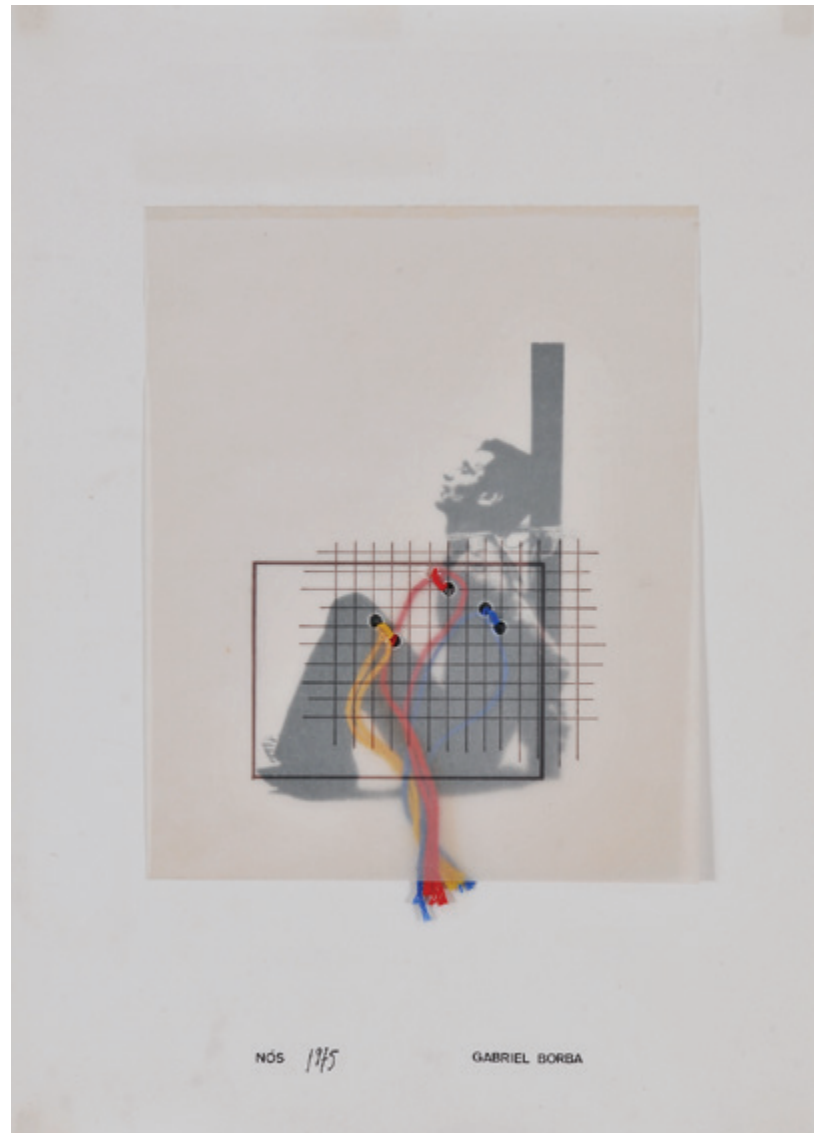


ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS • VOL. I



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

5980010

DOI: 10.11606/9788572290753

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS VOL.I

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 978-85-7229-075-3



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.1.

196 p.; il. - (MAC Essencial; 1)

ISBN 978-85-7229-075-3

5980010

DOI: 10.11606/9788572290753

1. Museu 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: Adriana Palma; Alessandra Monachesi Ribeiro; Alex Miyoshi; Ana Cândida Avelar; Ana Goldenstein Carvalhaes; Andrea Fonseca; Carlos Eduardo Riccioppo; Carolina Soares; Caroline Saut Schroeder; Eduardo Akio Shoji; Emanuelle Schneider; Evandro Nicolau; Fábio D'Almeida; Fabrícia Jordão; Fernanda Pitta; Gabriela Motta; Guilherme Weffort Rodolfo; Gustavo Motta; Heloisa Espada; Heloisa Louzada; Jonas Pimentel; Juliana Okuda Campanelli; Julio Meiron; Liliane Benetti; Lina Alves Arruda; Maíra Vaz Valente; Maria Cristina Bosco; Maria Hirzman; Mariano Klautau Filho; Mônica Cardim; Pollyana Rosa; Renata Carreto; Renata Ferraretto Moura Rocco; Stênio Soares; Talita Trizol; Thiago Gil; Vivian Braga dos Santos. Reproduções Fotográficas: Carlos Kipnis (pp. 137 e 139) • Gerson Zanini (p. 109) • Juan Guerra (pp. 21; 27; 57; 65; 67; 97; 97; 99; 100; 103 e 119) • Marcelo Félix (p. 105) • Sérgio Guerrini (pp. 25; 33; 39; 71 e 89) • Rômulo Fialdini (pp. 13; 15; 23; 29; 31; 35; 37; 41; 43; 47; 49; 51; 55; 59; 61; 69; 75; 77; 79; 81; 87; 95; 111; 114; 117; 123; 125; 127; 129 e 131).

Obra Capa: Gabriel Borba • Nós, 1975 • Reprodução Fotográfica: Juan Guerra

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

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

Revisão: Edmea Neiva

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Editoração Eletrônica: Roseli Guimarães

Coordenadora Assistente: Ana Cândida de Avelar

Coordenador: Tadeu Chiarelli

SUMÁRIO

NOTAS SOBRE A COLEÇÃO MAC ESSENCIAL

e sobre o Primeiro Volume da Série Acervo: Outras Abordagens

Tadeu Chiarelli 7

TARSILA DO AMARAL

Maria Hirzman 12

CLAUDIA ANDUJAR

Lina Alves Arruda 14

ARTUR BARRIO

Ana Goldenstein Carvalhaes 16

MAUREEN BISILLIAT

Mônica Cardim 18

GABRIEL BORBA

Evandro Nicolau 20

SHEILA BRANNIGAN

Ana Cândida de Avelar 22

ALICE BRILL

Carolina Soares 24

ALICE BRILL

Juliana Okuda Campanelli 26

FLÁVIO DE CARVALHO

Gabriela Motta 28

FLÁVIO DE CARVALHO

Maíra Vaz Valente 30

LEDA CATUNDA

Julio Meiron 32

MARC CHAGALL

Renata Carreto 34

WALDEMAR CORDEIRO

Caroline Sauts Schroeder 36

MARIO CRAVO NETO

Carolina Soares 38

EMILIANO DI CAVALCANTI

Pollyana Rosa 40

EMILIANO DI CAVALCANTI

Pollyana Rosa 42

ANTONIO DIAS

Stênio Soares 44

ANTONIO DIAS

Gustavo Motta 46

LEÓN FERRARI

Maria Cristina Bosco 48

LEÓN FERRARI

Evandro Nicolau 50

HERVÉ FISCHER

Jonas Pimentel 52

OSWALDO GOELDI		
Maria Hirzman	54	
RUBEM GRILO		
Vivian Braga dos Santos	56	
CARMELA GROSS		
Andréa Fonseca	58	
HANS HARTUNG		
Ana Cândida de Avelar	60	
PAUL KLEE		
Heloísa Espada	62	
ELEONORE KOCH		
Fernanda Pitta	64	
ANNA KUTERA		
Lina Alves Arruda	66	
MANABU MABE		
Guilherme Weffort Rodolfo	68	
HENRI MATISSE		
Liliane Benetti	70	
JOTA MEDEIROS		
Fabírcia Jordão	72	
CILDO MEIRELES		
Alessandra Monachesi Ribeiro	74	
NINA MORAES		
Maria Cristina Bosco	76	
NINA MORAES		
Julio Meiron	78	
GIORGIO MORANDI		
Carlos Eduardo Riccioppo	80	
ANTONI MUNTADAS		
Adriana Palma	82	
ISMAEL NERY		
Thiago Gil	84	
ISMAEL NERY		
Thiago Gil	86	
HÉLIO OITICICA		
Ana Goldenstein Carvalhaes	88	
CLEMENTE PADÍN		
Heloísa Louzada	90	
CLEMENTE PADÍN		
Heloísa Louzada	92	
ABRAHAM PALATNIK		
Guilherme Weffort Rodolfo	94	
FULVIO PENNACCHI		
Fábio D'Almeida	96	
JULIO PLAZA/AUGUSTO DE CAMPOS		
Eduardo Akio Shoji	98	
JULIO PLAZA /AUGUSTO DE CAMPOS		
Eduardo Akio Shoji	100	
JULIO PLAZA		
Mariano Klautau Filho	102	
JULIO PLAZA		
Vivian Braga dos Santos	104	
NUNO RAMOS		
Gabriela Motta	106	
JACKSON RIBEIRO		
Stênio Soares	108	
MIRA SCHENDEL		
Heloisa Espada	110	
JEAN SCHEURER		
Gustavo Motta	112	
GINO SEVERINI		
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco	114	
GINO SEVERINI		
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco	116	
REGINA SILVEIRA		
Mariano Klautau Filho	118	
REGINA SILVEIRA		
Alessandra Monachesi Ribeiro	120	
MARIO SIRONI		
Alex Miyoshi	122	
MARIO SIRONI		
Alex Miyoshi	124	
ARDENGO SOFFICI		
Fernanda Pitta	126	
AMÉLIA TOLEDO		
Andrea Fonseca	128	
CLAUDIO TOZZI		
Caroline Saut Schroeder	130	
REGINA VATER		
Talita Trizoli	132	
BEN VAUTIER		
Emanuelle Schneider	134	
ALFREDO VOLPI		
Liliane Benetti	136	
ALFREDO VOLPI		
Carlos Eduardo Riccioppo	138	
WOLF VOSTELL		
Emanuelle Schneider	140	

NOTAS SOBRE A COLEÇÃO MAC ESSENCIAL
e sobre o Primeiro Volume da Série Acervo: Outras Abordagens

Tadeu Chiarelli

Desde quando assumi a direção do MAC USP, uma das minhas metas foi caracterizar a nova gestão por pequenas publicações que divulgassem as atividades de extroversão da Instituição. A partir de reuniões entre a diretoria e o corpo de curadoras do MAC USP, Elaine Maziero – *designer* gráfica do Museu – desenvolveu um projeto para os folders da Instituição, uma proposta que agradou a todos: sempre em formato 20 x 15 cm, com programação visual discreta, preocupada apenas com as informações essenciais.

No entanto, para responder à demanda da publicação dos textos do *I Simpósio Internacional Estratégias do Ensino de Arte Contemporânea em Museus e Instituição Culturais*, realizado no MAC USP em 2011, Maziero manteve o mesmo espírito pensado para os folders, transportando-o para o formato livro. Com tal atitude, demonstrou ser possível ao MAC USP produzir, a baixo custo, publicações mais alentadas.

Espaços de Mediação – livro que reúne os textos do referido Simpósio¹, abriu, assim, a possibilidade de tornar visível para o público em geral o trabalho que as docentes do Museu, seus estudantes de pós e também outros pesquisadores, realizam a partir do acervo da Instituição.

Foi, portanto, a partir dessa primeira iniciativa que esta diretoria e o corpo de curadoras do Museu começamos a pensar em uma coleção de livros que escapasse da tradicional formatação *coffee table book*, configurando uma série de livros que divulgasse o acervo do MAC USP e suas atividades de pesquisa e de extensão. Uma coleção discreta e econômica

1 ARANHA, Carmen e CANTON, Katia (coord). *Espaços da Mediação*. São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2011. O livro reúne os textos apresentados durante o I Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais, ocorrido no MAC USP entre 15 e 17 de agosto de 2011.

preocupada em, com mínimos recursos, divulgar o máximo da produção científica sobre arte moderna e contemporânea, brasileira e internacional produzida dentro do Museu.

Desse modo, chegamos à seguinte proposta para a Coleção MAC ESSENCIAL, mantendo sempre o mesmo padrão, dividindo-a em quatro tipos de publicações:

- a) *Exposições*, quando divulga mostras do acervo ou a ele relacionadas, com texto curatorial e catalogação das obras;
- b) *Seminários, simpósios, congresso etc.*, quando publica resultados de eventos ocorridos no MAC USP;
- c) *Pesquisa*, quando difunde estudos sobre temas relacionados ao acervo do MAC USP ou à Instituição;
- d) *Acervo: Outras Abordagens*, quando trata do acervo do MAC USP.

Por fim, o quinto tipo de obra integrante da Coleção MAC ESSENCIAL será aquele que engloba numa única publicação todos os tipos anteriores.

O primeiro volume de MAC ESSENCIAL foi *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*, organizado por Cristina Freire, membro da equipe de docentes do Museu². Coincidentemente, esse volume congrega todos os tipos previstos para a Coleção: é catálogo de exposição, síntese das práticas pedagógicas e artísticas de Fischer no MAC USP e, ao mesmo tempo, divulga as pesquisas que Cristina Freire e seu grupo de estudantes de pós-graduação desenvolvem sobre arte conceitual no Museu, além de divulgar as obras de Fischer que o MAC possui.

Hervé Fischer no MAC USP, portanto, abriu com galhardia esta Coleção que, espera-se, tenha vida longa dentro e, sobretudo, fora do MAC USP.

É dentro desse mesmo espírito que MAC ESSENCIAL lança agora o primeiro volume da série *Acervo: Outras Abordagens*. A ideia dessa série é que, em quatro volumes, o MAC USP apresente leituras inéditas sobre algumas das obras de seu acervo. Os primeiros quatro volumes da série apresentarão pequenos textos sobre obras do acervo do MAC USP, escritos por:

- 1º. volume: estudantes de pós-graduação do Programa Interunidades em Estética e História da Arte e do Programa em Artes Visuais da ECA USP;
- 2º. volume: jovens críticos e curadores de arte brasileiros;

3º. volume: críticos e curadores com reconhecimento pleno na cena brasileira;

4º. volume: artistas plásticos brasileiros.

Com esses quatro volumes, o MAC USP espera ampliar o conhecimento sobre as obras de suas várias coleções, por meio de abordagens críticas singulares e que tragam novas possibilidades de leitura e de contextualização do acervo.

O Primeiro Volume da Série

Para produzir este primeiro volume que o leitor tem em mãos, o Museu privilegiou algumas das características que singularizam a Instituição no cenário dos museus brasileiros e latino-americanos: o MAC USP é um museu de arte moderna e contemporânea pertencente a uma universidade pública com um dos acervos mais importantes da América Latina.

Por ser um museu universitário, o compromisso do MAC USP está centrado, fundamentalmente, na pesquisa de seu acervo e sua divulgação. O termo divulgação aqui utilizado não está relacionado apenas à produção de exposições e outras estratégias mais conhecidas de extensão das coleções e das pesquisas a elas inerentes. Chamo a atenção para um aspecto desse termo pouco conhecido e difundido mesmo dentro dos limites da Universidade: como primeira estratégia de divulgação de seu acervo, o MAC USP coloca a formação continuada dos futuros profissionais nas áreas de Teoria, Crítica, História da Arte e Museologia, nos níveis de graduação e pós-graduação.

Os estudantes da Universidade ligados mais diretamente a essas áreas constituem a primeira parcela do público a ser metodicamente introduzido à riqueza do acervo do MAC USP, a partir das aulas de graduação e pós, ministradas pelas docentes do Museu e por docentes de outras unidades da Universidade.

Se a área de Museologia ganha aos poucos visibilidade e reconhecimento desta Universidade – o curso de pós-graduação em Museologia recentemente aberto na USP é prova definitiva desse reconhecimento –, a História da Arte (aqui incluídos os setores de Teoria e Crítica), tão tradicional no resto do mundo, ainda aguarda seu reconhecimento dentro da USP, apesar dos esforços de muitos docentes uspanos³.

2 FREIRE, Cristina (org). *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

3 Dentro da Universidade de São Paulo existem alguns cursos de pós-graduação que contemplam a área de História da Arte, dispersos em várias unidades. No entanto, enquanto a área não conquistar um curso de graduação específico, continuará possuindo uma presença lateral na área de humanidades dentro da USP.

Para chamar a atenção para a existência desse trabalho de formação de jovens historiadores e críticos de arte dentro do *campus*, solicitei a nove professores da USP ativos na área (aqui me incluindo) que indicassem alguns de seus estudantes de pós-graduação para escreverem pequenos textos sobre as obras do acervo do Museu⁴.

Heloisa Louzada, Adriana Palma, Jonas Rodrigues Pimentel, Emanuelle Schneider, Eduardo Akio Shoji, Talita Trizoli e Maíra Vaz Valente, indicados por Cristina Freire; Mônica Cardim e Juliana Okuda Campaneli, indicadas por Helouise Costa; Renata Ferraretto Moura Rocco, indicada por Ana Magalhães; Ana Goldenstein Carvalhaes e Renata Carreto, indicadas por Katia Canton; Maria Cristina Bosco, Andrea Fonseca, Julio Meiron, Evandro Nicolau, Guilherme Weffort Rodolfo e Stênio Soares, indicados por Carmen Aranha; Luisa Alves, Fabricia Jordão, Vivian Braga dos Santos e Carolina Saut Schroeder, Lina Alves Arruda indicadas por Daria Jaremtchuk; Liliane Benetti, Gabriela Motta e Carlos Eduardo Riccioppo indicados por Sônia Salzstein; Gustavo Motta e Pollyana Rosa, indicados por Luiz Renato Martins e Fábio D’Almeida, Heloísa Espada, Ana Cândida Avelar, Maria Hirszman, Mariano Klautau Filho, Alex Miyoshi, Fernanda Pitta, Alessandra Monachesi Ribeiro, Carolina Soares e Thiago Gil indicados por mim, integram o time de novos pesquisadores formados ou em processo de formação na USP, que colaboram neste primeiro volume da série.

Ao convidar esses indicados, o MAC USP disponibilizou seu acervo para que cada um deles escolhesse até duas obras, com exceção daquelas que estão sob a guarda provisória do Museu. Deixá-los livres para a escolha foi o resultado de uma estratégia: “escutar” quais as questões artísticas e estéticas que mobilizam atualmente os estudantes de arte. Interessou perceber, por outro lado, se as obras consideradas emblemáticas do acervo do Museu continuam a despertar o interesse das novas gerações e quais delas que, até então, ainda não devidamente reconhecidas, alcançam o interesse dos jovens estudiosos ainda em formação.

Como o leitor notará alguns nomes consagrados do período moderno, local e internacional, presentes no acervo do MAC USP, foram contemplados com verbetes: Marc Chagall, Paul Klee, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Giorgio Morandi e Alfredo Volpi, entre outros. Porém, tendo a perceber nesses novos textos sobre as obras desses artistas, aproximações que são encetadas a partir de uma postura despida de qualquer veneração

aos mitos. Na maioria dos textos, notam-se abordagens que parecem querer vislumbrar o que de fato persiste de interesse nessas obras, numa época em que se confirma o fim do caráter heroico assumido pelo modernismo. Neste sentido, chamo a atenção, entre outros, para os textos de Heloísa Espada sobre a gravura de Paul Klee, aqueles sobre Mario Sironi, escritos por Alex Myyoshi e o texto escrito por Carlos Eduardo Riccioppo sobre a obra de Giorgio Morandi.

Nota-se um interesse particular por parte desses estudantes por obras ainda não totalmente estudadas, produzidas por alguns desses grandes nomes do modernismo. Refiro-me aos textos escritos por Pollyana Rosa sobre os desenhos de Di Cavalcanti, o texto de Fábio D’Almeida sobre um desenho de Fúlvio Pennacchi e os artigos de Renata Ferraretto Rocco sobre duas pinturas de Gino Severini.

Apesar da presença ainda marcante dos grandes nomes do modernismo, nota-se que, neste volume, sobressaem os artigos escritos sobre a produção contemporânea do acervo do Museu. Se nesse universo despontam alguns nomes já reconhecidos – Hélio Oiticica, Mira Schendel e Cildo Meireles, entre outros – é um fato bastante auspicioso perceber a potente emergência de nomes de artistas que, até o presente, aguardam o merecido reconhecimento de seus trabalhos, sobretudo, no contexto brasileiro. Refiro-me a Ana Kutera, Gabriel Borba, Clemente Padín e Hervé Fischer, entre outros.

A presença importante de artistas contemporâneos neste volume e os textos que buscam ressignificar a contribuição de alguns dos modernistas mais prestigiados na Instituição, demonstram o quanto o estudo sistemático do acervo do MAC USP é necessário para que continuem surgindo novas possibilidades de compreensão do fenômeno artístico, a partir de parâmetros teóricos devidamente sistematizados e discutidos em espaços acadêmicos bem constituídos.

⁴ As solicitações foram dirigidas a cinco docentes do MAC USP, Carmen Aranha, Katia Canton, Helouise Costa, Cristina Freire e Ana Magalhães; para a professora Daria Jaremtchuk, da EACH USP; para os professores Luiz Renato Martins e Sônia Salzstein, do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP. Os três últimos docentes e eu integramos o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA USP.

Tarsila do AMARAL

Capivari, 1886 - São Paulo, 1973

Maria Hirszman
(TC)

E.F.C.B. foi pintada para a conferência do poeta francês Blaise Cendrars no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1924. Trata-se de um exemplo paradigmático da original releitura feita pela pintora da paisagem brasileira, a partir do vocabulário construtivo absorvido em sua estada parisiense e que ocupa um papel central na produção da artista em sua fase áurea, conhecida como Pau-Brasil. Em meados dos anos de 1920, Tarsila buscava conciliar uma sensibilidade voltada para a cena local e a adoção de formas de representação de vanguarda, sem ignorar os conflitos e paradoxos inerentes a esse caminho.

Tendo por tema a estrada de ferro (*E.F.C.B.* são as iniciais de Estrada de Ferro Central do Brasil), a obra tem uma estrutura verticalizada. A parte correspondente ao céu, de um azul-acinzentado, é bem pequena; a maior parte do quadro é dominada pelo ocre do chão batido, entrecortado por tortuosos caminhos que remetem o olhar para o alto. As torres e a cruz de uma singela igreja fazem uma espécie de contraponto à torre de eletricidade que domina o outro campo superior da tela. Apesar do predomínio da gama cromática típica da cena interiorana – que a autora diz ter redescoberto na viagem feita a Minas Gerais nesse mesmo ano – a tela é estruturada por uma trama de linhas negras, que zigzagueiam e organizam toda a composição.



Estrada de Ferro Central do Brasil, 1924
óleo sobre tela • 142 x 126,8 cm • Doação MAMSP

Surpreende, no entanto, que não haja ali pessoas nem animais, como em outras telas da artista nesse período. Tal ausência é quebrada por apenas duas exceções significativas: os vagões ligeiramente antropomórficos que, ironicamente, perambulam fora dos trilhos criando um eixo horizontal que se contrapõe à forte verticalização da imagem; e uma pequenina figura, quase invisível e sintética como os sinais de trânsito, que observa a cena posada sobre a mais alta das torres como que indicando não haver lugar para o homem nesse cenário moderno.

A pintura, no entanto, não apresenta uma relação maniqueísta entre roça e cidade, atraso e progresso. Funde múltiplos planos de fuga, demonstra familiaridade com os exercícios cubistas e uma relação de afeto com a paisagem interiorana. Expressa, na verdade, o que há de complexo e intrincado nessa trama que constitui um dos dilemas centrais do Brasil da década de 1920: anseio pelo moderno e impossibilidade de atingi-lo sem problematizar e reinterpretar as raízes primitivas e originais da cultura local.

Claudia ANDUJAR

Neuchatel, 1931

Lina Alves Arruda
(DJ)

As fotografias de Inês – cujo rosto e expressão exprimem subjetividade peculiar – são repletas do chamado “interesse fotográfico”: a exaltação do contraste entre luz e sombra, instrumento característico da fotografia tradicional, é responsável pela delimitação perfilada da sobressalente figura pálida. O contraste também é acentuado pelo fundo negro, o qual atribui teatralidade à composição e a sutil conotação de pose ensaiada. Tal sensação é reforçada pela presença de duas fotografias ou de dois quadros subsequentes de um filme, que reapresentam Inês, ora apreendida como nova imagem, ora como fragmento ampliado da imagem anterior. Assim, a repetição se destaca, fazendo alusão aos mecanismos de seleção, revelação e tratamento fotográfico e delatando a instantaneidade do ato fotográfico.

O recorte abrupto delimitado pela área da película, a qual marca geometricamente o busto e a face da sobressalente figura, é o elemento que acentua a bidimensionalidade da imagem. Esse aspecto é destacado e desafiado na imagem subsequente com a sobreposição de um acrílico abaulado que perfila a face ampliada da figura, acentuando-a e atribuindo-lhe tridimensionalidade. Esse recurso, que alude à convexidade da lente fotográfica, enfatiza substancialmente o elemento justaposto e gera, simultaneamente, um conflito entre a organicidade do rosto e a geometria das arestas. Ao introduzir novas etapas à linguagem, Andujar transcende o que é tido como categoricamente fotográfico e, expondo seus artifícios, propõe uma intermediação crítica entre o olhar e o fotografado.



Inês, 1971

fotografia pb sobre papel e acrílico sobre madeira • 101 x 76,5 x 2 cm • Aquisição MAC USP

Nesse sentido, pode-se identificar uma análise investigativa da linguagem técnica: em *Inês*, a representação emerge imbuída em elementos anunciadamente fotográficos, que orientam a apreensão da fotografia não como a realidade anunciada, por exemplo, pelo fotojornalismo, mas a um plano corroboradamente imagético. *Inês* é imagem, embora se simule como realidade. A explicitação da linguagem fotográfica beira à paródia: a exposição do filme, da marca industrializada e a evocação dos processos técnicos atuam simultaneamente como índice metalinguístico da fotografia e subversão do seu emprego tradicional. Recorte, ampliação e alusão à repetição e multiplicação (elementos que emergem com os meios técnicos de produção de imagem) indicam a eliminação do artifício que forja a fotografia como realidade.

Artur BARRIO

Porto, 1945

Ana Goldenstein Carvalhaes
(KC)

Esta obra é a fotografia de um trabalho realizado por Artur Barrio no Museu de Arte Moderna (MAM RJ), em 1969. Feita de materiais perecíveis e detritos como lixo, jornal, espuma de alumínio, carne e saco de cimento velho, nessa instalação/acontecimento o artista inicia com intensidade uma série de situações de desestetização do objeto artístico, a favor de uma arte no domínio da experiência. Esta é a primeira situação na qual aparecem as *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)*, sacos de tecido amarrados e sujos. Na “fase interna” deste trabalho (tal como comentada pelo artista), a “montagem” ficou exposta por um mês, sendo continuamente transformada pelo público, que participou jogando mais lixo, dinheiro, ou “escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras”. Na “fase externa”, Barrio abandona o material no jardim do museu, numa parte “reservada às esculturas consagradas”, numa atitude iconoclasta, descrita de forma irônica. Um dia depois de suscitar dúvidas da patrulha policial local, o trabalho é “retirado e recolhido aos depósitos (de lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (Barrio, *apud*. Canongia, L. RJ: Modo, 2002).

A primeira e mais recorrente leitura desta obra é sua contestação à ditadura militar. As *T.E.* são uma metáfora para ao contexto das prisões, torturas e sumiços ocorridos na época. Seu sentido político, porém, vai além daquele contexto. Barrio realiza uma crítica direta à instituição e à política da arte. Ao criar a situação de contato direto com os materiais precários (como o Brasil da época) e perecíveis, numa vivência, o artista desloca o olhar do público do objeto para a ação, propondo uma dimensão integral da arte. Isso é absorvido pelo público, que responde participando da obra de forma corporal e manipulatória. A participação foi uma proposta recorrente entre os artistas experimentais da época.

Esta obra também questiona as formas de representação e as normas de apresentação da arte. Na tentativa de trazê-la mais próxima à vida, Barrio trabalha com o elemento temporal e efêmero, com a desestetização, a desmaterialização. Crítica a mercadoria, a circulação



Situação....ORHHHHHHH....ou....5.000....TE....em....NY....city....(1969), 1969 (detalhe)
offset sobre papel e envelope kraft • 18,6 x 25,4 cm • Doação Artista

e a institucionalização de forma violenta e iconoclasta. Barrio é aquele tipo de artista dissidente que faz de suas obras uma ação sobre o mundo¹. Trabalha com as densidades e texturas dos lugares em seus múltiplos sentidos, no arripio das ordens instituídas, desestabilizando o normal. “Lança” a situação ao público, abrindo mão do controle do produto final e de sua recepção.

É dúbia a diferença entre o registro documental (fotografia) e uma obra (a *situação*). A passagem oscila em função da exposição da fotografia, de seu uso, de valores culturais. Apesar de seu valor comercial, esta fotografia, como uma “mistura indissolúvel entre documento e obra”², aponta a ação como ponto principal da criação. Faz parte, portanto, daqueles trabalhos conceituais que obrigam o museu a repensar a atuação, posição e exposição de sua coleção contemporânea.

1 CANONGIA, L. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

2 FREIRE, C. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999

Maureen BISILLIAT

Surrey, 1931

Mônica Cardim
(HC)

Pele Preta, de Maureen Bisilliat, é um ensaio, com cerca de trinta imagens, produzido em 1968 com três modelos de pele negra: uma mulher, um homem e um menino. Oito fotos da figura feminina, em composições singulares, constituem a série pertencente ao MAC USP. A aquisição desta sequência ocorreu em 1971, na ocasião em que o então diretor Walter Zanini criou um setor de fotografia no Museu, com o objetivo de desenvolver a área por meio da constituição de um acervo e da realização regular de exposições.

Obra de caráter autoral, a série inicia um diálogo pertinente com o debate sobre a relação entre fotografia e arte. Segundo Bisilliat, *Pele Preta* deriva de suas pesquisas como estudante de artes plásticas, que em ateliês de modelo-vivo buscava traduzir para suportes pictóricos a anatomia humana e o movimento do corpo sob a incidência da luz.

Maureen fotografa *Pele Preta* como quem desliza pelo corpo, investigando na pele a tessitura que a luz desvenda e oculta. Traceja, sem carvão ou sanguínea, o torso, os seios. Pinta, sem pincel e tinta a óleo, o volume das pernas, das costas, e, muitas vezes, os braços ausentes de ombros que finalizam sem cabeça. Abrindo mão dos materiais utilizados nas sessões de modelo-vivo, a artista transfere para a película fotográfica suas impressões sobre uma tez de mulher.

Superfície a ser explorada, a textura da pele da modelo é valorizada pela variação tonal de cinzas, quase inexistente no fundo denso. Na imagem aqui destacada os recortes de luz, linhas, sombras dão volume e forma também à roupa. Os pontos luminosos dos bicos dos peitos assemelham-se aos da renda do saio, que guarda o sexo. Sedução e pudor na trama da identidade de um corpo mutilado pela câmera desafiam os cânones de retrato.



Sem título, 1968 • Série Pele Preta
fotografia pb sobre papel • 35,2 x 26,8 cm • Aquisição MAC USP
Maureen Bisilliat/Acervo Instituto Moreira Salles

A edição de *Pele Preta*, pertencente ao acervo do MAC USP, traz uma representação da mulher negra distante dos estereótipos, que em geral, a ela são atribuídos na fotografia e na arte ocidental. Representação ousada, que desnuda, numa mesma epiderme fílmica, as múltiplas tonalidades do que seria uma identidade brasileira. Tema esse que, nas décadas seguintes iria revelar-se uma constante na obra de viés antropológico e poético de Maureen Bisilliat.

Gabriel BORBA

São Paulo, 1942

Evandro Nicolau
(CA)

Como saber o que passa pela cabeça de um homem torturado até a morte, atado a um poste com um prego perfurando sua nuca? Quais são os pensamentos de um condenado neste derradeiro instante?

A partir da ideia de vivenciar e interiorizar, colocando-se o mais próximo possível da experiência da tortura, Gabriel Borba¹ produziu a obra processual *Nós*, em 1975. Borba, que tem sua trajetória muito ligada ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, participando como artista de muitas exposições e, atualmente, trabalhando como museógrafo do museu, estava em Florença estudando arquitetura, quando voltou ao Brasil em 1964, ano do início do Regime Militar no país. Durante os anos do militarismo autoritário, boa parte da cultura e da produção artística brasileira voltou-se para o debate político em defesa da democracia e da liberdade. Nesse período, os suportes convencionais e os meios expressivos como a pintura, o desenho e a escultura, cedem espaço para outras formas de circulação e produção da imagem e da arte.

A obra *Nós* se caracteriza por ser uma fotografia-gravura-álbum-performance, motivada pelo instrumento de tortura, que pode conduzir a morte, o “Garrote Vil”. Neste trabalho, Borba propõe-se a submeter seu próprio corpo à experiência da violência, sendo fotografado em uma simulação do ato de ser torturado. Seu intuito é o de se aproximar da expectativa cruel de estar amarrado a um poste com uma coleira presa a um prego que perfura o pescoço da vítima, na altura da nuca. Este tipo de tortura/execução foi utilizado na ditadura espanhola até a década de 1970. Foi nessa perspectiva que Gabriel performatizou essa experiência, colocando-se em uma situação de alteridade, de representação e reflexão acerca dos limites da tortura/morte.

¹ Gabriel Borba colaborou com o texto, em entrevista realizada sobre a obra *Nós* e o álbum *Trâma*, no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 16 dez. 2011.



Nós, 1975 • Álbum TRÂMAMA

offset em cores e fio de seda sobre papel vegetal colado sobre offset sobre papel • 32 x 22 cm • Doação artista

O trabalho faz parte do álbum *Trâma*, de 1975, com outras pranchas, nas quais imagens impressas e pequenos textos poéticos são inseridos. Este álbum teve uma tiragem de 200 exemplares. No acervo do MAC USP há dois exemplares completos. É um trabalho que explora técnicas de impressão e de reprodução gráficas, como, por exemplo, a impressão *offset*, e também lida com a transparência de um papel vegetal, costurado com a sutileza de três linhas nas cores azul, amarela e vermelha, que são momentos de cor sobrepostos a uma cena brutal.

Sheila BRANNIGAN

Chester, 1914 - Londres, 1994

Ana Cândida de Avelar
(TC)

Em *O Bizantino*, 1960, Sheila Brannigan produz massas de cor, aplicando com a espátula a tinta espessa. O instrumento, que possui extremidade larga e plana, cria o efeito de linha ao ser pressionado sobre a superfície, marcando o local onde a tinta é aplicada e a partir de onde é arrastada, pela própria espátula, para baixo ou para cima, acompanhando a superfície plana da tela. Quando o procedimento é utilizado em camadas sobrepostas de cores distintas, devido ao acúmulo da tinta, confere-se materialidade à superfície.

Esse modo de trabalhar impede o gesto contínuo e espontâneo, demonstrando o planejamento da composição. O trabalho não se configura como registro do automatismo surrealista, que foi – para muitos informalistas e expressionistas abstratos – um modo de operar formas abstrato-gestuais. Entretanto, existe aqui certa incorporação do acaso, principalmente causada pela aplicação não totalmente controlável das camadas de tinta, embora seja evidente a execução comedida.

Em *O Bizantino* não há interesse em estabelecer signos por meio de uma gestualidade caligráfica, mas uma disposição comum entre abstracionistas expressivos do segundo pós-guerra, internacionais e brasileiros, de Franz Kline a Manabu Mabe. Sheila produz uma pintura na qual o olhar vagueia pela composição, sem determinação da leitura, havendo momentos mais iluminados, como a mancha de vermelho vibrante, mais ou menos no centro da tela. Quando existe fundo, este é obtido no emprego do preto que, pelo efeito visual, recua ao lado do vermelho.

São recorrentes títulos de pinturas informalistas e/ou expressionistas abstratas que dizem respeito a si mesmas – como *Pintura*, *Composição*, entre outros. Tais títulos indicam o alinhamento aos pressupostos formalistas, cujo teórico-síntese é Clement Greenberg. Para ele, a pintura modernista voltava-se para suas “características intrínsecas” – por isso o termo “especificidade do meio” –, entre as quais



O Bizantino, 1960

óleo sobre tela • 72,8 x 92,1 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

a bidimensionalidade era central. A ideia era substituir o conteúdo da pintura, que na figuração remetia ao extrapictórico, por uma autocrítica de seus próprios elementos constitutivos – planaridade, propriedade das tintas, formato do suporte.

O Bizantino surpreende pelo nome inusitado, somando camadas de significado ao trabalho. A pintura bizantina tradicionalmente faz uso do azul, vermelho e amarelo-ouro na representação da iconografia cristã, dizendo respeito, portanto, ao plano divino, enquanto que o preto aparece em menor proporção servindo, em geral, ao contorno das figuras. Na pintura de Brannigan, vermelho e amarelo, próximo ao ocre, remetem à tradição mencionada, a aplicação do negro, simultaneamente figura e fundo, subverte seu uso tradicional. Note-se que a pintura bizantina enfatizava a bidimensionalidade por meio de figuras chapadas e espaço planejado, em oposição ao ilusionismo de tridimensionalidade do posterior período renascentista. Em outras palavras, *O Bizantino* afirma a posição da artista no debate da pintura abstrata expressiva de meados do século XX - contrapõe-se à composição figurativa tradicional ao mesmo tempo que indica como há respaldo na própria tradição para uma pintura sobretudo orientada para suas próprias relações formais.

Alice BRILL

Colônia, 1920 - Itu, 2013

Carolina Soares
(TC)

Largo do Arouche/Feira, de 1948, possui uma curiosa e eloquente ambiguidade. A partir de uma perspectiva aérea, o espaço – supostamente caótico de uma feira livre – adquire ordenação pelo enfileiramento de mesas de frutas e legumes. Visto do alto, o lugar ganha a dimensão de linhas transversais compostas ainda pelo vai e vem de transeuntes a preencherem os corredores de passagem. Em parte, isso se deve à escolha de Alice Brill por privilegiar uma composição que, ao se fazer valer de um ponto de vista distanciado, tende à geometrização da cena. Digo em parte, pois a artista não se afasta o suficiente para eliminar as características singulares daquele evento cotidiano, dando a ver as diversas nuances dos alimentos ali expostos e a heterogeneidade social entre os passantes cujas vestimentas denunciavam diferenças. Ao optar por não abstrair inteiramente os elementos presentes na imagem, ela não esconde o interesse despertado por aquilo que observa. Diante de si, está a banalidade de um espaço urbano a atrair-lhe, colocando-a na posição de um flâneur que se encanta ao perceber as ruas como a morada do coletivo. Como em outros trabalhos fotográficos de Alice Brill, pode-se nesse prefigurar a imagem de um observador que ora se sente olhado, ora se esconde, mas se mantém



Largo do Arouche/Feira, c. 1948/52. Série *Flagrantes de São Paulo*
fotografia pb sobre papel • 17,9 x 24,2 cm • Doação artista
Alice Brill/Acervo Instituto Moreira Salles

sempre vigilante. Esse comportamento dialético encontra ressonância naquele do conto *O Homem da Multidão*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1840, cujo personagem anônimo se deleita em perscrutar os mais diversos tipos sociais a amontoarem-se pelas ruas londrinas. Fosse admirando-os pela grande janela do Café D... ou aventurando-se em uma obstinada perseguição, o que estava em jogo era a postura curiosa de um flâneur que não esconde o fascínio pela multidão. Atitude semelhante assume Alice Brill que agora observa e capta, por meio da fotografia, registros que sugerem preciosas informações sobre os hábitos (ou as mudanças de hábitos) daqueles que povoavam as ruas de São Paulo entre as décadas de 1940/1950. Mas apenas sugere, pois, assim como conclui o personagem de Poe, para além da superfície da imagem, nada mais saberemos a respeito daqueles na multidão.

Alice BRILL

Colônia, 1920 - Itu, 2013

Juliana Okuda Campaneli
(HC)

A série *Flagrantes de São Paulo* foi encomendada a Alice Brill por Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de São Paulo (MASP), para compor um álbum comemorativo do Quarto Centenário da cidade de São Paulo (1954). A publicação não foi lançada na época por falta de patrocínio, mas algumas fotografias da série foram aproveitadas em periódicos, como a *Revista Habitat*, também dirigida por Bardi, e no livro *Isto é São Paulo! 99 flagrantes da capital bandeirante* (Melhoramentos, 1956). As 76 cópias incorporadas ao acervo do MAC USP foram doadas pela artista em 1974, selecionadas do grande conjunto de imagens que ela produziu.

A fotografia *Jornaleiro* é representativa da série, na medida em que apresenta São Paulo como uma justaposição de elementos culturais díspares. Nela, o edifício Altino Arantes (1947), marco da verticalização da cidade inspirado no Empire State Building de Nova York, é escolhido como símbolo da modernização e apresentado em destaque, no centro da composição. O viaduto Santa Efigênia (1913) aparece como representante de um passado aristocrático relacionado à economia cafeeira e mostra influência do *art déco* francês. No muro, pôsteres da ópera *Escândalo*, estrelada por artistas de nomes ingleses, e do espetáculo *Sinhá Moça*, relativo ao Brasil colonial, conferem uma atmosfera cosmopolita à cena. O jornaleiro, um comerciante de rua, sugere um contexto de desigualdades sociais.

A partir dos elementos presentes na cena fotografada, Alice Brill apresenta uma São Paulo multicultural e contrastante, caracterizada como um conjunto de antagonismos: provinciana e moderna, rica e pobre, vertical e horizontal, europeia e americana. Uma metrópole que se apresenta esteticamente entre a Paris de Eugène Atget e a Nova



Jornaleiro, c. 1954. • Série *Flagrantes de São Paulo*
fotografia pb sobre papel • 18,2 x 18,7 cm • Doação artista
Alice Brill/Acervo Instituto Moreira Salles

York de Berenice Abbott. Os temas fotografados por Brill em sua série, vinculados ao cotidiano da cidade, como vitrines, vendedores de rua, operários, locomotivas, arranha-céus, construções, cafés, feiras livres, parques, avenidas e subúrbios, também são caros a esses fotógrafos. As imagens de *Flagrantes de São Paulo* revelam pouca preocupação formal e técnica, decorrente da valorização de uma fotografia espontânea, cujo principal interesse era o registro documental imediato, que somente vinte anos depois de sua produção seriam incorporadas ao acervo do Museu.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Gabriela Motta
(SS)

A Série Trágica reúne nove desenhos nos quais o artista retrata a sua mãe morrendo, em 1947. Esses trabalhos carregam a força e o fracasso de quem tenta deter uma avalanche com as próprias mãos, o inevitável e inaceitável da morte em linhas borradas, rápidas, insistentes. O que se vê é uma vigília resignada, mas enfurecida, uma gestação inversa, um corpo que seca, se estira, se cava diante dos olhos abertos do filho atônito, atento.

Os desenhos enquadram dos ombros ao rosto da sua mãe, um resto de corpo amalgamado ao próprio leito. Esta figura que se repete tem os olhos sempre fechados. Boca, narinas, orelhas, aparecem como buracos enegrecidos pelo fim que se avizinha. Nos cinco primeiros desenhos, vê-se a face esquerda da agonizante mulher, os demais focam o lado direito do rosto. Todos evocam a cena: um filho sentado ao lado da mãe, enfrentando o fim de um ciclo. Nesta série, a morte é presente e se contorce diante de um incrédulo observador. É sobre isso que esses traços falam, é disso que tratam – do inexplicável sentimento de perda iminente que acompanha uma morte anunciada. A frase “minha mãe morrendo”, presente em alguns dos desenhos, parece um mantra repetido com o intuito de convencer o próprio artista do que seus olhos estão vendo.

Contudo, para além das qualidades expressivas do trabalho, essa série reafirma o posicionamento estético do artista, que repetidamente encarou temas tabus em sua trajetória. Aliás, a Série Trágica se dá praticamente entre as já míticas *Experiência n° 2* em que Flávio empreende uma caminhada no sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, em 1931, e *Experiência n° 3*, em 1956, em que propõe e experimenta pelas ruas de São Paulo um *new look* para homens. Se essas *Experiências 2 e 3* estão mais ligadas a um comportamento efusivo e polemista, os desenhos imprimem gravidade ao seu percurso de embates e o alinham aos artistas que não viraram o rosto diante da morte em si.



Minha Mãe Morrendo (n° 7), 1947 • Série Trágica
carvão sobre papel • 69,4 x 50,4 cm • Doação MAMSP
Todos os direitos reservados

No Brasil a mais conhecida e polêmica obra que encara a morte sem desvios foi vista pela primeira vez trinta anos após a homenagem-expurgo de Flávio de Carvalho. “*Di Cavalcanti*” ou “*Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*” é o título do filme tributo de Glauber Rocha ao pintor modernista. Rodado durante o enterro do artista, em 1976, o filme foi prontamente proibido de passar nos cinemas. Hoje, pela internet, pode-se ver o assombro, a amargura, a revolta virulenta de Glauber contra o mundo, contra o Brasil, mas principalmente contra a morte.

Assim, Flávio de Carvalho e Glauber Rocha associam-se não só como artistas inquietos e incontornáveis, mas também como criadores perplexos diante da finitude.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Maíra Vaz Valente
(CF)

Em 1953, Flávio de Carvalho idealizou um conjunto de 21 figurinos e cenário para a coreografia *Cangaceira*. A série recebeu o mesmo título e pertence ao repertório de dezessete coreografias encomendadas ao coreógrafo húngaro contratado Aurélio Miloss. A companhia *Ballet IV Centenário* dirigida por Miloss contou com um corpo de baile de 60 bailarinos, artistas plásticos para a criação de figurinos e cenários, compositores para as peças musicais que seriam executadas pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. O *Ballet IV Centenário* esteve em exercício entre os anos de 1953 e 1955, configurando-se na primeira companhia brasileira profissional de balé de repertório.

Os desenhos são os croquis dos figurinos do balé *Cangaceira* e do cenário: *Cangaceira*, *Louca*, *Professora*, *A Burguesa*, *Feiticeira*, *Mulher do Povo* (três versões), *o Político*, *o Recém Casado*, *o Caipira*, *o Trabalhador*, *Homem Santo*, *Primeira Comunhão*, *Ser Vegetal*, *Farmacêutico*, *Fantasma da Horta*, *Ser Mitológico* (três versões), *o Cangaceiro* e *o Cenário*. Flávio de Carvalho caracterizou os personagens sugerindo maquiagem, adereços e ainda o posicionamento dos bailarinos no palco.

A Série Balé “A Cangaceira” foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em mostra de projetos de cenários e figurinos das dezessete coreografias do *Ballet IV Centenário*. Em 1957, a série recebeu um prêmio na I Bienal de Teatro, ocorrida concomitante à IV Bienal de Artes Plásticas. A Série Balé “A Cangaceira” foi, por fim, doada por Flávio de Carvalho ao MAC USP em 1963.

Cangaceira pertencia ao grupo de dramaturgias coreográficas que trataria especificamente de questões nacionais. O imaginário do cangaço foi escolhido para representar as problemáticas nordestinas. Em documentos da época, afirma-se que *Cangaceira* foi uma criação conjunta entre o coreógrafo Aurélio Miloss, o artista plástico Flávio de Carvalho e o compositor Camargo Guarnieri. O tema da composição



A Cangaceira, 1953
Série Balé “A Cangaceira”
guache sobre cartolina
58,1 x 39 cm • Doação artista
Todos os direitos reservados

musical foi o refrão de um “coco de Lampião”, o qual foi registrado por Mário de Andrade em suas viagens ao nordeste na década de 1930: “*É Lamp, é Lamp, é Lampa*”.

A personagem *Cangaceira* é a figura central do bailado. O espaço do palco sugere um espelhamento e o cenário, por sua vez, monocromático. Poucos elementos foram usados na pintura ao fundo do palco, esboçando uma paisagem agreste em que o céu é emoldurado pelo desenho de uma vegetação de restinga em sua laterais. Os bailarinos compunham a cena com poucos movimentos, permanecendo muito tempo estáticos, ocupando o palco como figuras do próprio cenário. Os personagens *Seres mitológicos* eram referentes ao universo fantástico da narrativa e permaneciam ao fundo da cena sobre pedestais, enquanto a bailarina *Cangaceira* se posicionava frequentemente no ponto central do espaço cênico, avançando em direção ao público. Os outros personagens se apresentavam aos pares, exceto os cangaceiros que formavam um bando com seis bailarinos. Em depoimentos registrados, algumas bailarinas apontam o defloramento da protagonista como o ápice da narrativa.

Leda CATUNDA

São Paulo, 1961

Julio Meiron
(CA)

Em *Onça Pintada n° 1*, o processo é, ao invés de criar imagens, apagá-las. Leda Catunda pega um cobertor estampado de pele de onça e vai apagando áreas da imagem com tinta, até sobrar, ao final, a representação de uma onça. Seu método é da parte – no caso, uma estampa de suposta pele de onça – ao todo – a onça em si. Esse processo é o inverso da produção industrial do cobertor que, do todo – uma onça, ou a ideia que fazemos dela –, é oferecida a representação de uma parte, a pele. Quando Leda faz essa inversão, ela oferece uma imagem do animal tão estereotipada quanto o cobertor de oncinha. Estamos imersos em um mundo cuja origem há muito se perdeu nas constantes recriações. Com apropriação e interferência, Leda Catunda recupera o prazer de pintar, assim como outros artistas de sua geração. A essa tendência *neopop* juntam-se a experimentação dos materiais, os novos suportes, o adensamento da tinta e as dimensões agigantadas que, nos anos de 1980, não estão desvinculadas das questões do mercado de arte emergente.



Onça Pintada N° 1, 1984

acrílica sobre cobertor • 192,5 x 157,5 cm • Doação Hilda e Pierre Eddé

Marc CHAGALL

Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985

Renata Carreto
(KC)

são figuras?

são formas – formas rítmicas

são figuras

mas a cabeça pode estar separada do corpo

a mão não segura o balde: as figuras são formas de intenso ritmo

onde linhas cores e tons vibram relampejam

é a eletricidade da lembrança que ilumina a noite

Ferreira Gullar, Relâmpagos

Um grande contador de histórias, assim é Marc Chagall.

É justamente na ausência de limites que se encontra a maior característica da obra do pintor. A (re)interpretação peculiar da vida, permeada de novas formas e cores, intriga, encanta e, sobretudo, vislumbra um mundo carregado de lirismo e memórias.

Em *Primavera*, 1938/1939, o papel converte-se num espaço mágico: o violinista (figura mítica na obra de Marc Chagall), meio homem, meio animal, carrega em seu ombro uma mulher, a companheira de celebração.

Tudo destoa aos olhos: a enorme figura metamórfica do violinista, que estranhamente apresenta mão humana e pata de bicho, frente à imagem miúda da mulher; a liberdade cromática – em que as cores ganham diferentes significados e relações – e a falta de lógica espacial eleva a composição a uma esfera imaginária, onde a realidade e a ficção se misturam. Nesta cena idílica, síntese da renovação da vida, o encontro musical representado festeja a chegada da nova estação. Ao mesmo tempo, numa amorosa demonstração de afinidade, o rosto da mulher volta-se para o homem/animal.



Primavera, 1938/39

aquarela e pastel sobre cartolina sobre papelão • 64 x 48,3 cm • Doação MAMSP
© Chagall, Marc/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

A obra de Chagall carrega, fundamentalmente, o fiel compromisso do artista com a sua visão do mundo e com a sua identidade.

A referência constante aos temas que lhe são tão caros – a vida no campo, os animais, a mulher, a religião, as festas, os espetáculos, a música e o amor – o tornou único e, principalmente, reconhecido do grande público.

A partir da representação subjetiva do artista, que remete a um tempo que não existe mais, ele consegue atingir o imaginário, que continua presente em todos nós.

Waldemar CORDEIRO

Roma, 1925 - São Paulo, 1973

Caroline Saut Schroeder
(DJ)

Waldemar Cordeiro, artista visual e teórico da arte, assumiu a pesquisa experimental no início da década de 1960, após abandonar as premissas do concretismo ortodoxo. Com a perda do caráter utópico da arte concreta, ficou constatada a inviabilidade de se efetivar o projeto de modernidade. O popcreto surge neste momento, resultado da mudança de atitude frente à realidade, de uma aproximação com o “novo realismo” e da apreensão do conceito de apropriação de Marcel Duchamp.

No entanto, essa mudança de posicionamento não implicou a ruptura total de Cordeiro com as ideias fundamentais do concretismo de 1950. As proposições cinéticas e participativas do artista, próximas à pesquisa visual e tecnológica do grupo europeu GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), com o qual Cordeiro mantinha contato, estavam ligados à tradição construtivista e abstrata. As primeiras experiências participativas datam de 1963, com *Ambiguidade* e *Opera Aperta*, obras expostas na VII Bienal de São Paulo.

Em *O Beijo*, de 1967, embora persista o traço racional e construtivo, a obra se diferencia do desenho industrial e transforma-se na própria máquina. A prática concreta abre-se para relações com signos exteriores ao campo da arte, introduzindo mecanismos do *ready-made*, elementos da cultura de massa e do cinetismo.

O aparelho motorizado manipula a fotografia de uma boca (supostamente da atriz francesa Brigitte Bardot) projetando-a em direção ao observador, ao mesmo tempo em que se fragmenta perdendo a



O Beijo, 1967

objeto eletro-mecânico e fotografia pb sobre papel sobre madeira • 50 x 45,2 x 50 cm • Doação família Cordeiro
Reprodução da obra não autorizada

conexão com seu referente. No ponto máximo de abertura, de maior proximidade com o observador, o que se percebe é a estrutura mecânica que provoca e inabilita o beijo. Ininterruptamente, a promessa do encontro carnal se desfaz. A máquina impõe o gesto repetitivo do modo de produção industrial transformando a imagem sensual em peças de uma engrenagem.

Erótico e irônico, *O Beijo* assume a reflexão crítica de uma sociedade capitalista em que a mulher é coisificada para tornar-se objeto de desejo e consumo. Há de se lembrar de que na década de 1960, Brigitte Bardot era um dos ícones da revolução sexual, com presença constante nos meios de comunicação de massa. Ao incorporar a imagem fotográfica corrente na mídia impressa, Cordeiro rebate pressupostos instituídos no mundo real sem recorrer às representações abstratas.

Mario CRAVO NETO

Salvador, 1947 - 2009

Carolina Soares
(TC)

Uma inevitável estranheza surge do modo como Mario Cravo Neto concebe seus trabalhos fotográficos, ora sobrepondo elementos de origem díspares, ora isolando-os. Com essa estratégia, o artista parece querer indicar seu desejo de encontrar caminhos que, embora incertos, possibilitem uma visualidade que não carregue consigo a precisão de um único sentido. A exemplo da fotografia, *Sem título*, de 1980, torna-se difícil até mesmo arriscar uma descrição capaz de conduzir a algum entendimento menos duvidoso. Trata-se de um objeto, cuja forma remete a de um grande osso, envolto por um pano branco, apoiado no chão e recostado em um canto de parede. A opção pelo preto e branco reforça a aparência de abandono do lugar, aspecto este a atribuir à imagem certo vigor, que não apazigua, relacionado a algo que não se deixa instrumentalizar. Tudo que se pode inferir diz respeito, portanto, a fragmentos de alguma narrativa interdita e preenchida por mistérios. Pela maneira como a imagem é arranjada, intui-se um fazer que se aproxima não apenas do fotográfico, mas também do escultórico. O trabalho carrega uma espécie de ausência de rigidez que permite ao objeto retratado a capacidade de ser moldado de diferentes maneiras, acomodando-se facilmente às circunstâncias. Essa decisão acaba por imprimir à imagem duas vertentes indissociáveis: uma formal, que se mostra pela presença decisiva do objeto, e outra que apenas pode ser



Sem título, 1980. Série *O Fundo Neutro*
fotografia pb sobre papel • 39,4 x 30,6 cm • Doação artista
Mario Cravo Neto/Acervo Instituto Moreira Salles

suposta, envolvendo sentidos irreveláveis. Dentre outras, é por essa razão que falar sobre o trabalho de Mario Cravo Neto é também referir-se a um universo artístico cuja singularidade evoca vínculos irremediáveis com o sincretismo religioso e cultural de uma Bahia afro-cristã. Principalmente a partir da década de 1980 – quando passa a produzir com mais afinco fotos em preto e branco em seu estúdio – corpos humanos, animais, vegetais e minerais ganham formas que sugerem aproximações com diferentes simbologias. Aliás, a ideia de animismo a imprimir nas coisas um sentido mítico aparece aqui potencializada, sobretudo, quando o trabalho se apresenta impregnado por um forte apelo ritualístico, sem recair, porém, num ocultismo estreito.

Emiliano DI CAVALCANTI

Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Pollyana Rosa
(LM)

Emiliano Di Cavalcanti desenhou intensamente por toda a vida. Após a morte do pai, iniciou-se, aos dezessete anos, no ofício de caricaturista e ilustrador. Só veio a pintar em 1917, ano marcante: entusiasmou-se ao ver, de perto, a greve geral que parou São Paulo, e, de longe, a Revolução Russa. Abraçou, desde então, as ideias à esquerda e a busca por uma arte moderna brasileira, que o levou à Semana de 1922. Em 1923, teve a oportunidade de dialogar com as vanguardas europeias. Quando voltou, em 1925, iniciou a desenvolver seu modernismo, sendo “o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba”, nas palavras de Mário Pedrosa.

Em 1928, filiou-se ao Partido Comunista. Não se tornou um “partidário” pleno, mas crítico, tendo cultivado sempre as ideias e o apoio à esquerda. É entre os desenhos de Di – crônica daqueles dias agitados, de boemia, trabalho e política – que encontramos algumas das suas imagens mais diretamente engajadas e em diálogo com os acontecimentos candentes.

O *1º de Maio*, de 1932, é emblemático. Getúlio Vargas, tendo proibido manifestações no ano anterior, no início de 1932 cedeu alguns direitos aos trabalhadores, esperando lhes arrefecer os ânimos. Enganou-se: não faltaram mobilizações naquele 1º de maio, data tradicional de luta, num tempo em que direitos hoje considerados básicos não existiam. Nesse maio, em São Paulo, houve uma imensa greve que se alastrou rapidamente, cujo estopim era a assembleia dos ferroviários do dia 1º. Ela trouxe algumas conquistas, mas não sem repressão e prisões.



1º de Maio, 1932

nanquim e grafite sobre papel • 30,7 x 24,7 cm • Doação MAMSP
© Elisabeth di Cavalcanti Veiga

É provável que tais mobilizações de greve estejam na origem de *1º de Maio*. Em tons contrastantes, expressionistas, Di aproxima-se da multidão como quem estivesse prestes a se juntar a ela. Não é amorfa: tem rostos, de homens e mulheres, de traços negros, mestiços, que conversam, debatem entre si. Estende-se por um enorme ambiente fechado, sob a faixa “salve 1 de maio”, até um orador, ao fundo. Está agitada e vívida, e aqueles que a compõem parecem compreender seu poder naquela união solidária. Di nos mostra uma multidão ávida por ir à luta, como na grande greve de 1932. Mas, naquele ano, o artista não saiu impune por suas posições políticas, assim como os grevistas: esteve preso por três meses, pelos constitucionalistas de São Paulo.

Emiliano DI CAVALCANTI

Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Pollyana Rosa
(LM)

Dança do Capital com a Morte, 1950, marca a postura do caricaturista Di Cavalcanti nos primeiros anos após a II Guerra. A virada para os anos de 1950 se fez sob a atmosfera tensa, de temor que a Guerra Fria entre EUA e a então URSS explodisse em um confronto atômico. Emergiu, então, na Europa, um movimento pela paz, capitaneado por cientistas e intelectuais de diversas posições ideológicas. Era um momento em que os comunistas eleitos estavam sendo expulsos de governos e parlamentos e seus partidos postos na clandestinidade, na Europa como no Brasil. Logo se uniram aos congressos pela paz. Di Cavalcanti, no final de 1949, viajou ao México para participar do Congresso Latino-Americano dos Intelectuais pela Paz, onde permaneceu por alguns meses.

Lá, encantou-se ao ver de perto o muralismo mexicano, e é bem provável que tenha conhecido as *calaveras* (caveiras) do Dia dos Mortos. Talvez visto – ou ouvido relato – do mural *Sonho de uma Tarde Dominical na Alameda Central*, pintado em 1947, por seu amigo Diego Rivera (1886-1957), porém, oculto até 1956, por conter a inscrição “Deus não existe” (retirada). O mexicano representou a morte como a *calavera Catrina*, em trajes pomposos, adornada com uma serpente – símbolo das culturas pré-coloniais. É uma referência à *calavera Garbancera* (c.1910-1913), obra do popular caricaturista político Jose Guadalupe Posada (1852-1913), que desenhou *calaveras*, imagem da morte e de resistência cultural –, em situações cotidianas e críticas políticas, com versos satíricos. A *Garbancera* era uma provocação àqueles que renunciavam à sua cultura para adotar as modas europeias. O título do poema avisava: não passarão de disformes *calaveras*!



Dança do Capital com a Morte (Charge), 1950
nanquim sobre papel • 34 x 25,2 cm • Doação MAMSP
© Elisabeth di Cavalcanti Veiga

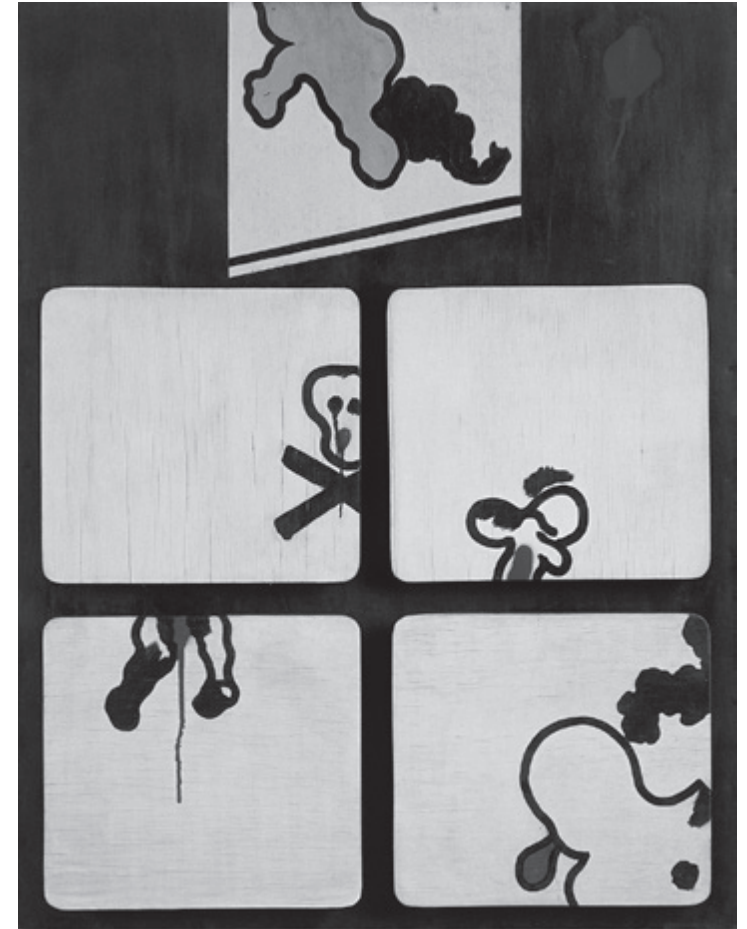
A *calavera* de Di Cavalcanti não é a *Catrina*, mas parece inspirar-se diretamente nela. Em *Dança do Capital com a Morte*, a morte é também uma dama pomposa, de preto, a ostentar canhões em seu chapéu, no lugar do penacho: simboliza a morte nas guerras do século XX. O capital, nessa dança alegórica, possui garras de besta-fera e atributos-síntese do *burguês* – na tradição da caricatura política, de H. Daumier (1808-1879) a G. Grosz (1893-1959): roliço, de cartola e casaca preta. Destacam-se nele duas insígnias: um cifrão e uma referência à suástica nazista, denunciando a conexão que levava o mundo à guerra imperialista e ao assassinato em escala industrial. Di Cavalcanti, também crítico do stalinismo, percebia como as ideologias fascistas eram perfeitas para o melhor funcionamento do capitalismo. Sua contribuição permanece valiosa para o debate político contemporâneo.

Antonio DIAS

Campina Grande, 1944

Stênio Soares
(CA)

A obra do paraibano Antonio Dias, incorporada ao MAC USP, em 1964, revela diferentes aspectos que a situam como uma das mais destacadas obras do acervo do Museu. Nela encontramos aspectos que debatem a pintura na arte brasileira e seu papel quando situada em um cenário de repressão política. Antonio Dias lança mão de elementos da *pop art*, sobretudo, dispondo os fragmentos em recortes, reconfigurando a linguagem em quadros. À medida que a cena é visualizada, sob os diferentes aspectos em um mesmo contexto pictórico, o observador se envolve em uma narrativa a partir de quadros que se organizam como um mosaico. Considerando a época em que foi produzida e exposta, *Fumaça do Prisioneiro* é uma obra de caráter político e com uma intenção expressivamente denunciadora. Os desenhos são elaborados com cores fortes, marcando o discurso no espaço pictórico. A percepção da obra pode levar a considerações mais sensíveis sobre violência e opressão. Por outro lado, *Fumaça do Prisioneiro* é uma obra de 1964, ano que marca o golpe militar e início de um regime de exceção política. Considerando que, ao longo dos primeiros anos, o regime aperfeiçoou os métodos de perseguição aos adversários políticos, gerando desaparecimentos e aprisionamentos, a obra prenuncia uma denúncia à condição humana e tem um expressivo caráter existencialista. Primeira obra de Antonio Dias incorporada ao acervo do MAC USP, o artista seria convidado anos mais tarde a participar da Jovem Arte Contemporânea, importante evento que marcaria uma geração de artistas brasileiros e a formação de uma coleção de arte conceitual para o acervo do museu.



Fumaça do Prisioneiro, 1964
óleo e látex sobre madeira • 120,6 x 93,3 x 6,8 cm • Aquisição MAC USP
Licenciado por InArts.com

Antonio DIAS

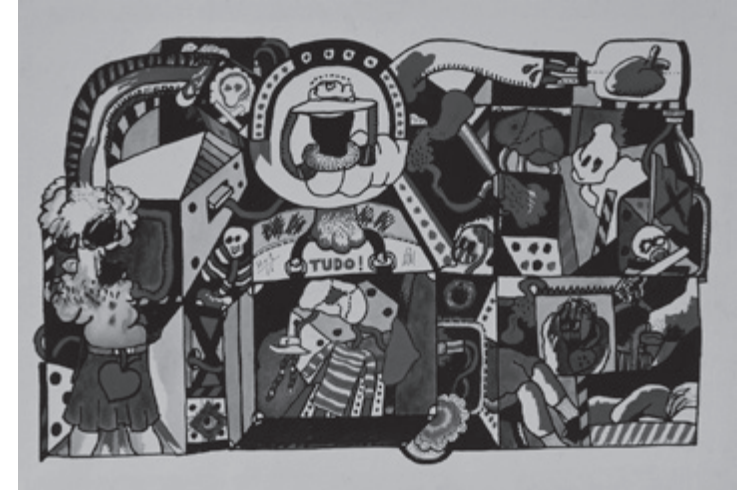
Campina Grande, 1944

Gustavo Motta
(LM)

Tudo! A premissa enunciada de modo unívoco, num bloco verbal sintético (mas delirante), delinea o campo de ação da vanguarda da Nova Figuração: o campo semântico. A estruturação visual, algo expressionista, não deixa de ter sua arquitetura própria – como a de um puxadinho, no qual os elementos se ramificam desordenadamente a partir de um núcleo inicial –, e que satura o olhar com fragmentos desconexos de informação imagética.

O meio é a mensagem! Não se pode crer que haja algum tipo de confiança ingênua na dimensão semântica do objeto de arte (nem em suas supostas fontes iconográficas, como a história em quadrinhos, ou, por tabela, a *pop art*). Hipertrofiado, o conteúdo fracassa em transmitir uma mensagem. Levada ao paroxismo, é sobre a assertiva de McLuhan que o artista exerce com maestria aquela arte que foi, no Brasil, organizada em torno da N.F.: a arte da subversão. As operações de sintaxe nas principais obras artísticas do período detiveram-se analiticamente sobre os princípios produtivo-econômicos que foram consolidados a partir do golpe militar de 1964. Tais princípios econômicos eram o conteúdo da modernização conservadora, e se referiam à implantação de uma sociedade de consumo de massa, pautada na concentração de renda e na expansão do consumo das classes médias e altas. E, claro, pressupunham a exclusão política, social e econômica das classes trabalhadoras.

Contra! A Nova Figuração articulava materialmente os objetos e signos do consumo por meio de operações sintáticas de quebra e choque, que formalizavam, no negativo, o conteúdo econômico da hora histórica vivida. O exercício é (ainda) modelar: a subversão dos meios, sua saturação, anula a mensagem. Seria preciso, portanto, investir *contra* o meio. Pois a mercadoria, não se pode ignorar, é a única mensagem (e os meios, os de sua circulação).



Tudo!, 1965
nanquim e gansai sobre papel • 34,7 x 49,9 cm • Prêmio Aquisição II Jovem Desenho Nacional
Licenciado por InArts.com

Regurgitar tudo? Da saturação iconoclasta à logorreia (ou, uma mensagem em seu meio). Hélio Oiticica:

*“Subverter tudo – construir tudo
Gritar morte – objetivar a vida
Destruir tudo – objetivar a guerrilha
Ocasionar o caos – organizar a construção
DESTRUIR O SUICÍDIO SUBJETIVO [...]”*

Despertar o dia sem noite. A merda da manchete estabelecida – do jornal acadêmico. ‘VIOLÊNCIA À SOLTA’ está em vida ardente vomitada pelo artista. Artista de natureza – gênio por descuido. Louco de sede dos vômitos da juventude militante”¹.

1 Hélio OITICICA, Manifesto (10/10/1968, manuscrito inédito, PHO 0154/68 –a).

León FERRARI

Buenos Aires, 1920 - 2013

Maria Cristina Bosco
(CA)

León Ferrari possui um conjunto de obras de força indiscutível. Nada do que tenha produzido passou incólume aos olhos mais atentos da arte. Sua proposta poética, ainda que com variações, sustenta reflexões nos campos da estética, da política, da religião e dos valores sociais ocidentais. Boa parte do que produz desafia o espectador, tirando-o de sua zona de conforto. Livre de sutilezas e repleta de metáforas, sua obra causa espanto, provoca e responde à altura quando atacada por seus interlocutores.

Uma de suas características são as repetições: dentro de determinados núcleos de trabalho, Ferrari produz inúmeras peças da mesma proposta estética que podem se desenvolver paralelamente. Reiteram conceitos, materiais, formas e imagens, como se o artista não cogitasse parar antes do esgotamento completo das possibilidades existentes. Nada o impede de retomar o que ficou atrás, se ainda lhe couber o resgate de determinado dispositivo poético, e se este o for útil a determinado propósito. Assim acontece com suas esculturas, sejam elas em cerâmica, madeira ou metal, suas escrituras decifráveis ou deformadas, as séries de garrafas, as heliografias, só para lembrarmos algumas delas. Por fim, como numa urdidura muito bem elaborada, com tons, semitons e texturas que se fundem num tear, seus temas se articulam e entrelaçam, dando unidade ao conjunto de sua obra.

Suas esculturas metálicas iniciam em princípios dos anos de 1960, sofrem uma pequena interrupção e são retomadas nos anos de 1970. Feitas em aço inoxidável, bronze, prata, ouro, paládio ou tântalo, elas, diferentemente das produzidas em madeira, evidenciam ao invés da massa e do volume, as relações entre o espaço e o vazio. São tramas metálicas, cuja verticalidade e altura sugerem torres que impressionam por sua fragilidade.

Essas estruturas cruzam-se e apoiam-se como numa brincadeira, uma montagem em que, ao menor descuido, pode desmoronar. O equilíbrio das linhas e seus direcionamentos formam desenhos que geometrizam o espaço, dançam no vazio, abstraem nossa intenção de racionalizar e permitem que escorreguemos nosso olhar por entre os vãos e respiros da estrutura.



Lembranças de Meu Pai, 1977
aço inoxidável • 100 x 50 x 50 cm • Aquisição MAC USP

Lembranças de Meu Pai, 1977, faz parte desta série de esculturas. Augusto C. Ferrari (1871-1970), pai do artista, italiano, arquiteto, pintor e fotógrafo, mudou-se para a Argentina em 1915. León, quando adolescente, o acompanhava em seu trabalho como arquiteto, ajudando-o em pequenos afazeres. Em 1947, formou-se em engenharia, pela Faculdade em Ciências Exatas, Físicas e Naturais da Universidade de Buenos Aires, e passou a colaborar com o pai em vários projetos, fazendo cálculos e assinando plantas. Este breve histórico bastaria, para perceber a afinidade do artista com as construções arquitetônicas (além das esculturas em metal, León produziu uma série de plantas baixas, nas quais utilizava as formas padronizadas do letraset, para criar heliografias de arquitetura impossível, cujas distribuições espaciais e conexões entre os lugares na planta não tinham nenhum sentido).

A escultura *Lembranças de Meu Pai* possui grande similaridade com outras do mesmo tipo, como exemplo, *Homem e Mulher*, ambas da década de 1960. Observa-se, porém, que, em *Lembranças de meu pai*, a construção possui uma delimitação vazada que a encerra, como se fantasiosamente a pudesse conter. Silenciosamente, ela se impõe e cresce por entre seus limites; sua presença atesta sua imponente figura; seus filamentos se estruturam em cruzamentos formando uma malha densa, fechada, não havendo aparentemente nenhuma intenção na organização de seu espaço. Uma geometria caótica, repleta de vazios, como são caóticas e vazias as sensações de ausência. Ou podemos entendê-la como um ninho metálico verticalizado? Um reduto de boas lembranças que se construiu aparentemente desordenado, mas que resulta na bela formação de um prisma de onde a saudade se irradia em homenagem?

León FERRARI

Buenos Aires, 1920 - 2013

Evandro Nicolau
(CA)

Com o título de *Paraherejes*, o artista argentino León Ferrari, cria uma série de colagens, em forma de livro¹, que perverte imagens iconográficas cristãs. Trata-se de um trabalho que mistura, em uma recombinação imagética pela técnica da colagem, reproduções de gravuras de Albrecht Dürer, em especial as da série Apocalipse, mescladas a desenhos eróticos de caráter pagão. Essa obra foi publicada em 1986, em São Paulo, durante o período em que Ferrari viveu no Brasil. Na coleção do MAC USP há um exemplar desse livro, além de outros trabalhos do artista.

Em especial, a imagem que ilustra a capa da obra, é um recorte da gravura *São Miguel Vence Satanás*, de Dürer, datada de cerca de 1510, sobreposta a uma imagem de sexo explícito, de origem oriental. Em boa parte da produção artística de Ferrari, a discussão acerca dos dogmas católicos e das contradições inerentes à prática religiosa fervorosa está presente. A relação pecaminosa e condenatória do sexo, apreçoada pelo cristianismo, é manifesta nas colagens

1 León Ferrari. *Paraherejes*, São Paulo: Edições Exu, 1986.



Collage, 1986 • Série Paraherejes
fotocópia sobre papel • 29,8 x 43 cm • Doação artista

de *Paraherejes*, pela sobreposição do modelo iconográfico religioso ocidental, re combinado com as gravuras orientais de prática sexual. As imagens de Dürer normalmente colocam personagens bíblicos em situação de luta ou de pureza original, frente ao mundo carnal. Ferrari então recorta campos dessas imagens, reorganizando e colocando-as juntas a desenhos de pessoas em ato sexual explícito. As pranchas acabam por constituir imagens nas quais a sexualidade está inserida, às vezes em vias de ser destruída por personagens bíblicos, em outras colocadas sob a mesa, como forma de tentação, ou escamoteadas em cantos escondidos da composição. As ideias de castigo, de pecado, do modo cultural particular da cultura cristã em lidar com o sexo, são relativizadas no plano, a partir do conflito cultural que a soma das imagens produz. Vale lembrar que a ação artística, nesse caso, foi apenas o partido de juntar formas já prontas em uma composição. Não se trata de ver nessa obra o resultado da mão do artista, mas observá-la como uma reelaboração intelectual, na busca de construir um sentido diferente do original de cada imagem.

Hervé FISCHER

Paris, 1941

Jonas Pimentel
(CF)

A *Farmácia Fischer & Cia* de Hervé Fischer foi uma ação realizada na Praça da República em 1975 na cidade de São Paulo em plena ditadura militar. O artista francês apresentou sua obra a convite de Walter Zanini, então diretor do MAC USP, como parte da mostra Arte e Comunicação Marginal – carimbos de artistas. *Farmácia Fischer & CIA*.

Junto aos vendedores ambulantes da Praça da República e vestido de branco, como um farmacêutico, o artista propôs reflexões aos transeuntes a partir de uma conversa na qual receitava pílulas para diversos fins: votar, pensar, mudar de ideia, liberdade, etc. Eram pílulas feitas de poliuretano embaladas em saquinhos plásticos onde se lia: A vida está nas pílulas!

Sua preocupação estava menos ligada às questões políticas do que na própria possibilidade de comunicação direta com o público. Tendo como referência as Ciências Sociais, sobretudo a Sociologia da Arte aliada às teorias da comunicação, Fischer estabelece uma ação/intervenção que mimetiza sua prática artística/sociológica. As pílulas foram os agentes provocadores que, não possibilitando uma possível cura, acabavam por problematizar de maneira dialógica as relações sociais, as estruturas de poder e a liberdade.

Fischer passa da Sociologia da Arte para uma prática artística socio-pedagógica, como ele mesmo define no Manifesto da Arte Sociológica, 1972. Desde a criação da arte sociológica, o artista desenvolveu obras de cunho conceitual que desencadearam diferentes questionamentos, tanto do conceito de Arte quanto do fator exibição/mercantilização. O contexto social e a comunicação com o público aliados à reflexão teórica constituem o conceito dialético da arte sociológica. Não se trata de uma reflexão descolada da prática e tampouco de um ativismo puro e simples, seu conceito de arte está mais associado a uma práxis artística em construção contínua.



Farmácia Fischer & Cia, 1975 (detalhe)
plástico, isopor, carimbo, fotografia pb, fotografia em cores e offset sobre papel • Doação artista

Em 1974, Hervé Fischer, Fred Forest e Jean Paul Thenot publicam no jornal *Le Monde*, Manifesto da Arte Sociológica, marcando assim a criação do Coletivo de Arte Sociológica que atuou até 1977.

A partir de 2011, a *Farmácia Fischer & Cia* vem realizando “diagnósticos” *on-line*, transpondo as interferências para o plano digital. Agora, as pílulas são para as mídias sociais, *antifacebook*, o futuro, a divergência, o *twitter* e a indignação.

Oswaldo GOELDI

Rio de Janeiro, 1895 - 1961

Maria Hirzsmann
(TC)

Oswaldo Goeldi dedicou grande atenção à figura dos trabalhadores e, mais destacadamente, à dos pescadores. Representou inúmeras vezes cenas de homens e peixes que flagrava sob iluminação tênue em suas peregrinações matutinas, quando os primeiros raios de sol ainda não haviam despontado. “Toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar”, conta o gravurista, em entrevista concedida a Ferreira Gullar nos anos de 1950. A xilogravura pertencente ao MAC USP, feita no início da mesma década, faz parte dessa ampla série. Tal pertencimento, explícito no título, não decorre, no entanto, de uma referência explícita a esse universo. Aqui, Goeldi não se interessa pelos atributos e gestos dos pescadores, mas pela atmosfera silenciosa que permeia toda a imagem.

Esses quatro homens estão sintetizados em poses e gestos de grande simplicidade. Desenhados contra o fundo negro intercalado por rasgos brancos – sugestão sintética de paisagem marinha –, eles estão juntos, mas não interagem. As roupas largas, os chapéus amassados, a postura um tanto recurvada daqueles que estão de pé e que parecem mirar ao longe, bem como o gesto cansado daquele que se abaixa, transpiram uma cena ambígua, homens dominados pela expectativa e cansaço. A comunicação não se faz necessária. Esse silêncio, muitas vezes associado à ideia de tristeza e solidão na obra de Goeldi, também parece sedimentar uma densidade grave, certa atmosfera solene que os envolve em sua cotidiana espera.



Pescadores, c. 1950/52
xilografia em cores sobre papel • 25,7 x 37 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Goeldi, Oswaldo/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

O fato de estarem sem fazer nada se associa à grande economia de traços adotada pelo artista para representá-los. As figuras, totalmente negras, ocupam o primeiro plano da cena e se destacam simplesmente pelo contorno branco que define suas formas. A verticalidade do corte que as define se opõe a leveza e horizontalidade das linhas que ocupam o fundo da imagem, dando ritmo e gerando um surpreendente efeito de profundidade, uma clara sugestão de horizonte.

A capacidade de síntese do traço do mestre da xilogravura e a inexistência de qualquer anseio narrativo na gravura não se confundem, no entanto, com ausência de expressividade. Pelo contrário: pode-se dizer que a contenção do gesto, a inexistência de fisionomias capazes de expressar sentimentos particulares é o que torna essa gravura uma imagem densa, potente e prenhe de significados.

Rubem GRILO

Pouso Alegre, 1946

Vivian Braga dos Santos
(DJ)

A potencialidade crítica da xilogravura foi proposta já no século XX pelo grupo expressionista alemão Die Brücke, através da união de crônicas da vida cotidiana e seus significados. No Brasil, essa junção, além de ter estado presente nas produções de Lívio Abramo e Emílio Goeldi sobre a cidade e suas figuras, pode ser percebida também na adoção da xilo como arte política no período da ditadura civil-militar brasileira por alguns, como por exemplo, Antônio Henrique Amaral e Rubem Grilo.

No caso de Grilo, essa crítica à realidade brasileira caminhou concomitantemente ao seu trabalho de ilustrador na imprensa alternativa. Em ambos os casos, interessava a Grilo o alcance popular desses meios. Somando-se a isto a característica intimista do fazer, outrora colocada em evidência pelo Grupo Die Brücke, a saber, a reflexão introspectiva envolvida no ato de gravar a madeira; o recolhimento do artista diante do entalhe, da decisão de marcar como composição irrevogável. Dessa dinâmica processual faz parte uma subjetividade que envolve pensar cada traço (refletido ou fruto do acaso) como uma via de mão única na construção de um pensamento, de um discurso imagético. Discurso este, exposto em *Golpe Militar* pela compilação de símbolos brasileiros envoltos de significados.



Golpe Militar, 1984
xilografia sobre papel • 29,6 x 44,3 cm • Doação artista

Um deles é a subversão funcional da bandeira do Brasil, transformada em toalha de mesa; os dizeres emblemáticos “ordem e progresso” são substituídos por uma faixa negra. Ausentes, eles dão lugar a uma cena de perspectiva instável, resultado de uma opção das linhas do acaso como parte da composição.

Os demais elementos da xilogravura podem ser divididos em sobre e sob. Sobre a bandeira uma cadeira. Sobre esta, as botas firmes de um militar. Em ambos os lados, pratos vazios e talheres. Sob, uma contraposição. Uma refeição abastada servida a três abutres. Trata-se de um “tipo”: uma caricatura que denuncia, por meio da sátira, toda uma classe, identificada também através de um chapéu, um guarda-chuva, um espelho quebrado, uma luva.

O humor nessa imagem é aquele mascarado de uma charge, onde no exagero irônico está diluída a crítica e a potencialidade da xilogravura como arte política. Uma xilo permeada de “expressionismo” no que diz respeito à “poética do eu”, da particularidade com que o artista enxerga sua realidade e a transmuta em discurso visual.

Carmela GROSS

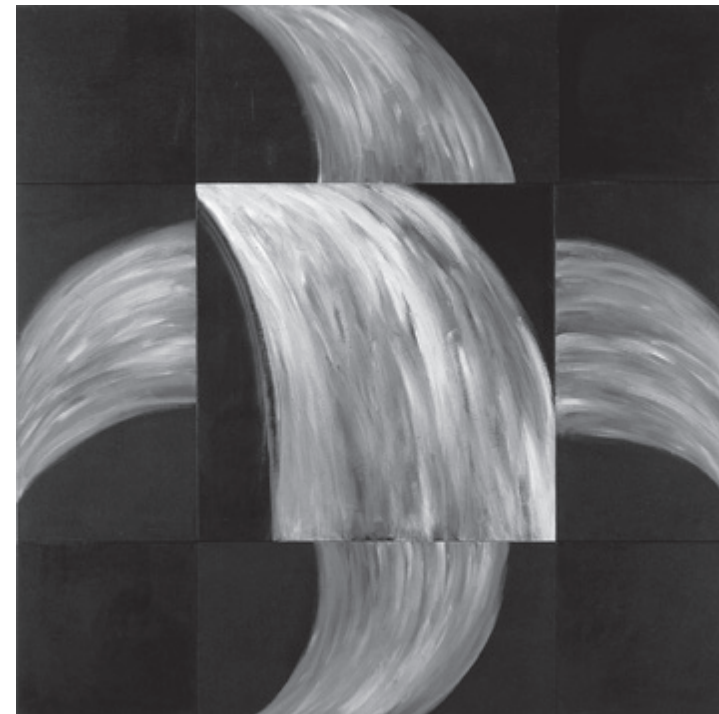
São Paulo, 1946

Andréa Fonseca
(CA)

Carmela Gross, forma-se em Artes no ano final dos anos de 1960. Entre seus professores estava Flávio Motta e, certamente, uma de suas inspirações na apropriação do desenho como suporte da forma expressiva. Já nos seus primeiros trabalhos, influenciada pelas heranças do conceitualismo e do neoconcretismo, a artista assume uma fluência de sentidos que busca as visibilidades em um campo aberto, tornando tênues as fronteiras entre desenho, pintura, escultura, instalação e objeto.

O caráter construtivo de suas produções comporta inquietações sobre esse “lugar de entremeio” entre o artista, a obra e o observador, operações de reversibilidade entre o ver e o que é visto, advindas de seu contato com a herança neoconcreta. Seus trabalhos também encontram condições de linguagem artística em aspectos formais e conceituais próprios dos objetos presentes no cotidiano, a artista se apropria de materiais da realidade vivida por meio de ações que envolvem operações simbólicas e procedimentos heterogêneos.

Cachoeira compõe a série Pintura-desenho, desenvolvida pela artista em sua pesquisa para o doutoramento na ECA USP. A obra apresenta um encontro entre o desenho e a pintura, composta por nove peças intercambiáveis, partes modulares que se unem e se separam. A composição não tem moldura e apresenta formas curvas repetidas e distribuídas simetricamente, com uma delas como motivo central. As pinceladas marcam os gestos da artista em camadas, pela sobreposição das cores, tons de azul misturados às cores preta e branca.



Cachoeira, 1985
acrílica sobre tela • 160 x 160 cm • Doação AAMAC

O trabalho não aprisiona o olhar do observador na superfície aparente da obra, mas o convida para se introduzir em suas fendas, nas fissuras do suporte. Os elementos estruturais da pintura denotam sua expansão para o espaço: a falta de moldura e o contato direto com a parede; além das passagens entre a pintura-desenho e o suporte. A obra se realiza na situação expositiva e instaura circuitos nos quais a experiência do observador se inclui nestes intervalos e ausências como abertura poética para a especulação e a mobilidade do olhar e do pensamento. O desenho torna-se um procedimento de construção, uma marca do gesto da artista que ocupa o espaço e se torna volume, superfície, textura, cor, luz.

Hans HARTUNG

Leipzig, 1904 - Antibes, 1989

Ana Cândida de Avelar
(TC)

O traço resultante do gesto de Hans Hartung é o registro de sua ação no mundo. Seu processo de trabalho em *Sem título, 1961-1964*, não é de busca por refinamento formal, mas de inscrição dessa ação, impetuosa, rápida e determinada, porém conhecedora dos limites da tela. Há uma concepção da forma como indício do processo e não como objetivo final; uma evidenciação do fazer.

A linha produzida durante o processo, que incorpora o acaso na repetição do gesto, comunica sobre sua própria natureza. A justaposição do agrupamento de linhas finas e delicadas em grafite, em direções diversas, e das linhas porosas em pastel, expõe as especificidades de cada grupo delas, possibilitando a comparação. O fundo elaborado em áreas de tons rebaixados de tinta diluída, sob grafismos firmes e seguros, suaviza a incisão das linhas mais agudas. O efeito obtido é esse flutuar suavemente das linhas.

O método de trabalho de Hartung integra o interesse constante pelo automatismo entre informalistas e expressionistas abstratos no segundo pós-guerra, processo de trabalho divulgado antes pelos surrealistas como meio para liberar o inconsciente. No entanto, a operação do artista concentra-se na gestualidade, aproveitando do método apenas a liberação do gesto, visível na fluidez da linha.



Sem título, 1961/1964
óleo sobre tela • 38,1 x 99,9 cm • Aquisição MAC USP
© Hartung, Hans/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

A espontaneidade na obra de Hartung é apenas relativa, pois frequentemente produziu trabalhos de pequenas dimensões, depois os usando como matriz para outros de escalas maiores. É notável que o artista já trabalhasse com formas abstrato-líricas desde fins da década de 1930, em Paris, sendo, portanto, um dos pioneiros dessa poética expressiva, embora escolhesse na época formas mais orgânicas. Nos anos de 1950, Hartung desenvolve pinceladas ágeis e negras que se comportam como figuras diante de fundos iluminados, cuja profundidade é produzida pela opção das cores justapostas. No decênio seguinte, seus trabalhos privilegiam a revelação do processo.

Comentadores afirmam que o informalismo traduz uma “poética da incomunicabilidade”, da negação da forma¹. Entretanto, o que se evidencia nesta obra é a declaração de que a pintura como linguagem resiste, reafirmando-se sua realidade autônoma. Assim, a pintura adquire um caráter inédito se tornando registro do gesto e da ação do artista, identificado com sua própria obra. Trata-se de um gesto ético, uma evidência do compromisso do artista com a arte, que inscreve sobre a superfície da tela o fazer e o existir no mundo.

1 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.537.

Paul KLEE

Munchenbuchsee, 1879 - Muralto, 1940

Heloísa Espada
(TC)

A *Santa da Luz Interior* é frágil e ao mesmo tempo monumental. Figura desgrenhada, considerada o fruto de uma mente doentia pelos nazistas¹, a imagem pode ser vista como uma alegoria das crenças de Paul Klee sobre a criação artística, o que inclui a ideia de que doentes mentais, crianças e “primitivos”, assim como os artistas, são seres visionários com o poder de revelar o que está além das aparências. Onde os nazistas viam “degeneração”, Klee, como outros modernos, via “iluminação” e “transgressão”, dois atributos tidos por ele como essenciais para a arte moderna.

Desde o início de sua carreira e quando se aproximou dos expressionistas do grupo *Der Blaue Reiter*, por volta de 1912, Klee já se interessava por obras de pacientes psiquiátricos². Em 1920, quando publica “Credo criativo”, o texto que inicia com a conhecidíssima afirmação de que “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”³, o artista estava especialmente envolvido com as teorias de Hans Prinzhorn⁴, historiador da arte e psiquiatra alemão que, entre 1919 e 1921, trabalhou junto à coleção de obras de doentes mentais do hospital psiquiátrico da Universidade de Heidelberg⁵, um dos primeiros arquivos dessa natureza, criado em 1890. Em 1922, Prinzhorn publica *Artistry of the Mentally Ill*, em que analisa obras de doentes mentais, abordando as relações entre psiquiatria e arte, loucura e auto-expressão.

Klee assistiu a palestras do médico e, na Bauhaus, onde ingressou em 1921, era frequentemente visto com um exemplar do livro *Artistry*. Segundo Lothar Schreyer, um de seus colegas na escola, o artista se identificava com as obras da coleção Heidelberg que ilustravam o livro, se referindo a elas como “pinturas religiosas” e como “visões espirituais diretas”.⁶ A loucura implicaria num estado de espírito despretenso e desarmado e, por isso, mais “verdadeiro”, ainda que nem sempre sereno. Nessa época,



A *Santa da Luz Interior*, 1921
litografia sobre papel • 38,9 x 26,7 cm • Doação MAMSP

Klee produz um conjunto de trabalhos com seres que chama de “anjos”, “demônios”, “fantasmas” e “videntes”, entre os quais estão *A Santa da Luz Interior* e o desenho *Angelus Novus* (1920), que Walter Benjamin interpretou como o anjo da história tomado de perplexidade diante das catástrofes do passado⁷. A figura que integra a coleção do MAC USP também não tem uma feição apaziguadora. Seus olhos aparentemente cerrados remetem às deformações do cubismo, denotando um misto de monstruosidade, terror psicológico e introspecção.

Klee incentivava seus alunos a usarem a intuição. Guiados pela própria “luz interior”, a gênese de suas obras deveria começar com pequenos, mas “verdadeiros” atos. Destacava também a importância de preservar a “pureza” dos elementos pictóricos, o que significava que a linha e a cor não deveriam perder suas características, ainda que estivessem engajadas em gerar formas. Isso é observado na obra em questão, onde a linha mantém sua força gráfica, enquanto formas geométricas estruturam o rosto da figura.

Artistas modernos como Mondrian, Kandisky e Malievitich também apoiaram seus processos criativos em teorias místicas. Klee acreditava que toda obra de arte era uma “uma parábola da criação divina”⁸, testemunha e exemplo da ligação entre o indivíduo e o cosmos. Em *A Santa da Luz Interior*, ele conjuga sua crença na “pureza” da loucura com a “pureza” dos elementos visuais, impedindo assim que a obra se submeta a qualquer um desses jargões.

1 A gravura fez parte da exposição “Arte degenerada”, organizada Partido Nacional Socialista em Munique, em 1937. Ver: COSTA, Heloísa. “A arte degenerada de Paul Klee”. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. O Brasil no século da arte: a coleção MAC/USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea USP; Lemos Editorial, 2000.

2 FOSTER, Hal. “Blinded insights”. In: *Prosthetic gods*. Massachusetts: The MIT Press, 2004, p. 198.

3 KLEE, Paul. “Credo criativo”. In: CHIPP, H. B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 183.

4 As ideias de Prinzhorn foram importantes também para Max Ernst e Jean Dubuffet, entre outros artistas modernos.

5 Obras dessa coleção também integraram a mostra “Arte degenerada”.

6 Citado por Hal Foster, *idem*, p. 199.

7 BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

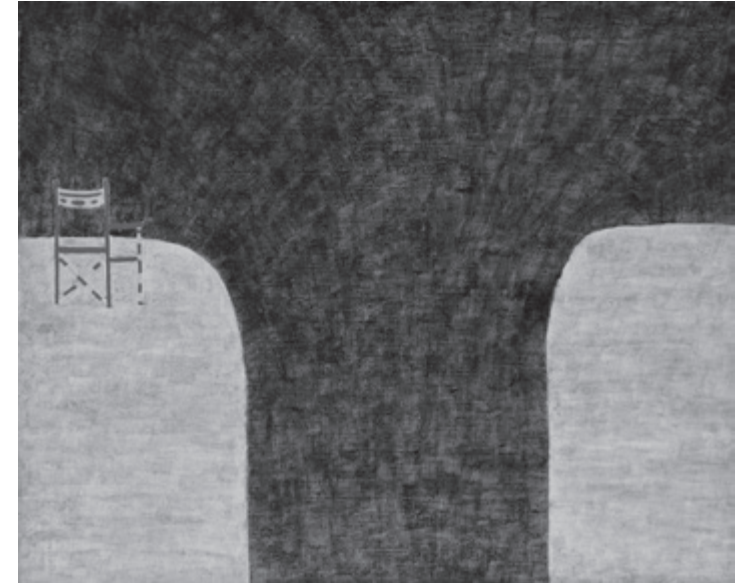
8 KLEE, Paul. Caminhos do estudo da natureza. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 84.

Eleonore KOCH

Berlim, 1926

Fernanda Pitta
(TC)

A vista é de uma estranha paisagem, em que o horizonte se fecha em abismo, invertendo a expectativa de que o azul do céu ou do mar abraça a vista para o infinito. Aqui, essa cor que tradicionalmente pertence a esses elementos da paisagem parece transformada pela própria forma em que é arranjada, nas pinceladas verticalizadas que se afunilam. À beira do grande sulco aberto no centro da tela, uma cadeirinha repousa solitária, voltada para o que deveria ser ponto de fuga, inexistente porque interrompido pela ausência mesma da perspectiva. As paisagens de Eleonore Koch provocam, no mais das vezes, esse desconcerto, ao rearticular características do vocabulário tradicional da pintura. Tais rearticulações, feitas em “associação livre”, têm um efeito de deslocamento que nos envolvem justamente por sua estranha familiaridade. Artista de origem judaico-alemã, Eleonore Koch formou-se com passagem pelos ateliês de Yolanda Mohalyi, Elizabeth Nobiling, Samson Flexor, Bruno Giorgi, no Brasil, e em Paris, com Arpad Szenes e Robert Coutin, estudando pintura e escultura. Mas foi de volta ao Brasil, como a única pupila de Alfredo Volpi, que a artista definiu sua pintura, em termos técnicos, adotando a têmpera, e estilísticos, criando uma forma pictórica que combina a lição passada de Ernesto De Fiori a Volpi – a tarefa fundamental do pintor é “resolver o quadro” – com uma decisão em manter-se, por toda a carreira, uma pintora figurativa. A obra em questão foi realizada no Rio de Janeiro e é exemplo de um experimentalismo, envolvendo questões que tangem aquelas presentes nas



Abismo, 1962
têmpera sobre tela • 59,3 x 72,7 cm • Doação Theon Spanudis

obras dos artistas filiados aos movimentos concretos e neoconcretos do período. Na obra em análise, é óbvio o conhecimento da artista com relação a esses aspectos. Notem-se alguns: 1) o jogo entre frente e fundo da tela com a eliminação da perspectiva, por meio do achatamento da representação do abismo e da cadeira; 2) os contrastes simultâneos, a intensificação das cores por meio de oposições, como o azul e vermelho, o amarelo e vermelho, branco e azul; 3) o equilíbrio estudado do quadro, na acomodação da linha do horizonte no terço superior do retângulo horizontal da tela e na distinção de duas frações diferentes, mas proporcionadas para as faixas de chão, que confere dinâmica e ritmo à composição. Tais características, presentes em outras obras da artista pertencentes à coleção do MAC USP, são testemunho de uma importante (porém talvez mais sutil que seus contemporâneos colegas acima aludidos) presença de inflexões construtivas na arte brasileira, cuja discussão deve ser feita ainda com mais vagar.

Anna KUTERA

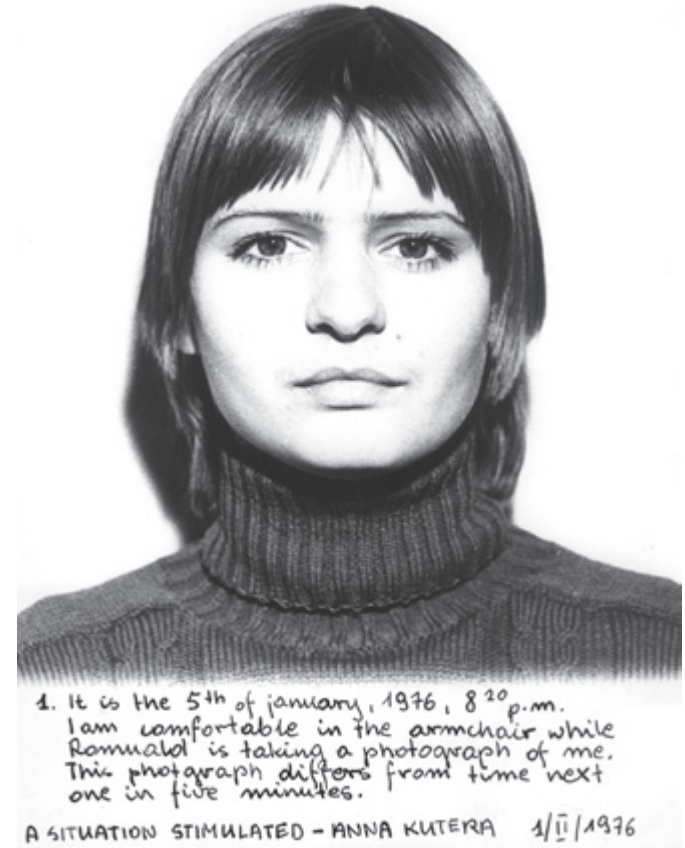
Zgorzelec, 1952

Lina Alves Arruda
(DJ)

Composta por fotografias e registros textuais orientados por uma base teórica associada à arte conceitual, *Morfologia da Nova Realidade* integra uma pesquisa extensa acerca da interdependência entre o tempo e a tríade: existência, realidade e consciência, elaborada pela artista polonesa Anna Kutera, na década de 1970.

Trata-se de uma proposição gerada a partir de interação com a realidade. As oito fotografias da série *A Situation Stimulated* fornecem registros de momentos que compõem uma situação simulada. A artista, sentada diante de uma câmera, propõe-se a ser fotografada a cada cinco minutos. A situação supostamente experienciada é relatada, posteriormente, em legendas que relacionam o instante capturado na imagem fotográfica à vivência descrita, possibilitando a apreensão de uma situação. É assim exaltada a capacidade fotográfica de conter, documentar e simular realidades, incitando uma investigação acerca dos elementos fundacionais do processo e delatando a possibilidade de sincronizações diversas entre linguagem e realidade. É investigada a potencialidade fotográfica de atuar ora como entidade separada e desvinculada do contexto empírico de sua produção, ora como instrumento que ilustra uma situação especificamente orientada. Nesse caso, o tempo é um elemento crucial que norteia a situação simulada pela artista, e as fotografias, os dados morfológicos concretos, porém modeláveis segundo orientação e interpretação.

A sequência serial das fotografias atribui temporalidade à obra e organiza sua inteligibilidade: a materialização do tempo é o elemento que revela a potencial existência de múltiplas realidades, derivadas de interpretações dissonantes. Aqui, a relatividade, exaltada pela multiplicidade de interrelações entre tempo, consciência, existência e linguagem, é o elemento condicionante das referidas realidades e o artifício revelador da fragilidade dessa noção.



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

A proposição indica fragmentação e incompletude por não se tratar de um objeto estético hermético e concluído. A materialidade, o tratamento e as técnicas utilizadas a destituem da tradicional aura artística e um conflito relativo à sua constituição material é exposto, uma vez que os elementos (imagem/texto, conceito/matéria) não se sobrepõem uns aos outros, mas formam um conjunto de documentos e geram, não uma composição, mas uma experiência reflexiva de cunho investigativo, informacional e conceitual.

Manabu MABE

Shiranui, 1924 - São Paulo, 1997

Guilherme Weffort Rodolfo
(CA)

Esta obra de Manabu Mabe pode ser considerada de sua terceira fase e de maior maturidade. Sua trajetória de estilos passa do figurativo ao expressionismo abstrato caligráfico, no qual é possível reconhecer as formas da escrita japonesa em meio à composição da obra. Mabe atinge, nesta terceira fase, a expressão e o estilo que o acompanhou até o final de sua carreira. Uma mistura de *Action Painting* com Tachismo, acrescido ainda com a simbologia pessoal do autor e suas referências sógnicas.

São proposições que passam pelo expressionismo abstrato como a força do gesto e a tradução das compreensões dramáticas da existência. Estes gestos são guardados talvez de seu conhecimento de Shodō, a técnica de caligrafia japonesa, uma vez que sai do Japão ainda jovem e mantém boa parte de suas tradições com a família no interior de São Paulo. Ou ainda pelo fenômeno da arte caligráfica ter se tornado uma espécie de maneirismo entre os artistas japoneses, tanto no Japão como no Brasil, no final da década de 1950. Isso ocorreu devido a um esvaziamento estético de pensamentos e conceitos modernistas, como o primitivismo, e das variações do naturalismo e realismo nessa década. Esses artistas japoneses entendem a afinidade da arte arcaica oriental com as necessidades interiores da poética criadora do modernismo, como mostra o artista Yukei Tejima na IV Bienal de São Paulo, em 1957. Nesse mesmo período, Mabe produz suas obras com esta estética caligráfica e vai gradativamente incorporando-a como signo permanente. Com esta maturidade, Mabe torna-se a maior contribuição ao movimento abstracionista no Brasil.



Equador n° 2, 1973
acrílica sobre tela • 180 x 200,7 cm • Doação artista
© Instituto Manabu Mabe

Embora não exista uma sequência específica que dê título à obra, *Equador n° 2* compõe uma narrativa semelhante a que havia pintado em 1969, a *Vento do Equador*. No que concerne ao estilo de Mabe, os títulos agregam-se por uma via onírica da obra e, caso não encontrasse tal sentido, ficariam sem título, como em boa parte de seus trabalhos de vários períodos.

O ano em que *Equador n° 2* é produzida é particularmente expressivo na carreira do artista. Mabe, que quatorze anos antes fora homenageado pela revista *Times*, de Nova York, e premiado nas Bienais de São Paulo e de Paris, vê reconhecido seu trabalho pelos governos do Brasil e do Japão, promovendo e expondo no 1° Intercâmbio de Belas Artes Brasil/Japão, com mostras em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Tóquio, Atami e Nagoia.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 - Nice, 1954

Liliane Benetti
(SS)

Ao atinar demoradamente com os objetos prosaicos em disponibilidade, ao perceber-lhes o ânimo constitutivo, ao testar-lhes as ambiguidades em novas relações, as naturezas-mortas que permeiam as telas de Matisse são, em lugar de mero gênero, um profuso repertório de modos de proceder e de afetar a realidade sensível. Numa lida que traz à tona arranjos entretecidos pelos espaços entre as coisas, os elementos das pinturas guardam suas peculiaridades na mesma medida em que se equivalem em superfície, nada deixado à deriva, tampouco havendo ali protagonistas, uma vez que cada parte faz coro ao conjunto, a ponto de uma peça faltante ou em desequilíbrio prejudicar a coerência penosamente alcançada.

Estruturada por compensações entre as quantidades de superfícies coloridas, nessa *Natureza-morta*, de 1941, as escalas das coisas reportam-se aos ajustes das distâncias entre as cores, numa rigorosa afinação entre extensões e valores tonais que propicia que cada forma encontre a sua cor.

Depositadas por último, as camadas de um vermelho-violeta escurecido fazem um remate por vedação, um procedimento que desenha por subtração novos recessos e contiguidades entre as coisas. Garantindo a coesão e reforçando a organicidade compositiva, a cor expande-se em pinceladas circulares, serpenteadas entre os objetos,



Natureza-morta, 1941
óleo sobre tela • 27,4 x 41 cm • Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho
© Sucession H.Matisse/AUTVIS, 2012

arredondando-lhes ainda mais as voltas, ao passo que apagam parcialmente o esverdeado que lhe precedeu, cuidando para tão somente conservá-lo em certos intervalos estruturais. A luminosidade emanada desses pequenos embates tonifica os ocres, rosas e alaranjados, manchas essas que, contrastadas também com as áreas enegrecidas, terminam por graduar variados brancos nas porcelanas.

A tonalidade queimada, mas ainda sanguínea do vermelho acentua a sensação de que foi injetado no plano mais rente, e tal qual um anti-coagulante que num sistema circulatório – analogia aliás recorrente na produção – propaga de cor a cor contrações e distensões, numa incessante alternância de movimentos livres de entraves ou de culminações, fazendo o conjunto vibrar em superfície, a fim de que o olhar possa ser capturado e, ao mesmo tempo, demovido de se fixar num único ponto. Assim, as relações se imantam com tanta veemência que investem os objetos de vitalidade, restando a dúvida de que não seja mesmo possível devolver-lhes um encantamento que já se sabe, de há muito, deles destituído.

Jota MEDEIROS

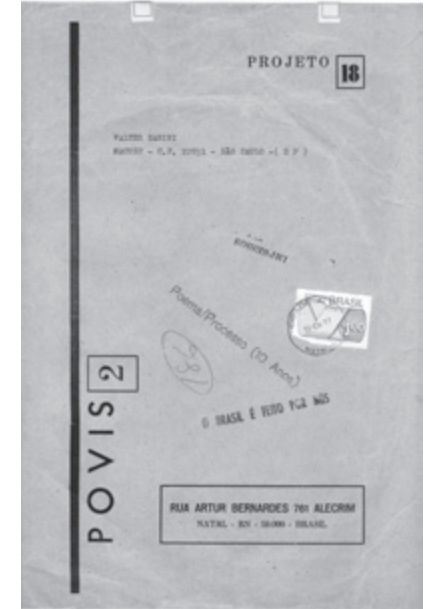
João Pessoa, 1950

Fabrcia Jordão
(DJ)

Povis 2/Projeto 18 foi organizada na década de 1970 por Jota Medeiros. Artista intermídia, desde os anos 1980, concilia a carreira de artista com a de funcionário público na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Na UFRN, foi responsável pela criação do Setor de Multimídia do Núcleo de Arte e Cultura. Como idealizador e, ainda hoje, coordenador desse Setor, o artista promoveu diversas ações voltadas a fomentar a reflexão, estimular a produção e experimentação e constituir um acervo multimídia na Universidade. Nesse processo, contou com a colaboração de artistas vinculados a rede da arte correio da qual era um ativo participante. O desejo de criar um acervo múltiplo da produção intermídia culminará com a criação do museu virtual Abraham Palatnik. Esse projeto, em construção, é, talvez, uma das obras mais ambiciosas de Medeiros. Disponibilizará, via plataforma digital, mais de 5 mil obras do acervo multimídia do artista – atualmente em processo de comodatado com a UFRN. De certo modo, esse projeto consolida uma trajetória artística marcada por um forte compromisso com a institucionalização, difusão, memória e arquivo da arte multimídia no Brasil.

Publicação colaborativa, contou com a participação de artistas de diversas regiões. Cada artista enviou ao organizador cópias de um trabalho, que foram redistribuídas em envelopes e remetidas aos participantes do projeto, de modo que cada um recebesse um exemplar contendo um trabalho de cada um dos colaboradores. Esse tipo de proposição, denominada *Publicação Envelope*, conforme Paulo Bruscky, foi muito usada por conta da praticidade, “porque é uma publicação que perde a característica normal de revista com capa, grampeada e tal, ela passa a ser uma publicação coletiva, com as coisas soltas que você pode manusear”¹, a exemplo de *Karimbada* (PB) editada por Unhandeijara Lisboa e *Multipostais* (PE) por Paulo Bruscky.

¹ Paulo Bruscky, Entrevista concedida a Andrea Paiva Nunes. Recife, 26 jun 2002. In: Andrea Paiva Nunes. *Tudo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul) p. 133.



*Povis 2 - Projeto 18, 1977*² (detalhe)
carimbo, colagem, giz de cera, offset e fotocópia sobre papel e envelope kraft
32,4 x 23 cm • Doação artista • Natal: Edição do autor

Essencialmente intermídia, os trabalhos que constituem a *Povis 2/Projeto 18* fundem numa única mídia fotografias, *offset*, carimbo, serigrafia, colagem e recortes de revistas, produzindo um híbrido de livro de artista, poesia visual e arte correio, uma vez que a rede de criação, via correios, foi determinante para realização dessa proposta.

A *Povis 2/Projeto 18* funcionou como uma plataforma artística, ideológica e política, no sentido amplo do termo. Interligou artistas de várias partes, viabilizou a criação de redes de comunicação, circulação e consumo de arte. Potencializando a tomada de poder do artista não só com relação à produção e distribuição de seu trabalho, mas também na teorização da arte e de sua própria produção, ambas pensadas e articuladas com o contexto social e político local e em sintonia com o que estava acontecendo em outras partes do mundo.

² J. Medeiros (Ed.), Julien. Blaine, Joaquim Branco, Paulo Bruscky, Moacyr Cirne, Carlos Humberto Dantas, Leonhard Frank Duch, Falves Silva, Eduardo Gosson, Aristides Klafke, Unhandeijara Lisboa, Marciano Lyrio, Diógenes G. Metidieri, Pedro Osmar, P. J. Ribeiro e Vânia Lucila Valério

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Alessandra Monachesi Ribeiro
(TC)

Uma cadeira, um bloco de granito sentado sobre ela, um banco de granito em frente. Parla. Dizem que Michelangelo interpelou assim uma de suas esculturas, o Moisés, de tão real que parecia. Fala. Tão verossímil que só falta falar.

É num diálogo com a arte e com a história que Cildo Meireles inscreve seu trabalho. Conceitual, ele torna obra a encarnação de uma ideia. Mas essa ideia em nada é etérea, bem ao contrário. Ela é sensível, corporal, densa.

O espectador pode se sentar e falar com o objeto sentado à sua frente, semelhante a um corpo de pessoa tornado granito, um ser antropomórfico. O que falar para alguém que virou pedra?

Sentado em uma cadeira tão comum quanto qualquer uma que possamos ter em nossas casas, lembrando que os objetos de arte podem ser objetos cotidianos, esse ser de pedra jaz ali, como uma tumba para a palavra que ele pede que seja dita, mas que ele mesmo não pode mais proferir.

O convite para que o espectador se sente à sua frente é convite e ameaça. Sentados à frente de *Parla*, não viramos pedra também? Ou quem sabe damos voz a esse silêncio sepulcral que jaz ali? Ao contrário de muitas de suas obras extremamente críticas e explicitamente posicionadas em relação ao seu contexto político e filosófico, em *Parla*, Cildo Meireles permanece nebuloso, flutuante, cheio de ambiguidades. O convite à fala evoca a possibilidade de reflexão e de fazer encarnar o pensamento. A forma de seu trabalho traz o perigo de virar pedra e não mais poder falar. Uma cadeira ocupada por um objeto de granito é uma cadeira impedida de ser habitada por alguém. O ser “empedrado” impede que a cadeira circule e seja usada, congelando sua vida do mesmo modo como se encontra ali congelado.



Parla, 1982

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

Retirar um objeto cotidiano de seu uso comum e transformá-lo em objeto de arte singular é uma estratégia não apenas para reaproximar arte e vida, quanto um meio de indagar a arte sobre sua função de sacralizar objetos, tornando-os inacessíveis. Reinsere um objeto comum nesse jogo dos objetos de arte pode ser entendido como uma maneira de tumultuar essa deferência ao objeto artístico, único.

No entanto, esses objetos comuns, no momento em que se alçam à condição de objetos de arte, arriscam-se a produzir o efeito inverso que é – não uma reaproximação entre arte e vida – mas seu próprio distanciamento. Engolidos pelo discurso e pelos dispositivos do meio das artes, eles perdem sua cotidianidade e tornam-se também sacralizados, perdendo sua vocação crítica. Não será para esse risco que Cildo Meireles aponta com sua obra, ao reassentar uma escultura sobre uma cadeira, fazendo toda a história da arte pousar e pesar sobre um objeto comum que, com isso, fica impedido de circular e de... falar?

Nina MORAES

São Paulo, 1960

Maria Cristina Bosco
(CA)

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho [...].

Assim Graciliano Ramos inicia seu livro *Infância*, descrevendo o que poderia ser seu primeiro vislumbre de memória: um vaso de louça vidrada. Em nossas vivências, haverá sempre algo de que, irremediavelmente, não conseguiremos nos livrar e, involuntariamente, ficará preso à memória, dando organicidade ao nosso passado. São nossos bens imateriais.

Infância, obra de Nina Moraes, recolhe e encapsula uma série de objetos relativos a esse período, potencializando-os poética e expressivamente. Envoltas em líquido viscoso e, arranjadas no interior de um pirex, essas quinquilharias resgatadas da infância contam sua própria história. O pirex que serve de invólucro assemelha-se a um casulo, tornando seu conteúdo intocável e inacessível. Ao mesmo tempo, sua transparência nos concede o privilégio do olhar, permitindo que observemos seu interior pela vitrine de um vidro temperado. O líquido viscoso como uma placenta amalgama todo o espaço interno: seus objetos miniaturizados, os tons femininos, a natureza infantil. A autora acaba por nos remeter, com suavidade, a imagens comuns da infância. Compotas preparadas com capricho que exalavam aromas pela casa, impregnando nossa memória de cheiros e gostos inesquecíveis, e enfeitavam as prateleiras das antigas cozinhas. Eram como joias a serem abertas em dias especiais. A forma oval lembra a de um camafeu, objeto-memória de tantos passados, guardado na caixa das miudezas valiosas, símbolo da feminilidade, adorno que revelava a mulher madura.

Ao compartilhar esses objetos de infância com o observador, a artista o conduz para dentro de si mesmo e de suas lembranças. Nesta obra-objeto, há um pouco do navio naufragado, do tempo que se impõe,



Infância, 1990
objetos de plástico e gel em
recipiente de vidro • 7 x 21 x 30 cm • Doação artista

das transformações inevitáveis, do testemunho de um passado. Talvez seja essa a prisão de nossas lembranças. Aquela que, sem mesmo ter a certeza de haver existido (lembrando Graciliano Ramos), conserva-se em nossos arquivos mnemônicos como uma verdade quase palpável.

De acordo com Katia Canton, o tempo e a memória têm sido temas de interesse na arte contemporânea, principalmente a partir dos anos de 1990. Tais obras promovem o resgate, a lembrança e dão espessura ao tempo. São como uma parada obrigatória, donde testemunhamos nossa humanidade intrinsecamente ligada à memória. Essa compressão temporal, ainda que por instantes, desacelera o fluxo desenfreado do cotidiano, permitindo ao observador o deslocamento necessário para resgatar sua história, dando-lhe a possibilidade de “existir” em meio à fugacidade da vida contemporânea. Segundo a autora, “Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência de demarcações de individualidade [...]; é também o território de recriação e de reordenamento da existência um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade de quem abre um diário.”¹

A obra *Infância* detém esse tempo fugidio e o encapsula na memória envidraçada do casulo. Os objetos ali expostos, é certo, foram se tornando cada vez menos aprazíveis ao olhar. Com o passar do tempo, o líquido gelatinoso em que estão envolvidos fez com que perdessem o brilho, a cor e o viço. Dessas transformações, a artista não faz caso, acolhendo-as em sua obra como um processo natural aceitável. Afinal, nossas lembranças infantis, à medida que se distanciam, também se tornam embaçadas ou até mesmo duvidosas, o que não quer dizer que deixem de ter lugar cativo em nossa memória. Guardadas, ali permanecem, insistindo em existir.

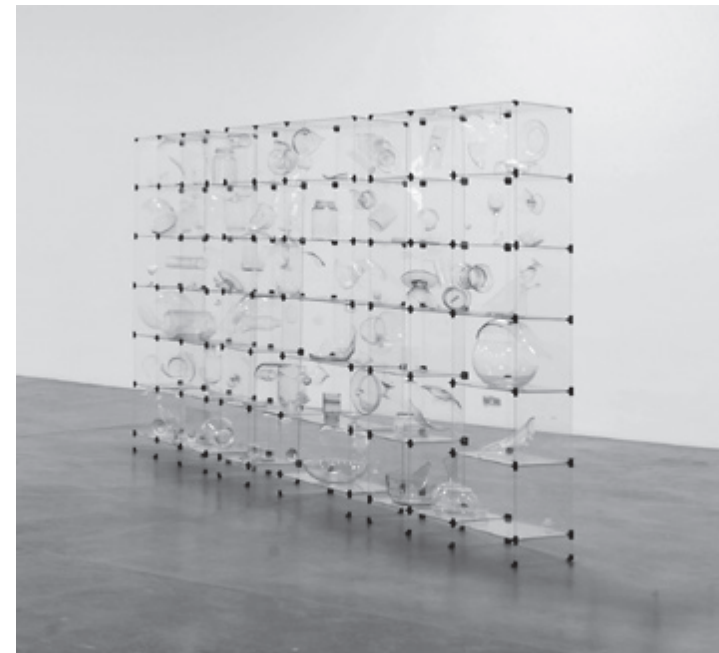
1. CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas de Arte Contemporânea).

Nina MORAES

São Paulo, 1960

Julio Meiron
(CA)

Nina vem de um grupo de artistas que se utilizam da apropriação para produzir resultado notadamente estético. A especificidade de sua pesquisa tem uma origem que é a sua própria casa transformada em ateliê, em um processo que amplia a dimensão factual para a poética. No dia a dia, em meio aos afazeres domésticos, a artista foi se deixando seduzir pela transparência e pela textura da matéria. Em *Das Lamentações*, os sucessivos planos translúcidos da estante de vidro fundem-se com as diversas transparências dos cacos de objetos domésticos ali depositados. O olhar atravessa a estrutura do trabalho. Da fragmentação inicialmente incitada pelos cacos, uma síntese se perpetua pela não opacidade dos materiais cuidadosamente selecionados e distribuídos na composição final da obra.



Das Lamentações, 1999
fragmentos de objetos de vidro colados em estantes de vidro
com cantoneiras de plástico • 210 x 375 x 40 cm • Doação artista

Giorgio MORANDI

Bolonha, 1890 - 1964

Carlos Eduardo Riccioppo
(SS)

A natureza-morta constitui o núcleo mais coeso da obra de Giorgio Morandi, artista que incursionara pelos arredores do futurismo em meados da década de 1910 e que foi, aos poucos, sedimentando em seu trabalho algo da longa tradição da pintura italiana desde o *Trecentos*, e a isto somando uma atenção aos trabalhos de Chardin, Cézanne, Picasso, Braque...

Mas, trazer à tona toda essa tradição, e, ainda, fazê-la surgir ao lado de algumas das mais radicais experiências da arte moderna não significa, nessa obra, qualquer apelo a um retorno a uma ordem anterior ou um espírito conciliador com aquela tradição da pintura.

É verdade que, por certo tempo, os trabalhos do artista surgiram banhados por uma nostálgica atmosfera metafísica, o que apresentava a sua obra uma espécie de idealismo clássico, simpático para com a temática das praças vazias e das ruínas italianas, testemunhas de um passado glorioso da arte que, todavia, exibiam-se perdido e silencioso em um universo qualquer, dramaticamente encerrado em um “outro plano” nas pinturas de um De Chirico ou de um Carrà.



Natureza-morta, 1946

óleo sobre tela • 28,2 x 38,8 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Morandi, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

De fato, se a partir de meados da década de 1930, a poética derradeira do artista vai se concentrar sobre aqueles objetos prosaicos – garrafas, xícaras, vasos –, isto não ocorrerá sem que ali intervenha um apreço pela simplicidade, pela austeridade, sem que compareçam senso de equilíbrio e clareza no esforço compositivo das pinturas. Tudo isso que se deixa ver em uma obra como *Natureza-morta*, de 1946: a centralização dos objetos ali pintados, a organização triangular com que eles surgem na tela e sua simplificação formal; a compensação dos valores tonais e a esquiwa aos contrastes estridentes; a feição assentada, imóvel daqueles sólidos – estaria ali infundida certa “classicidade”.

Todavia, a se reparar na profunda continuidade entre os objetos daquela pintura, no quanto transcorrem sem interrupção um do outro (parede e mesa, mesa e xícara, parede e garrafa...), e também no quanto é resumido o tratamento desses objetos, no quanto de imprecisão há nos seus contornos e de incompletude na cobertura daquela tela, se há em Morandi um apelo à ordem ideal, clássica das coisas, isso só se dá no embate com a concretude das coisas, no seu modo de aparecimento.

Antoni MUNTADAS

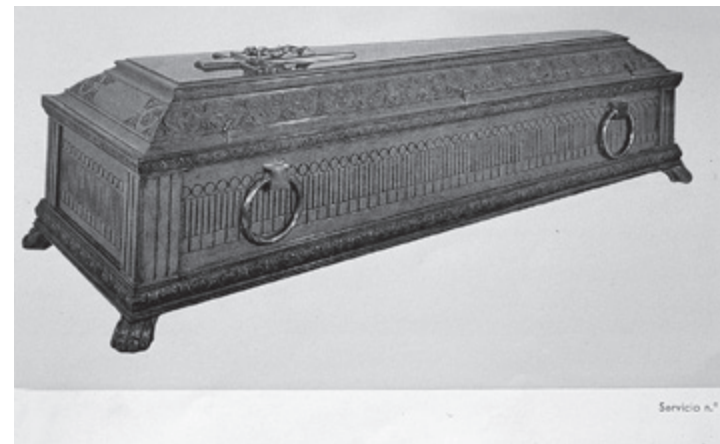
Barcelona, 1942

Adriana Palma
(CF)

Numa apropriação de imagens e textos de catálogos comerciais e jornais, Antoni Muntadas realizou a obra *Reflexões sobre a Morte*, entre 1971 e 1973. A sequência de oitenta diapositivos que a compõe exibe imagens de corpos envolvidos em panos brancos, assemelhando-se a defuntos, recortes de notícias de jornais sobre óbitos, objetos decorativos para velórios e diferentes modelos de urnas e carros funerários, alguns deles com descrições e valores monetários. Essa série foi enviada ao MAC USP, pelo correio, para participar da exposição *Prospectiva'74*, nas Sessões Especiais de Filmes e Diapositivos.

O trabalho faz parte de uma fase de transição na produção de Muntadas. Até aquele momento, o artista catalão vinha realizando ações que exploravam o corpo e as experiências sensoriais, dando ênfase àquelas por ele denominadas de *Subsensoriais*, que remetiam ao tato, olfato e paladar, em oposição aos sentidos tradicionalmente privilegiados pela arte, a visão e a audição.

Entre 1974 e 1975, passou a produzir obras que envolviam temáticas sociais e relativas aos meios de comunicação, o que ele veio a intitular de *media landscape*: a paisagem formada pelos meios de comunicação que é vista pelas pessoas, como se fosse algo real, como parte de suas experiências individuais. O artista observava e analisava – como o faz até hoje – diferentes meios de comunicação, as maneiras como são construídas mensagens, consensos são arquitetados e constituídas outras ferramentas de controle coletivo de modo a mostrarem-se desideologizados.



Reflexões Sobre a Morte, 1973 (detalhe)
diapositivo em cores 35mm • Doação artista
© Muntadas, Antoni/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Na intersecção entre esses dois momentos, Muntadas, em *Reflexões sobre a Morte*, opera com uma concepção de morte no seu sentido limite. Seu embate é com as referências sociais, econômicas e históricas que circundam a morte e as variadas formas de tratá-la, principalmente aquelas relacionadas à ornamentação. Coloca assim, em discussão questões associadas às aparências sociais e aos estereótipos.

Essa obra afasta-se da preocupação estética tradicional da arte e aproxima-se de disciplinas como a antropologia, a psicologia e a sociologia, bem como de atividades relacionadas à seleção e observação dos atos humanos e dos fenômenos naturais.

Portanto, *Reflexões sobre a Morte* destaca a transição na produção do artista ao tratar do desaparecimento do corpo físico individual com a morte e ao evidenciar o aparecimento de uma preocupação em analisar temáticas mais amplas, associadas ao social, ao político, à comunicação.

Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio Janeiro, 1934

Thiago Gil
(TC)

Segundo Murilo Mendes, nos últimos anos de sua vida, já com a saúde bastante debilitada pelo tumor na laringe que provocou sua morte precoce aos 33 anos, Ismael Nery dedicou-se também à escrita, deixando um conjunto de poemas, além de algumas notas expondo um pouco de sua visão de mundo. Numa delas, intitulada “Arte e Artista”, faz algumas afirmações sobre o que entendia ser o artista moderno: “O conceito primordial de arte encerra a ideia de equilíbrio, eis por que achamos que um artista moderno não deva mais ser um cultor do temperamento e sim um estabelecedor de relações”¹. Nessa frase, encontram-se dois elementos comuns a muitos trabalhos do artista e que podem ser percebidos também no desenho *Composição Surrealista I*, possivelmente produzido nesse momento final de sua vida.

O primeiro deles é a justaposição de elementos, que desloca o sentido das figuras em si para a relação entre elas. É isso que justifica a atribuição do título *Composição Surrealista*, já que esse deslocamento é a base das pinturas, colagens, desenhos e objetos surrealistas. E ainda que seja um desenho, é o princípio da colagem surrealista, do encontro insólito de figuras pertencentes a realidades distantes, que rege *Composição Surrealista I*.



Composição Surrealista I (Um dirigível e um epitáfio com a palavra LEX), s.d.
nanquim sobre papel • 21,3 x 27,8 cm • Aquisição MAC USP

O segundo elemento é a ideia de equilíbrio. Na mitologia subjetiva criada por Nery em sua obra, essa ideia assume inúmeras vezes a forma do andrógino, do ser que concilia os sexos opostos, frequentemente assumindo as feições do próprio artista. Em *Composição Surrealista I*, um abdome e pernas femininos surgem como uma espécie de vaso com flores, ao lado de um torso masculino que flutua sem pernas. O fato de essas duas metades humanas, mesmo estando nuas, usarem cintos, não só faz com que pareçam complementares, como nos induz a associá-las na imaginação. Uni-las, porém, só é possível concebendo homem e mulher num mesmo ser, num mesmo corpo. É um dos sentidos que pode ter esse par de figuras cindidas, se percebermos que o torso é um autorretrato e se pensarmos que Ismael Nery criou para si, no poema *Ismaela*, sua versão feminina, expressão ao mesmo tempo do desejo e da impossibilidade do artista de ser completo e uno – conciliação de todas as oposições.

1 Ismael Nery. “Arte e Artista” in: Aracy Amaral (org.), *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC USP, 1984, p. 37

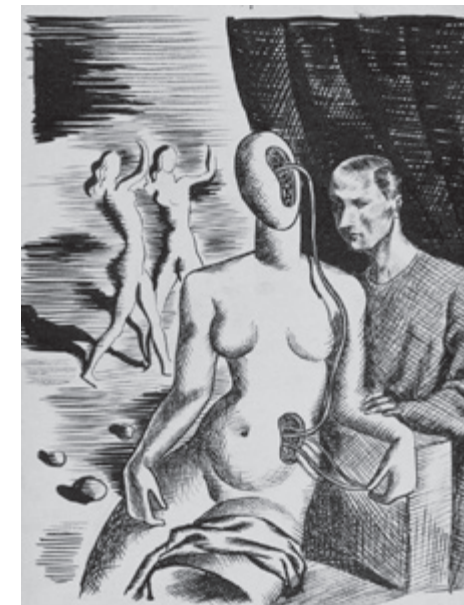
Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio Janeiro, 1934

Thiago Gil
(TC)

A obra de Ismael Nery é marcada, antes de tudo, pela diversidade de faturas. No conjunto de desenhos a lápis e nanquim pertencentes à coleção do MAC USP é possível observar figuras construídas ora por meio de manchas, ora por tramas de hachuras, ora por linhas firmes e onduladas, ora misturando diferentes faturas, numa demonstração de exímio desenhista, formado não só pelas aulas na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, mas também pelas ilustrações de revistas, que gostava de copiar. Em *Três Mulheres com Auscultador* é possível perceber essa diversidade pelo contraste entre o primeiro plano, bastante trabalhado por hachuras, e o segundo, de traço mais livre.

O título pelo que conhecemos hoje esse desenho possivelmente foi atribuído depois da morte do artista. Ismael Nery raramente dava títulos às suas obras. Quando o fazia, no caso dos desenhos, inscrevia-os muitas vezes no próprio trabalho. Chamo atenção para o título porque uma observação mais atenta percebe que não existem três mulheres na cena. Se há nela alguma mulher, são as duas ao fundo. O “auscultador” à direita, na verdade um autorretrato, tem a seu lado uma intrigante figura feminina, mais próxima de um boneco ou manequim do que propriamente de uma mulher. Não apenas pela cabeça sem rosto e cabelos, mas pela postura rígida e inerte, diferente da dança executada pelas figuras ao fundo; rigidez também do pescoço cilíndrico, contrastante com o pescoço anatomicamente modelado do autorretrato.



Três Mulheres com Auscultador, s. d.
nanquim sobre papel • 16 x 12 cm • Aquisição MAC USP

Sugerir que se trata de um manequim é também apontar para alguns artistas aos quais Nery poderia estar atento em fins da década de 1920. Além de De Chirico, que o consagrou em suas pinturas metafísicas da década de 1910, o manequim interessou também a Max Ernst, Man Ray e René Magritte. E pode mesmo ser compreendido como uma das principais figuras da mitologia moderna que os surrealistas teriam gostado de criar.

Com Ismael Nery, porém, ele assume feições singulares, inserindo-se na mitologia própria do artista, cuja figura maior é ele próprio. Ganha elementos orgânicos, artérias comunicando cabeça e ventre por fora do corpo.

A ruptura dos limites do corpo por suas estruturas internas e o fazer-se personagem da própria obra são traços marcantes dos desenhos de Nery. Ao tocar o braço do manequim, mais do que auscultá-lo, o artista parece deflagrar nele um processo, talvez o de sua conversão em ser orgânico, cuja promessa de vida acena por detrás das cortinas.

Hélio OITICICA

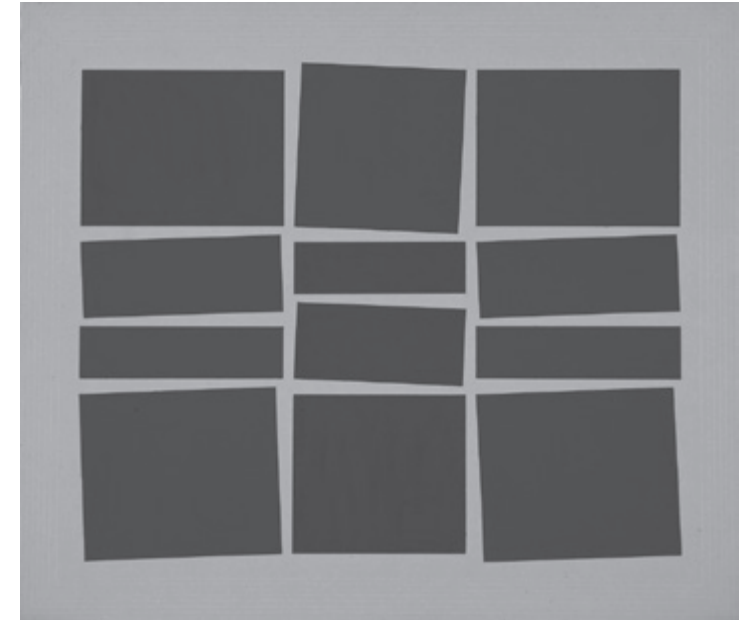
Rio de Janeiro, 1937 - 1980

Ana Goldenstein Carvalhaes
(KC)

Metaesquema II é um marco da produção neoconcreta no Brasil. Ele manifesta uma fase de captura e superação das vanguardas modernas, por meio da retomada das pesquisas construtivistas, configurando a passagem para a arte contemporânea brasileira. A obra reflete o momento em que Oiticica organiza uma densidade conceitual poderosa de seu universo de referências e experiências.

Aqui, formas quadradas e retangulares dançam na superfície da obra. Elas remetem às propostas suprematistas, neoplásticas e construtivistas, com suas bases horizontal/vertical e seus ângulos retos. São placas simples e monocromáticas utilizadas na pesquisa da dinâmica de formas geométricas, limitadas ao plano do papel.

O movimento neoconcreto reflete uma pesquisa da forma, que aponta para a espacialidade pictórica e para a arte conceitual: surge de reflexões sobre a natureza da arte. Parte de uma codificação rigorosa da linguagem, realizada pelo construtivismo, na conversão da pintura como uma construção (Favaretto, 1992). É uma crítica da representação e da ilusão, materializada neste estudo de Oiticica. Esta obra é um testemunho da renovação dessas propostas, início dos desdobramentos para a libertação da cor no espaço e para o fim pintura: apesar da precisão absoluta apresentada aqui, as figuras geométricas estão como que soltas na superfície, numa assimetria, de modo que parecem se mover, numa relação musical. Parecem se descolar do papel. Por ser monocromática, não há equívocos sobre sua conjuntura, sua organização estruturante.



Metaesquema II, 1958
guache sobre cartão • 55 x 63,9 cm • Doação Projeto Hélio Oiticica

A partir daí, a pesquisa estrutura-cor desdobra-se no espaço. O artista parte para as *invenções*, libertando a pintura “da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional” (Favaretto, 1992:40). Ele passa a assumir “a função totalizante do experimentador” (Salomão, 2003:32). Seus trabalhos posteriores se dão no horizonte da vida, na “realização plástica pura no ambiente.” (Favaretto). O sentido de construção, no entanto, foi fundamental para a continuidade de um programa, desdobrado, principalmente por meio das proposições sobre participação, sensibilidade e sensorialidade.

Com sua “atitude construtivista-transgressiva” nos termos de Wally Salomão (2003), Oiticica soube atravessar pelas contradições, pela “constatação da contingência” de um Brasil em transformação, realizando, como poucos no mundo a passagem para nosso contexto contemporâneo.

Clemente PADÍN

Lascano, 1939

Heloísa Louzada
(CF)

Uma série de quatro fotografias registra a ação *O Artista está a Serviço da Comunidade*, realizada na exposição Prospectiva'74 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1974.

As instruções para a realização da obra foram enviadas por Clemente Padín pelo correio para a participação na exposição. Naquele momento, o artista se encontrava cerceado pela ditadura uruguaia e não pôde comparecer ao Museu para executar seu próprio trabalho. Assim, quem aparece nas fotos com o colete “o artista a serviço da comunidade” é Francisco Iñarra.

Iñarra, artista espanhol vivendo no Brasil, formava, juntamente com Genilson Soares e Lydia Okumura, o Grupo Conceitual que atuou ativamente no MAC USP durante a década de 1970.

A ação objetivava provocar uma reflexão sobre o papel do artista na sociedade. Isso, da seguinte forma: o artista, vestindo a identificação “o artista a serviço da comunidade”, deveria levar o público para conhecer a exposição, explicando as obras expostas, informando sobre os movimentos artísticos, fazendo com que o espectador compreendesse a exposição.



O Artista está a Serviço da Comunidade, 1974 (detalhe)
fotografia pb sobre papel • 16,4 x 111 cm • Doação artista

Essa proposta parte do entendimento de que a arte é, essencialmente, comunicação e que por meio de uma arte sem objetos (Arte Inobjetal), o artista poderia atuar sobre o mundo concreto e a realidade histórica, e não apenas sobre a representação. Para Padín, o objeto artístico convencional seria um entrave para a unidade entre arte e vida, entre pensamento e ação.

Dessa forma, a obra se realiza em um sentido político, pois dessacraliza as convenções das relações entre artista e sociedade, exigindo, numa situação de diálogo ativo, a participação do espectador para uma tomada de consciência social e da percepção da arte como instrumento de conhecimento, denúncia e ação sobre a realidade.

Clemente PADÍN

Lascano, 1939

Heloísa Louzada
(CF)

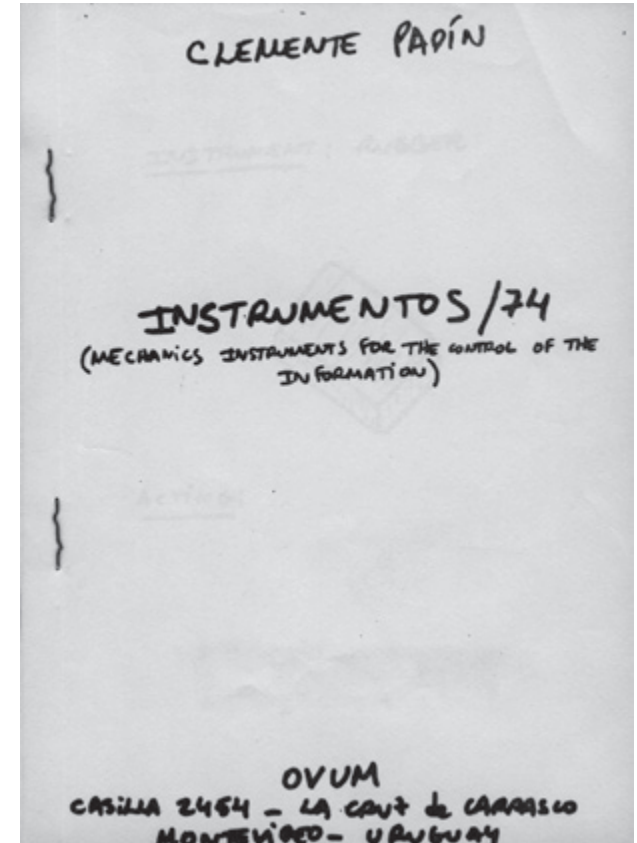
O pequeno livro, de fatura artesanal e precária, apresenta em cada folha um instrumento desenhado (borracha, fósforo, tesoura, ralador de queijo, revólver, entre outros), com seu nome escrito o identificando. A palavra REVOLUTION aparece logo abaixo do desenho, com a interferência provocada pelo instrumento real. Dessa forma, a palavra REVOLUTION aparece apagada, queimada, rasgada, furada, recortada, etc.

Os instrumentos apresentados no trabalho podem ser entendidos em relação à censura e repressão nas ditaduras da América Latina. Nesse sentido, o livro é um meio de denúncia dos abusos cometidos pelas ditaduras, no controle da informação, nas prisões arbitrárias e torturas.

O trabalho conclama a participação do espectador, tanto na escolha do suporte – o livro, objeto manuseável, como em seu conteúdo, que visa a uma tomada de consciência para interferência ativa na realidade social.

A obra se situa, dentro da trajetória do artista, na discussão entre a superação da linguagem da representação e a proposição de uma linguagem da ação. De acordo com Padín, a poesia tradicional seria incapaz de alterar a realidade, pois atua apenas o âmbito da representação. A linguagem da ação agiria imediata e diretamente sobre a realidade, não por meio da obra em si, mas de quem a consome.

Dessa maneira, as folhas do livro seriam o objeto pelo qual a informação se transmite – fazendo uso da linguagem verbal, do desenho e da ação –, mas a obra em si se daria na decorrência de atos que interferiram na realidade, depois do contato com o livro do artista.



Instrumentos/74: Instrumentos Mecânicos para o Controle da Informação, 1974
Série OVUM

caneta hidrográfica, fotocópia, recorte de papel com revestimento vinílico e pirografia sobre papel encadernado com grampos • 15,1 x 11,1 cm • Doação artista

A obra foi publicada em Olbenburg, por meio do contato com Klaus Groh – artista alemão ativo na rede de arte postal – via IAC (International Artists Cooperation). Durante a década de 1970, a arte postal constitui-se em um instrumento de luta e denúncia, sendo um meio de estabelecer redes colaborativas, independentes do mercado e dos circuitos oficiais, entre artistas e entre artistas e instituições – a exemplo do MAC USP.

Abraham PALATNIK

Natal, 1928

Guilherme Weffort Rodolfo
(CA)

Esta obra pertence a uma sequência de aparelhos cinecromáticos. O primeiro foi exposto na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, onde conquistou a menção honrosa do júri. Na época a obra foi recusada por não pertencer ao chamado “padrão de arte”, ou seja, não era semelhante à pintura e à escultura tradicional, porém o não comparecimento da delegação artística do Japão, somada à insistência do crítico e seu ex-professor de estética, Mário Pedrosa, o *Aparelho Cinecromático* foi exposto com a condição de não concorrer aos prêmios principais do evento. Outros aparelhos cinecromáticos foram expostos em 1953, na II Bienal Internacional de São Paulo e na 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, Rio de Janeiro. Nesse evento, o artista convive com Lygia Clark, Ivan Serpa e Almir Mavignier e participa da criação do Grupo Frente, importante grupo do movimento neoconcretista do Brasil, promovendo exposições e mostras.

O processo de criação da obra partiu de uma inquietação de Palatnik ao ver a pesquisa de Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Neste trabalho, os internos do hospital praticavam pintura e os resultados eram surpreendentes para Palatnik que havia estudado arte em Tel Aviv, onde produziu paisagens, retratos e naturezas-mortas. É gerada uma crise nos conceitos do artista, o que o faz buscar orientação com Mário Pedrosa que acredita que a solução seja uma nova descoberta artística, e com esse intuito, empresta-lhe livros com variadas referências artísticas. Em seu questionamento, Palatnik refaz a pergunta duchampiana sobre a possibilidade de se fazer arte que não fosse arte. Ou seja, é possível ser artista sem usar os meios tradicionais? Palatnik reinventa a arte aproveitando sua primeira formação, também em Tel-Aviv, com motores a explosão, tornando-se um pioneiro da arte cinética no Brasil e no mundo.



Aparelho Cinecromático, 1958

caixa de madeira revestida de laminado, tela de nylon, lâmpadas e motor, 112 x 74 x 20 cm
Aquisição MAC USP

O aproveitamento de suas habilidades e as suas observações artísticas criaram um conceito de arte que aponta um esgotamento da função representacional. Isso emerge do entendimento que o autor desenvolveu junto ao *design* de objetos no qual a percepção da forma é fundamental para estrutura da matéria. Logo, deveria distanciar-se do objeto figurado e reconquistar a forma como objeto artístico nele mesmo. É um processo de autorreferência artística em que Palatnik envolve o seu conteúdo e sua crise resultando em uma nova ideia de arte.

A partir da série Aparelhos Cinecromáticos, Palatnik desenvolve os conceitos artísticos que criou e passa ao estudo de objetos em movimento sobre um suporte, o qual chama de Objetos Cinéticos.

Fulvio PENNACCHI

Villa Collemantina, 1905 - São Paulo, 1992

Fábio D'Almeida
(TC)

Em meados dos anos de 1950, Pennacchi, emigrado há mais de 20 anos, já tem definidos os percursos de sua atuação. Seu interesse pela imagem religiosa divide espaço com obras que ora resgatam elementos de sua origem italiana, ora sintetizam seu contato com o entorno brasileiro. É nesse momento que, abraçando essa última vertente, representa mais um “caipira”, e o junta a muitos outros que produz desde a década de 1940.

Conquanto sintética, pendendo mais para um divertido estudo, essa figura explicita o empenho de Pennacchi em criar uma imagem que, de início, tenta versar com uma cultura popular, “tipicamente brasileira”.

Contudo, chama a atenção que o caipira de Pennacchi não seja uma figura qualquer. Ao contrário, ele tem relação com um tipo que, dentro da história da arte nacional, dispõe de uma filiação iconográfica clara, que excede os limites históricos do Grupo Santa Helena, do qual o artista fez parte.

Dois pontos esclarecem essa questão. O primeiro é que o “caipira” não é um tipo que, por natureza, é capaz de resumir toda cultura popular brasileira. A valorização desse tipo foi resultado de um discurso político e cultural bem sucedido de São Paulo. A partir do momento que se destaca economicamente no país, esse estado passa a assumir o “caipira” como o seu “legítimo” representante, formando então uma série de imagens que, centrando-se nele, tenta transformá-lo em seguida em ícone de “típico brasileiro”.

Um segundo ponto é o fato de que esse discurso ocorre antes de Pennacchi realizar seus primeiros *caipiras*. As imagens do “caipira” têm uma história iniciada no final do século XIX. Elas ganham rápido foro institucional quando, no começo do XX, são incorporadas ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde são vistas ainda hoje. Todavia, ao serem colocadas ali, lado a lado, outro problema sobre a representação de uma “brasilidade nativa”, condensada naquele tipo, aparece:



Caipira, 1954
guache, lápis-de-cor, grafite e caneta esferográfica
sobre papel • 20,8 x 9,6 cm • Doação artista

muitos dos “caipiras” da Pinacoteca foram feitos por artistas italianos, portugueses e espanhóis, quando ainda estavam em seus países, e, portanto, não sugeriam inicialmente “caipiras brasileiros”. Disso, decorre que, a princípio, não era a sua “nacionalidade” que permitia que fossem chamados de “caipiras”. Eram, antes, certos traços visuais que compartilhavam, e que iam ao encontro das expectativas daquele discurso paulista. A ideia do “caipira” brasileiro era, sobretudo, a de homens humildes do campo, fusão de várias raças, frequentemente descalços, com vestes ruídas, chapéus nas cabeças e barbas malfeitas.

Caipira, de 1954, aliás – como muitos outros que Pennacchi produziu ao longo da vida –, apresenta todos esses elementos. E é desse modo que o esforço em promovê-lo, em meados do século XX, em um tipo que continue a traduzir a cultura interiorana brasileira esbarra, consciente ou inconscientemente, na sua linhagem. Isso tem ainda mais importância quando se considera que o “caipira” integrava o grupo de imagens que, em São Paulo, desde o modernismo, era visto com canto de olho, colado à alcunha de “passadista”.

O próprio Pennacchi, recém-chegado ao Brasil, escreve em seu diário, no dia 6 de março de 1930, que visita “a bela (porcaria da) Pinacoteca do Estado”. Por que “porcaria”, difícil saber. Contudo, dez anos depois, quando desenha seus primeiros caipiras, para nunca mais parar, o artista sugere que alguma mudança ocorre entretanto: se sua síntese de brasileiro não é uma retratação, é, ao menos, uma herança tirada da mesma instituição que depreciou, e de artistas “passadistas” que, outrora, iniciaram a relevância pictórica dos seus caipiras.

Julio PLAZA / Augusto de CAMPOS

Madri, 1938 - São Paulo, 2003

São Paulo, 1931

Eduardo Akio Shoji
(CF)

Entre poemas concretos, objetos-poema, reprodução de disco fonográfico e miniatura de livros de artista, *Caixa Preta* reúne trabalhos do poeta Augusto de Campos e do artista Julio Plaza, datados das décadas de 1960 e 1970. Editada em 1975, com tiragem de 1.000 exemplares, esta obra contém quatorze itens: de Augusto de Campos encontramos *Dias Dias Dias*, *Cidade/City/Cité*, *Luxo*, *Linguaviagem*, *Viva-Vaia*, *Fim*, *Código*, *Tudo Está Dito*, *Intradução*, *A Rosa Doente*, *Miragem*, *O Pulsare*, *O Quasar*; de Julio Plaza, constam *Estruturas I, II, III, IV e V*, *Hexacubos*, *Excultura Montável* e *Signspaces*; de autoria de ambos, temos os *Cubogramas Montáveis I, II, III e IV*.

Estas peças, em *offset* em cores sobre papel, apresentam a possibilidade de atuação e figuração da palavra e das formas geométricas tanto no espaço da página quanto na estrutura do livro. Os recortes e dobraduras, ao serem manuseados, ganham outras dimensões. Há, pois, um forte apelo conceitual, apresentando o entrecruzamento e a cumplicidade entre duas manifestações características da arte brasileira, como a poesia marginal, associada ao seu caráter mais experimental e alternativo, como o construtivismo da poesia concreta.

Um exemplo destas realizações é o poema concreto *Luxo*, no qual esta palavra é construída pela repetição da palavra “lixo”, estabelecendo uma relação de significado por suas proximidades gráficas, sonoras e pela disposição da imagem da palavra no espaço da página. Outro exemplo é o objeto-poema *Linguaviagem*, em que o vocábulo-título é construído através do abrir e fechar do papel, que há em cada uma de suas faces uma sílaba, transformando a leitura em um jogo que resulta nas seguintes combinações: via, via-gem, lin-gua, lin-gua-



Caixa Preta, 1975

offset sobre papel, dobraduras e disco de vinil (compacto) acondicionados em caixa de papel cartão
30,5 x 23,5 x 2 cm, Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris •
São Paulo: Edições Invenção, 1000 exemplares

-gem, via-lin-gua, via-lin-gua-gem. Além desses dois casos, há também os *Cubogramas Montáveis*, que ganham tridimensionalidade a partir da interação do leitor-observador-participador, possibilitando assim a visualização dos poemas que revestem os cubos; há também as miniaturas de livros de artista como *Hexacubose Signspaces*, o disco gravado por Caetano Veloso, musicando os poemas concretos *Dias Dias Dias* e *O Pulsar*, de Augusto de Campos.

Ao abrir *Caixa Preta*, as possibilidades de construção da obra se estendem em inúmeros sentidos. O projeto editorial se confunde com a curadoria, ao passo que o público também interage e constrói significados com os objetos presentes na caixa. Os autores partem da consideração de que toda obra é construída e reatualizada por meio da leitura. Em *Caixa Preta*, ler e ver são indissociáveis, sendo a colaboração do operador da obra totalmente solicitada e livre. O mover das mãos é indispensável para os jogos de linguagem.

Julio PLAZA / Augusto de CAMPOS

Madri, 1938 - São Paulo, 2003

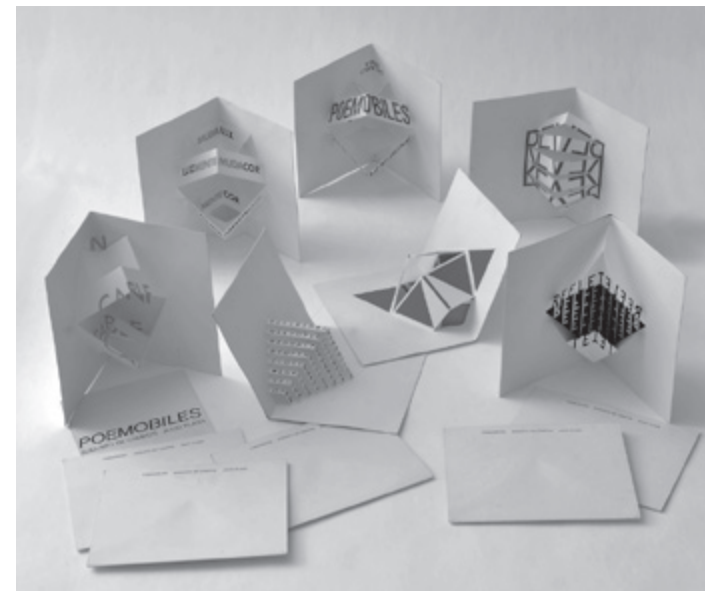
São Paulo, 1931

Eduardo Akio Shoji
(CF)

Em formato tanto de publicação quanto de objeto de arte expositivo, a obra *Poemóviles* se realiza na interface entre a poesia e as artes visuais. Notamos esta interface no próprio título, por meio da aglutinação das palavras “Poema” (ligando-se à tradição literária da poesia) e “Móviles” (remetendo-se aos *Móviles*, como Marcel Duchamp chamou as esculturas de Alexander Calder). Assim, o título explica a obra: são poemas que se deslocam no espaço, podendo ser expostos como objetos de arte e lidos como poesia. Este “livro-objeto” é constituído por doze “objetos-poema”, a partir dos quais podemos ler as palavras: *Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia, Voo e Abre*, gravadas em *offset* em cores primárias e fonte sem serifa sobre camadas de papel sobrepostas e recortadas, formando uma dobradura, que ao movimento de abrir e fechar, ressaltam-se as palavras tridimensionalmente. A tiragem da primeira edição (1974) consistia em 1.000 exemplares, possibilitando uma nova interação do público com a obra, não mais uma, rara e aurática no museu.

Os autores, o poeta Augusto de Campos e o artista Julio Plaza, realizaram também em parceria as obras *Caixa Preta*, 1975, e *Reduchamp*, 1976, consideradas representativas em suas trajetórias e projetos artísticos vanguardistas.

Em 1953, Augusto de Campos havia publicado seu livro *Poetamenos*, que atentava para o potencial visual e sonoro da palavra para construção de seus poemas, servindo-se das tipografias das letras, das cores, da disposição das palavras no espaço da página e considerando a própria materialidade do livro como suporte e objeto de arte. Mais



Poemóviles, 1974
offset em cores e dobraduras acondicionadas em caixa de papel cartão • 21 x 16 x 4,7 cm, Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris • São Paulo: Edição do autor, 1000 exemplares

tarde, em 1969, Julio Plaza edita seu livro *Objetos* e convida Augusto de Campos para escrever uma apresentação crítica deste *livro-objeto*. Ao invés disso, Campos escreve um poema, inspirado nesses objetos e usando um deles como suporte. Surgiu assim o primeiro *Objeto-Poema*, e os dois decidem fazer um livro inteiro agrupando o que se chamou de *Poemóviles*.

Trata-se de um meio de reflexão e ação. A aplicação de dobras e cortes é rigorosamente arquitetada, criando-se um jogo de palavras, sobre o papel, transformando sua aparente natureza bidimensional em tridimensional, à medida que se manuseia. A manipulação do objeto de arte, encontrada em *Poemóviles*, é essencial para que a obra se realize, potencializando o seu caráter performático. Sendo os *Poemóviles* soltos, podem ser justapostos uns entre os outros, proporcionando múltiplas relações de significado, sem haver qualquer linearidade sequencial na leitura. Como característica da Poesia Concreta brasileira, instituída em conquista do espaço expositivo do museu, adaptado às experiências modernistas, *Poemóviles* avança e ocupa outros espaços.

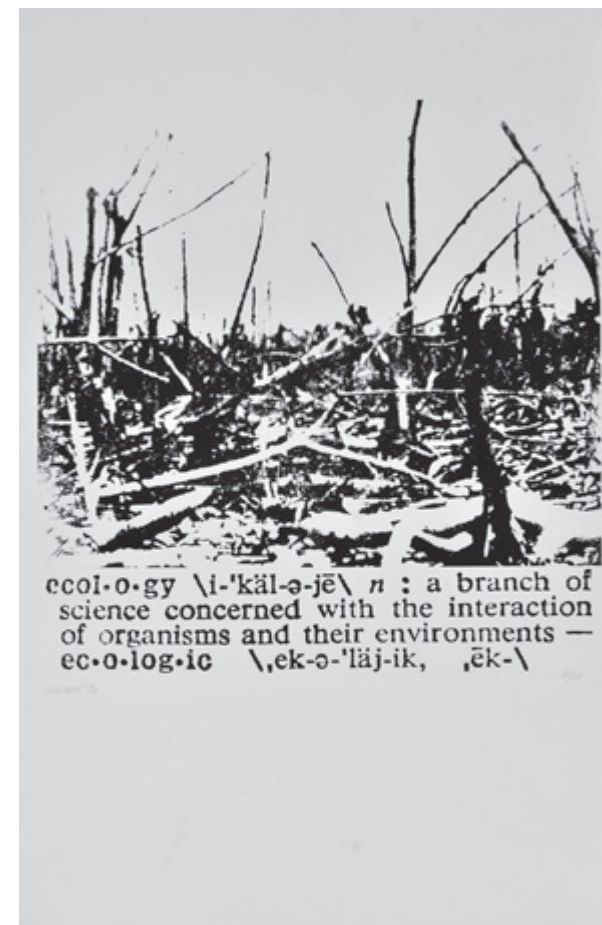
Julio PLAZA

Madri, 1938 - São Paulo, 2003

Mariano Klautau Filho
(TC)

O suporte é o papel, a linguagem é a gravura, o procedimento é a serigrafia. Manejando um processo considerado tradicional, Julio Plaza já exerce, em 1972, um potencial que o tornará um artista dos mais importantes no Brasil, no campo da imagem-texto, do poema visual, das poéticas digitais, e, sobretudo, das intersemioses operadas conceitualmente em seus livros de artista. “Ecology” poderia ser um fragmento paródico de uma página de jornal na qual a fotografia é utilizada para ilustrar objetivamente o que o texto jornalístico informa: um jogo entre imagem e legenda, entre signo verbal e signo visual. O jogo é do artista e não do meio de informação. Plaza rompe o poder entre imagem e verbo, compromisso institucionalizado pelos meios de comunicação cuja informação visual estaria subjugada à mensagem textual engessada pela dualidade entre forma e conteúdo.

A fotografia em alto contraste adensa a dureza e aridez de uma paisagem seca: paus, galhos, gravetos queimados formam a massa de elementos na parte inferior da imagem, o chão da paisagem. Num movimento em direção ao céu, as pontas pretas dos galhos projetam-se no vazio do céu branco: imagem de grande teor gráfico, representação de uma terra arrasada pela seca ou agredida pelo desmatamento. Abaixo da imagem, lemos a definição do significado de “ecologia” em inglês. As letras da legenda estão em tradicional tipografia jornalística, assumindo em sua forma visual um aspecto de verdade, mas que é radicalmente colocado em oposição à imagem fotográfica. A dureza objetiva da imagem quase abstrata se contrapõe de modo inusitado com a definição quase poética do significado da palavra: o conceito do dicionário se transforma em um quase *Hai-Kai*, tal é a síntese verbal, que se mostra delicada diante da secura da imagem.



“Ecology”, 1972

serigrafia sobre papel • 111,7 x 66 cm • Doação artista

A repetição da palavra “quase” está na importância em ressaltar a adesão de Julio Plaza, em sua vida de artista e teórico, à intersecção entre signos de naturezas diversas no desdobramento de novos campos da linguagem. É esta possibilidade de trânsitos a que se dedicou conceitualmente que lhe permitiu contribuir de modo definitivo para o avanço das reflexões e ações poéticas na convergência entre arte e informação, entre poesia e mídias digitais.

Julio PLAZA

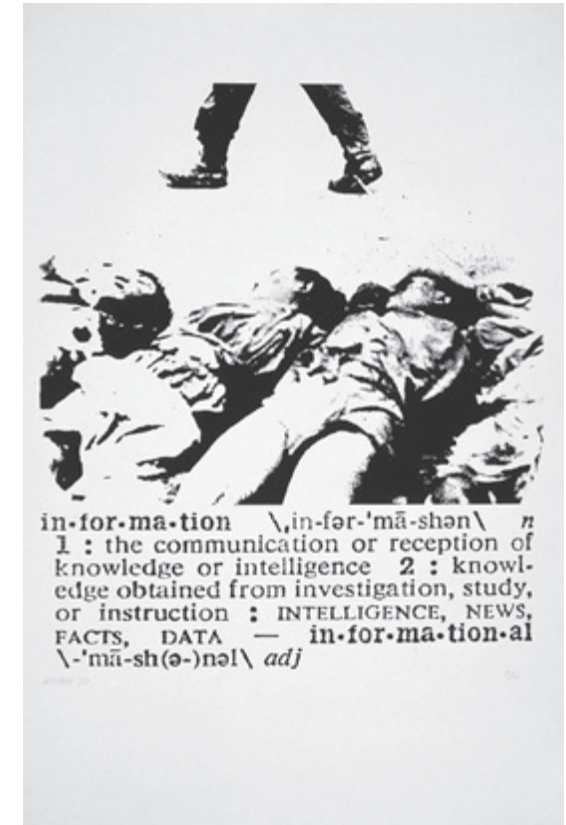
Madri, 1938 - São Paulo, 2003

Vivian Braga dos Santos
(DJ)

Nas décadas de 1960 e 1970, a linguagem ocupou um lugar primordial nas poéticas conceituais, observadas, sobretudo, nos trabalhos do norte-americano Joseph Kosuth e do grupo britânico Art&Language. Isto porque, na reflexão sobre a própria fenomenologia do ato artístico e do substrato ideológico da chamada obra de arte proposta por essas poéticas, o conceito foi eleito como matéria da arte, vinculando-a diretamente à linguagem, deixando em segundo plano a execução, bem como a produção manual do artista.

Esse uso da linguagem, além de referir-se ao projeto, manifestou-se também de forma física, por meio da inserção de textos em muitos trabalhos, configurando-os como matéria basal na poética de artistas como Julio Plaza. Neste, a linguagem escrita é encontrada em video-textos e poemas-objetos, no qual ocupa o lugar de objeto, mas também em verbetes acompanhados de imagens.

É o caso da serigrafia *In.for.ma.tion*, composta por uma imagem que focaliza corpos deitados sobre o solo, contrapostos ao caminhar de um indivíduo no segundo plano e um pequeno texto, posicionados de forma semelhante àquela de um verbete enciclopédico. Essa imagem não foi realizada pelo artista, mas apropriada da mídia impressa e justaposta ao texto. Nesse remanejamento da figura, Plaza estabelece uma nova relação de significado, ao mesmo tempo em que reafirma a sobreposição da ideia ao fazer manual.



"In.for.ma.tion", 1972
serigrafia sobre papel • 111,7 x 66 cm • Doação artista

Abaixo da imagem, o verbete "information" é definido de maneira semelhante à de um dicionário monolíngue do idioma inglês, no qual consta a leitura fonética da palavra, sua categorização sintática e seu significado semântico, que define informação como: "(1) a comunicação ou a recepção de conhecimento ou inteligência. (2) Conhecimento obtido pela investigação, estudo ou instrução: inteligência, notícia, fato, data". Na escolha dessa configuração e desse verbete, o artista dialoga com a proposição analítica da arte colocada por Kosuth, por meio da tautologia. Aqui a informação define o que é informação, através de uma fonte popular do saber: o dicionário.

Nuno RAMOS

São Paulo, 1960

Gabriela Motta
(SS)

Decomposição, erosão e resistência. Fragilidade agressiva, afirmativa, desafiadora. São essas ideias que primeiro emergem diante da obra de Nuno Ramos. O trabalho, uma “pintura” de 1988, acumula em sua superfície vaselina, parafina, cera, linhaça, terebentina, breu, feltro, tecido, corda, lâmina de alumínio e esmalte sintético sobre madeira. O que se vê é uma massa disforme contida na área que a suporta e em constante tensão com o exterior, como se prestes a se desprender. Acobreada como um hematoma, entre pretos, vermelhos e amarelos doentios, a obra lateja evidenciando sub-repticiamente que está viva, respira e se modifica.

O trabalho em questão faz parte da fase pós-Casa 7 (1982 -1985), ateliê formado por Nuno, Fabio Miguez, Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade e que marcou os anos de 1980 no Brasil. Já nesta obra de Nuno vê-se menos uma preocupação com as possibilidades da pintura, da forma, e mais um comentário sobre o mundo humano, carnal. Ainda que mantenha algumas características físicas que o classifiquem como pintura, o fato é que não são os especialistas nesse suporte que podem avaliá-lo tecnicamente e nem é em relação às obras dessa categoria artística que ele pode ser melhor abordado.

De fato, em um laudo sobre o trabalho repetem-se frases como “impossível prever o comportamento dos materiais em 20 anos”; “exala forte odor de terebentina, o que indica que ainda sofre processo de secagem, talvez permanente”; “fragilidade evidente”; “muito vulnerável a mudanças climáticas”. São análises técnicas da obra, mas que



Sem título, 1988
vaselina, parafina, cera, linhaça, terebentina, breu, feltro, tecido, corda, lâmina de alumínio e esmalte sintético sobre madeira • 250 x 220 cm • Doação artista

indicam a potência desses materiais (e finalmente da obra constituída por eles) de se transformarem fisicamente. Essa escolha pela matéria ativa vai acompanhar Nuno em toda a sua trajetória, favorecendo sempre os menos dóceis ciclos vitais. Não nascerão girassóis de suas obras, mas colônias de mofo. São burros e urubus e não gaiotas que circulam entre montes de sal e terra socada.

A escuridão, o absurdo, o verso opaco dos restos humanos é a matéria da qual quase sempre emergem os textos visuais de Nuno Ramos. Como a memória, seus trabalhos vão se modificando, perdendo partes, estalando de acordo com os humores da matéria diante do calor, do frio, da umidade, do tempo. E o que é humano, o tempo enruga.

Jackson RIBEIRO

Teixeira, 1928 - Curitiba, 1997

Stênio Soares
(CA)

Em 1961, a VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo concedeu o prêmio aquisição Ricardo Xavier da Silveira ao escultor paraibano Fernando Jackson Ribeiro com o objeto *Elementar 5*. Embora fosse considerada pela crítica como uma variante da expressão escultural, a obra de Jackson Ribeiro é um registro do surgimento da questão do objeto na história da arte brasileira. Para Walter Zanini, as imagens de Ribeiro sugerem “abstrações do real, perseverando, por outro lado, sistemas específicos de representação antropomórfica” (Zanini, 1983, p.769). Para além da análise formal, entendemos que as criações de Jackson Ribeiro expressam uma crítica à modernização social e à industrialização, especialmente na obra *Elementar 5*, em que o artista faz uso da sucata de ferro e da pedra bruta. Por se tratar de uma criação artística, esta obra está associada a um desejo de transformação estética, esboçando estruturas e citações da arte moderna. Por outro lado, quando colocamos a obra de Ribeiro em suspensão, entendemos que sua poética nasce de uma inquietação com a modernidade a partir da interface natureza/cultura. “Uma poesia surda e rouca (como a voz de Jackson) emana de suas estátuas-fetiches de nosso mundo industrial”, afirmou o crítico Pierre Restany (1967).



Elementar 5, 1960
pedra e ferro • 70 x 49 x 36 cm • Doação MAMSP

Ao apropriar-se de fragmentos do real, Jackson Ribeiro coloca em questão o problema da autonomia expressiva do objeto, e nesse sentido retorna ao referente dadaísta. Entretanto, o objeto de Jackson Ribeiro permanece ligado a uma linguagem tradicional da escultura. O artista preocupa-se com a composição e a forma, ao passo que cada objeto, fragmento do real, de que ele se apropria já é investido de um potencial de expressividade figurativa. Como percebeu Hélio Oiticica (1964), a obra de Jackson Ribeiro cria “um espaço coerente total, de acordo com as mais dinamizantes concepções espaciais”. *Elementar 5* revela duas qualidades essenciais da obra de Jackson Ribeiro: uma adequação entre o que o artista desejou fazer e o material que utilizou, e uma força poética, quando as subjetividades do artista, da obra e do observador se integram como partes de uma mesma música, como se um som reverberasse entre eles e criasse algo novo.

Mira SCHENDEL

Zurique, 1919 - São Paulo, 1988

Heloisa Espada
(TC)

1953 foi um ano marcante para Mira Hargesheimer. Ela se separou do primeiro marido, Jossip Hargesheimer, e mudou-se sozinha de Porto Alegre para São Paulo. Em pouco tempo, deixaria de usar o sobrenome com o qual havia assinado suas primeiras pinturas – retratos, naturezas-mortas e cenas urbanas – realizadas desde sua chegada ao Brasil, em 1949. Com uma delas, Mira foi aceita na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, um importante estímulo para sua carreira.

A artista logo entrou em contato com a produção abstrata cada vez mais presente na capital paulista. Nesse ano, visitou as mostras de Antonio Bandeira e Fayga Ostrower no MAM SP e teria também conhecido a arte concreta. Ainda assim, Mira continuou investindo, sobretudo, em naturezas-mortas, um dos principais gêneros da arte moderna, e não por acaso teria se impressionado com uma gravura de Morandi, então exposta no bar do MAM SP¹.

A obra em questão é uma das últimas pinturas figurativas da artista. Em cartas a amigos, em 1953, ela declarava que sua pintura passava por uma fase difícil, de transição. De fato, a natureza-morta que integra o acervo do MAC USP explicita uma série de hesitações: o *chiaroscuro* da tigela em primeiro plano contrasta com a frontalidade das ferramentas na parede; o quadro é dividido em áreas retangulares que sugerem sua estrutura plana, ao mesmo tempo em que a artista cria transições entre tons claros e escuros, azuis e laranjas, fazendo com que as cores se misturem. Além disso, o laranja da parede à direita salta aos olhos enquanto a superfície preta da mesa em primeiro plano se projeta para trás, o que torna ainda mais ambígua a relação espacial entre figura e fundo.

¹ DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 38. É provável que Mira já tivesse conhecido o trabalho do pintor na Itália e que tenha visto sua obra exposta na I Bienal.



Sem título, 1953
óleo sobre tela • 50 x 60,2 cm • Doação Theon Spanudis

Por outro lado, o tratamento pictórico combinado aos objetos ali representados criam um efeito quase tautológico, fazendo com que a obra evoque um ambiente denso e austero, onde o peso da gravidade torna tudo moroso e difícil. As coisas parecem atestar a equivalência entre imagens e conceitos. Nesse sentido, o peso de ferro, que aparece em outras pinturas da mesma época, é um elemento emblemático, pois apresenta, mais que qualquer outro, a ideia da gravidade.

Seja pela fatura, seja pela escolha dos objetos, o que singulariza esta pintura é a afirmação de que as ideias, aspirem ou não a transcendência, têm origem na existência material das coisas. Essa espécie de espiritualidade laica teria desdobramentos extremamente significativos na década seguinte, quando Mira se volta para questões que se tornariam centrais em sua obra: a transparência, o uso da linguagem e o vazio. A partir daí, os diferentes elementos utilizados pela artista – cimento, gesso, areia, papel-arroz, acrílico etc – iriam adquirir uma importância cada vez mais conceitual, sendo, para ela, o conceito indissociável da matéria.

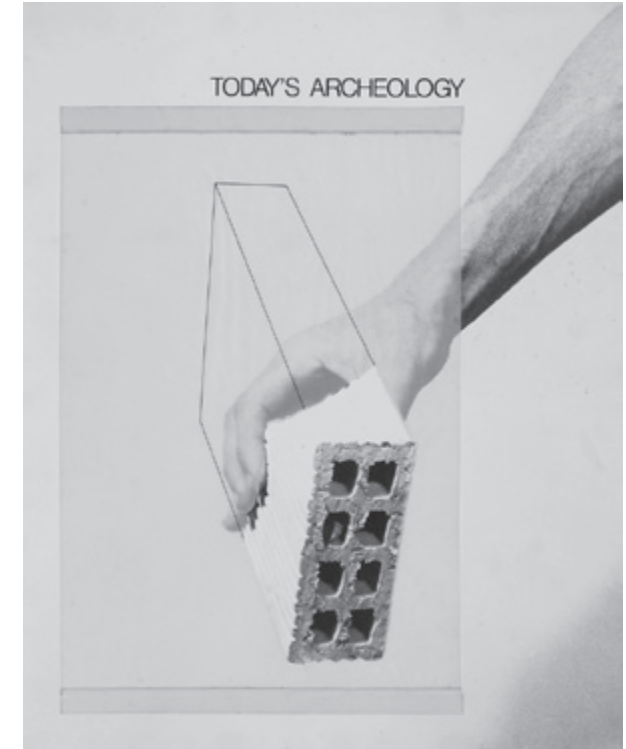
Jean SCHEURER

Lausanne, 1942

Gustavo Motta
(LM)

Arqueologia de Hoje: o título do trabalho (exposto originalmente na já histórica mostra Prospectiva'74) carrega uma notável carga simbólica, cuja polissemia ecoa sua vocação dialógica – para usar um eufemismo que mal descreve sua invectiva austera contra a suposta autonomia do campo artístico. Também a seriação dos painéis (com sua repetição dos elementos iconográficos) dá testemunho da abertura mediante a qual o artista propôs (então) uma rede de relações semânticas que abarcam diversos sinais oriundos do cenário cultural e intelectual de época: o desenho técnico (de arquitetura ou publicidade); o inglês instrumental (trata-se de um artista francófono); o desvio da dimensão temporal, jogando com o título da exposição (Prospectiva'74); ecos imagéticos dos maíoi de 1968 (na reiteração da imagem de uma mão que empunha uma pedra); a *Arqueologia do Saber* de Foucault, com a qual flerta o título.

Mas há aqui uma manipulação ligeira que, no entanto, convulsiona estruturalmente o edifício de significados, impondo uma sintaxe ambivalente: não apenas uma *arqueologia do hoje* (como, para o ouvido incauto, faz pensar imediatamente a referência a Foucault) senão uma *arqueologia de hoje* – aquela possível de ser feita contemporaneamente. A precariedade – tanto do material representado (os cacos) quanto dos meios de representação (a serigrafia em preto e branco que é “completada”, como se às pressas, por um desenho técnico mais ou menos rigoroso feito em papel vegetal e grudado por uma chamativa fita adesiva amarela) – e também a instabilidade da significação (abertura e ambivalência) enfatizam o procedimento utilizado.



Arqueologia de Hoje, 1974 (detalhe)
nanquim sobre papel vegetal e fita adesiva sobre fotografia pb sobre papel
54,5 x 282,5 cm • Doação artista

Assim, a série enquadra virtualmente aquilo que poderia ser a matéria da arqueologia: os tijolos (unidade mínima da arquitetura?) apresentados em cacos nas imagens impressas são reconstituídos (em sua suposta inteireza) graficamente sobre papel vegetal. Mas aqui, reconstituição vale simulação. A intervenção efetua, por meio do desenho técnico, de arquitetura (à qual a arqueologia supostamente reconstitui), um curto-circuito que subordina, paradoxalmente, a função analítica da coleta (e simulação) arqueológica à dimensão projetiva do desenho que age (virtualmente) sobre a matéria.

Mas a matéria é, aqui, *no hoje* (como sempre), histórica. E a história não é outra coisa senão um acúmulo de catástrofes: aquelas que se assentam (no tempo) entre arquitetura e arqueologia (e de volta).

Gino SEVERINI

Cortona, 1883 - Paris, 1966

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
(AM)

Figura com Página de Música é uma obra que sintetiza bem a solução formal que Gino Severini empregava em suas “figuras” feitas nos anos de 1930 e início dos de 1940. Isso porque desde o final dos anos de 1910, no âmbito do fenômeno do “Retorno à Ordem” que ocorreu no entreguerras na Europa, ele passou a orientar suas criações a partir de elementos da gramática da arte italiana, distanciando-se das experimentações empreendidas por ele junto às vanguardas artísticas do início do século XX.

Nesse contexto, Severini foi entendido como um dos Italianos de Paris, uma expressão que designava artistas italianos residentes em Paris que expunham suas obras por toda a Europa, e que segundo o crítico Waldemar George, tinham por objetivo defender o “italianismo” no ambiente parisiense, enaltecendo a arte italiana em detrimento da francesa. Embora o grupo tenha existido entre 1928 e 1933, suas aspirações e linguagens plásticas, bastante valorizadas na Itália naquele período, continuaram latentes nos anos posteriores. No caso de Severini, isso fica evidente nas obras que fez e expôs na II Quadrienal de Roma, 1935, quando conquistou o prêmio de primeiro lugar de pintura, que proporcionou sua volta à Itália. Até a década de 1940, o artista trabalhou dentro dessas premissas e, nesse espírito, ao pintar *Figura com Página de Música*, valeu-se de referências absorvidas pelo contato com os mosaicos da Basílica San Vitale de Ravenna e com a pintura renascentista veneziana.



Figura com Página de Música, c.1942
óleo sobre tela • 64 x 49,5 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Severini, Gino/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Ao observar as diversas soluções artísticas que Severini utilizou em suas “figuras” criadas nas décadas anteriores e posteriores à tela do MAC USP, percebe-se que algumas foram feitas com base nos pressupostos futuristas, como *Bailarina em Azul* (1912, Coleção Gianni Mattioli, Milão), e outras, em uma tendência abstrata, como a *Bailarina em Azul* de 1952 (Coleção Boriatti, Milão). Essas duas obras, inclusive, foram expostas na II e IV Bienais de São Paulo, respectivamente. Portanto, é importante compreender o papel de uma tela como *Figura com Página de Música*, já que ela não faz parte das criações futuristas e nem de outras pesquisas experimentadas pelo artista em Paris. Trata-se de uma obra que se situa justamente na época em que Severini tinha um objetivo maior, o de “advogar” em favor de uma arte de “raiz” italiana que reafirmasse a supremacia de sua pátria perante a França nas artes visuais.

Gino SEVERINI

Cortona, 1883 - Paris, 1966

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
(AM)

Ao longo de sua trajetória, Gino Severini criou muitas naturezas-mortas nas quais empregou linguagens artísticas diversas que variavam de acordo com os preceitos que ele valorizava em cada época. Nesse sentido, sua *Natureza-morta com Pombas* foi feita a partir da mesma solução plástica utilizada em obras da década de 1930, sendo que algumas delas foram expostas na *II Quadrienal de Roma, 1935*, que ocorreu após a Mostra da Revolução Fascista, e que foi considerada pela crítica de arte italiana como a exposição mais importante na Itália nos de anos 1930.

Nesse período, Severini buscava conferir aspectos propriamente italianos em suas criações, conforme explicou por ocasião da Bienal de Veneza de 1932¹: “Os italianos [...] parecem procurar por uma unidade em torno às virtudes mais profundas de sua raça: seriedade de intenção, desejo de sinceridade, impossibilidade quase que absoluta de simulação...”. Os traços do que considerava como “virtudes mais profundas de sua raça” parecem ser encontrados em *Natureza-morta com Pombas*, tendo em vista sua atmosfera atemporal, a composição geométrica e o uso econômico das cores. Desde o fim dos anos de 1910, Severini vinha incorporando em seus trabalhos as regras de composição fundamentadas nas leis da geometria e do número, resgatadas dos tratados de artistas renascentistas, como atesta seu livro, *Do Cubismo ao Classicismo: Estética do Compasso e do Número*, 1921.

1 SEVERINI, Gino. “Biennale di Venezia BRESCHI”. In: Giovanni (Org.), *Gino Severini*. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 32. Citação traduzida pelo autor.



Natureza-morta com Pomba, c.1938
óleo sobre cartão • 29,4 x 40,5 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Severini, Gino/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Outro aspecto importante da obra do MAC USP é a presença das pombas, cuja solução plástica lembra a utilizada em sua *As Sete Virtudes*, 1934, exibida na II Quadrienal de Roma, na qual apresentou sete pombas pintadas à têmpera. Como Severini se converteu ao catolicismo nos anos de 1920, é possível que nessa época a ave tivesse um significado religioso para ele, já que normalmente ela é associada à figura do Espírito Santo.

Nos anos de 1930, o artista afirmava que a arte era uma ação intelectual, e não a exteriorização imediata de uma sensação², mas suas crenças se modificaram na década seguinte, pois ele voltou às linguagens plásticas das vanguardas artísticas do começo do século XX, como se vê em sua obra *Flores e Livros*, 1946, também do acervo MAC USP.

2 SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milano: Ulrico Hoepli, 1936, p. 112.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Mariano Klautau Filho
(TC)

Conhecida pelas enormes sombras em vinil que simulam projeções na galeria ou em espaços públicos, Regina Silveira tem no desenho e na fotografia dois portos de ancoragem para sua arte desmaterializada. No desenho, desenvolve, com rigor e beleza plástica, a aplicação de uma aptidão orientada para a construção conceitual. Na fotografia, tem uma aliada que perpassa toda sua trajetória, de modo implícito e contundente. Seus objetos desenhados, em forma de sombra, revelam-se – e escondem-se – justamente por sua condição fotográfica, por sua manifestação no mundo da experiência visual como fenômeno fotográfico.

Destrutura Urbana 4, gravura realizada em fase bem anterior às sombras projetadas, traz em sua constituição ideias e percepções construídas na experiência simbólica do fotográfico e na fatura do desenho. A cena de rua, onde na avenida da grande cidade vemos carros, prédios e gente em perspectiva é uma imagem construída para os veículos de comunicação – cartão-postal, peça publicitária ou matéria de revista. A cidade está limpa, organizada, ordenada e produtiva. A São Paulo do então Brasil dos anos de 1970 é literalmente encarcerada em cubos invisíveis, linhas precisas. Seus automóveis, edifícios e multidão são encapsulados pela artista numa atitude contrária à naturalização da fotografia nos meios de informação. A ordem política e econômica de um país que se acreditava em desenvolvimento, está criticamente encerrada em modelos de espaço, representação e governo. Não há



Destrutura Urbana 4, 1975

serigrafia em cores sobre papel • 51,8 x 69,2 cm • Aquisição MAC USP

desvio possível dessas linhas retas. Não há mobilidade nos percursos pretendidos pela fotografia documental. Não há livre-arbítrio e muito menos liberdade de ir e vir nessa paisagem naturalizada pela fotografia jornalística. Regina Silveira redesenha a imagem urbana com acento político e irônico, pois na fatura serigráfica insere *layers* cromáticos sobre a cena que, de um lado seduz pelo efeito plástico que imprime à imagem, mas por outro, finca as linhas rígidas que estruturam os cubos e desfazem as simbologias utópicas urbanas.

Atenta à construção crítica tanto do espaço da representação – o suporte – quanto da representação mesma – a imagem como extensão do espaço político, *Destrutura Urbana 4* faz parte de um conjunto formado por outras “destruturas” que se soma a uma fase em que a artista intercepta o burocrata e suas representações “naturais” forjadas pelo projeto civilizatório do período ditatorial brasileiro. Com elegância visual e espírito crítico, *Destrutura Urbana 4* continua a perspectiva do álbum *The Middle Class & CO* e dialoga diretamente com *Brazil Today*, *Armadilhas para Executivos* e a série *Interferências*, todos trabalhos em que a busca conceitual incorpora atitude política e apuro técnico.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Alessandra Monachesi Ribeiro
(TC)

Sobre um suporte, no centro da sala, um pequeno objeto. São Tiago, patrono militar da Espanha e do Novo Mundo. A sombra parte dos pés desse suporte, percorre o chão, sobe pelas paredes e revela um gigantesco e ameaçador Duque de Caxias equestre, referência à escultura de Victor Brecheret que fica na Praça Princesa Isabel, na cidade de São Paulo. A sombra do pequeno santo padroeiro é o assustador marechal, espada em punho, pronto para a batalha. A sombra do santo é o militar. O militar à sombra do santo.

De imediato, vemo-nos confrontados com essa instauração de uma dúvida a partir da obra da artista: esse aí, quem é? O marechal e o santo apresentando-se um como negativo (sombra) do outro remetem à delicada articulação entre os poderes militar e religioso ao longo da história de nosso país. E não apenas dele, como de toda uma América Latina colonizada sob o véu de pretextos religiosos e massacrada pelas forças militares em suas tentativas de insurreição. Mostrar aquilo de que não se pode falar, formular sobre uma verdade estabelecida uma questão: eis uma prerrogativa da qual Regina Silveira faz uso a fim de desconstruir nossas certezas.

O que guarda o caráter de ser vivo de um ente qualquer é o fato de ele possuir uma sombra. Lendas e mitos tratam da necessidade de mantê-la junto de si e dos riscos de perdê-la ou de tê-la capturada por algum feitiço ou magia: um ser sem sombra é como um morto-vivo. É o jogo entre luz e sombra o que define uma imagem, dando-lhe consistência, volume, profundidade, materialidade. A imagem, tal qual a vemos, é como o ente vivente: ela existe apenas no encontro paradoxal entre ela mesma e sua sombra.

Quando Regina Silveira faz *Paradoxo do Santo*, ela joga com esse paradoxo da imagem. Entre o padroeiro, o suporte e a projeção na parede, um desconfortável desencontro se instaura.



Paradoxo do Santo, 1994
madeira pintada e placas de poliestireno • 380 x 689 x 482 cm • Doação artista

A estratégia da artista é trabalhar com a perspectiva, com aquele elemento mesmo que, nas artes visuais e na arquitetura, funciona como o que traz um ponto de referência racional para o olhar. Por meio da anamorfose, Regina Silveira deforma a perspectiva, ou melhor, obriga-a a certo ângulo que nos desconforta o olhar. Através desse uso da anamorfose, ela coloca em questão não apenas a perspectiva, mas também a ideia de arte como representação da realidade, como retrato. Como se ela nos sussurrasse aos ouvidos que nossos olhos podem nos enganar.

Sombras que revelam; sombras que enganam; sombras que revelam o engano. O paradoxo. Se não é possível descobrir pelo olhar qual é, finalmente, a verdade do santo e/ou do duque, é possível ao menos se aperceber dessa desconfortável situação em que a verdade da imagem – e nossas certezas sobre o que vemos, consequentemente – nos escapam. O modo como Regina Silveira constrói sua obra nos devolve a dúvida.

Mario SIRONI

Sassari, 1885 - Milão, 1961

Alex Miyoshi
(TC)

Debastadas como bonecos de lenha, as figuras de *Os Emigrantes* parecem andar no mesmo ritmo, arrastando-se na mesma direção. O que importa é o coletivo, com sua ação conjunta, independentemente da situação.

Artista do fascismo, Mario Sironi congrega ambigualmente progresso e arcaísmo. *Os Emigrantes*, nesse sentido, é obra exemplar, inserindo-se também numa iconografia que ganhou impulso em meados do século XIX, tendo como tema os grandes movimentos populacionais do período. Diferentemente de uma iconografia que situa o lugar da emigração (como fazem os pintores Raffaello Gambogi, Angelo Tommasi e Antonio Rocco), Sironi abstrai as referências. Aproxima-se, desse modo, do baixo-relevo *Os Emigrantes*, de Daumier (c.1855, MASP), pois ambos evocam frisos antigos, com os corpos deslocando-se da direita para a esquerda, como se sugerissem um retrocesso.

O quadro de Sironi poderia ainda ser ambientado pela música de Wagner, tão amada pelo pintor, dando fundo à marcha obstinada das cinco figuras. Três delas a compassam. Duas têm os braços alternados, vazando as bordas do quadro, configurando um elo que faz intuir o desenrolar de uma corrente. A terceira é como um colosso que ampara os mais frágeis, cavalo e cavaleiro. Estes, por sua vez, são excesso de carga e fiel da balança: dissonantes e afinados com o grupo. O cavalo acompanha os homens como que protegido, harmoniosamente ligado a eles. Seria possível dizer que todos comungam a mesma vontade, o mesmo *status* e, ainda, o mesmo pensamento.

Contraponto aos que andam, o cavaleiro é a figura mais “inacabada”, a única que tem o corpo acentuadamente esbranquiçado. Combalido, ele se dobra providencialmente aos limites do quadro,



Os Emigrantes, 1930

óleo sobre madeira • 68,8 x 79,2 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Sironi, Mario/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

ampliando o sentido de resignação e esforço das personagens. A postura do cavaleiro, contudo, parece decorrer também de um gesto sutil, talvez um afago de gratidão à montaria. Não seria descabido considerar esse suposto movimento de mão como o mais sensível do quadro. Vegetariano e zoófilo (no sentido humanista, não psicanalítico), Sironi escreveu contra a caça e os maus tratos aos animais. Mas isso conta menos do que a sua própria obra: nela é rara a representação de carinho, pois é na contenção dos sentimentos que o pintor dá o exemplo de uma vida asservada ao fascismo. Se o cavaleiro com a cabeça e o braço pendentes – misto de herói e mártir – é emblema de perseverança, solidariedade e apoio do coletivo ao individual, o contato de sua mão com o pescoço do cavalo é o sinal discreto de que o sentido da marcha – precisamente o seu motor – se esconde no íntimo dos seres.

Mario SIRONI

Sassari, 1885 - Milão, 1961

Alex Miyoshi
(TC)

Fim da II Guerra, fim do fervor muralista. Mario Sironi retoma a pintura de cavalete abandonada nos anos de 1930, quando a considerava burguesa e inadequada ao fascismo. Saturnino e arredio, pintará até o fim da vida, em 1961. Sua obra será assimilada controversamente e ocupará lugar de destaque nos anos de 1980, junto aos artistas da Transvanguarda. Sironi jamais foi unanimidade. Mesmo no entre-guerras, sua produção motivou discussões sobre o que seria uma arte fascista. Para os conservadores, Sironi era um xenófilo degenerado. Os progressistas, porém, o achavam retrógrado, teimoso no revivalismo clássico e caduco. Tampouco o público pareceu compreendê-lo, e as monumentais composições infladas e alegóricas aumentaram o que havia de fantasmagórico em suas telas metafísicas anteriores.

Fuga no Egito é posterior às suas experiências futurista, metafísica e muralista, antecedendo-lhe a discreta guinada à abstração. Retrata um tema religioso de vasta difusão: a família que escapa ao massacre das crianças, ordenado por Heródes, graças a um alerta angelical dado a José em sonho. A iconografia consolidou a imagem do pai caminhando, com Maria e o menino levados por um burro. Sironi a acompanhou, mas em contraste à tradição italiana, da qual o afresco de Giotto, em Scrovegni (c.1305), é um exemplo cristalino. Embora Sironi ecoe a tenacidade desse grupo, reverberando-a nos rochedos, a paisagem de Giotto é quase domesticada, acolhedora. Sironi oprime as figuras no ambiente escuro, dando um acento nórdico e expressionista raro, excepcionalmente sublime para o tema. Mesmo a vegetação viva de costume desaparece, reduzida a um tronco ressecado.



Fuga no Egito, 1947
óleo sobre madeira • 65 x 85,1 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Sironi, Mario/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Nos livros de emblemas, uma árvore seca pode figurar a resistência contra as adversidades. Metáfora ou não da condição de Sironi e da Itália, o elemento lhe é recorrente, como nas *famiglie* do final dos anos de 1920. Não deve ser casual que elas aludem à fuga para o Egito, contudo em descanso. O momento é de incerteza e transição, situação semelhante à de *Os Emigrantes*, também de Sironi.

Fuga no Egito lembra ainda suas famosas paisagens urbanas; mas no lugar da arquitetura racionalista estão as escarpas montanhosas e nuas, hieráticas e carrancudas; ao invés de um asfalto liso tem-se um terreno árido e dificultoso; e substituindo o automóvel, apenas seres vivos de carne e osso, em busca de segurança. Operam-se desse modo as mudanças em Sironi, que se mantém tão inabalável nas convicções políticas e artísticas quanto uma figura marchando em seus quadros.

Ardengo SOFFICI

Bombone, 1879 - Vittoria Apuana, 1964

Fernanda Pitta
(TC)

Na obra que observamos, *O Caminho*, Soffici parece seguir a trilha de debates aberta pelos *macchiaioli* florentinos que, impactados pelas experimentações cromáticas desde meados do século XIX, haviam resistido a diluir a pintura a um estrito fenômeno ótico, como seus colegas franceses dos movimentos impressionista e neoimpressionista. Amparados por uma tradição pictórica em que a estrutura compositiva da forma cumpriu sempre um papel fundamental nas regras da representação, os *macchiaioli* recusaram abandonar a estruturação dos planos em favor do puro deleite do fenômeno da cor vibrátil, utilizando a mancha como um elemento que faz os papéis de plano, linha e cor na representação pictórica. Daí que o impasse de Cézanne, celebrado postumamente, sobretudo, após o Salão de Outono de 1907 em Paris, em sua luta quixotesca por unir a técnica impressionista das pequenas e rápidas pinceladas às massas estruturadoras, a fim de dar solidez ao “motivo”, fosse, para os pintores florentinos, a confluência esperada para que se encontrasse uma solução ao problema da pintura moderna. É certamente com Cézanne que Soffici segue nesta via, na diagonal da estrada e do muro que a acompanha, encurvando-se abruptamente para o interior do vilarejo. Na pontuação vertical das árvores carecas, contrabalançando os vazios da seção esquerda da tela. Nos tons terrosos do casario, contrastados aos verdes dos pastos, ao azul dos morros, rebatidos no azul acinzentado do céu. Acima de tudo, Soffici indica a solução que será precipitada pelos cubistas, via Cézanne



O Caminho, 1908
óleo sobre papelão • 59,2 x 48,5 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
Todos os direitos reservados

ainda, mas talvez já sensibilizado por eles, dado seu contato com o meio parisiense que frequentara. Na interpretação das vanguardas, tal solução fora apenas anunciada por Cézanne, mas não perseguida até as últimas consequências– a geometrização definitiva do espaço, a compreensão revolucionária do mundo da pintura como uma realidade em si própria, liberta das regras de existência do mundo exterior, mas dotada do poder de estabelecer a comunicação entre o artista e o observador, seria operada por completo apenas pela explosão cubista.

Amélia TOLEDO

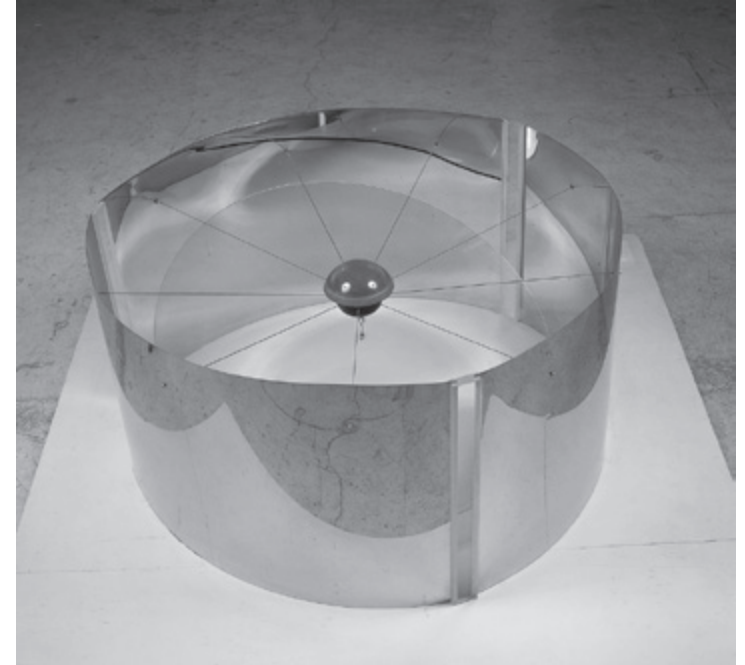
São Paulo, 1926

Andrea Fonseca
(CA)

Não é possível ligar os trabalhos de Amélia Toledo a uma vertente artística específica, devido tanto à sua intensa experimentação de técnicas, materiais e suportes, quanto de processos de feitura diversificados que incluem produção artesanal e industrial. A artista não só utiliza um repertório de materiais existentes nas artes visuais, mas descobre condições de linguagem em materiais não usualmente adotados em trabalhos artísticos: plásticos; chapas de ferro; materiais orgânicos e minerais.

Outro aspecto fundamental de seus trabalhos é a especulação sobre o espaço, fundamentada em uma herança construtiva que se caracteriza por formas abstratas e geométricas. A artista vai questionar o espaço escultórico enquanto relação e mobilidade, ou seja, uma dimensão construída na relação simultânea entre as coisas e as pessoas que atualiza a historicidade dos movimentos e estilos artísticos modernos.

Poço é composta por peças cilíndricas de aço inox ligadas entre si por réguas de acrílico transparente, que se tornam pequenas frestas pelas quais entra a luz; suspenso no centro há um peso sustentado por nove cordas de guitarra, logo abaixo há uma chapa em formato de disco de acrílico, as linhas saem deste ponto localizado no centro da obra.



Poço, 1967/69

aço, acrílico e cordas de metal • 50 x 100 x 100 cm • Aquisição MAC USP

Ao se concentrar no centro da peça, os olhos mergulham na profundidade sugerida pela sua altura. Como as chapas de aço inox são espolhadas, os próprios reflexos da imagem do corpo do observador são incorporados como parte da obra. Essa também altera a imagem do observador, conforme este se movimenta em torno dela e questiona, assim, sua verticalidade, pois ele precisa se curvar sobre ela para observar seu interior. Este recurso vertiginoso rompe com a polaridade sujeito-objeto, além de propor uma apreensão na qual a obra aparece enquanto correlações entre o corpo e o espaço vivido. Elementos próprios das artes visuais (volume, planos e linhas) se espacializam e marcam a ambiguidade entre dentro e fora, a ambivalência entre o corpo e o obra, a tensão entre o espaço sólido e o virtual. Neste inventário do mundo enquanto trabalho artístico, Amélia Toledo renova a experiência sensível em uma poética que se cifra em espaços-tempos, matérias e luzes.

Claudio TOZZI

São Paulo, 1944

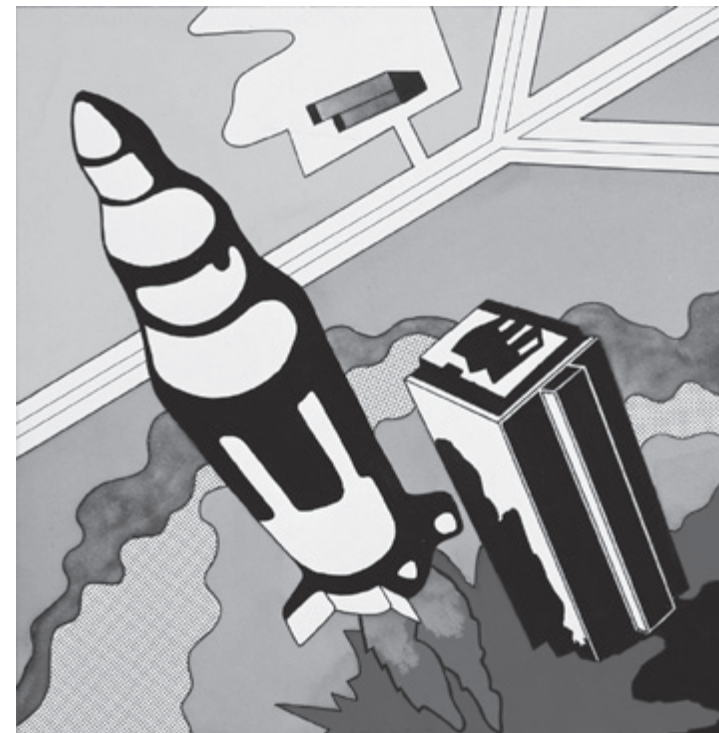
Caroline Saut Schroeder
(DJ)

O guache *A Subida do Foguete*, foi premiado e adquirido pelo MAC USP na exposição IV Jovem Arte Contemporânea, em 1970. Sob a direção de Walter Zanini, o Museu se preocupava em acolher as propostas experimentais dos jovens artistas. O trabalho era um estudo para uma pintura que foi posteriormente realizada, *O Foguete*, 1970, e integra uma série produzida por Claudio Tozzi sobre a chegada do homem à Lua.

Amplamente divulgado nos meios de comunicação, esse acontecimento afirmou a supremacia tecnológica norte-americana durante a Guerra Fria. Simultaneamente ao desenvolvimento bélico, a “corrida espacial” era motivada pela disputa de poder entre Estados Unidos e União Soviética. Nesse contexto, a viagem à Lua teve um caráter emblemático, com a imagem do astronauta fixando a bandeira do seu país em solo lunar.

No Brasil, a repressão do regime militar banuiu dos veículos de comunicação o pensamento crítico quanto aos temas prioritários para o país. A chegada do homem à Lua, no entanto, foi bastante difundida. Ainda em 1969, amostras de pedra lunar foram apresentadas em uma exposição de ciência nuclear americana, que ocorrera paralelamente à X Bienal de São Paulo.

Sensível às mudanças sociais e comportamentais da vida urbana, Tozzi buscava o conteúdo de suas experiências artísticas nos fatos, nas manchetes estampadas diariamente nos jornais. Assim como as passeatas contrárias à ditadura militar, a revolução sexual, Che Guevara e o “bandido da luz vermelha”, também o tema da conquista da Lua foi desconstruído e ressignificado por ele.



A Subida do Foguete, 1969

adesivo, guache e ecoline sobre papel • 49,1 x 49,1 cm • Prêmio Aquisição IV Jovem Arte Contemporânea

Unindo o conceito de apropriação de Marcel Duchamp, a intenção construtiva e a linguagem rápida das histórias em quadrinhos, *A Subida do Foguete* é inovador na sua forma. O artista é antes um projetista, um *designer* que estrutura o desenho em traços desnaturalizados. As cores fortes, industriais, preenchem o espaço sem revelar as marcas do pincel. Porém, é a parte mais fluída do desenho, aquela que estrutura o calor propagado pelo foguete, que recebe o tratamento de maior síntese, com a colagem de uma película reticulada.

Neste trabalho, Tozzi articula os signos envolvidos no feito heroico, aumentando a escala e destituindo-lhes de seu sentido original. Com uma nova figuração, a imagem que transita no *mass-media*, estática e racional, agora provoca a crítica e singulariza o tema.

Regina VATER

Rio de Janeiro, 1943

Talita Trizoli
(CF)

Em 1974, a artista Regina Vater, motivada pelas recentes experimentações da videoarte, e então residente em Paris, dá continuidade a uma série experimental intitulada *Cinematic Stills*, na qual elabora, a partir de diversas fotografias e breves filmes Super-8, uma tentativa de capturar os sinais da passagem do tempo a partir dos dispositivos cinematográficos e suas linguagens.

Ainda em Paris, envolvida nas especulações subjetivas e com a inércia da passagem do tempo, Vater passa a refletir metafisicamente sobre seu cotidiano, e com a ajuda do ator brasileiro Antônio Pitanga, elabora *PlayFEUllagem*, um Super-8 performático, no qual propõe, a partir da construção de um *storyboard* com pedaços de papel preto nos pavimentos e passeios do Jardim de Luxemburgo, um registro da percepção subjetiva da passagem do tempo. Com a diagramação do movimento das sombras e folhas das árvores dentro do quadro construído, a artista ironiza a estrutura narrativa hollywoodiana fazendo uso de sua nomenclatura visual, e salientando o caráter de precariedade, resistência e sobrevivência da arte a partir da alteridade. Não é à toa que tenha pedido ao amigo, ator negro de grande relevância no país, para dispor os papéis e construir o *storyboard*, Antônio Pitanga encarna ali o brasileiro adaptando-se a uma das práticas de construção imagética e discursiva das mais populares: o cinema.



PlayFEUllagem, 1974

fotografia pb sobre papel • 77,3 x 74,8 cm • Doação artista

Vater se torna então uma manipuladora do tempo, já que, com esse dispositivo, pode realizar saltos discursivos e perceptivos a partir do corte e edição dos filmes e vídeos, além da captação fugaz pela fotografia que possuía um caráter acima de tudo documental. Não procurava apenas o registro do tempo, mas um fragmento de sua subjetividade nesse espaço, uma marca fugaz de presença como observadora.

Ben VAUTIER

Nápoles, 1935

Emanuelle Schneider
(CF)

Em 1958, Vautier abriu uma loja/galeria em Nice, *Laboratoire 32*, mais tarde nomeada de *Ben Doute de Tout*. Por volta de 1960, movido pelo entusiasmo gerado pelas ideias do *Nouveau Réalisme* de Yves Klein e de Duchamp, desenvolveu longo raciocínio sobre as inegotáveis possibilidades de uma nova energia criativa nascente e tornou pública sua teoria sobre a *Nova Arte*, empunhando a bandeira de que *na arte tudo é possível*. Tais ideias o levaram ao encontro de Fluxus no início da década de 1960, grupo do qual participou ativamente. Também foi membro diligente das redes internacionais de arte postal, realizou performances, instalações e ações diversas.

Dono de uma caligrafia simples e ao mesmo tempo peculiar, Vautier adotou sua letra como assinatura e marca registrada. Com ela deu origem a uma série de *écritures*: sentenças radicais e provocadoras.

Ben, como prefere ser chamado, registrou, desse modo, sua marca no cenário artístico internacional, com um rico e profuso conjunto de obras de natureza conceitual que combina humor e drama e, que busca refletir as realidades da vida do artista.

Tentando apropriar-se do mundo como obra de arte, suas atividades revelam um expressivo interesse acerca do sentido da arte, do papel do artista na sociedade e do sistema que dá origem e gera as relações artísticas. A vida cotidiana com todas as suas possibilidades ou limitações são para Ben um inesgotável laboratório de pesquisa acerca das relações entre arte e realidade.



Uma Carta de Berlim, 1980
offset sobre papel • 30,3 x 21 cm • Doação artista
© Vautier, Ben/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Uma obra que exemplifica essas questões de forma veemente é *A Letter From Berlin*, de 1980. O impresso em *offset* expõe, como em um caderno de viagens, experiências de Ben quando convidado pelo DAAD – Deutscher Akademischer Austausch Dienst/De Berlin – para um projeto artístico que consistia na realização de 2 mostras (Berlim/Nice).

Em 4 páginas (ora em letras datilografadas, ora com sua caligrafia) recheadas de desenhos e grafismos, Ben relata suas vivências diárias durante a estada em Berlim. Desde acontecimentos comezinhos (tais como a ida a um restaurante, uma parada em um bar para uma bebida, entediantes momentos à espera de amigos, a perda das chaves de seu quarto de hotel etc.), expectativas frustradas com relação à proposta inicial do projeto até tecer duras críticas a colegas artistas e ao sistema das artes. Vida e arte indissociáveis.

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Liliane Benetti
(SS)

Na iminência de serem reduzidos a um conjunto de fachadas, esses casarios de 1953 sedimentam-se em campos escalonados de cor que diagramam a tela em superfície. Eles acentuam a frontalidade de planos que se expandem para sangrar as laterais, ao mesmo tempo em que são sutilmente premidos entre os acinzentados de um tênue rebatimento de calçada e de uma sugestão de horizonte anoitecido.

Não que tais espaços paralelos, forjados para projetar alguma profundidade, não se ajustem às geometrias das demais cores desse arranjo diligentemente sopesado de paralelogramos, formalizados no basculamento coordenado de planos que comprimem as possíveis volumetrias no raso. Ali, o feitiço dos encaixes remonta às qualidades próprias da têmpera – manejada numa arguta sucessão de pinceladas ralas, sobrepostas em discretos acúmulos de matéria porosa encerrados por espécies de bordas, cujos limites são atribuídos por nesgas aparentes. Dispostas em variações contrastantes entre os ocres e os vermelhos, com exceção dos núcleos caiados, essas áreas operam como módulos de cor relacionados por repetição e afinados numa calibragem que demanda o duplo preenchimento cinza dos cantos.

Particular nessa pintura é o estirão centralizado por linhas ligeiramente inclinadas que insinuam uma fuga ascendente, propulsada por um vertiginoso movimento rumo aos cumes das torres distantes, como a reiterar a já inequívoca verticalidade da composição. Operando como lastros para contrapesar o empuxo, engastam-se às laterais cinco das venezianas padronizadas em esmerado desenho, um decorativismo aqui estruturalmente ativador das superfícies. O semelhante capricho dispensado aos caixilhos arqueados das portas sugere ainda uma recusa da imediatez própria à lógica serial, bem como uma evidência da visualidade vernacular impregnada ao longo da produção. Aliás, os pontos máximos de tensão entre os planos convergem, não à toa, para a janelinha encimada por um arco, o único elemento no qual os padrões se justapõem.



Casas, 1953
têmpera sobre tela • 80,4 x 46,2 cm • Doação MAMSP

Por ser um flagrante colhido a meio percurso, em *Casas*, as soluções decantadas das experiências precedentes vêm de par com outras que, embora em latência, evidenciam uma lida desvolta tanto com referências cultas e populares, talvez o maior dos méritos dessa obra que, lentamente, junta os tentos.

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Carlos Eduardo Riccioppo
(SS)

A frontalidade do casario de *Casas na Praia (Itanhaém)* não deixa dúvidas acerca do quanto a obra de Alfredo Volpi iria desenvolver-se em uma chave construtiva. Naquele início da década de 1950, as pinturas do artista despontavam com uma série de fachadas em que planos horizontais – muros, paredes e telhados tratados por meio de uma simplificação formal de apelo geometrizzante – recombinavam-se tela após tela, o que decerto chamou a atenção dos artistas concretos, grupo com o qual Volpi flertou na época¹.

Todavia, se há em uma obra como essa, a presença de elementos formais construtivos, eles não cessam de se relativizar; a despeito do jogo entre planos e contraplanos que tende a comprimir os telhados, as paredes e as faixas de mar, céu e solo em uma única superfície, essas formas “planas” nunca deixam de ser depurações de uma memória dos casarios que Volpi encontrava pela vizinhança na época de formação de sua obra, em boa parte realizada em Mogi das Cruzes e Itanhaém, entre as décadas de 1920 e 1940; ao que se somam a pequena cadência criada pelo aparecimento das portas e janelas (que resistem a uma total equivalência, resguardando qualidades distintas na ruminação daquela memória), do pequeno barco de pesca e da chaminé ao fundo – elementos que parecem devolver temporalidade à objetividade das formas planares que ali se insinuam. E isso ao lado da cobertura de têmpera da tela e da hesitação² que sua transparência deixa ver nos rastros que o depósito da tinta vai deixando ao se encerrar de modo irregular dentro dos limites de cada uma daquelas formas e nas marcas das camadas anteriores da pintura.

1 Volpi participou da I *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956, embora não se possa dizer que ele tenha aderido incondicionalmente a qualquer movimento; de fato, a pintura de Volpi nunca deixou de lado um caráter artesanal, revelado, sobretudo, no uso da têmpera pelo artista. Mesmo em suas telas mais “concretas”, estava sempre a pulsar ali uma espessura outra, que não apenas a entidade abstrata das formas geométricas. Lorenzo Mammì afirma que “[...] as melhores telas concretas de Alfredo Volpi não expressam tanto a busca da objetividade quanto o pudor de uma subjetividade que, à força de depurações, se tornou forma geométrica” (MAMMÌ, Lorenzo. *Volpi*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 36).

2 Rodrigo Naves discute a ideia de uma dificuldade da forma na consolidação de uma arte moderna brasileira na obra de diversos artistas, Volpi entre eles. NAVES Rodrigo. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.



Casas na Praia (Itanhaém), 1952
têmpera sobre tela • 46,1 x 64,8 cm • Doação Theon Spanudis

A obra de Volpi teria de esperar até essa década de 1950 para ser reconhecida como uma presença marcante na formação da arte moderna brasileira³; ela foi gestada um tanto isoladamente e sua feição “moderna”, por assim dizer, constitui-se na refração entre uma visualidade popular e o convívio indireto com a tradição culta da arte⁴. A premissa da autorreferencialidade do plano da pintura e o aspecto construtivo não são, na obra de Volpi, um programa positivo. Se os elementos que compõem suas pinturas demonstram-se, como em *Casas na Praia (Itanhaém)*, reduzidos a formas simples, se eles se arranjam uns em relação aos outros de modo mais ou menos serial, a atmosfera vaporosa e a presença daqueles traços individualizados não deixam de insinuar uma experiência formal sobrecarregada de um afeto para com aquelas formas de vida que a modernidade tratará de suplantar; não celebram o advento da modernidade em suas formas, mas também não reivindicam um retorno nostálgico a outra era, conquistando uma dinâmica de superfícies que se faz repleta de “respiros”, reservando algo daquela afetividade num “vocabulário moderno” que não se dá sem descomprimir um caráter intimista⁵.

3 O que decerto ocorre quando Mário Pedrosa reconhece-o como primeiro pintor verdadeiramente moderno do país. (Cf.: Mário Pedrosa. O mestre brasileiro de sua época. In: AMARAL [org.] Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 59-62). Em todo caso, somente após sua premiação na II Bienal de São Paulo que o país se dá conta de sua obra de modo decisivo.

4 A respeito da formação da obra de Volpi, ver o completo ensaio de Sônia Salzstein: SALZSTEIN, Sônia. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.

5 Sônia Salzstein, em um texto mais recente, debate a ideia de intimismo na obra de Volpi. Cf.: SALZSTEIN, Sônia. *Absorção e intimismo em Volpi*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2008.

Wolf VOSTELL

Leverkusen, 1932 - Berlim, 1998

Emanuelle Schneider
(CF)

Vostell fez parte de uma geração de artistas/exploradores cuja produção se pautou em uma estética livre, que privilegiava a mistura de linguagens e reivindicava a indissociabilidade entre a arte e a vida. Seu trabalho artístico pode ser considerado de natureza predominantemente política e social. Os temas mais abordados por ele em suas obras sempre permearam as práticas humanas.

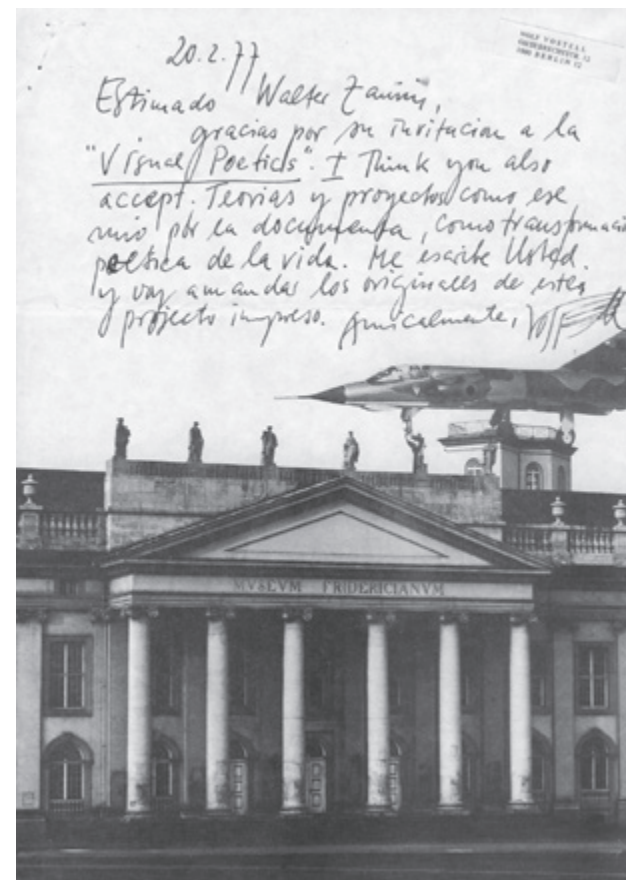
As ideias e os conceitos de Vostell materializaram-se de diversas formas quase sempre em obras intermídia e textos de caráter reflexivo e teórico. Em seus *happenings*/ambientes encontrou meios de transformar suas ideias em um convite aberto para a reflexão.

O *happening*/ambiente *El Huevo/La Quinta del Sordo*¹ foi idealizado por Vostell para ser montado, em 1977, em Kassel, Alemanha (Documenta 6). Na carta endereçada à organização do evento (compõe o conjunto de cinco páginas da *partitura*), Vostell ressalta: “Esta é uma das obras mais complexas e desafiadoras artisticamente que já concebi”.

O projeto inicialmente idealizado por Vostell teve uma parte censurada, pois compreendia a instalação de um avião militar norte-americano modelo F3 em cima da nave central do edifício do Museu Fredericiano. A parte permitida foi instalada na primeira sala do Museu, um espaço fechado e escuro, chão em forma de tanque cheio de líquido viscoso.

As paredes eram revestidas por grandes telas feitas anos antes por Vostell compostas por fotografias, recortes de revistas, jornais, colagens e *décollages* que ilustravam violentos acidentes aéreos, catástrofes e acontecimentos trágicos do cotidiano; imagens que se faziam notar apenas através de tênues reflexos lançados por sobre as águas,

1. Observa-se que o título da instalação proposta para a Documenta VI sofreu alteração segundo seu projeto original datado de 1976 e postado a Walter Zanini em fevereiro de 1977. Anunciada neste projeto como *Projekt Osterhase* (Projeto Coelho da Páscoa) a instalação é referida em sua montagem em 1977 como *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo*, títulos com os quais a obra e suas respectivas montagens são tratados nas publicações consultadas.



Projeto Coelho da Páscoa, 1976/77
fotocópia, offset, caneta esferográfica e adesivo sobre papel
encadernado com grampo • 29,6 x 21 x 0,1 cm • Doação artista
© Vostell, Wolf/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

gerados pela luz que emanava de alguns aparelhos de televisão ligados no interior da sala, ocupados em transmitir imagens de temática idêntica. Nesta obra o artista criou um autêntico espaço dramático, onde os atores eram os espectadores colocados em cena. Uma experiência da arte da provocação e da vida produzindo arte. A partitura fartamente ilustrada encaminhada por Vostell para o MAC USP relata em detalhes os passos para a montagem da obra.

English

NOTES ON THE 'ESSENTIAL MAC' COLLECTION

and on the First Volume of the Series 'Collection: New Approaches'

Tadeu Chiarelli

Since I became director of MAC USP, one of my goals was to characterize the new management with short publications addressing the Institution's "extroversion" activities. After meetings held with MAC USP's board members and team of curators, Elaine Maziero – the Museum's graphic designer – developed a project for the Institution's booklets. Everyone liked and agreed with the proposal: 20x15 cm format, discrete visual programming, and concerned with giving only essential information.

However, to respond to the demands for the publication of the texts of the 1st *International Symposium on Contemporary Art Teaching Strategies in Museums and Cultural Institutions*, held at MAC USP in 2011, Maziero followed the same criteria used in the booklets, adapting it to the book format. By doing so, she showed it was possible for MAC USP to produce larger publications, at low cost.

So, *Espaços de Mediação* – a book that gathers the texts presented in the above-mentioned Symposium¹, opened the possibility of showing to the general public the work conducted by the Museum's professors, their graduate students, as well as by other researchers, based on the Institution's collection.

Therefore, after this first successful initiative, the Museum's board of directors and team of curators began to think about a collection of books that would be different from the 'coffee table book' format and consisting of a series that would disseminate the collection of MAC USP as well as its research and extension activities. The idea was to have a discrete, simple and low budget collection whose aim would be to disseminate as much as possible the scientific production on modern and contemporary art, both in Brazil and abroad, conducted in the Museum.

With this in mind, we reached the following proposal for the **ESSENTIAL MAC Collection**, to be divided in four types of publications, always maintaining the same standards:

- a) *Exhibitions*, when it addresses exhibitions of pieces from the collection or related to it, with curatorial text and catalog of the works;
- b) *Seminars, symposiums, congress, etc.*, when it publishes outcomes of events held at MAC USP;
- c) *Research*, when it addresses studies on themes related to the MAC USP collection or the Institution;
- d) *Collection: Different Approaches*, when it addresses the MAC USP collection.

Finally, the fifth volume comprising the **ESSENTIAL MAC Collection** will gather in one book all the four previous publications.

The first ESSENTIAL MAC volume was entitled *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*, organized by Cristina Freire, member

¹ *Espaços da Mediação*. Coordenação: Carmen Aranha e Katia Canton. São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2011. The book gathers the texts presented during the 1st International Symposium Contemporary Art Teaching Strategies in Museums and Cultural Institutions, held at MAC USP from August 15th to 17th, 2011.

of the Museum team of professors². Coincidentally, this volume includes all types of documents envisioned for the Collection: it is an exhibition catalog, a synthesis of Fischer's pedagogical and artistic practices developed in MAC USP and, at the same time, disseminates the studies Cristina Freire and her graduated students carry out on conceptual art in the Museum, as well as gives visibility to Fischer's works that belong to MAC.

Therefore, *Hervé Fischer no MAC USP* elegantly opened this Collection, which we hope to be successful inside and, especially, outside MAC USP.

In this spirit we now launch within the scope of ESSENTIAL MAC the first volume of the series *Collection: New Approaches*. The idea of this series is to present, in four volumes, new interpretations regarding some of the works that belong to the MAC USP collection. The first four volumes of the series will present short texts about works from the MAC USP collection, written by:

- 1st volume: graduate students of the Aesthetics and History Interunits Program and ECA USP Visual Arts Program;
- 2nd volume: young Brazilian art critics and curators;
- 3rd volume: renowned Brazilian critics and curators;
- 4th volume: Brazilian visual artists.

With these four volumes, MAC USP expects to expand knowledge on the works that comprise its various collections by means of unique critical approaches that can open up new possibilities in terms of interpretation and contextualization of the collection.

The First Volume of the Series

To produce this first volume, the Museum emphasized some of the features that make the Institution unique in the Brazilian and Latin American museum scene: MAC USP is a modern and contemporary art museum that belongs to a public university and has one of the most significant collections in Latin America.

Since MAC USP is a university museum, its commitment basically focuses on researching and disseminating its collection. The word 'dissemination' used here is not only related to the organization of exhibitions and other well-known "extroversion" strategies regarding its collections and research. I also would like to call attention to an aspect of this term that is little known and explored even within the scope of the University: MAC USP adopts the continuous training of future professionals in the fields of Art Theory, Art Criticism, Art History and Museology, both at graduate and undergraduate levels, as its primary strategy to disseminate its collection.

USP students whose studies are more directly related to the above-mentioned fields are the first ones to be methodically introduced to the rich MAC USP collection in classes offered in graduate and undergraduate programs, which are taught by professors of the Museum and of other USP units.

Whereas the field of Museology has been progressively gaining visibility and recognition in this University – of which the recent establishing of a graduate degree program in Museology is definite proof –, Art History (including Art Theory and Criticism), which is so traditional in the rest of the world, is still to be recognized inside USP, despite the efforts made by many USP professors³.

² *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*. Organização: Cristina Freire. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

³ In the University of São Paulo there are some graduate degree programs in different units that include the field of Art History. However, as long as there is not specific undergraduate degree program dedicated to the field, it will remain a peripheral presence within the field of humanities inside USP.

To call attention to the work developed in the training of young art historians and critics inside the *campus*, I asked nine USP professors who are still working in the field (myself included) to choose and invite graduate students to write short texts about the works that belong to the Museum collection⁴.

Helôisa Louzada, Adriana Palma, Jonas Rodrigues Pimentel, Emanuelle Schneider, Eduardo Akió Shoji, Talita Trizoli and Maíra Vaz Valente, invited by Cristina Freire; Mônica Cardim and Juliana Okuda Campanelli, indicadas por Helouise Costa; Renata Ferraretto Moura Rocco, invited by Ana Magalhães; Ana Goldenstein Carvalhaes and Renata Carreto, invited by Katia Canton; Maria Cristina Bosco, Andrea Fonseca, Julio Meiron, Evandro Nicolau, Guilherme Weffort Rodolfo and Steínio Soares, invited by Carmen Aranha; Luisa Alves, Fabricia Jordão, Vivian Braga dos Santos and Carolina Saut Schroeder, Lina Alves Arruda invited by Daria Jaremtchuk; Liliâne Benetti, Gabriela Motta and Carlos Eduardo Riccioppo invited by Sônia Salzstein; Gustavo Motta and Pollyana Rosa, invited by Luiz Renato Martins; and Fábio D'Almeida, Helôisa Espada, Ana Cañdida Avelar, Maria Hirszman, Mariano Klautau Filho, Alex Miyoshi, Fernanda Pitta, Alessandra Monachesi Ribeiro, Carolina Soares and Thiago Gil invited by me, form this team of new researchers who collaborate in this first volume of the series, and who either have studied or still study at USP.

When inviting these researchers, MAC USP made its collection available to them so that they could choose up to two works in the collection, except those that are temporarily housed in the Museum. Giving the researchers freedom to choose was part of a strategy: "to listen" which were the artistic and aesthetic issues that currently stimulate art students. On the other hand, another intention was to see whether the emblematic works of the Museum collection continued to generate interest among younger generations and which of the less famous works aroused the interest of these young scholars in training.

As the reader will notice, entries have been dedicated to some renowned Brazilian and foreign modern artists that are represented in the MAC USP collection: Marc Chagall, Paul Klee, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Giorgio Morandi, and Alfredo Volpi, among others. However, I notice that the texts that address the works of these artists contain approximations resulting from an attitude that is free from any idolization of myths. Most texts contain approaches that seem to want to identify what actually is still the interest in these works, at a time when the end of the heroic aspect taken on by Modernism has been confirmed.

In this sense, I call attention to texts, such as the one written by Helôisa Espada on Paul Klee's lithography; those about Mario Sironi, written by Alex Miyoshi; as well as the text written by Carlos Eduardo Riccioppo on Giorgio Morandi's work, among others.

One notices these students are particularly interested in works created by some of these renowned Modernist artists that have not been extensively studied. I refer to texts written by Pollyana Rosa on Di Cavalcanti's drawings; Fabio D'Almeida's texts on a Fúlvio Pennacchi drawing; and Renata Ferraretto Rocco's on two paintings by Gino Severini.

Despite the strong presence of established names of modernism, the writings about pieces of the Museum's contemporary art collection are noticeable in this volume. Whereas in this universe there are widely recognized names – Hélio Oiticica, Mira Schendel, and Cildo Meireles, among others –, it is very promising to see the

powerful inclusion of artists who, up to today, wait for the long-deserved recognition of their works, specially, in the Brazilian context. I am referring to Ana Kutera, Gabriel Borba, Clemente Padín and Hervé Fischer, among others.

The significant presence of contemporary artists in this volume and the texts that aim at re-signify the contribution of some of the most prestigious Modernist artists in the Institution show how the systematic study of the MAC USP collection is necessary so that new possibilities of understanding the artistic phenomenon keep on emerging, based on duly systematized theoretical parameters discussed within well-established academic spaces.

Tarsila do AMARAL

Capivari, 1886 - São Paulo, 1973

Maria Hirszman (TC)

E.F.C.B. was painted on the occasion of the French poet Blaise Cendrars' conference at the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, in 1924. It is a paradigmatic example of the original reinterpretation made by the painter of the Brazilian landscape, based on the constructive vocabulary acquired during her stay in Paris, which also plays a central role in the artist's production in her golden phase, which is known as Pau-Brasil. In the mid-1920s, Tarsila aimed at bringing together a sensitivity that depicted the local scene and the use of avant-garde forms of representation, without ignoring the conflicts and paradoxes inherent to this choice.

The work, whose theme is the railroad (*E.F.C.B.* is the acronym for Estrada de Ferro Central do Brasil), has a vertical structure. The blue-gray colored portion that corresponds to the sky is very small; the larger portion of the painting is filled with the ochre-colored soil, which is cut by winding paths that suggest the act of looking above. The towers and the cross of an unsophisticated church make a sort of counterpoint to the electricity posts located in the opposite portion of the canvas. Despite the fact that the color gamut typical of countryside landscape – which the author says to have rediscovered during a trip to Minas Gerais that same year – predominates in the painting, it is structured by a web of black lines that zigzag and organize the entire composition.

It is surprising, however, that there are no people or animals as in other paintings by the artist in this phase. To this absence there are only two meaningful exceptions: the slightly anthropomorphic wagons that, ironically, wander off track, which creates a horizontal axis that serves as counterpoint to the strong vertical feature of the image; and a tiny and nearly-invisible figure as synthetic as traffic signs that sits on the highest post and observes the scene, as if suggesting that there is no place for man in this modern scenery.

Nevertheless, the painting does not present a Manicheist relation between countryside and city, stagnation and progress. It blends multiple vanishing points, as well as demonstrates familiarity with cubist exercises and a relationship of affection with the countryside landscape. It actually expresses the complex and intricate aspects in this web, which is one of the central dilemmas of Brazil in the 1920s: the longing for what's modern and the impossibility of attaining the objective without problematizing and reinterpreting the primitive and original roots of local culture.

⁴ The requests were sent to five MAC USP professors, Carmen Aranha, Katia Canton, Helouise Costa, Cristina Freire and Ana Magalhães; to professor Daria Jaremtchuk, of EACH USP; to professors Luiz Renato Martins and Sônia Salzstein, of the Visual Arts Department of ECA USP. The three lastly mentioned professors and I work in the Visual Art Graduate Degree Program of ECA USP.

Claudia ANDUJAR

Neuchatel, 1931

Lina Alves Arruda (DJ)

The photographs of Inês – whose face and expression show a peculiar subjectivity – are full of the so-called “photographic interest”: the praise of the contrast between light and shadow, which is a characteristic instrument of traditional photography, is responsible for tracing the contours of the profile of the protruding pale figure. The contrast is also made stronger by the black-colored background, which confers a theatrical feature to the composition as well as a subtle connotation of rehearsed pose. This sensation is reinforced by the presence of two photographs or two subsequent frames of a film that show Inês again, either apprehended as a new image or as an enlarged fragment of the previous image. Therefore, the repetition is highlighted, alluding to the mechanisms of cropping, development and treatment in photography and making evident the instantness of the photographic act.

The sudden cut delimited by the area of the pellicle, which geometrically marks the bust and the face of the protruding figure, is the element that accentuates the two-dimensionality of the image. This aspect is highlighted and challenged in the following image with the superimposition of a curved acrylic sheet that shapes the profile of the enlarged face of the figure, making it more evident and three-dimensional. This resource, which alludes to the convexity of the camera lens, substantially emphasizes the juxtaposed element and simultaneously generates a conflict between the organicity of the face and the geometry of the edges. By adding new stages to the language, Andujar transcends what is understood as being categorically photographic and, by showing her procedures, she proposes a critical intermediation between the gaze and who/what is photographed.

In this sense, one may identify an investigative analysis of the technical language: in *Inês*, representation emerges imbued with widely-known photographic elements, which guide the apprehension of photography not as a reality announced by photo journalism, for example, but as a corroboratively imagetic plane. *Inês* is an image, even though it simulates itself as reality. The act of making the photographic language explicit is almost a parody: the exposure of the film, the industrialized brand and the evocation of technical processes are both a metalinguistic index of photography and the subversion of its traditional use. Cropping, enlargement and allusion to repetition and multiplication (elements that emerge with the technical means of image) indicate the elimination of the artifice used to disguise photography as reality.

Artur BARRIO

Porto, 1945

Ana Goldenstein Carvalhaes (KC)

This work is the photograph of a piece created by Artur Barrio at the Museu de Arte Moderna (MAM RJ), in 1969. In this installation/happening, which is made of perishable material and waste, such as garbage, newspapers, aluminum foam, meat and old cement bags, the artist intensely starts a series of situations aiming at the de-aestheticization of the artistic object on behalf of an art located in the domain of experience. This is the first appearance of the *Trouxas Ensanguentadas (T.E.)*, dirty fabric bags tied together. In the “indoor phase” of this work (as the artist himself called it), the exhibition “set up” lasted one month during which it was continuously transformed by the public that took part in it by throwing more trash, money or “writing

swear words on the fabric of the *T.E.*” In the “outdoor phase”, Barrio abandons the material in the garden of the museum, precisely at a portion “dedicated to famous sculptures” – an iconoclastic attitude, described ironically. The day after it had caught the attention of the patrol responsible for the place, the work was “removed and taken to the garbage dump of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (Barrio, *apud*. Canongia, L. RJ: Modo, 2002).

The first and most common interpretation of this work is the contestation of the military dictatorship. The *T.E.* is a metaphor for the arrests, tortures and disappearances that took place at that time. However, its political meaning goes beyond that context. Barrio directly criticizes both the institution and the policy of art. By creating a situation of direct contact with perishable and precarious (as Brazil was at the time) materials, the artist shifts the gaze of the public from the object toward the action, proposing an integral dimension of art. The public absorbs this situation and responds to it by participating in the work in a corporeal and manipulatory way. Participation was a common idea carried out by experimental artists at that time.

This work also questions the forms of representation and the rules according to which art must be presented. In an attempt to bring it closer to life, Barrio deals with the temporal and ephemeral element, with de-aestheticization and de-materialization. He criticizes merchandise, circulation and institutionalization in a violent and iconoclastic way. Barrio is that type of dissenting artist who turns his works into an action on the world⁵. He deals with the densities and textures of places in their multiple meanings, upsetting the established order, de-stabilizing what’s normal. He “throws” the situation to the public and gives up the control over the final product and its reception.

The difference between the documental record (photograph) and a work of art (the situation) is dubious. The transitional point oscillates according to the exhibition and to the use of the photograph, as well as to cultural values. In spite of its commercial value, this photograph, as an “indissoluble mixture of document and work of art”⁶, indicates that action is the main point of creation. Therefore, it is one of those conceptual works that force the museum to rethink the role, the position and the exhibition of its contemporary collection.

Maureen BISILLIAT

Surrey, 1931

Mônica Cardim (HC)

Pele Preta, by Maureen Bisilliat, is an essay comprised of nearly thirty images produced in 1968 in which three black models posed for the camera: a woman, a man and a boy. The series that belongs to the MAC USP collection consists of eight photos of the female figure, in unique compositions. This series was purchased in 1971, when former director Walter Zanini created a photography department in the Museum aiming at expanding the field of photography by establishing a collection and organizing exhibitions on a regular basis.

This series is an authorial work that engages in a pertinent dialogue with the debate on the relation between photography and art. According to Bisilliat, *Pele Preta* derives from the research she made when she was a visual arts student. At that time, during her life-drawing classes, she sought to translate into pictorial media the human anatomy and the movement of the body under the incidence of light.

⁵ Canongia, L. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

⁶ Freire, C. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Maureen photographs *Pele Preta* as someone who slides along the body studying the texture that light reveals and hides on the skin. She outlines the torso and the breasts without the use of coal or sanguine. Without a paintbrush or oil paint, she paints the volume of the legs, of the back and, often, the shoulderless and headless arms. Abandoning the material used during her life-drawing sessions, the artist transfers to the photographic pellicle her impressions on a woman's skin.

The surface that will be explored is the texture of the model's skin, which is valued by the tonal variation of grays almost inexistent in the dense background. In the image presented here, the fragments of light, lines and shadows give volume and shape to the clothes as well. The bright spots that correspond to the nipples are similar to the dots of the lace of the petticoat, which covers the sexual organ. Seduction and modesty in the web of the identity of a body mutilated by the camera defy the canons of portrait.

The edition of *Pele Preta* that belongs to the collection of MAC USP presents a representation of a black woman that is very different from the stereotypes that are commonly ascribed to her in photography and in Western art. It is a daring representation that uncovers, in the same filmic epidermis, the multiple tonalities of what would be a Brazilian identity. In the following decades, this theme would become constantly present in the anthropology-based and poetry-based work of Maureen Bisilliat.

Gabriel BORBA

São Paulo, 1942

Evandro Nicolau (CA)

How to know what goes on in the mind of a man tortured to death, tied to a post with a nail piercing the back of his neck? What are the thoughts of a condemned man in this last moment?

Based on the idea of undergoing, internalizing and coming as close as possible to the experience of torture, Gabriel Borba⁷ created the process-based work entitled *Nós*, in 1975. Borba, whose career is very attached to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, since he has participated in exhibitions as an artist and, currently, works in the museum as museographer, was in Florence studying architecture before he came back to Brazil in the beginning of the country's Military Regime (1964). During the years of authoritarian militarism, much of the local culture and of the Brazilian artistic production strongly addressed the political debate on behalf of democracy and freedom. In those days, other forms of diffusing and producing image and art joined traditional mediums and expressive art forms, such as painting, drawing and sculpture.

The work *Nós* is a photography-engraving-album-performance motivated by a torture instrument, which can lead to death, called the "Garrote Vil". In this work, Borba's proposal is to subject his own body to the experience of violence while being photographed in what would be a simulated act of torture. His aim is to come close to the cruel anticipation of being tied to a post with a collar attached to a nail that pierces the back of the victim's neck. This type of torture/execution was used during the Spanish dictatorship until the 1970s. This perspective is what guided Gabriel's performing of this experience, placing himself in a situation of alterity, representation and reflection about the limits of torture/death.

⁷ Gabriel Borba collaborated with the text, in an interview about the work *Nós* and the album *Trâma*, at the Museum of Contemporary Art of USP, on Dec.16 2011.

The work is part of the 1975 album called *Trâma*, together with other boards on which printed images and short poetic texts are included. This album had a print run of 200 copies. Two complete copies are part of MAC USP's collection. The work explores different printing and graphic reproduction techniques, such as offset printing, as well as the transparency of a tracing paper, sewed with the subtlety of three threads: one blue, one yellow and one red, which are moments of color superimposed over a brutal scene.

Sheila BRANNIGAN

Chester, 1914 - London, 1994

Ana Cândida de Avelar (TC)

In *O Bizantino*, 1960, Sheila Brannigan creates masses of color, by using a spatula to apply the thick paint. The instrument, whose extremities are wide and flat, produces an effect similar to that of a line when it is pressed against the surface, marking the place onto which the paint is applied and from where it is spread by the same spatula, upwards or downwards, following the flat surface of the canvas. When the procedure is used in superimposed layers of different colors, the surface gains materiality as a result of the accumulation of paint.

This procedure prevents a continuous and spontaneous gesture; therefore, the planning of the composition becomes evident. The work does not present itself as a record of the Surrealist Automatism, which was – among many Informalists and Abstract Expressionists – a way of working with abstract-gestural shapes. Nevertheless, chance is somehow included here mainly due to the not entirely controlled application of the layers of paint, even though the cautious execution is evident.

In *O Bizantino* there is no interest in establishing signs by means of a calligraphic gestuality, but a common inclination among both foreign and Brazilian Expressive Abstractionists of the second post-war, from Franz Kline to Manabu Mabe. Sheila creates a painting in which the eye wanders about the composition with no intention to read it and in which there are brighter moments, such as the shiny red spot, more or less in the center of the painting. When there is a background, it is obtained from the use of the black color, which, due to the visual effect, seems to be pushed back when next to the red color.

The titles of Informalist and/or Abstract Expressionist paintings often refer to the paintings themselves – such as *Painting* and *Composition*. Such titles indicate their authors' alignment with the principles of Formalism, whose theorizer is Clement Greenberg. To him, Modernist painting turned to its "intrinsic characteristics" – hence the term "medium specificity" –, among which two-dimensionality was a central one. The idea was to replace the content of painting, which in figuration referred to the extra-pictorial, for a self-critique of its own constitutive elements – flatness, property of paints, format of the support.

O Bizantino surprises us for its unusual title, adding layers of meaning to the work. Byzantine painting traditionally uses blue, red and golden-yellow colors in the representation of Christian iconography, therefore, relating them to the divine plan, whereas the black color appears less and is usually used in the outline of the figures. In Brannigan's painting, red and yellow, similar to ochre, refer to the above-mentioned tradition and the application of black color, which is simultaneously figure and background, subverts its traditional use. It is important to note that Bizantine painting emphasized two-dimensionality by means of flat figures and a planed space, differently

from the three-dimensional illusionism of the subsequent Renaissance period. In other words, *O Bizantino* affirms the artist's position regarding the mid-20th century debate on abstract expressive painting – it is opposed to the traditional figurative composition and at the same time indicates that a painting mainly oriented toward its own formal relations finds support in tradition itself.

Alice BRILL

Colony, 1920 - São Paulo, 2013

Carolina Soares (TC)

Largo do Arouche/Feira, of 1948, contains a curious and eloquent ambiguity. From an aerial perspective, the – presumably chaotic – space of an open market becomes orderly due to the fruits and vegetables arranged in rows on the tables. Viewed from above, the place is given an aspect of transversal lines formed by the coming and going of passersby who fill the corridors. This is partially due to Alice Brill's choice, when photographing from a distance, for a composition that gives the scene a geometric feature. I say partially because the artist does not place herself far enough to eliminate the unique characteristics of that everyday event and it is possible to see several different features of the displayed foods and the social heterogeneity among passersby, which become evident mainly because of their clothing. By choosing not to make the elements of the image entirely abstract, the artist does not hide her interest for what she observes. She looks at a commonplace urban space by which she is attracted, and this puts her in a position similar to that of a *flâneur* who is marveled by noticing the streets as the place where the collective “dwells”. As in other photographic pieces by Alice Brill, one may expect the image of an observer who, one moment feels observed and the next hides himself, but is always vigilant.

This dialectic feature is also found in Edgar Allan Poe's 1840 short story entitled *The Man of the Crowd*, in which the anonymous main character takes delight in examining the most diverse social types crowded in the streets of London. Either by admiring them through the window of Café D... or engaging in an obstinate chase, what was at stake was the curious attitude of a *flâneur* who does not hide his fascination for the crowd. Alice Brill's takes on a similar attitude and now observes and captures, by means of photography, records that suggest valuable pieces of information on the habits (or change of habits) of those who populated the streets of São Paulo in the 1940s and 1950s. But what she does is a mere suggestion, because, just as Poe's character concludes, beyond the surface of the image, we will know nothing about those people in the crowd.

Alice BRILL

Colony, 1920 - São Paulo, 2013

Juliana Okuda Campanelli (HC)

The series *Flagrantes de São Paulo* was commissioned from Alice Brill by Pietro Maria Bardi, who was then the director of the Museu de Arte de São Paulo (MASP), to be part of the album that celebrated the 400th Anniversary of the city of São Paulo (1954). The publication did not come out at the time due to lack of funding, but some of the series' photos were published in other publications, such as the magazine *Revista Habitat*, also directed by Bardi, and the book *Isto é São Paulo! 99*

flagrantes da capital bandeirante (Melhoramentos publisher, 1956). From the large set of photos the artist had made, she selected 76 copies and donated them to the MAC USP collection in 1974.

The photograph entitled *Jornaleiro* perfectly represents this series, since it presents São Paulo as a juxtaposition of different cultural elements. It shows the Altino Arantes building (1947), which was inspired in New York's Empire State Building and marked the verticalization of the city. The building, standing out in the photo, was chosen to appear as a symbol of modernization and it is located in the center of the composition. The Santa Efigênia overpass (1913) represents the aristocratic past related to the coffee-based economy and makes evident the strong influence of French art deco. In the wall, posters of the opera *Escândalo*, starred by artists with English names, and of the play *Sinhá Moça*, which is related to colonial Brazil, give the scene a cosmopolitan atmosphere. The presence of the paperman, who is a street seller, suggests a context of social inequality.

By means of the elements present in the photographed scene, Alice Brill shows a multicultural and contrasting São Paulo that is characterized by a set of opposing elements: provincial and modern, rich and poor, vertical and horizontal, European-like and American-like. A metropolis that aesthetically presents itself as being somewhere in between Eugène Atget's Paris and Berenice Abbott's New York. The themes Brill photographs in her series, all related to the everyday life of the city, such as shop windows, street sellers, workers, locomotives, skyscrapers, buildings, cafes, open markets, parks, avenues and the outskirts of the city, are also important to these photographers. The images that comprise *Flagrantes de São Paulo* reveal little formal and technical concern, which result from the importance given to a spontaneous photography whose main interest was the immediate documental record – which became part of the Museum's collection only twenty years after it was made.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Gabriela Motta (SS)

The Series *Trágica* is comprised of nine drawings in which the artist portrays his dying mother, in 1947. These works contain the strength and the failure of someone who tries to stop an avalanche with his own hands; the unavoidability and unacceptability of death in blurry, fast-drawn, and insistent lines. What is seen is a resigned but enraged vigil, an inverted pregnancy, a body that dries out, becomes stiff and buries itself before the wide-open eyes of the overwhelmed and attentive son.

The drawing depicts the shoulders and the face of his mother – what's left of a body amalgamated with its own bed. The eyes of this repeated figure are always shut. Mouth, nostrils, and ears, appear as holes that become black-colored because of the near end. The first five drawings depict the left side of the dying woman's face, whereas the others focus on the right side. They all evoke the same scene: a son sitting beside his mother, facing the end of a cycle. In this series, death is present and wriggles before the eyes of an incredulous observer. This is what these strokes talk about; this is what they are about – the inexplicable feeling of an imminent loss that accompanies a foretold death. The phrase “my dying mother”, which is present in some of the drawings, is like a mantra repeated with the aim of convincing the artist himself of what his eyes see.

However, beyond the expressive qualities of the work, this series reaffirms the artist's aesthetic position, since he repeatedly dealt with taboo themes in his career. By the way, the Series *Trágica* is practically made between the already mythical works *Experiência no 2*, in which Flávio ventures to walk in the opposite direction of a Corpus Christi procession, in 1931, and *Experiência no 3*, 1956, in which he proposes and experiments a new look for men in the streets of São Paulo. Whereas *Experiências 2* and *3* are mostly related to a controversial and effusive behavior, the drawings confer seriousness to his combative career and align him with the artists who did not turn their faces away from death itself.

In Brazil, the most known and controversial work that deals directly with death was seen for the first time thirty years after Flávio de Carvalho's making of the tribute-purging. *Di Cavalcanti or Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável* is the title of the film-tribute Glauber Rocha made to the Modernist painter. The film was shot during Di Cavalcanti's funeral, in 1976, and it was immediately banned from movie theaters. Today, on the Internet, it is possible to watch Glauber's astonishment, bitterness, and fierce revolt against the world, against Brazil and, mainly, against death.

For this reason, Flávio de Carvalho and Glauber Rocha may be related not only as restless and combative artists, but also as creators who are overwhelmed when faced with finitude.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Maíra Vaz Valente (CF)

In 1953, Flávio de Carvalho conceived a set comprised of 21 costumes and scenery for a ballet entitled *Cangaceira*. The series received the same title and is part of the repertoire comprised of seventeen choreographies commissioned from Hungarian choreographer Aurélio Miloss. The ballet company Ballet IV Centenário was directed by Miloss and comprised of 60 dancers, of visual artists to create the costumes and scenery, as well as of composers to create the music that would be played by the Symphonic Orchestra of the City of São Paulo. The Ballet IV Centenário was active from 1953 to 1955, and it was the first professional repertory ballet company in Brazil.

The drawings are the sketches of the costumes as well as the scenery for the ballet *A Cangaceira*: *Cangaceira*, *Crazy Woman*, *Teacher*, the *Bourgeois Woman*, *Sorcerer*, *Ordinary Woman* (three versions), the *Politician*, the *Newly-Wed*, the *Hillbilly*, the *Worker*, the *Holy Man*, *First Communion*, *Vegetable Being*, *Pharmacist*, *Phantom of the Garden*, *Mythological Being* (three versions), the *Cangaceiro* and the *Scenery*. Flávio de Carvalho also made suggestions on the characters' make up, on the props to be used as well as on the position of the dancers on stage.

The Series *Balé "A Cangaceira"* was shown at the Museu de Arte Moderna de São Paulo in an exhibition featuring scenery and costume projects for the seventeen choreographies of Ballet IV Centenário. In 1957, the series was awarded a prize at the 1st Theater Biennial, which occurred simultaneously to the 4th Visual Arts Biennial. Flávio de Carvalho eventually donated the Series *Balé "A Cangaceira"* to MAC USP in 1963.

A Cangaceira was part of a group of choreographies that would deal specifically with national issues. The collective imaginary around the *cangaço* was chosen to represent the problems of Northeastern Brazil. Documents from that time show

that the ballet *A Cangaceira* was actually result of a partnership that involved the choreographer Aurélio Miloss, the visual artist Flávio de Carvalho and the composer Camargo Guarnieri. The theme of the musical composition was the chorus from a song entitled 'coco de Lampião', which was recorded by Mário de Andrade in one of his trips to the Northeast region in the 1930s: 'É Lamp, é Lamp, é Lampa.'

The *Cangaceira* is the main character of the ballet. The space of the stage suggests a mirror-like effect and the scenery, in its turn, is monochromatic. Few elements were used in the painting in the background of the stage that depicts a rustic landscape in which the sky is framed by the drawing of a *restinga* vegetation on the sides. The dancers complemented the scene with few movements and remained still for a long time, occupying the stage as if they were part of the scenery itself. The Mythological Beings were part of the fantastic universe of the narrative and remained in the back of the scene, standing on pedestals. The dancer who played the *Cangaceira* often placed herself in the center of the stage, moving toward the public. The other characters appeared in pairs, except for the *cangaceiros* who formed a group of six dancers. In recorded interviews, some of the female dancers say they think the deflowering of the main character was the climax of the narrative.

Leda CATUNDA

São Paulo, 1961

Julio Meiron (CA)

In *Onça Pintada nº 1*, the process consists of erasing images, instead of creating them. Leda Catunda uses a jaguar print blanket and progressively covers the image with paint up to the point that, at the end, all that is left is the representation of a jaguar. Her method is constructed from the part – in this case, an alleged jaguar print – towards the whole – the jaguar itself. It is the opposite of the industrial process through which the blanket is made, since it is constructed based on the whole – a jaguar, or the idea we have of one – towards the part, i.e. the representation of the jaguar's fur is offered. When Leda inverts the process, she offers an image of the animal that is as stereotyped as the jaguar print blanket. We are immersed in a world whose origin has been long lost as a result of constant re-recreations. By using appropriation and interference, Leda Catunda recovers the joy of painting, just as other artists from her generation did. This Neo-Pop strain is combined with the experimentation of materials, new supports, the thickening of the paint and the giant-like dimensions that, in the 1980s, are not detached from the issues of the emerging art market.

Marc CHAGALL

Vitebsk, 1887 - Saint-Paul-de-Vence, 1985

Renata Carreto (KC)

are they figures?

they're forms – rhythmic forms

they're figures

but the head may be separated from the body

the hand does not hold the bucket: figures are intensely rhythmic forms where lines colors and tones vibrate sparkle

it is the electricity of a memory that brightens the night

Ferreira Gullar, Relâmpagos [Lightnings]

A great storyteller, this is Marc Chagall.

It is precisely in the absence of limits where the strongest feature of the painter's work is found. The peculiar (re)interpretation of life, pervaded with new shapes and colors, intrigues us, enchants us and, mainly, catches a glimpse of a world full of lyricism and memory.

In *Printemps*, 1938/1939, paper becomes a magical space: the fiddler (a mythical figure in Marc Chagall's oeuvre), who is half-man and half-animal, carries on his shoulder a woman, his companion in celebration.

Everything seems strange to the eye: the enormous metamorphic figure of the fiddler, who oddly has one human hand and one animal's paw, compared with the small image of the woman; the chromatic freedom – in which colors gain different meanings and relations – and the lack of spatial logic places the composition in the realm of what's imaginary, where reality and fiction are combined together. In this idyllic scene, which is the synthesis of the renewal of life, the musical encounter celebrates the arrival of the new season. At the same time, in a tender demonstration of affinity, the face of the woman is turned to the man/animal.

Chagall's work fundamentally holds the artist's faithful commitment to his worldview and to his identity.

His constant reference to themes that were dear to him – country life, animals, woman, religion, celebrations, music and love – made him unique and, mainly, known to the large public.

Based on the artist's subjective representation, which evokes a time that no longer exists, he is able to reach the imagination, which is still present in all of us.

Waldemar CORDEIRO

Rome, 1925 - São Paulo, 1973

Caroline Saut Schroeder (DJ)

Waldemar Cordeiro, visual artist and art theoretician, began conducting experimental research in the early 1960s, after abandoning the principles of orthodox Concretism. When the utopian character of concrete art was set aside, the impossibility of making the project of modernity effective became evident. The Popcrete movement emerges in this exact moment, resulting from a change of attitude towards reality, from becoming acquainted with "New Realism" and the apprehension of Marcel Duchamp's concept of appropriation.

However, this change of position did not result in Cordeiro's total rupture with the fundamental ideas of 1950s Concretism. The artist's kinetic and participatory proposals, which were strongly related with the visual and technological research developed by the European group GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) with which Cordeiro was in touch, were close to constructivist and abstract tradition. The first participatory experiences are from 1963, e.g. *Ambiguidade and Opera Aperta*, works shown at the 7th São Paulo Biennial.

His 1967 work *O Beijo* – in spite of its rational and constructive feature – differentiates itself from industrial design and becomes the machine itself. The practice of Concretism opens up to relations with signs that are not part of the field of art, introducing ready-made mechanisms, elements from mass culture and kinetic art.

The motorized device manipulates the photograph of a mouth (that allegedly belongs to French actress Brigitte Bardot's) moving towards the observer while becoming fragmented and losing its connection with its referent. In its maximum opening, when it is closer to the observer, the mechanical structure that provokes and disables the kiss is seen. Uninterruptedly, the promise of the carnal encounter is broken. The machine imposes the repetitive gesture of the industrial mode of production, thus, transforming the sexy image in a spare part of an engine.

Erotic and ironic, *O Beijo* becomes a critical reflection on a capitalist society in which women are reified to become objects of desire and consumption. It is important to note that in the 1960s, Brigitte Bardot was one of the icons of the sexual revolution, constantly present on the mass media. By including a photographic image that was commonly found on printed media, Cordeiro questions presuppositions that are established in the real world without using abstract representations.

Mario CRAVO NETO

Salvador, 1947 - 2009

Carolina Soares (TC)

An inevitable unsettlement emerges from the way Mario Cravo Neto conceives his photographic works, for he either superimposes or isolates elements of different origins. By using this strategy, it seems that the artist wants to demonstrate his desire to find means that, even though uncertain, lead to a visuality that does not carry the exactness of one single meaning. Just like photography, the 1980 work *Untitled* makes it difficult to even take the risk of making a description that would lead to a less doubtful understanding. It is an object whose shape evokes a large bone wrapped in a white cloth; it is on the floor and leaning against a wall. The choice for black and white reinforces the abandoned atmosphere of the place, which gives the image a vigorous feature; nonetheless, this feature is not soothing and it is related to something that cannot be made into an instrument. Therefore, everything one may infer is related to fragments of a forbidden narrative filled with mystery. Considering the way the image is set up, one intuitively recognizes the presence of an art related not only to photography, but also to sculpture. The work has a sort of absence of rigidity that gives the portrayed object the feature of being molded in different ways, easily adaptable to different circumstances. This decision ends up giving the image two inseparable ramifications: a formal one, which is evident due to the unquestionable presence of the object, and another that we may only suppose and involves "undisclosable" meanings. This is one of the reasons why talking about Mario Cravo Neto's work is also referring to an artistic universe whose uniqueness evokes an undeniable relation with religious and cultural syncretism of an Afro-Christian Bahia. Mostly as of the 1980s – when he begins to diligently apply himself to create black and white photos in his studio – human bodies, animals, vegetables and minerals gained shapes that suggest different symbolologies. Moreover, the idea of animism – which confers a mythical sense to things – becomes very strong in this work, especially when it is imbued with a strong air of rituality, which, nonetheless, has nothing to do with plain occultism.

Emiliano DI CAVALCANTI

Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Pollyana Rosa (LM)

Emiliano Di Cavalcanti intensely produced drawings throughout his life. After the death of his father, he began to work, at the age of 17, as a caricature artist and illustrator. He only started to paint in 1917, which was a remarkable year: he was excited when he closely witnessed the general strike that stopped São Paulo, and, from a distance, the Russian Revolution. Since then, he embraced the leftist ideas and the search for a Brazilian modern art, which led him to participate in the 'Semana de 1922'. In 1923, he had the opportunity to establish dialogue with the European avant-garde movements. When he came back, in 1925, he began to develop his Modernism, becoming "the first one to depict in painting the people from the *morros* [slums], the people from the *subúrbios* [low-income districts], where that samba was born", in the words of Mário Pedrosa.

In 1928, he joined the Communist Party. He did not become a "full partisan", for he had a critical view; but he always believed in the leftist ideas and supported the left. Among Di's drawings – a chronicle of those busy days that combined bohemian life, work and politics – there are some of his most directly engaged images, which establish dialogue with current events at the time.

The 1st of May of 1932 is an emblematic day. Getúlio Vargas, who had forbidden manifestations the year before, gave some rights to the workers in early 1932 in the hopes of cooling off their tempers. He was wrong: that 1st of May, which is a traditional day of struggle, was full of mobilizations at a time when rights today seen as basic did not exist. That month, São Paulo witnessed a massive and quickly-spread strike that was triggered by the 1st of May assembly of railway employees. Some achievements were made, but not without repression and arrests.

It is likely that these strike mobilizations originated the work *1º de Maio*. Using contrasting, expressionist tones, Di gets closer to a crowd as if he were about to join it. That crowd is not amorphous: it has faces, of both men and women who have afro descendent and mixed features, who talk and debate. It stretches along a large indoor environment, under the 'salve 1 de Maio' [save the 1st of May] banner, until it reaches a speaker, in the background. The crowd is excited and lively, and those who are part of it seem to understand the power of their gathering founded on solidarity. Di shows us a crowd that is eager to begin their struggle just like the massive strike in 1932. However, in that year, the artist, like the strikers, did not go unpunished for his political beliefs: the São Paulo 'constitucionalistas' put him in jail for three months.

Emiliano DI CAVALCANTI

Rio de Janeiro, 1897 - 1976

Pollyana Rosa (LM)

Dança do Capital com a Morte, 1950, marks the position of caricature artist Di Cavalcanti in the first years after the 2nd World War. The atmosphere of the turn of the 1940s into the 1950s was tense, and everybody feared that the Cold War between USA and the former USSR would result in an atomic confrontation. At that time, a peace movement emerged in Europe led by scientists and intellectuals of different ideologies. It was a time when elected communist politicians were expelled from

governments and parliaments while their parties were forced into clandestinity, both in Europe and in Brazil. They soon joined the conferences for peace. Di Cavalcanti, in late 1949, traveled to Mexico to participate in the Latin-American Conference of Intellectuals for Peace, and he stayed there for a few months.

There, he was enchanted to see Mexican Muralism up close, and it is very likely he got to know the *calaveras* (skulls) of the Day of the Dead. Maybe he saw – or heard about – the mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* that was painted in 1947 by his friend Diego Rivera (1886-1957), but remained hidden until 1956 for containing the (removed) inscription "God does not exist." The Mexican artist represented death as *la calavera* Catrina wearing a pompous outfit, adorned with a serpent – a symbol of pre-colonial cultures. It is a reference to *La Calavera Garbancera* (c.1910-1913), work by the popular political caricature artist Jose Guadalupe Posada (1852-1913), who drew *calaveras* – image of death and of cultural resistance – in everyday situations and in political satires, together with satirical verses. The *Garbancera* was a provocation against those who gave up their culture to embrace European ways. The title of the poem already warned: they will only be shapeless *calaveras*!

Di Cavalcanti's *calavera* is not the *Catrina*, but it seems to be directly inspired by it. In *Dança do Capital com a Morte*, death is also a pompously-dressed lady, who wears black and has cannons in her hat, instead of a plume: it symbolizes death in the 20th century wars. The capital, in this allegorical dance, has the claws of a beast and features that are commonly related to a bourgeois man in the political caricature tradition, from H. Daumier (1808-1879) to G. Grosz (1893-1959): a chubby man wearing a topper and a black dress-coat; he carries two symbols: a currency symbol and a reference to the swastika, which denounces the connection that led the world into the imperialist war and resulted in industrial-scale murders. Di Cavalcanti, who also was a critic of Stalinism, understood how fascist ideologies were perfect for a better functioning of capitalism. His contribution remains valuable in the contemporary political debate.

Antonio DIAS

Campina Grande, 1944

Stênio Soares (CA)

This work by Antonio Dias, an artist born in Paraíba, was included in MAC USP in 1964 and has different features that make it one of the highlights of the Museum collection. The work includes elements that discuss painting in Brazilian art and its role within a context of political repression. Antonio Dias uses mostly Pop Art elements, setting up the fragments in cutouts, re-configuring the language used in paintings. As the scene is visualized, in view of different aspects in the same pictorial context, the observer becomes involved in a narrative based on paintings organized like a mosaic. Considering the time in which it was created and exhibited, *Fumaça do Prisioneiro* is a political work whose intention is to be an open denounce. The drawings have strong colors causing the discourse in the pictorial space to stand out. The perception of the work, may lead us to make more sensible considerations on violence and oppression. On the other hand, *Fumaça do Prisioneiro* was created in 1964, the year when the military coup took place and the political exception regime began. In view of the fact that throughout the first years the regime improved its persecution methods that targeted political opponents, which led to disappearances and imprisonments, the work foresees a denouncement of the human condition and has an expressive existentialist characteristic. This was the first work by Antonio Dias

to be included in the collection of MAC USP; years later, the artist was invited to participate in the *Jovem Arte Contemporânea* show, which was an important event that marked an entire generation of Brazilian artists and the making of a conceptual art collection within the Museum collection.

Antonio DIAS

Campina Grande, 1944

Gustavo Motta (LM)

Everything! The univocally enunciated premise in a synthetic (but delusional) verbal block delineates the field of action of the New Figuration *avant-garde*: the semantic field. The visual structuring, somewhat expressionist, keeps its own architecture – just like the architecture of a *puxadinho* [addition to a house], in which the elements disorderly ramify from an initial nucleus –, and which saturates the gaze with disconnected fragments of imagetic information.

The means is the message! One cannot believe that there is some sort of naïve trust on the semantic dimension of the art object (nor on its supposedly iconographic sources, such as comic books or, consequently, Pop Art). The content, when hypertrophied, will fail to convey a message. The message is taken to paroxysm and the artist skillfully creates the art based on McLuhan's statement, the art that, in Brazil, has been organized around N.F.: the art of subversion. The operations of syntax in the emblematic artworks produced at that time made an in-depth analysis of the productive-economic principles established after the 1964 military coup. These economic principles were the content of conservative modernization, and referred to the implementation of a society of mass consumption based on the concentration of income and on the increase in consumption among middle and high-income classes. And, obviously, based on the political, social and economic exclusion of working classes.

Against! New Figuration materially articulated the objects and signs of consumption by means of syntactic operations of breakdown and crash, which formalized, in the negative, the economic content of the experienced historical moment. The exercise is (still) por exemplary: the subversion of means, their saturation, nullifies the message. Therefore, it would be necessary to go *against* the medium. Because, the commodity– and this cannot be denied – is the only message (and the means are those of its circulation).

Regurgitate everything? From iconoclastic saturation to verbiage (or, a message in its means). Hélio Oiticica:

"Subvert everything – build everything

Scream death – objectify life

Destroy everything – objectify the guerrilla

Bring about the chaos – organize the construction

DESTROY THE SUBJECTIVE SUICIDE [...]

Awaken the nightless day. The shitty established headline – of the academic publication. 'VIOLENCE RUNNING LOOSE' is burning with life vomited by the artist. Artist by nature – genius by carelessness. Madly thirsty for the vomit of the activist youth"⁸.

⁸ Hélio OITICICA, Manifesto (10/10/1968, unpublished manuscript, PHO 0154/68 -a).

León FERRARI

Buenos Aires, 1920 - 2013

Maria Cristina Bosco (CA)

León Ferrari has a body of work whose force is unquestionable. Nothing he created went unnoticed to the most attentive eyes of art. His poetic proposal, albeit with some variation, provokes reflections in the fields of aesthetics, religion and Western social values. Most of his works challenge the spectator, taking him/her out of his/her comfort zone. Without subtleties and full of metaphors, his work amazes, provokes and responds effectively when criticized by its interlocutors.

One of the characteristics of his works is repetition: as part of certain work nucleus, Ferrari creates countless pieces according to the same aesthetic proposal that may be developed simultaneously. They reinforce concepts, materials, shapes and images as if the artist did not even think about stopping before all existing possibilities were entirely depleted. Nothing prevents him from resuming what was left behind, if the recovery of a certain poetic device is still possible and if this device still serves a certain purpose. This is what happens with his sculptures, be they in ceramics, wood or metal; his decipherable or deformed writings; the bottles series; as well as heliographs, just to name a few. Finally, as a well-elaborated weft, with tones, semitones and textures that merge in a loom, the themes of his works are linked and interlaced with one another, conferring unity to his body of work.

He began creating metal sculptures in the early 1960s, then stopped making them for a short period of time and resumed their creation in the 1970s. Made out of stainless steel, bronze, silver, gold, palladium or tantalum, these sculptures differ from those made out of wood because instead of making evident mass and volume, they make evident the relations between space and emptiness. They are metal wefts whose verticality and height evoke towers and impress for their frailness.

These structures cross and support one another as in a game, an assemblage that, at the slightest lack of attention, might collapse. The balance of the lines and their directions form drawings that geometrize the space, dance in the emptiness, abstract our intention of rationalizing and allow us to move our eyes along the empty spaces and openings of the structure.

Lembranças de Meu Pai, 1977, is part of this series of sculptures. Augusto C. Ferrari (1871-1970), father of the artist, an Italian, architect, painter and photographer, moved to Argentina in 1915. León, as a teenager, used to accompany his father when he worked in his architecture projects and helped him around. In 1947, he graduated in engineering from the School of Exact Sciences, Physics and Natural Sciences of the University of Buenos Aires, and began to collaborate with his father in several projects, doing calculations and signing plans. This brief experience was enough for the artist to notice his affinity with architectural constructions (besides metal sculptures, León also produced a series of floor plans, in which he used the standard shapes of letraset to create heliographs of an impossible architecture, whose spatial distribution and connections among the places in the plan did not make any sense).

The sculpture *Lembranças de Meu Pai* is very similar to other sculptures of the same type, such as, *Homem e Mulher*, both created in the 1960s. However, in *Lembranças de Meu Pai*, the construction has a hollow form that encompasses the sculpture, as if it would be able to fancifully hold it. Silently, the sculpture imposes itself and grows through its limits; its presence confirms its imposing figure; its filaments are structured in crossings that form a dense and enclosed mesh, and there is apparently no intention to organize its space. A chaotic geometry that

is full of empty spots just like the chaotic and empty feeling of absence. Or may we understand it as a vertical metal nest? Is it place of good memories built in a seemingly disordered way, but resulting in a beautiful formation of a prism from where *saudade* emanates as a tribute?

León FERRARI

Buenos Aires, 1920 - 2013

Evandro Nicolau (CA)

Argentinean artist León Ferrari creates a book-like collage series entitled *Parahereges*⁹, which alters Christian iconographic images. In an imagetic re-combination by means of collage, this work mixes reproductions of engravings by Albrecht Dürer – mostly those comprising the series *Apocalypse* – and pagan erotic drawings. This work was published in 1986, in São Paulo, when Ferrari was living in Brazil. There is a copy of this book, as well as other works by the artist, in the MAC USP collection.

The image that illustrates the cover of the work, in particular, is a cutout of Dürer's engraving *São Miguel Vence Satanás* (circa 1510) superimposed to an explicit sex image of Eastern origin. Most part of Ferrari's artistic production contains the debate on the catholic dogmas and the contradictions inherent to fervent religious practice. The sinful and condemnatory view of sex, which is preached by Christianity, is expressed in the collages of *Parahereges* through the superimposition of the Western religious iconographic model re-combined with Eastern engravings depicting sexual practice. Dürer's images usually depict biblical characters in a situation of fight or original purity, in opposition to the carnal world. Ferrari cuts out portions of these images, then, reorganizes them and places them together with drawings of people engaged in explicit sexual act. The boards form images in which sexuality is inserted, sometimes they are about to be destroyed by biblical characters, or they are placed under a table as a form of temptation, or hidden in little corners of the composition. The ideas of punishment and sin, as well as Christian culture's own particular way of dealing with sex, are relativized on the plane through the cultural conflict produced by the combination of images. It is worth noting that the artistic action, in this case, was to bring together forms that were already part of a composition. This work is not to be seen as a result of the artist's hand, but as an intellectual re-elaboration seeking to build a meaning different from those of each image separately.

Hervé FISCHER

Paris, 1941

Jonas Pimentel (CF)

Pharmacie Fischer & Cie by Hervé Fischer was an action carried out in República Square in 1975, in the city of São Paulo, during the military dictatorship. The French artist presented the work after an invitation from Walter Zanini, who was MAC USP's director at the time. It was part of the exhibition *Arte e Comunicação Marginal – carimbos de artistas* [Art and Marginal Communication – artists' stamps]. *Pharmacie Fischer & Cie*.

⁹ León Ferrari. *Parahereges*, São Paulo: Edições Exu, 1986.

The artist joined the street vendors of República Square and, dressed in white just like a pharmacist, he proposed thoughts to the passersby in a conversation during which he prescribed pills that served several purposes: voting, thinking, changing one's own mind, freedom, etc. The pills were made out of Polyurethane and placed in plastic bags where the following sentence was written: "Life is in the pills!"

His concern was less related to political issues than to the possibility of communicating directly with the public. Using as reference Social Sciences, especially Sociology of Art together with communication theories, Fischer creates mimetic action/interventions based on his artistic/ideological practice. The pills were the provocative actors, because, since they did not promote a possible cure, they dialogically questioned social relations, structures of power and freedom.

From Sociology of Art, Fischer engages in a social-pedagogical artistic practice, as he himself defines it in the 1972 Manifesto of Sociological Art. Since the creation of Sociological Art, the artist has been developing conceptual works that arise different questionings, both regarding the concept of art and the factor exhibition/market-oriented view. The social context and the communication with the public, together with the theoretical reflections, form the dialectical concept of Sociological Art. It is not about a reflection detached from practice or a pure and simple activism; its concept of art is more related to an artistic praxis under continuous construction.

In 1974, Hervé Fischer, Fred Forest and Jean Paul Thenot published on the *Le Monde* newspaper, the Manifesto of Sociological Art, which marked the creation of the Sociological Art Collective that remained active until 1977.

As of the year 2011, *Pharmacie Fischer & Cie* has been making online "diagnoses", taking their interferences to the digital domain. Now, the pills are for social media, anti-facebook, the future, divergence, twitter and indignation.

Oswaldo GOELDI

Rio de Janeiro, 1895 - 1961

Maria Hirszman (TC)

Oswaldo Goeldi dedicated great attention to the figure of workers and more notably the figure of fishermen. Countless times, he depicted scenes of men and fish he observed under dim light during morning walks, when the first sunrays had not yet appeared. "Everyday, before sunrise, I used to go to the market to see the disembarkment of fish and then drew ceaselessly," told the artist during an interview he gave to Ferreira Gullar in the 1950s. This woodcut that belongs to MAC USP permanent collection was also made in the 1950s and is part of this extensive series. However, being part of the fishermen series does not mean it is an explicit reference to that universe. Here, Goeldi is not interested in the features and gestures of fishermen, but in the silent atmosphere that permeates the whole image.

These four men are concisely depicted in extremely simple poses and gestures. Drawn against a black background with white scratches – which suggests marine landscape –, they are together but do not interact. Their loose clothes, their creased hats, the curved posture of those who are standing and seem to look far away, as well as the tired gesture of the one who is lowering down, form an ambiguous scene, men dominated by expectation and tiredness. Communication is not necessary. This silence, often associated with the idea of sadness and solitude in Goeldi's work, also seems to establish a grave density, a certain solemn atmosphere that involves them in their daily wait.

The fact that they are doing nothing is related to the artist's choice for an economy of strokes to represent them. The entirely black-colored figures occupy the foreground of the scene and are made visible only because of the white-colored outline of their bodies. The vertical lines in the foreground contrast with the quick and horizontal lines in the background of the image. This confers rhythm and generates a surprising effect of depth, clearly suggesting a horizon.

However, the synthetic ability of the hand of this master of woodcutting and the absence of any sort of narrative intention in the piece are not mistaken by lack of expressivity. On the contrary: one may say that the restrained gesture and the absence of facial features that would express specific feelings is precisely what makes this woodcut a dense, powerful and meaningful image.

Rubem GRILLO

Pouso Alegre, 1946

Vivian Braga dos Santos (DJ)

The German Expressionist group Die Brücke proposed the critical potentiality of woodcut in the 20th Century by bringing together everyday life chronicles and their meanings. In Brazil, this combination was present in Lívio Abramo's and Emílio Goeldi's works whose themes were the city and its figures, as well as in works by artists such as Antônio Henrique Amaral and Rubem Grilo, who used woodcut to make political art during the military dictatorship.

In Grilo's case, this criticism of Brazilian reality was simultaneous to his work as an illustrator for the alternative press. In both cases, Grilo was interested in the popular reach of these media outlets. In addition to this, there was the intimist characteristic of the act of making, which had already been made evident by the Die Brücke Group, namely, the introspective reflection involved in the act of engraving: the privacy of the artist when carving, when deciding to mark the piece as an irrevocable composition. This process dynamics is part of a subjectivity that involves thinking about each stroke (result of either reflection or chance) as a one-way road that leads the construction of a line of thought, of an imagetic discourse. This discourse was made evident in *Golpe Militar* by means of the compilation of meaningful Brazilian symbols.

One of them is the functional subversion of the Brazilian flag, which was transformed in a tablecloth; the emblematic words "order and progress" are substituted by a black stripe and their absence creates an unstable scene that results from the option for lines made by chance as part of the composition.

The other elements of the work may be divided in 'on' or 'below.' On the flag, there is a chair. On the chair, the solid boots of a military officer. In both sides, there are empty plates and silverware. Below, a contraposition. A lavish meal served to three vultures. It is a "type": a caricature that uses satire to denounce an entire social class, which is also identified by means of a hat, an umbrella, a broken mirror, a glove.

This image contains the sort of humor that is disguised as a satirical cartoon, in which the ironic exaggeration dilutes the criticism and the potentiality of woodcutting as a political art. This work is permeated with "Expressionism" in terms of the "poetic of the self", of the unique way the artist views his reality and transforms it into a visual discourse.

Carmela GROSS

São Paulo, 1946

Andréa Fonseca (CA)

Carmela Gross graduated in Arts in the late 1960s. Flávio Motta was one of her professors and, certainly, one of her sources of inspiration to adopt drawing as support for her expressive form. In her early works, which were influenced by Conceptualism and Neo-Concretism, the artist takes on a flow of meanings that seek visibilities in an open field, establishing subtle boundaries between drawing, painting, sculpture, installation and object.

The constructive character of her works expresses restlessness regarding this "place in-between" located among the artist, the work and the observer, a reversible operation between seeing and what is seen, which comes from her contact with the heritage of the neo-concrete movement. Her works also find possible artistic languages in formal and conceptual aspects that are typical of everyday objects; the artist uses materials from experienced reality by means of actions that involve symbolic operations and heterogeneous procedures.

Cachoeira composes the series Painting-drawing, developed by the artist in her PhD research conducted at ECA USP. The work presents a meeting point between drawing and painting; it is comprised of nine interchangeable pieces, modular spare parts that can be put together and then separated. The composition has no frame and presents curved forms that are repeated and symmetrically distributed, while one of them is the central motif. The brushstrokes mark the gestures of the artist in layers, by means of the superposition of colors, tones of blue mixed with black and white.

The work does not imprison the gaze of the observer in its apparent surface; instead, it invites him/her to enter its slits, the fissures of the support. The structural elements of the painting denote its expansion into space: the absence of a frame and the direct contact with the wall, as well as the passages between painting-drawing and the support. The work is made in the exhibition situation and establishes circuits in which the experience of the observer is included in these intervals and absences as a poetic opening for speculation and mobility of both the gaze and the thought. The drawing becomes a construction procedure, a mark of the gesture of the artist that occupies the space and becomes volume, surface, texture, color, and light.

Hans HARTUNG

Leipzig, 1904 - Antibes, 1989

Ana Cândida de Avelar (TC)

The stroke resulting from Hans Hartung's gesture is the record of his action in the world. His working process in *Untitled*, 1961-1964, does not involve searching for formal refinement, but inscribing this action that although determined, impetuous, and quick knows the limits of the canvas. There is a conception of form as an index to the process and not as the final objective; an evidence of art-making.

The line produced during the process, which includes chance in the repetition of the gesture, communicates its own nature. The juxtaposition of groups of delicate and fine graphite lines, in different directions, and porous pastel lines, makes evident the specificities of each group of lines and enables comparison. The elaborated background in areas composed of lowered tones of diluted paint, under firm and confident graphisms, softens the incision of sharper lines. The effect obtained is this soft floating of lines.

Hartung's work method is part of the permanent interest for automatism, which Informalists and Abstract Expressionists began to share after the 2nd World War, a process of work that had been adopted by Surrealists as a means to liberate the unconscious. However, the artist's action is concentrated on gestuality, for the only aspect he extracted and used from the method was the liberation of the gesture, which is evident in the fluidity of the line.

The spontaneity in Hartung's work is relative, since he frequently produced small dimension works, which were later used as matrix for larger ones. It is important to note that the artist already worked with abstract-lyrical forms since the late 1930s, in Paris. Therefore, he was one of the pioneers in the use of this expressive poetic, despite his choice for more organic forms at the time. In the 1950s, Hartung developed agile and black brushstrokes that behave like figures on bright backgrounds whose depth is produced by the choice for juxtaposed colors. In the following decade, his works began to privilege the revealing of the process.

Commentators say that Informalism translates a "poetics of incommunicability", the denial of the form¹⁰. However, what is evident in this work is the declaration that painting as a language resists, and its autonomous reality is reaffirmed. Therefore, painting acquires a new characteristic and becomes the record of the artist's gesture and action, and the artist is identified with his own work. It is an ethical gesture, an evidence of the artist's commitment with art, inscribing on the surface of the canvas the acts of making and existing in the world.

Paul KLEE

Munchenbuchsee, 1879 - Muralto, 1940

Heloísa Espada (TC)

The Saint of Inner Light is both fragile and monumental. A disheveled figure, considered by the Nazi as the product of a sick mind¹¹, this image may be seen as an allegory of Paul Klee's beliefs regarding artistic creation, which includes the idea that mentally ill people, children, "primitive" people, as well as artists are visionaries who have the power to reveal what exists beyond appearances. Where the Nazis saw "degeneration", Klee, as well as other modern artists, saw "enlightenment" and "transgression", two features he understood as being essential in modern art.

Since the beginning of his career and when he became closer to the Expressionist artists of the group Der Blaue Reiter, around 1912, Klee was already interested in the works of psychiatric patients¹². In 1920, when he published "Creative Credo", a text that begins with the famous statement "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible"¹³, the artist was particularly involved with the theories of Hans Prinzhorn¹⁴, German art historian and psychiatrist who, from 1919 to 1921, worked with the collection of works created by patients of the psychiatric hospital of the University of Heidelberg¹⁵, which is one of the first archives of its kind, created in 1890.

10 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Transl. Denise Bottmann and Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.537.

11 The engraving was part of the exhibition "Degenerate Art," organized by the Socialist National Party in Munich, in 1937. See: COSTA, Heloísa. "A arte degenerada de Paul Klee". MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. O Brasil no século da arte: a coleção MAC/USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea USP; Lemos Editorial, 2000.

12 FOSTER, Hal. "Blinded insights". In: *Prosthetic gods*. Massachusetts: The MIT Press, 2004, p. 198.

13 KLEE, Paul. "Creative Credo". In: CHIPP, H. B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 183.

14 Prinzhorn's ideas were also important to Max Ernst and Jean Dubuffet, among other modern artists.

15 Works from this collection were also shown in the exhibition "Degenerate Art."

In 1922, Prinzhorn published *Artistry of the Mentally Ill*, book in which he analyzed works created by the mentally ill, addressing the relations between psychiatry and art, madness and self-expression.

Klee attended the lectures given by Prinzhorn and, at the Bauhaus, where he entered in 1921, he was often seen holding a copy of *Artistry*. According to Lothar Schreyer, one of his colleagues at the school, the artist identified himself with the works of the Heidelberg collection that illustrated the book and referred to them as "religious paintings" or as "direct spiritual visions."¹⁶ Madness would be an unpretentious and unarmed state of mind and, because of that, it would be "more truthful", even though not always serene. At the time Klee produced a set of works containing creatures he called "angels", "demons", "ghosts" and "clairvoyants." Among these works are *The Saint of Inner Light* and the drawing *Angelus Novus* (1920), which Walter Benjamin interpreted as the angel of history filled with perplexity when contemplating the catastrophes of the past¹⁷. The figure that is part of MAC USP's collection does not have a peaceful feature either. Its apparently closed eyes evoke the deformations of Cubism, denoting a mix of monstrosity, psychological terror and introspection.

Klee encouraged his students to use their intuition. Guided by their own "inner light", the genesis of their works should begin with small but "true" acts. He also highlighted the importance of preserving the "pureness" of pictorial elements, which meant that line and color should not lose their characteristics, even though involved in the generation of forms. This is observed in the work in question, in which the line keeps its graphic force, while geometric shapes structure the face of the figure.

Modern artists, such as Mondrian, Kandisky and Malievitch also based their creative processes on mystical theories. Klee believed that every work of art was "a parable of divine creation"¹⁸, a testimony and example of the connection between individuals and the cosmos. In *The Saint of Inner Light*, he combines his belief in the "pureness" of madness with the "pureness" of visual elements, therefore, preventing the work to be subjected to any of these jargons.

Eleonore KOCH

Berlin, 1926

Fernanda Pitta (TC)

The view is an odd landscape, in which the horizon becomes an abyss, thus inverting the expectation that the blue color of the sky or of the sea would open the view to infinity. Here, this color that is traditionally attached to these landscape elements seems to be transformed by the way it is laid on the canvas: in vertical brushstrokes that taper. On the edge of the large furrow in the center of the painting there is a small and lonely chair facing what should be the vanishing point – inexistent and interrupted due to the lack of perspective. Eleonore Koch's landscapes often cause this uneasiness, for it rearranges the characteristics of the traditional painting vocabulary. These rearrangements, which result from "free association", cause an effect of displacement that involves us precisely due to its strange familiarity. Eleonore Koch, daughter of a German-Jewish family, studied with Yolanda Mohalyi, Elizabeth Nobile, Samson Flexor, Bruno Giorgi, in Brazil, and in Paris, where she

16 Quoted by Hal Foster, *idem*, p. 199.

17 BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

18 KLEE, Paul. *Caminhos do estudo da natureza*. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 84.

studied painting and sculpture, with Arpad Szenes and Robert Coutin. But only when the artist came back to Brazil, as the only pupil of Alfredo Volpi, she was able to define her painting both in terms of technique, by adopting tempera painting, and in terms of style, by creating a pictorial form that combines the lesson Ernesto De Fiori passed on to Volpi – the fundamental task of the painter is to “solve the painting” – and the decision of remaining a figurative painter throughout her entire career. The work in question was created in Rio de Janeiro and is an example of experimentalism, for it involves issues regarding the propositions contained in the works by artists who were part of the concrete and neoconcrete movements. This work makes evident the artist’s knowledge of these propositions. Some of them are: 1) the game between foreground and background with the disappearance of perspective by means of the flattening of the representation of the abyss and the chair; 2) the simultaneous contrasts, the intensification of colors by means of oppositions, such as blue and red, yellow and red, white and blue; 3) the well-studied balance of the painting, observed in the choice for placing the horizon line in the superior third of the painting’s horizontal rectangle as well as in the choice for making two separate, but proportional, portions of land, which give dynamic and rhythm to the composition. These characteristics, which are present in others of Koch’s works that belong to the MAC USP collection, are testimony of an important (but maybe more subtle than her above-mentioned colleagues) presence of constructive changes in Brazilian art, which must be discussed at length.

Anna KUTERA

Zgorzelec, 1952

Lina Alves Arruda (DJ)

Morphology of the New Reality, created by the Polish artist Anna Kutera in the 1970s, is comprised of photographs and textual records guided by theoretical bases related to conceptual art; it is part of an extensive research on the inter-dependence between time and the existence-reality-conscience triad.

The proposition has been generated based on the interaction with reality. The eight photographs that make up the series *A Situation Stimulated* present records of moments that are part of a simulated situation. The artist, sitting in front of a camera, is photographed every five minutes. The situation that was allegedly experienced is later described in captions relating the moment captured in the photographic image to the described experience, thus, enabling the apprehension of the situation. Therefore, the photographic capability of containing, documenting and simulating realities is highlighted, which prompts an investigation on the foundational elements of the process and makes evident the possibility to obtain multiple synchronizations between language and reality. The photographic potentiality of acting either as an entity set apart and detached from the empirical context of its production or as an instrument that illustrates a specifically oriented situation is investigated. In this case, time is a crucial element that guides the situation simulated by the artist, and the photographs, the morphological data that are concrete, but shapeable according to orientation and interpretation.

The serial sequence of the photographs confers temporality to the work and organizes its understandability: the materialization of time is the element that reveals the potential existence of multiple realities derived from dissonant interpretations.

Here, relativity – which is highlighted by the multiple inter-relations among time, consciousness, existence and language – is the conditioning element of the referred realities and the artifice that reveals the frailness of this notion.

The proposition indicates fragmentation and incompleteness because it is not a hermetic and concluded aesthetic object. Materiality, the treatment and the techniques used remove the traditional artistic aura and a conflict related to its material constitution is made evident, because the elements (image/text, concept/matter) are not juxtaposed to one another; instead, they form a set of documents and do not generate a composition, but an investigative, informational and conceptual reflexive experience.

Manabu MABE

Shiranui, 1924 - São Paulo, 1997

Guilherme Weffort Rodolfo (CA)

This work by Manabu Mabe may be considered as part of the third and more mature phase of his career, which included different styles ranging from figurative to Calligraphic Abstract Expressionism, in which it is possible to recognize the forms of Japanese writing within the composition of the work. In this third phase, Mabe attained the expression and style that accompanied him until the end of his career. A mix of Action Painting, Tachisme, the author’s personal symbology, as well assign-related references.

His propositions include Abstract Expressionism as the force of the gesture and the translation of the dramatic understanding of existence. It is possible that these gestures come from his knowledge of Shodō, the Japanese calligraphy technique, for he left Japan at a young age, and he and his family, living in the countryside of São Paulo, kept the Japanese traditions alive. Another possibility is the fact that the phenomenon of Calligraphic Art had become a sort of mannerism among Japanese artists both in Japan and in Brazil, in the end of 1950s. This took place due to an aesthetical emptiness of modernist thoughts and concepts, such as Primitivism and the variations of Naturalism and Realism in that decade. These Japanese artists understand the common aspects between Eastern ancient arts with the inner needs of the poetic that created Modernism, as shown by artist Yukei Tejmain in the 4th São Paulo Biennial, in 1957. In that same period, Mabe produced works that contain calligraphic aesthetic and gradually includes it as a permanent sign. As Mabe grew more mature, he became the main contribution to the Abstractionist movement in Brazil.

Although there is no specific sequence that entitles the work, *Equador n°2* is part of a narrative that is similar to one he painted in 1969, entitled *Vento do Equador*. As for Mabe’s style, titles are joined together by means of an oneiric path of the works and, if he didn’t find this meaning, the work would have no title, as most of his works from various periods.

The year when *Equador n°2* is produced is particularly important in the artist’s career. Mabe, who fourteen years earlier had been paid a tribute from Times Magazine, of New York, and had been awarded a prize at the São Paulo and Paris Biennials, saw his work being recognized by the governments of Brazil and Japan as he promoted and exhibited in the 1st Brazil/Japan Fine Arts Interchange, which included shows in São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Tokyo, Atami and Nagoya.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 – Nice, 1954

Liliane Benetti (SS)

By long observing the available ordinary objects, by making evident their distinctive value, and by testing their ambiguities in new relations, Matisse's still-lives are a profuse repertoire of procedures and ways of affecting sensitive reality, rather than a mere genre. In an effort that puts in evidence arrangements interlocked by the spaces between things, the elements in the paintings maintain their singularities, as they are equivalent to one another in terms of surface. Nothing is left adrift and there are no protagonists, for each element reinforces the whole up to the point that one missing or unbalanced piece may harm the coherence achieved through hard work.

Structured according to compensation among colored surfaces, in this 1941 *Still-life*, the scales of things refer to the adjustments of distances among colors, in a rigorous tuning between sizes and tonal values that enable each form to find its color.

The layers of a shaded red-violet, which were the last elements to be laid on the canvas, give a sealing finish – a procedure that designs new spaces and contiguities among things by means of subtraction. By guaranteeing cohesion and reinforcing the organicity of the composition, the color expands in round brush strokes that wind among the objects, making them even more round-shaped while partially erasing the previously applied green color, which, nevertheless, is carefully kept in certain structural intervals. The luminosity that emanates from this little contrast gives different tones to ochre, pink and orange, which are stains that, contrasted with shaded areas, end up by grading varied tones of white in the porcelain pieces.

The burnt, but still blood-colored, tonality of the red increases the sensation that it was injected into the foreground, and like an anticoagulant in a circulatory system (actually a common analogy used to talk about the production), it propagates contractions and distensions from color to color. It is a ceaseless alternation of movements free of obstacles or culminations. As consequence, the set vibrates in its surface in a way that captures the gaze and, at the same time, prevents it from fixating in one single spot. Therefore, these relations influence one another so strongly that they bring liveliness to the objects. The result is that one begins to doubt whether it is really impossible to restore the enchantment they have long lost.

Jota MEDEIROS

João Pessoa, 1950

Fabrcia Jordão (DJ)

Povis 2/Projeto 18 was organized in the mid-1970s by Jota Medeiros, who is a multimedia artist, participant and promoter of the process/poem. Currently, as well as working as an artist, he works at the Federal University of Rio Grande do Norte State, where he works as the curator of the Museu Virtual Abraham Palatnik and cultural producer of the Núcleo de Arte e Cultura. In 2011, he published the book entitled *NATAL Futurista* (Sebo Vermelho Publishing House) about the *potiguar* artistic avant-garde.

The collaborative publication counted with the participation of artists from several regions. Each artist sent to the organizer copies of one of his/her works. These copies were distributed in envelopes and sent to the participants of the project in a

way that each one received a copy containing one work by one of the collaborators. This type of proposition, entitled *Publicação Envelope*, according to Paulo Bruscky, was widely adopted for being practical “because it is a publication that loses the common characteristic of a magazine with a cover and stapled together, and becomes a collective publication whose content is loose and can be manipulated”¹⁹, such as *Karimbada (PB)* edited by Unhandeijara Lisboa e Multipostais (PE) by Paulo Bruscky.

The works that make up *Povis 2/ Projeto 18* are essentially intermedia works that form and blend in one single medium photographs, offset printing, stamp, serigraphy, collage and magazine cut-outs, which produced a hybrid of artist's book, visual poetry and mail art, since the creation network, via the postal service, was essential for the execution of this proposal.

Povis 2/ Projeto 18 was an artistic, ideological and political platform in the broad sense of the term. It connected people from various places, enabled the creation of an art communication, circulation and consumption network. It potentialized the empowerment of the artist not only regarding the production and distribution of his/her work, but also regarding the theorization of art and of his/her own production, both thought and interlinked with the local social and political context and in synergy with what was going on in other parts of the world.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Alessandra Monachesi Ribeiro (TC)

A granite block sitting on a chair with a granite stool in front. *Parla*. It is said that Michelangelo once said that to one of his sculptures, *Moses*, because it looked so real. Speak. So life-like that speaking is the only thing missing.

The work of Cildo Meireles establishes a dialogue with art and history. His work is conceptual and becomes the incarnation of an idea. However, this idea is not ethereal at all; on the contrary, it is tangible, corporeal, and dense.

The spectator can sit down and talk to the object sitting in front of him/her, for the object is similar to a person's body turned into granite, an anthropomorphic being. What to say to someone who has turned into stone?

Sitting on a chair as common as those chairs we have at home, which reminds us that objects of art may be everyday objects, this 'stone being' just rests there, like a tomb to the word he asks to be said, a word he himself can no longer pronounce.

The invitation for the spectator to sit in front of it is also a threat. When sitting before *Parla*, don't we become stone too? Or we might give voice to the sepulchral silence that lays there? Differently from many of his works that are extremely critical and openly express a position regarding their political and philosophical context, in *Parla*, Cildo Meireles is nebulous, fluctuating, and full of ambiguities.

The invitation to speak evokes the possibility of reflection and of incarnating thought. The form of his work presents the danger of becoming stone and being unable to speak ever again. A chair on which a granite object rests is a chair that cannot be inhabited by anyone. The being that is “made of stone” prevents that chair from being moved around and used, freezing its life just like the frozen object that is placed on it.

¹⁹ Paulo Bruscky. Interview given to Andrea Paiva Nunes. Recife, Jun 26, 2002. In: Andrea Paiva Nunes. Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80. (M.A Thesis presented to the Visual Arts Program, Federal University of Rio Grande do Sul) p. 133.

Removing an every-day object from its common use and transforming it in a unique object of art is a strategy that approximates art and life as well as a means to question art's role of making objects sacred, therefore, inaccessible. Bringing back the common object to this game of art objects may be understood as a way of stirring up this deference to the unique and artistic object.

However, from the time these common objects are elevated to the position of art objects the risk is to produce the opposite effect: not bringing art and life together, but distancing them apart. Engulfed by the art discourse and its devices, objects lose their every-day aspect and also become sacred, thus losing their critical potential. In this work, wouldn't Cildo Meireles be indicating this risk by placing a sculpture on a chair and making the entire art history lay and put weight on a common object that, as a result, is prevented from circulating and... speaking?

Nina MORAES

São Paulo, 1960

Maria Cristina Bosco (CA)

The first thing I kept in my memory was the glazed porcelain vase with pitomba motif, hidden behind a door. I don't know where I saw it or when I saw it, and if a part of the remote fact did not immediately lead to another, I would believe it was a dream [...].

This is how Graciliano Ramos begins his book *Infância* [Childhood], describing what could be his first glimpse of memory: a glazed porcelain vase. In our experiences, there will always be something that we cannot get rid of and, involuntarily, will be kept in our memory, giving organicity to our past. They are our intangible assets.

Nina Moraes' work *Infância* brings together and encapsulates a series of objects related to childhood, bringing out their expressive and poetic potency. Immersed in a viscous liquid and placed inside a glass baking dish, these knick-knacks recovered from childhood tell their own story. The baking dish that contains the objects is similar to a cocoon; therefore, its content is untouchable and inaccessible. At the same time, its transparency allows us to look at what's in it through the tempered glass 'window'. The liquid, which is as viscous as a placenta, amalgamates the entire internal space: its miniature object, the feminine color tones, and their childish nature. The author ends up by gently reminding us of typical childhood images. Delicately cooked compotes whose delicious scent reached every corner of the house, filling our memory with unforgettable smells and flavors, and whose glass recipients colored the shelves of old-time kitchens. They were like pieces of jewelry that could only be opened on special occasions. The oval shape of the baking dish reminds us of a brooch, a memory-object of so many pasts, symbol of femininity, and accessory that revealed the grown-up woman.

By sharing her childhood objects with the observers, the artist puts them in touch with themselves and with their memories. In this object-work, there is something of a shipwrecked ship, of time that imposes itself, of inevitable transformations, of testimony of a past. It might be that this is the prison of our recollections. That memory that, even without being sure it actually happened (as in Graciliano Ramos), it is kept in our mnemonic archives as a nearly-tangible truth.

According to Katia Canton, time and memory have been recurring themes in contemporary art, especially since the 1990s. Works that address these themes bring back recollections, memories and make time become denser. They are like a mandatory

stop, where we witness our humanity intrinsically tied to memory. This time compression, even though only for a few moments, slows down the fast pace of everyday life, and offers the observer a sort of displacement that is necessary to rescue his/her history. It enables him/her to "exist" amidst the fugacity of contemporary life. According to the author, "In the arts, the vocation of personal memories involves the creation of a resilient place where there are marks of individuality [...]; it is also a territory for redefinition and reordering of existence, a testimony of emotional wealth the artist offers or suggests to the spectator with the complicity of someone who is opening a journal."²⁰

The work *Infância* detains this fleeting time and encapsulates it in the glass memory inside the cocoon. Obviously, the displayed objects progressively became less agreeable to the eye. With time and as a result of being immersed in the gelatinous liquid, they lost their color, brightness and beauty. The artist is not bothered by these transformations and welcomes them in her work as an acceptable natural process. After all, as our childhood memories become distant, they also become blurry and even doubtful, which does not mean that they will leave our minds. They remain there, insisting on existing.

Nina MORAES

São Paulo, 1960

Julio Meiron (CA)

Nina participates in a group of artists who use appropriation to produce notably aesthetic results. The origin of the specificity of her research is in her own house, which was transformed in a studio through a process that expands the factual dimension into the poetic one. In her daily life, among her domestic chores, the artist allowed herself to be seduced by the transparency and the texture of matter. In *Das Lamentações*, the successive translucent planes of the glass shelves blend with the several transparencies of the shards of the house objects placed there. The eye sees through the structure of the work. Differently from the fragmentation initially evoked by the shards, a synthesis is produced by the non-opacity of the materials carefully selected and placed in the final composition of the work.

Giorgio MORANDI

Bologna, 1890 - 1964

Carlos Eduardo Riccioppo (SS)

Giorgio Morandi's still-lives are the most cohesive aspect of his work. The artist, who had come close to Futurism in the mid-1910s and who, progressively, established in his work aspects of the long tradition of Italian painting since the *Trecentos* to which he included an attention to the works of Chardin, Cézanne, Picasso, Braque...

However, bringing back this tradition and also bringing it close to some of the most radical experiments in Modern Art do not mean, in this work, any intent to return to a previous order or a conciliating spirit with that painting tradition.

It is true that for a while his works were immersed in a nostalgic metaphysical atmosphere and presented a sort of classic idealism, attracted to themes such as empty squares and Italian ruins, witnesses of a glorious artistic past that, nevertheless, was lost and silent in some random universe, dramatically limited in "another plane" in the paintings of a De Chirico or a Carrà.

²⁰ CANTON, Katia. Tempo e memória. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009 (Collection Temas de Arte Contemporânea).

Actually, whereas since the mid-1930s the artist's poetics focused on common objects – bottles, cups, vases –, this did not take place without an appraisal for simplicity and rigor, as well as the inclusion of sense of balance and clarity in the composition of his paintings. All of this is evident in this 1946 *Still-life*: the centralization of the depicted objects, the triangular manner in which they are organized on the canvas and their formal simplicity; tone values compensation; and the avoidance of sharp contrasts; the steady and firm features of those solids – a certain classic feature is present there.

However, one notices how it seems that the objects depicted in the painting are a continuation from one another, how they are linked by an uninterrupted flow (wall and table, table and cup, wall and bottle...), as well as how the treatment given to them is concise, how much imprecision is there in their contours and how much incompleteness is there in the coating of the painting; if there is in Morandi a call for ideal and classic order, it takes place in its confrontation with the concreteness of things and how they appear.

Antoni MUNTADAS

Barcelona, 1942

Adriana Palma (CF)

By means of appropriation of images and texts from newspapers and commercial catalogs, Antoni Muntadas created the work *Reflexões sobre a Morte*, between 1971 and 1973. The sequence is comprised of eighty diapositives that depict corpse-like bodies wrapped in white fabric, newspaper obituary cutouts, memorial service decoration pieces and urns and hearses in different models, some of which have descriptions and monetary values. This series was sent to MAC USP by mail to participate in the exhibition *Prospectiva '74*, in the Films and Diapositives Special Sessions.

The work was created in a period of transition in Muntadas' career. Until that moment, the Catalanian artist had been developing actions that explored the body and sensorial experiences, emphasizing those experiences he called *Subsensorial*, which were related to touch, smell and taste rather than sight and hearing – traditionally emphasized in art.

Between 1974 and 1975, he began to create works addressing social themes and themes related to means of communication. The latter he entitled *media landscape*: the landscape created by means of communication and which people see as if they were real, as part of their individual experiences. The artist observed and analyzed – just as he does today – different means of communication, as well as how messages are constructed, how consensus are designed, and how other collective control tools are formed so as to appear ideology-free.

At the intersection of these two moments, Muntadas, in *Reflexões sobre a Morte*, deals with a concept of death in its limit sense. He confronts social, economic and historic death-related references and the various ways of dealing with it, especially those regarding ornamentation. Therefore, he raises issues related to social appearances and stereotypes.

This work has less to do with traditional aesthetic concern in art and more to do with fields of knowledge such as anthropology, psychology and sociology, as well as activities related to the selection and observation of human acts and natural phenomena.

So, *Reflexões sobre a Morte* highlights a transition in the artist's career by dealing with the disappearance of the individual physical body as consequence of death and making evident the emergence of a concern with analyzing broader themes that are related to social and political aspects, as well as to communication.

Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio Janeiro, 1934

Thiago Gil (TC)

According to Murilo Mendes, in the last years of Ismael Nery's life, when he already struggled with a frail health due to a larynx tumor that caused his early death at the age of 33, the artist also dedicated himself to writing and left a set of poems as well as a number of notes in which he expressed his view of the world. In one of these pieces of writing, entitled "Arte e Artista" [Art and Artist], he expressed what he understood by being a modern artist: "The primary concept of art includes the idea of balance, and this is why we believe that a modern artist should no longer be someone who cultivates moods, but who establishes relations."²¹ In this sentence, one may find two elements that are present in many of the artist's works and that may also be seen in the drawing *Composição Surrealista I*, which was possibly created in the last moments of his life.

The first characteristic is the juxtaposition of elements, which results in the displacement of meaning from the figures itself to their relationship. This is why the piece is entitled *Composição Surrealista* [Surrealist Composition], for this displacement is the basis of Surrealist paintings, collages, drawings and objects. And despite being a drawing, it is the principle of Surrealist collage – of the uncommon encounter of figures belonging to distant realities – that guides *Composição Surrealista I*.

The second element is the idea of balance. In the subjective mythology Nery created in his work, this idea often takes on the form of androgyny, the being that unites both genders, often taking on the features of the artist himself. In *Composição Surrealista I*, female legs and abdomen emerge as a sort of vase with flowers next to a male torso that floats and has no legs. The fact that these two human halves use belts, even though they are naked, makes them seem complementary as well as induces us to make associations in our imagination. However, it is only possible to bring them together if we accept the idea of man and woman coexisting in the same being, in the same body. This is one of the meanings one may give to this pair of split figures, if we notice that the torso is a self-portrait and if we remind ourselves that Ismael Nery, in the poem entitled *Ismaela*, created a female version of himself, expressing both the artist's desire and the impossibility of being complete and one – the conciliation of all oppositions.

Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio de Janeiro, 1934

Thiago Gil (TC)

The work of Ismael Nery is primarily marked by the diversity of characteristics. In the set of pencil and India ink drawings that belong to the MAC USP collection it is possible to observe figures created either with stains, or combinations of hatchings, or firm and undulating lines, or mixing different techniques, which demonstrates he

²¹ Ismael Nery. "Arte e Artista" in: Aracy Amaral (org.). Ismael Nery 50 anos depois. São Paulo: MAC USP, 1984, p. 37.

was a highly skillful draftsman whose educational background combined the Escola de Belas-Artes of Rio de Janeiro and the use of magazine illustrations, which he liked to copy. In *Três Mulheres com Auscultador* this diversity becomes evident by means of the contrast between the foreground, in which hatchings are strongly present, and the background, in which his strokes are more free.

The title by which this work is known today was probably given after the artist's death. Ismael Nery rarely entitled his works. But, when he did, he used to write the title many times in the work itself, especially in his drawings. I call attention to the title, because when one observes this work more closely, one notices there are not three women in the scene. There are actually two women in the background. The "auscultator", on the right, which is actually a self-portrait, is next to an intriguing female figure that is more similar to a doll or a mannequin rather than a woman. This is observed not only because of its faceless and hairless head, but also because of its stiff and inert posture, which is different from the dance performed by the figures in the background; the stiffness is also seen in the cylinder-shaped neck, which contrasts with the anatomically shaped neck of the self-portrait.

Suggesting that the figure is a mannequin also indicates some artists that probably influenced Nery in the late 1920s. For instance, the mannequin interested De Chirico and was often seen in his metaphysical paintings in the 1910, as well as Max Ernst, Man Ray and René Magritte. And it may be understood as one of the main figures of modern mythology that Surrealist artists liked to create.

However, in Ismael Nery's work, the mannequin takes on unique features, being included in the artist's own mythology whose main figure is himself. It acquires organic elements – arteries that connect head and stomach outside the body.

Crossing the limits of the body by means of its internal structures and making himself a character of his own work are distinguishing features of Nery's drawings. When the artist touches the arm of the mannequin, and not when he auscultates it, it seems that he triggers a process that may be its transformation into an organic being whose promise of life exists behind the curtains.

Hélio OITICICA

Rio de Janeiro, 1937 - 1980

Ana Goldenstein Carvalhaes (KC)

Metaesquema II is a landmark piece in Brazilian Neoconcrete production. It expresses a phase when modern avant-gardes were captured and overcome as a result of a resumption of Constructivist research, which was a transition undergone towards Brazilian contemporary art. The work reflects the moment when Oiticica organizes a powerful conceptual density in his universe of references and experiences.

Here, square and rectangular shapes dance on the surface of the work. And their horizontal/vertical supports and right angles bring back Suprematist, Neoplastic and Constructivist proposals. They are simple and monochromatic plaques used in the research on the dynamics of geometric shapes limited to the plane of the paper.

The Neoconcrete movement reflects a research on shape, which indicates pictorial spatiality and conceptual art: it emerges from reflections on the nature of art. It is based on a rigorous codification of language – conducted by Constructivism – in the conversion of painting as a construction (Favaretto, 1992). This study by Oiticica materialized a critique of representation and illusion. This work is a testimony of the renewal of these proposals and the first developments that led to the freedom of color

in space and to the end of painting: despite the absolute precision that is presented here, it seems that the geometrical figures are loose on the surface and asymmetrical in a way that it looks like they are moving in a musical relation. It looks like they will detach from the paper. Since it is monochromatic, there is no mistake regarding its construction, its structuring organization.

Based on this, the color-structure research unfolds in space. The artist began his inventions, liberating painting "from the canvas and executing it in the real space; rupturing with the aesthetical categories based on the work of art as an autonomous and isolated object, and understanding the aesthetical object as a relational object" (Favaretto, 1992:40). He begins to incorporate "the totalizing role of the experimenter" (Salomão, 2003:32). His following works take place in the horizon of life, in the "pure visual accomplishment in the environment." (Favaretto). However, the sense of construction was crucial for the continuity of a program whose results mainly took place as consequence of proposals regarding participation, sensitivity as well as the sensorial aspect.

With his "transgressive-Constructivist attitude", to use the words of Wally Salomão (2003), Oiticica successfully addressed the contradictions and the "confirmation of the situation" of a Brazil under transformation, and was able to make, as few in the world did, the transition to our contemporary context.

Clemente PADÍN

Lascano, 1939

Heloísa Louzada (CF)

A series comprised of four photographs records the action *O Artista está a Serviço da Comunidade*, which was presented in the exhibition *Prospectiva '74* at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, in 1974.

To participate in the exhibition, Clemente Padín sent by mail the instructions on how the work was to be presented. At that time, the artist's freedom was limited by the military dictatorship in Uruguay and could not go to the Museum to present his own work. So, the man who appears in the photos wearing the vest "the artist at the service of the community" is Francisco Iñarra.

Iñarra, a Spanish artist living in Brazil, was part of the Grupo Conceitual, together with Genilson Soares and Lydia Okumura. The group was actively involved in MAC USP in the 1970s.

The action aimed to encourage reflection on the artist's role in society. This is how it took place: the artist, wearing the identification "the artist at the service of the community", should tour with the public around the exhibition while explaining the displayed works, giving information on artistic movements, enabling the audience to understand the exhibition.

This proposal is based on the understanding that art is, essentially, communication and that by means of an art without objects, (Inobjectal Art), the artist could act on both the concrete world and historic reality, and not only on representation. To Padín, the traditional artistic object would be a set back for the unity of art and life, of thought and action.

So, the work is accomplished in a political sense, for it desacralizes the conventions established in artist-society relations by demanding, in a situation of active dialogue, the participation of the spectator to promote both social awareness and the perception of art as an instrument of knowledge, denouncement and action upon reality.

Clemente PADÍN

Lascano, 1939

Heloísa Louzada (CF)

The small book, which is artisanally and precariously made, displays in each page the drawing of an instrument (an eraser, a match, a pair of scissors, a cheese grater, a gun, among others) and has its name written on it. The word REVOLUTION appears below the drawing with the interference provoked by the real instrument. So, the word REVOLUTION appears erased, burned, torn, pierced, cutout, etc.

The instruments presented in the work may be understood as being related to censorship and repression in Latin American dictatorships. In this sense, the book is a sort of report on the abuses committed by dictatorial regimes in terms of information control, arbitrary arrests and torture.

The work calls for the participation of the spectator, both regarding the choice of support – the book, an object that can be manipulated – and its content, which aims at raising awareness regarding an active interference in social reality.

Considering the evolution of the artist's career, one could say this work is located "in-between" the overcoming of the language of representation and the proposition of a language of action. According to Padín, traditional poetry would be incapable of changing a given reality, for it acts only in the field of representation. The language of action would act directly and immediately in this reality, not by means of the work itself but of those who consume it.

Therefore, the pages of the book would be the object by means of which information is transmitted – using the language of drawing and action, as well as verbal language –, but the work itself would take place as a result of actions that interfere directly in the reality after being in contact with the artist's book.

The work was published in Olbenburg, after contact with Klaus Groh – German artist who was very active in the mail art network – via IAC (International Artists Cooperation). During the 1970s, mail art became an instrument of struggle and denouncement, and a means to establish collaborative networks that were independent from the official market and scenes, among artists as well as artists and institutions, such as MAC USP.

Abraham PALATNIK

Natal, 1928

Guilherme Weffort Rodolfo (CA)

This work is part of a sequence of kinechromatic devices. The first one was exhibited in the 1st São Paulo International Biennial, in 1951, and was awarded with the honorable mention from the jury. At the time, the work was refused because it was not considered a so-called "standard art", that is, it was not similar to traditional painting and sculpture. However, since the Japanese artistic delegation was absent and after art critic and former aesthetic professor of Palatnik, Mário Pedrosa, insisted on its participation, the *Aparelho Cinecromático* was exhibited under the condition that it would not be considered for the main awards granted by the event. Other kinechromatic devices were exhibited in 1953, in the 2nd São Paulo International Biennial and in the 1st National Exhibition of Abstract Art, at the Hotel Quitandinha, in Petrópolis, Rio de Janeiro. In this event, Palatnik became

acquainted with Lygia Clark, Ivan Serpa and Almir Mavignier and participated in the creation of the Grupo Frente, which is an important group within the Brazilian Neoconcrete movement, promoting exhibitions and festivals.

The creation process of this work began with the restlessness Palatnik felt after getting in touch with the research done by Nise da Silveira at the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital, in Rio de Janeiro. In this work, the patients of the hospital used to paint and the results surprised Palatnik, who had studied art in Tel Aviv, where he created landscapes, portraits and still-lives. Palatnik began to question his concepts and, looking for some guidance, turned to Mário Pedrosa who believed the solution would be a new artistic discovery and, with this purpose, lends him books containing various artistic references. In his questioning, Palatnik asked once more Marcel Duchamp's question on the possibility of making an art that was not art. In other words, is it possible to be an artist without using the traditional mediums? Palatnik reinvents art using his first educational background, which also dates back to when he was in Tel-Aviv, based on internal combustion engines. So, he became a kinetic art pioneer in Brazil and in the world.

Both the use of his skills and his artistic observations created a concept of art that points to the 'depletion' of the representational role. This emerges from the author's understanding of object design, according to which the perception of the form is fundamental for the structure of the matter. So, it should stay at a distance from the figured object and regain form as an artistic object in itself. It is an artistic self-referential process in which Palatnik brings together his content and his crisis, resulting in a new idea of art.

Based on the series *Aparelhos Cinecromáticos*, Palatnik developed his own artistic concepts and began to study objects moving on a support, which he calls Kinetic Objects.

Fulvio PENNACCHI

Villa Collemantina, 1905 - São Paulo, 1992

Fábio D'Almeida (TC)

In the mid-1950s, Pennacchi, who had emigrated 20 years earlier, had already defined the path for his career. His interest in the religious image shares space with works that either bring back elements from his Italian origin or synthesize his contact with the Brazilian environment. In this precise moment, he adopted the latter and represents another "*caipira*", which integrated the large set of works produced by the artist since the 1940s.

Although this figure is simple and more similar to a playful study, it makes evident Pennacchi's effort to create an image that, at first, tries to address a "typically Brazilian" popular culture.

However, the fact that Pennacchi's *caipira* is not any random figure calls attention. It is related to a type that in Brazilian art history has a clear iconographic affiliation that goes beyond the historic limits of Grupo Santa Helena, in which the artist took part.

Two aspects clarify this issue. The first one is that the *caipira* is not a type that, by its nature, is capable of synthesizing the entire Brazilian popular culture. The valuing of this type resulted from a successful political and cultural discourse of São Paulo.

When this state began to excel economically, it also began to declare the *caipira* as its “true” representation, thus, forming a series of images of which he was the center in an attempt to turn it into a “typically Brazilian” icon.

The second aspect is the fact that this discourse took place before Pennacchi created his first *caipiras*. The history of *caipira* images dates back to the late 19th century. They quickly gained space in institutions when, in the early 20th century, they were included in the collection of the Pinacoteca do Estado de São Paulo, where they currently remain. Nevertheless, when they are placed side by side, another issue regarding the representation of a “native Brazilianity” contained in that type emerges: many of the *caipiras* at Pinacoteca were made by Italian, Portuguese and Spanish artists when they were still in their home countries; therefore, they did not suggest “Brazilian *caipiras*” at first. Based on this, one may infer that they were not called *caipiras* because of their nationality. Above all, they shared certain common visual features that met the expectations of the *Paulista* discourse. The idea of the Brazilian *caipira* was especially that of a mixed-race poor man from the fields who was always barefooted, wore ragged clothes and hats, and unshaved beard.

The 1954 *Caipira* – as many others Pennacchi created throughout his life – presents all of these elements. So, the effort to promote it, in the mid-20th century, as a type that still represented the Brazilian countryside culture is, either consciously or not, related with his background. And this becomes even more important when we consider that the *caipira* was part of the group of images that, in São Paulo, since the Modernist movements, was seen with prejudice and related to the word “nostalgist.”

Pennacchi himself, when he had just arrived in Brazil, wrote in his diary on March 6th, 1930 that he visited “the great (shambles) Pinacoteca do Estado.” Why he used the word “shambles” it is hard to tell. However, ten years later, when he drew his first *caipiras*, and never stopped, the artist suggests that a change took place on the occasion: whereas his synthesis of the Brazilian is not a portrait, it is, at least, a heritage extracted from the same institution he wrote badly about and from “nostalgist” artists who, formerly started the pictorial relevance of his *caipiras*.

Julio PLAZA/Augusto de CAMPOS

Madrid, 1938 - São Paulo, 2003
São Paulo, 1931

Eduardo Akio Shoji (CF)

Among concrete poems, poem-objects, reproduction of phonograph records and artist’s book miniature, *Caixa Preta* gathers works by poet Augusto de Campos and artist Julio Plaza, created in the 1960s and 1970s. Edited in 1975 with a print run of 1,000 copies, this work contains fourteen items: by Augusto de Campos there are *Dias Dias Dias*, *Cidade/City/Cité*, *Luxo*, *Linguaviagem*, *Viva-Vaia*, *Fim*, *Código*, *Tudo Está Dito*, *Intradução*, *A Rosa Doente*, *Miragem*, *O Pulsare*, *O Quasar*; by Julio Plaza, there are *Estruturas I, II, III, IV* and *V*, *Hexacubos*, *Excultura Montável* and *Signspaces*; by both artists, there are *Cubogramas Montáveis I, II, III* and *IV*.

These pieces, printed in color offset on paper, show the possibility of expression and figuration of words and geometric shapes both in the space of the page and in the structure of the book. The cutouts and paper foldings gain different dimensions when handled. So, there is a strong conceptual appeal, presenting the intersection

of and the relation between these two manifestations of Brazilian art, such as *poesia marginal* [marginal poetry], associated with its more experimental and alternative character, such as Constructivism in Concrete poetry.

One example of these actions is the Concrete poem entitled *Luxo* [Luxury], in which this word is constructed based on the repetition of the word “lixo” [garbage]. This construction establishes a relationship of meaning due to their graphic and sound similarities and also due to the arrangement of the image of the word on the space of the page. Another example is the poem-object entitled *Linguaviagem* [Languagevoyage] in which the term-title is constructed by means of the opening and closing of the pieces of paper, since in each of their sides there is a syllable. Consequently, reading becomes a game resulting in the following combinations: *via*, *via-gem*, *lin-gua*, *lin-gua-gem*, *via-lin-gua*, *via-lin-gua-gem*. Besides these two examples, there are also the *Cubogramas Montáveis*, which become three-dimensional objects as the reader-observer-participant interacts with them, thus, enabling the visualization of the poems that cover the cubes; there are also artist’s book miniatures, such as *Hexacubose Signspaces*, the album recorded by Caetano Veloso in which he turned into songs Augusto de Campos’ concrete poems entitled *Dias Dias Dias* and *O Pulsar*.

When *Caixa Preta* is opened, the possibilities of construction of the work are extended to innumerable meanings. The editorial project also combines curatorship, because the public interacts and creates meanings with the objects in the box. The authors adopt the idea that every work is constructed and re-updated through reading. In *Caixa Preta*, reading and seeing are indissociable actions, and the collaboration of those who handle it is both requested and based on freedom. The movement of hands is essential for language games.

Julio PLAZA / Augusto de CAMPOS

Madrid, 1938 - São Paulo, 2003
São Paulo, 1931

Eduardo Akio Shoji (CF)

The work *Poemóviles* [*Poemobiles*], which is both a publication and an exhibition art object, takes place in the interface between poetry and visual arts. This interface is seen in its title, which is an agglutination of the words “Poema” [Poem] (related to the literary tradition of poetry) and “Móviles” [Mobiles] (evoking the *Mobiles* – what Marcel Duchamp called Alexander Calder’s sculptures). So, the title explains the work: they are poems that shift in the space and may be displayed as art objects as well as read as poetry. This “object-book” is comprised of twelve “poem-objects” in which we read the words: *Open*, *Cable*, *Change*, *Entre*, *Impossível*, *Luzcor*, *Luxo*, *Reflète*, *Rever*, *Vivavaia*, *Voo* and *Abre*. These words are printed in offset using primary color and sans serif font on juxtaposed and cutout layers of paper, forming a paper folding that whenever opened or closed makes the (three-dimensional) words pop-up. The first editions (1974) had a print run of 1,000 copies, which enabled a new type of public-work interaction, which is no longer the unique, rare and auratic museum experience.

The authors, poet Augusto de Campos and artist Julio Plaza, also worked in partnership to create the works *Caixa Preta*, 1975, and *Reduchamp*, 1976, which were both considered landmarks in their careers and as avant-garde art projects.

In 1953, Augusto de Campos had published his book *Poetamenos*, which called attention to the visual and sound potential of words in the construction of his poems. He used typography, colors and the arrangement of words in the space of the page and viewed the material of the book itself as support and art object. Later, in 1969, Julio Plaza edited his book *Objetos* and invited Augusto de Campos to write the foreword of the *object-book*. Campos, instead, wrote a poem inspired by these objects and actually used one of them as support. This was how the first *Object-poem* was created, and the two decided to create an entire book gathering what they called *Poemóviles*.

It is a means of reflection and action. The folds and cutouts are executed with rigor; a word play is created on the paper, transforming its seemingly two-dimensional nature in a three-dimensional one, as it is manipulated. The manipulation of the art object, which is seen in *Poemóviles*, is essential for the work to take place and potentializes its performative feature. Since the *Poemóviles* are loose, they may be juxtaposed to one another, offering multiple relations of meaning without having any linear sequence when read. *Poemóviles* progresses and occupies different spaces as characteristic of Brazilian Concrete Poetry, which was established by means of the conquering of the museum space that was adapted to Modernist experiences.

Julio PLAZA

Madrid, 1938 - São Paulo, 2003

Mariano Klautau Filho (TC)

The support is paper, the language is engraving, and the procedure is serigraphy printing. Even though using a process that is considered traditional, in 1972, Julio Plaza already had a potential that made him one of the most important artists in Brazil in the field of image-text, of visual poem, of digital poetics and, especially, of intersemiosis conceptually executed in his artist's books. "*Ecology*" could be a parodistic fragment of a newspaper page in which the photograph is used to objectively illustrate what the article tells: a play using image and caption, using the verbal sign and the visual sign. The play belongs to the artist and not to the means of information. Plaza breaks through the power between image and verb, a commitment established by the means of communication whose visual information would be subjected to the textual message limited by the form-content duality.

The high-contrast photograph increases the hardness and the aridity of a dry landscape: burned sticks, branches, and splinters form the mass of elements located in the lower part of the image, the ground of the landscape. In a movement towards the sky, the black tips of the branches are projected in the emptiness of the white sky: image of a high graphic content, representation of a land destroyed by drought or attacked by deforestation. Below the image, there is the definition of the word "ecology" in English. The letters of the caption follow traditional newspaper typography, thus, it takes on an aspect of truth in its visual form; however, this aspect is radically opposed to the photographic image. The objective nature of the nearly abstract image is uncommonly opposed to the nearly poetic definition of the word: the concept extracted from the dictionary is turned into a near Hai-Kai, as a result of the verbal synthesis, which is delicate in comparison to the severeness of the image.

The word "nearly" is repeated because it is important to highlight Julio Plaza's adhesion, in his life as an artist and as a theoretician, to the intersection of diversely natured signs aiming at revealing new fields of language. This freedom regarding the use of language to which he dedicated himself in terms of concept is what allowed him to make a definitive contribution to the progress of poetic reflections and actions in the convergence of art and information, of poetry and digital media.

Julio PLAZA

Madrid, 1938 - São Paulo, 2003

Vivian Braga dos Santos (DJ)

In the 1960s and 1970s, language played a major role in conceptual poetics, which were especially observed in the works by North-American artist Joseph Kosuth and in the works by British group Art&Language. This took place because, in theories regarding the phenomenology of the artistic act and of the ideological substrate of the so-called artworks proposed by these poetics, the concept was chosen as subject of art. It linked art directly to language and saw both its execution and the manual production of the artist as being less important.

Besides referring to the project, this use of language was also manifested physically by the intersection of texts in many works, which became the basis for the poetic of artists such as Julio Plaza. In Plaza, written language is found in text-videos and object-poems, where they play the role of object, but also in entries that come together with images.

This is the case of *In.for.ma.tion*, a serigraphy consisting of an image whose focus are bodies lying on the ground in opposition to an individual walking in the foreground and a short text; both are placed in a way that evoke an encyclopedia entry. This image was not made by the artist, but appropriated from printed media and juxtaposed to the text. By placing the image elsewhere, Plaza establishes a new relation of meaning while simultaneously reaffirms that idea is superposed to manual activity.

Below the image, the definition of the entry "information" is presented just as if it were in a monolingual English dictionary, including the phonetics of the word, its syntactic category and its semantics, which defines information as: "(1) communication or reception of knowledge or intelligence. (2) Knowledge obtained from investigation, study or instruction: intelligence, news, fact, data." By choosing this configuration and this entry, the artist establishes a dialogue with the analytical proposition of art as proposed by Kosuth, by means of tautology. Here, information defines what information is by means of a popular source of knowledge: the dictionary.

Nuno RAMOS

São Paulo, 1960

Gabriela Motta (SS)

Decomposition, erosion and resistance. Aggressive, categorical, and challenging frailty. These are the ideas that first come to mind when one sees Nuno Ramos' work. The surface of this work, a 1988 "painting", contains Vaseline, paraffin, wax, linseed, oil of turpentine, pitch, felt, fabric, rope, aluminum sheet and synthetic enamel paint on wood. What one sees is a shapeless mass contained in the area that supports it and is in permanent tension with the outside, as if it were almost detaching itself. Copper-colored like a bruise, among tones of black, of red and of sickened yellows, the work throbs making subreptitiously evident that it is alive, breathes and changes.

The work in question is part of the phase post-Casa 7 (1982 -1985) – a studio formed by Nuno, Fabio Miguez, Carlito Carvalhosa, Paulo Monteiro and Rodrigo Andrade that marked the 1980s in Brazil. In this Ramos' work, one notices that there is less concern with the possibilities of painting and form, and a strong comment on the human and carnal world. Although it keeps some of the physical characteristics

that define it as a painting, the fact is that experts on this support are not the most suited ones to evaluate it technically, and neither can it be addressed in relation to works that fit in this artistic category.

Actually, in an analysis of the work, one will repeatedly find sentences, such as "impossible to predict how these materials will behave in 20 years;" "it has a strong oil of turpentine odor, which means it is still undergoing a drying process that may be permanent;" "evident frailty;" "very vulnerable to climate changes." These are technical analyses of the work that indicate the power these materials (and, finally, the work they comprise) have to change physically. This choice for active matter became part of Nuno's entire career, and the artist always favors less mild vital cycles. One will not see sunflowers budding from his works, but mold colonies. Instead of seagulls, they are donkeys and vultures that move around amidst heaps of salt and rammed earth.

Darkness, absurdity, the opaque side of human remains is the matter from which nearly all visual texts by Nuno Ramos emerge. Just like our memory, his works change progressively, they lose some parts, and they crack according to the mood of the matter reacting to heat, cold, humidity, and the climate. And everything that is human gets wrinkles with time.

Jackson RIBEIRO

Teixeira, 1928 - Curitiba, 1997

Stênio Soares (CA)

In 1961, the 6th São Paulo International Art Biennial granted the Ricardo Xavier da Silveira acquisition prize to Fernando Jackson Ribeiro, a sculptor born in Paraíba, for his object *Elementar 5*. Although seen by critics as a variation of sculptural expression, Jackson Ribeiro's work is a record of the emergence of the issue of the object in Brazilian art history. To Walter Zanini, Ribeiro's images suggest "abstraction of reality; however, specific systems of anthropomorphic representation remain." (Zanini, 1983, p.769) Beyond the formal analysis, we understand that Jackson Ribeiro's creations express a criticism against social modernization and industrialization, especially in the work *Elementar 5*, in which the artist uses iron scrap and rough stone. Since it is an artistic creation, this work is associated with a desire for aesthetical transformation, outlining modern art structures and quotations. On the other hand, when we think about Ribeiro's work alone, we understand that its poetic comes from a restless attitude towards modernity, stems from the nature/culture interface. "A deaf and hoarse poetry (like Ribeiro's voice) emanates from its fetish-statues of our industrial world," said the critic Pierre Restany (1967).

By appropriating fragments of reality, Jackson Ribeiro questions the issue of the expressive autonomy of the object and, in this sense, returns to its Dadaist referent. However, Jackson Ribeiro's object remains attached to a traditional language of sculpture. The artist is concerned with composition and form, whereas each object, fragment of reality, which he appropriates, already contains a potential of figurative expressivity. As noticed by Hélio Oiticica (1964), Jackson Ribeiro's work creates "fully coherent space, according to the most dynamizing spatial concepts." *Elementar 5* reveals two essential qualities present in Jackson Ribeiro's work: an adjustment between what the artist intended to do and the material he used, and a poetic force only observed when the subjectivities of the artist, of the work and of the spectator come together as parts of the same tune, as if a sound reverberated among them and created something new.

Mira SCHEDEL

Zurich, 1919 - São Paulo, 1988

Heloisa Espada (TC)

The year of 1953 was crucial for Mira Hargesheimer. She separated from her first husband, Jossip Hargesheimer, and moved from Porto Alegre to São Paulo by herself. Shortly after, she stopped using the last name with which she had signed her first paintings, the ones she had created since her arrival in Brazil, in 1949 – portraits, still-lives and urban scenes. With one of them Mira was accepted in the 1st Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), which further encouraged her career.

Soon the artist got in touch with the abstract production that was increasingly present in the capital of São Paulo State. That same year, she visited Antonio Bandeira's and Fayga Ostrower's exhibitions at MAM SP and also became acquainted with Concrete Art. Still, Mira continued to work mainly on still-lives, one of the most important modern art genres, and, not by chance, was very impressed by a Morandi engraving that was at the time displayed at the bar of MAM SP²².

The work in question is one of the artist's last figurative paintings. In letters to friends, in 1953, she stated that her painting was undergoing a difficult phase of transition. Indeed, the still-life painting that is part of the MAC USP collection makes evident a series of hesitations: the *chiaroscuro* of the bowl in the foreground contrasts with the frontality of the tools on the wall; the painting is divided into rectangular areas that suggest its flat structure, and the artist, at the same time, creates transitions between light and dark tones, blues and orange, which result in a mix of colors. Besides, the orange color of the wall on the right stands out, whereas the black surface of the table in the foreground is projected to the back, which makes the spatial relation between figure and background even more ambiguous.

On the other hand, the pictorial treatment combined with the objects depicted in the work creates a nearly tautological effect. The result is that the work evokes an austere and dense environment, in which the weight of gravity makes everything slow and difficult. Things seem to verify the equivalence between images and concepts. In this sense, the iron weight, which is present in other paintings from the same period, is an emblematic element for it is the one that most strongly presents the idea of gravity.

Either due to the technique, or due to the choice of objects, what makes this work unique is the affirmation that ideas, whether aspiring transcendence or not, originate from the material existence of things. This sort of lay spirituality would bring about extremely important developments in the following decade, when Mira began to address issues that became crucial in her work: transparency, the use of language, and emptiness. After that, the different elements used by the artist – cement, plaster, sand, rice paper, acrylic glass, etc – acquired an increasingly conceptual importance, because, to her, concept is indissociable from matter.

Jean SCHEURER

Lausanne, 1942

Gustavo Motta (LM)

Today's Archeology: the title of the work (shown for the first time at the historical exhibition *Prospectiva*'74) carries a notable symbolic charge whose polysemy echoes its dialogical vocation – to use a euphemism that poorly describes its austere critic

²² DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 38. It is likely that Mira had already been in touch with the work of the painter in Italy, as well as seen his work shown during the 1st Biennial.

against the alleged autonomy of the artistic field. Furthermore, the sequence of panels (with the repetition of iconographic elements) is a testimony of the opening through which the artist (then) proposed a network of semantic relations that includes several signs from the cultural and intellectual scene of that period: technical drawing (architecture or advertising); instrumental English (he is a French-speaking artist); deviation from time dimension by using the title of the exhibition (*Prospettiva*'74); imago echoes of the Mays of 1968 (by reinforcing the image of a hand holding a stone); Foucault's *Archeology of Knowledge*, with which the title flirts.

However, there is a slight manipulation that, nevertheless, disturbs the construction of meanings in terms of structure, imposing an ambivalent syntax: not only an *archeology of today* (which immediately leads the gullible ear to think about the reference to Foucault) but an *archeology of our time* – which may be done contemporarily. The precariousness – both of the depicted matter (the shards) and the means of representation (black and white serigraphy that, as if hastily, is “completed” by a more or less rigorous technical drawing made on tracing paper and attached by a yellow adhesive tape) – and also the instability of signification (opening and ambivalence) emphasized the procedure adopted by the artist.

So, the series virtually frames what would be the matter of archeology: the tiles (the minimum unit of architecture?) presented in shards in the printed images are graphically rebuilt (in their alleged entirety) on tracing paper. But here, reconstruction equals to simulation. The intervention causes, by means of the technical and architectural drawing (which archeology allegedly rebuilds), a short circuit that paradoxically subjects the analytical role of archeological collection (and simulation) to the projective dimension of the drawing that acts (virtually) on the matter.

But here and *today* (just as always), matter is something historical. And history is nothing else but an accumulation of catastrophes: those that established themselves (in time) between architecture and archeology (and back).

Gino SEVERINI

Cortona, 1883 - Paris, 1966

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco (AM)

Figura con Pagina di Musica is a work that synthesizes well the formal solution Gino Severini adopted to create his “figures” in the 1930s and early 1940s. This is because since the late 1910s, within the context of the “Return to Order” phenomenon that took place after the First Great War in Europe, he began to guide his creations according to the principles of Italian art, becoming distant from the experimentation he made with the artistic avant-gardes of the early 20th century.

In this context, Severini was seen as one of the Italians of Paris, an expression that referred to Italian artists who lived in Paris and who exhibited their works all over Europe. According to the critic Waldemar George, they also aimed at defending “Italianism” in the Parisian scene, praising Italian art over French. Although the group existed from 1928 to 1933, its aspirations and visual languages, which were greatly valued in Italy in the period, remained latent throughout the following years. In Severini's case, this is evident in the works he created and showed in the 2nd Rome Quadriennale (1935), when he won the first prize for painting, which enabled his return to Italy. Up to the 1940s, the artist worked according to these principles and,

in this spirit, when the artist painted *Figura con Pagina di Musica*, he used references from his contact with the mosaics of the Basilica of San Vitale, in Ravenna, and with Venetian Renaissance painting.

When one observes the several artistic solutions Severini found and used in the “figures” he created in the decades before and after the painting that belongs to MAC USP, one notices that some of them were created according to Futurist tenets, such as *Ballerina blu*, (1912, Collection Gianni Mattioli, Milan), while others were created according to an abstract tendency, such as the 1952 *Ballerina blu* (Collection Boriatti, Milan). Actually, these two works were exhibited in the 2nd and 4th São Paulo Biennials, respectively. Therefore, it is important to understand the role of a painting, such as *Figura con Pagina di Musica*, for it is not part of his Futurist creations or of other research experiments made by the artist in Paris. It is a work created precisely at a time when Severini had a greater goal – that of “advocating” in favor of an art with Italian “roots” that reaffirmed the supremacy of his country over France in the field of visual arts.

Gino SEVERINI

Cortona, 1883 - Paris, 1966

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco (AM)

Throughout his career, Gino Severini created many still-lives in which he used various artistic languages according to the principles he valued in each period. In this sense, his *Natura morta con piccioni* was based on the same artistic solution used in his 1930s works. One of these works were shown in the 2nd Rome Quadriennale, in 1935, which took place after the Fascist Revolution Exhibition and was considered by Italian art critics as the most important show to take place in Italy in the 1930s.

During this period, Severini sought to include typical Italian elements in his creations, as he explained during the 1932 Venice Biennale²³: “Italians [...] seem to look for a unity among the deepest virtues of their race: serious intent, desire for honesty, almost absolute impossibility of simulating...” It seems that the traits he considered to be “the deepest virtues of his race” are found in *Natura morta con piccioni*, due to its timeless atmosphere, geometric composition and the economic use of colors. Since the late 1910s, Severini began to incorporate in his works the rules of composition based on the laws of geometry and numbers, which were recovered from treatises written by Renaissance artists, as he affirms in his book, *From cubism to classicism: Aesthetic of the compass and number*, 1921.

Another important aspect of the work housed in MAC USP is the presence of pigeons, whose artistic solution reminds us of that used in his *Le Sette Virtù*, 1934, shown at the 2nd Rome Quadriennale, in which he presented seven pigeons painted with tempera. Since Severini converted to Catholicism in the 1920s, it is possible that the bird had a religious meaning to him at the time, since it is commonly associated to the Holy Spirit.

In the 1930s, the artist used to say that art was an intellectual action and not the immediate exteriorization of a sensation²⁴; however, his beliefs changed in the following decade, for here turned to the languages of artistic avant-gardes from the early 20th century, as we may see in his 1946 work *Fiori e Libri*, which also belongs to the MAC USP collection.

²³ Gino Severini. “Biennale di Venezia”. In: Giovanni Breschi (Org.), Gino Severini. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 32. Quotation translated by the author.

²⁴ Gino Severini. Ragionamenti sulle arti figurative. Milano: Ulrico Hoepli, 1936, p. 112

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Mariano Klautau Filho (TC)

Known for her huge vinyl shadows that simulate projections in galleries or public spaces, Regina Silveira uses drawing and photography as the two bases for her de-materialized art. In drawing, she develops with rigor and artistic beauty, the application of a skill oriented towards conceptual construction. As for photography, it is an ally that is part of her entire career in an implicit and decisive manner. The shadow-like drawings she makes reveal – as well as hide – themselves precisely due to their photographic condition, due to their manifestation in the world of visual experience as photographic phenomenon.

Destruturura Urbana 4, which is an engraving created in a phase long before the projected shadows, presents in its constitution ideas and perceptions built within the symbolic experience of photography and the act of drawing. The street scene, in which we see buildings and people in perspective along the large avenue of the big city cars, is an image conceived for different media – a post-card, a piece of advertising or a magazine article. The city is clean, organized, ordered and productive. The São Paulo of 1970s Brazil is literally incarcerated in invisible cubes and precise lines. Its vehicles, buildings and crowd are encapsulated by the artist in an attitude opposite to the naturalization of photography in means of information. The political and economic order of a country that was believed to be developing is critically contained in models of space, representation and government. There is no possible way to get away from these straight lines. There is no mobility in the paths documental photography intends to follow. There is no free will or freedom of coming and going in this landscape journalistic photography has naturalized. Regina Silveira re-designs the urban image with a political and ironic accent, because when making the serigraphy she adds chromatic layers to the scene. The result, on one hand is that the work seduces the observer due to the visual effect this technique produces in the image; but on the other, it sets the rigid lines that structure the cube and undo the urban utopian symbolologies.

Attentive to the critical construction of both the space of representation (the support) and the representation itself (the image as an extension of the political space), *Destruturura Urbana 4* is part of a set comprised of other “de-structures” included in a phase in which the artist captures the bureaucrat and its “natural” representation fabricated by the civilizational process established during the Brazilian military dictatorship. With visual elegance and a critical spirit, *Destruturura Urbana 4* carries on with the perspective of the album *The Middle Class & CO* and establishes a direct dialogue with *Brazil Today*, *Armadilhas para Executivos* and the *Interferências* series – works in which the conceptual research is combined with political attitude and technical refinement.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Alessandra Monachesi Ribeiro (TC)

On a support, in the center of the room, there is a small object. Saint James, the military patron of Spain and of the New World. The shadow begins under the feet of this support, extends itself along the floor, climbs the walls and reveals a gigantic and threatening Duke de Caxias on a horse, a reference to Victor Brecheret's sculpture

located at Princesa Isabel Square, in the city of São Paulo. The shadow of the small patron saint is the scary general, who is holding a sword, ready for war. The shadow of the saint is the military officer. The military protected by the saint.

We immediately are confronted with a doubt that emerges from the artist's work: but who is this? The general and the saint both presented as a negative (shadow) of the other evoke the sensitive relationship between military and religious powers throughout the history of our country. But this is applied to the entire Latin America as well, since it was colonized under the veil of religious pretexts and massacred by military forces whenever there were attempts of insurrection. Showing what cannot be spoken, posing a question on an established reality: this is a prerogative Regina Silveira uses to deconstruct our certainties.

What attests the existence of any being is the fact that it has a shadow. Legends and myths usually refer to the need to keep one's shadow close to oneself and to the risks of losing it or of having it captured by some spell or magic: a being without a shadow is a living-dead. It is the light-shadow play that defines an image and gives it consistency, volume, depth, materiality. The image, as we see it, is like a living being: it exists only in the paradoxical encounter between itself and its shadow.

When Regina Silveira creates *Paradoxo do Santo*, she uses the paradox of the image. Amidst the patron, the support and the projection on the wall, an uncomfortable disagreement takes place.

The artist's strategy is to work with perspective, with that precise element that in the visual arts and in architecture plays the role of offering a rational reference point to the gaze. By means of anamorphosis, Regina Silveira deforms the perspective, or even better, places it in a certain angle that causes discomfort to the gaze. By means of anamorphosis, she questions not only perspective, but also the idea of art as representation of reality, as portrait. As if she whispered to our ears that our eyes might deceive us.

These are shadows that reveal; shadows that deceive; and shadows that reveal the deceit. Paradox. If it is not possible for the gaze to discover which is the truth of the Saint and/or duke, it is at least possible to notice this uncomfortable situation in which the truth of the image – and consequently our certainties regarding what we see – escape from us. The way Regina Silveira builds her work brings doubt back to us.

Mario SIRONI

Sassari, 1885 - Milan, 1961

Alex Miyoshi (TC)

Carved like wood dolls, the figures of *Os Emigrantes* seem to walk in the same pace dragging their body in the same direction. The collective and its joint action are what matters, regardless of the situation.

An artist closely identified with Fascism, Mario Sironi ambiguously combines progress and archaism. In this sense, *Os Emigrantes* is an exemplary work and also part of an iconography that gained impulse in the mid-19th century, having as theme the large displacement of people occurred in the period. Differently from an iconography that makes evident the place of emigration (as painters, such as Raffaello

Gambogi, Angelo Tommasi and Antonio Rocco), Sironi abstracts references. So, this work is similar to Daumier's bas-relief sculpture *The Emigrants* (c.1855, MASP), because both evoke ancient friezes, in which bodies move from right to left, as if suggesting retrocession.

Sironi's painting could also be accompanied by Wagner's music, which the painter loved so much, serving as background to the obstinate march of the five figures. Three of them pace it. Two of them, with alternate arms, reach beyond the frame of the painting and form a bond that one may assume it is the unreeling of a chain. The third one is like a colossus that holds the frailer one, horse and horseman. The latter, in their turn, are an excessive load and the tip of the scale: both in dissonance and in tune with the group. The horse walks along with the men as if it were protected, harmoniously attached to them. It would be possible to say they all share the same will, the same status and, also, the same thought.

Differently from those who walk, the horseman is the most "unfinished" figure, the only one whose body is strongly whitened. He is weak and bends precisely when almost reaching the frame, which increases the character's sense of resignation and effort. However, the posture of the horseman also seems to indicate a subtle gesture, as he may be petting the horse, in gratitude. It would not be out of purpose to consider this hand movement as the most sensitive movement in the painting. Sironi was a vegetarian and a zoophilist (in the humanist sense, not in the psychoanalytical sense), and he wrote against hunting and animal abuse. But this tells us less than his own work, on which representation of affection is very rare, because the painter sets the example of a life devoted to Fascism by containing his feelings. Whereas the horseman whose head and arm are hanging – mix of hero and martyr – is the emblem of perseverance, solidarity and support from the collective to the individual, his hand being in contact with the horse's neck is a discrete sign that the meaning of the march – its motor, to be more precise – is hidden deep inside the beings.

Mario SIRONI

Sassari, 1885 - Milan, 1961

Alex Miyoshi (TC)

The end of the 2nd World War, the end of the Mural fervor. Mario Sironi resumes his easel painting, which he had abandoned in the 1930s, when he considered it bourgeois and not suitable for Fascism. Saturnine and aloof, he painted until his death, in 1961. His work was later assimilated with controversy and became widely prominent in the 1980s, together with Transavantgarde artists. Sironi has never been unanimous. Even in the period between the two Great Wars, his production generated debates on what would be a Fascist art. To the conservatives, Sironi was a degenerate xenophile, whereas progressionists saw him as a retrograde person who insisted on a classic and old revivalism. The public didn't seem to understand him either; his pompous, allegorical and monumental compositions increased the ghostly aspect present in his previous metaphysical paintings.

Fuga in Egitto was created after his Futurist, Metaphysical and Mural experiences and before his discrete turn to abstraction. It portrays a widely known religious theme: the family that escapes from the massacre of children ordered by Herod, thanks to a warning given by an angel in Joseph's dream. The iconography has consolidated the image of the father walking, while Mary and the child rode a donkey. Sironi followed this iconography, but in contrast with the Italian tradition – of which Giotto's fresco,

in Scrovegni (c.1305), is a clear example. Whereas Sironi echoes the tenacity of this group, reverberating it in the rocks, Giotto's landscape is almost domesticated and welcoming. Sironi, in his turn, oppresses the figures in the dark environment and gives the theme a rare Nordic and Expressionist accent, which is exceptionally sublime. Even the usual leafy vegetation disappears and is reduced to a dry trunk.

In emblem books, a dry tree may illustrate resistance against adversities. This element, regardless of being or not being a metaphor for Sironi's and Italy's conditions, is recurrent in his work, as in the *famiglie* in the late 1920s. Probably not by chance, they allude to the escape to Egypt; however, they are at rest. It is a time of uncertainty and transition, which is a similar situation to that of *Os Emigrantes*, also by Sironi.

Fuga in Egitto also brings to mind his famous urban landscapes; however, instead of Rationalist architecture there are mountainous, naked, hieratic, and somber escarpments; instead of an even asphalt surface there is an arid and hard land; and substituting the automobile, there are only living beings of flesh and blood looking for safety. This is how changes take place in Sironi, who remains as firm in his political and artistic beliefs as a marching figure in his paintings.

Ardengo SOFFICI

Bombone, 1879 - Vitoria Apuana, 1964

Fernanda Pitta (TC)

In the work *La Strada*, it seems that Soffici enters the debate started by the Florentine *Macchiaioli* who, under the impact of chromatic experimentations taking place since the mid-19th century, had resisted restricting painting to an optical phenomenon, as did their French colleagues who adhered to the Impressionist and Neoimpressionist movements. Based on a pictorial tradition in which the compositional structure of the form has always played a central role in the rules of representation, the *Macchiaioli* refused to set aside the structuring of the planes in favor of the plain delight of the vibrant color phenomenon, using the stain as an element that plays the roles of plane, line and color in pictorial representation. This is why Cézanne's impasse – celebrated after his death, especially after the 1907 Autumn Salon in Paris –, his Don Quixotesque struggle to combine the Impressionist technique of short and fast brushstrokes and the structuring chunks to make the "motif" solid was, to Florentine painters, the confluence they were hoping for towards finding a solution to the issue of modern painting. Soffici definitely follows Cézanne's path. This is seen in the diagonal road and wall that make a sudden curve towards the village; in the verticality of the bald trees that creates balance with the empty left portion of the painting; in the earth tones of the set of houses that contrast with the green pastures and with the blue-colored mountains that end when the grayish blue color of the sky begins. First of all, Soffici points to the solution that will be put forward by Cubist artists, still via Cézanne, but maybe already influenced by them, since he had contact with the Parisian context. According to the *avant-gardes'* interpretation, this solution was only announced by Cézanne who, nevertheless, did not pursue it to the last consequences – the final geometrization of the space, the revolutionary understanding of the world of painting as a reality in itself, free from the rules of existence of the outside world and having the power to establish communication between the artist and the observer, would only be fully mastered by the Cubist explosion.

Amélia TOLEDO

São Paulo, 1926

Andrea Fonseca (CA)

It is not possible to link Amélia Toledo's works to a specific artistic current due to both her intense experimentation with different techniques, materials and supports, and use of diverse making processes that include artisanal and industrial production. The artist not only uses an entire repertoire of fine arts materials, but also discovers language possibilities in materials that are not commonly used in artworks: different types of plastic; iron plates; as well as organic and mineral materials.

Another fundamental aspect of her works is the exploration of space, which is based on a constructive heritage characterized by abstract and geometric shapes. The artist questions the sculptural space as relation and mobility, that is, a dimension that is built in the simultaneous relation among things and people, which updates the historicity of modern artistic movements and styles.

Poço is made of cylindrical stainless steel parts connected to one another by transparent acrylic glass rulers that become small fissures through which light penetrates; in the center, there is a suspended weight held by nine guitar strings below which there is around acrylic glass plate; the lines depart from this point located in the center of the work.

When focusing on the center of the sculpture, our eyes dive into the depth suggested by its height. Since the stainless steel plates are mirrored, the reflex of the observer's body become part of the artwork, which, in its turn, alters the image of the observer as he/she moves around it and, therefore, questions its verticality, because the observer needs to bend over the piece to see its interior. This vertiginous resource disrupts the individual-object polarity, and also proposes an apprehension in which the work is presented as co-relations between the body and the experienced space. Visual arts elements (volume, planes and lines) become spatial and mark the ambiguity that exists between inside and outside, the ambivalence between body and work, the tension between solid space and virtual space. In this inventory of the world as an artistic work, Amélia Toledo renews our sensorial experience in a poetic that is based on different time-space, matter and light.

Claudio TOZZI

São Paulo, 1944

Caroline Saut Schroeder (DJ)

The gouache painting entitled *A Subida do Foguete* was awarded a prize and purchased by MAC USP in the exhibition *IV Jovem Arte Contemporânea*, in 1970. Walter Zanini was directing the Museum at the time and one of its goals was to receive experimental proposals made by young artists. This work was a study for a painting that was executed later, entitled *O Foguete*, which is part of a series Claudio Tozzi created based on the arrival of man on the Moon.

This event was widely announced in different media and affirmed the American supremacy during the Cold War. The Space Race was simultaneous to bellicose development and motivated by the dispute for power between the United States and the Soviet Union. In this context, the trip to the Moon was emblematic, with the image of an astronaut placing his country's flag on lunar ground.

In Brazil, military regime's repression banned from all media critical thinking regarding the country's crucial issues. However, the arrival of man on the Moon was widely disseminated. Also in 1969, Moon rocks samples were displayed in an American nuclear science exhibition that took place simultaneously to the 10th São Paulo Biennial.

Perceptive of urban life social and behavioral changes, Tozzi found the content for his artistic experiences in events and daily newspaper headlines. Besides de-constructing and re-signifying the theme of the arrival on the moon, he also explored themes such as protests against the military regime, sexual revolution, Che Guevara and the "*bandido da luz vermelha*" [red light bandit].

A Subida do Foguete presents an innovative form, since it combines Marcel Duchamp's concept of appropriation, constructive intention and the fast-paced language of comic books. The artist is, above all, a designer that structures the drawing based on denaturalized strokes. Strong and industrial colors fill the space without revealing brushstroke traces. However, the most fluid portion of the drawing, the one that structures the heat emitted by the rocket, is the portion that is treated with more synthesis: the placement of a reticular pellicle.

In this work, Tozzi interconnects those signs involved in the heroic accomplishment, increasing the scale and removing its original meaning. With a new figuration, the image that is disseminated by the static and rational mass media now provokes critique and singularizes the theme.

Regina VATER

Rio de Janeiro, 1943

Talita Trizoli (CF)

In 1974, artist Regina Vater lived in Paris and, motivated by the recent experimentations of video art, continued to execute an experimental series entitled *Cinematic Stills*, in which she makes an attempt to capture the signs of time passing by using cinema devices and their languages, based on several photographs and short super-8 films.

Still living in Paris and involved with subjective speculations and the inertia of time passing by, Vater began to reflect metaphysically on her everyday life and, with the help of Brazilian actor Antônio Pitanga, she creates *PlayFEUllagen*, a performative super-8 film in which she proposes a record of the subjective perception of time passing by, based on the elaboration of a storyboard using black paper pieces on the pavements and sidewalks of the Luxembourg Gardens. By framing the movement of shadows and tree leaves within the established area, she ironically uses the Hollywood narrative structure and its visual terminology, highlighting the precarious, resistance and survival characteristics of art based on alterity. It is not by chance she asked her friend, a prominent African-Brazilian actor, to place the pieces of paper and build the storyboard. There, Antônio Pitanga embodies the Brazilian man adapting to one of the most popular image and discourse construction practices: cinema.

So, Vater began to manipulate time, because by using this device she was able to obtain discourse and perception leaps from cuts and editing of films and videos, as well as the fleeting capturing of things from photography, whose primary feature was a documental one. She sought to record both time and a fragment of subjectivity within this space, a fleeting trace of presence as the observer.

Ben VAUTIER

Naples, 1935

Emanuelle Schneider (CF)

In 1958, Vautier opened a store/gallery in Nice, *Laboratoire 32*, which was later called *Ben Doute de Tout*. Around 1960, driven by the enthusiasm brought about by the ideas of Yves Klein's and Duchamp's *Nouveau Réalisme*, he developed an extensive line of thought on the endless possibilities of a new emerging creative energy and made public his theory on *Nouveau Art*, defending that *everything is possible in art*. His ideas led him to get in touch with the Fluxus in the early 1960s, in which he participated actively. He was also a diligent member of the mail art international networks; he created performances, installations and various actions.

Vautier's handwriting was both simple and unique, which led him to adopt it as his signature and trademark. He used it to create a series of écritures: provocative and radical sentences.

So, Ben, as he prefers to be called, left his mark in the international art scene with a rich and profuse body of conceptual works that combine humor and drama, and that seek to reflect the realities of his life.

Trying to appropriate the world as a work of art, Ben's activities reveal an expressive interest on the meaning of art, on the role of the artist in society and on the system that originates and generates artistic relations. The everyday life with its possibilities and limitations is to Ben an inexhaustible laboratory of research on the relations between art and reality.

A strong example of these issues is his 1980-work *A Letter From Berlin*. The offset print describes, like in a travel log, Ben's experiences when he was invited by DAAD – Deutscher Akademischer Austausch Dienst Berlin – to carry out an art project, which consisted of 2 shows (Berlin/Nice).

In 4 pages (which are either typed or handwritten) full of drawings and graphisms, Ben gives an account of his daily experiences during his stay in Berlin. It includes common events (such as going to a restaurant, sitting at a bar for a drink, dull moments while waiting for friends, losing the keys to his hotel room, etc.), frustrated expectations regarding the initial proposal of the project and even severe criticism against fellow artists and the art system. Inseparable life and art.

A Letter From Berlin, 1980 offset print on paper • 30.3 x 21 cm • Donation: by the artist © Vautier, Ben/Licensed by AUTVIS, Brazil, 2012

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Liliane Benetti (SS)

In the imminence of being reduced to a set of facades, these 1953 houses are established in terraced fields of color that arrange the surface of the canvas. They reinforce the frontality of planes that expand and bleed to the sides, while being subtly squeezed among the grayish colors of a fine rabatement of the sidewalk and a horizon that suggests nightfall.

Not that these parallel spaces, which were forged to create a certain depth, do not adjust to the geometries of the other colors in this diligently counterweighed

arrangement of parallelograms, formalized in the coordinated alternation of the planes that compress the possible volumes on the surface. There, the form of the fixtures refers to the qualities of the tempera itself – obtained by means of an astute sequence of wispy brushstrokes, superposed in discrete concentrations of porous matter enclosed by edges whose limits are set by visible 'fissures'. These areas, which are arranged according to contrasting variations among ochres and reds, except for the tinted nuclei, work as color modules related by repetition and in a harmony that demands the double filling of the sides with gray.

It is particularly noticeable in this painting the long structure centralized between slightly inclined lines that suggest an upward escape, propelled by a vertiginous movement towards the top of the distant towers, as if reinforcing the already unquestionable verticality of the composition. Placed on the side to work as ballast to counterweigh the thrust, there are five of the neatly patternized shutters, whose decorativism structurally activates the surfaces. A similar dedication is observed in the arched doorframes, which suggests a refusal of the immediateness of the logic of a series, as well as makes evident the vernacular visuality imbued throughout the productions. As a matter of fact, not by chance, the maximum points of tension between the planes converge towards the small arched window – the only element in which the patterns are superposed.

Because it is a work that 'meets halfway', in *Casas*, the solutions extracted from the previous experiences appear together with other solutions that, even though latent, make evident the artist's ability to deal with both erudite and popular references, which may be the greatest virtue of this work that, slowly, brings them together.

Casas, 1953 tempera on canvas • 80.4 x 46.2 cm • Donation: MAMSP

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Carlos Eduardo Riccioppo (SS)

The frontality of the set of houses in *Casas na Praia (Itanhaém)* leaves no doubt regarding the development of Alfredo Volpi's work towards a constructive path. In the early 1950s, Volpi's paintings emerged with a series of facades in which horizontal places – walls and roofs depicted according to geometry-oriented formal simplification – were recombined in painting after painting, which certainly called the attention of artists of Concretism, with which Volpi flirted at the time²⁵.

However, whereas this work contains constructive formal elements, they are always relativizing one another; despite the play between foregrounds and backgrounds that tends to compress the roofs, the walls and the sea, sky and ground in one single surface, these "flat" forms are always a perfected depiction of Volpi's memories of the set of houses he used to see in his neighborhood when his work was being forged, mostly in the cities of Mogi das Cruzes and Itanhaém, between the 1920s and the 1940s; to this it is added a subtle cadence that results from

25 Volpi participated in the *I Exposição Nacional de Arte Concreta* [1st National Concrete Art Exhibition], in 1956, even though he did not adhere unconditionally to any movement; actually, Volpi has never abandoned the artisanal feature in his painting, which is mostly made evident by his use of tempera. Even in his more "concrete" paintings, there has always been another layer beyond the abstract entity of geometric shapes. According to Lorenzo Mammì "[...] Alfredo Volpi's concrete paintings do not express as much a search for objectivity as the restraint of a subjectivity that, as a result of depurations, became a geometric shape" (Lorenzo Mammì. Volpi. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 36).

the appearance of doors and windows (that resist to be fully equivalent, keeping different qualities while delving into that memory), of the small fishing boat and of the chimney in the background – elements that seem to bring back a temporality into the objectivity of the subtle flat forms. And this next to the tempera covering of the canvas and the hesitation²⁶ that its transparency makes visible in the traces the paint leaves while irregularly being laid on within the limits of each form and in the marks left by the previous layers of paint.

But only in the 1950s Volpi's work was recognized as an outstanding presence in the formation of Brazilian modern art²⁷; it was developed in slight isolation and its "modern" feature, let's say, is a refraction between a popular visuality and an indirect contact with erudite tradition of art²⁸. In Volpi's work, the premise of self-referentiality of the plane in the painting and the constructive aspect are not a positive program. Whereas the elements that compose his paintings are, as in *Casas na Praia (Itanhaém)*, reduced to simple forms, whereas they are arranged in a more or less serial manner, the fresh atmosphere and the presence of those individualized strokes do indicate a formal experience that contains a strong affection towards those forms of life that modern times will replace; they do not celebrate the emergence of modernity, but neither do they call for a nostalgic return to a past era. The result is a dynamic of surfaces in which there are plenty of "pauses", preserving something of that affection in a "modern vocabulary" that can only take place by means of decompressing an intimist character²⁹.

Casas na Praia (Itanhaém), 1952 tempera on canvas • 46.1 x 64.8 cm • Donation: Theon Spanudis

Wolf VOSTELL

Leverkusen, 1932 - Berlin, 1998

Emanuelle Schneider (CF)

Vostell was part of a generation of artists/explorers whose production was based on a free aesthetics that privileged the combination of languages and called for the inseparability of art and life. His artistic work may be considered mainly of political and social nature. The themes he addressed the most in his works have always been those related to human practices.

Vostell's ideas and concepts are materialized in various forms, mostly in intermedia works and theoretical texts. In his happenings/environments he found means to transform his ideas in an open invitation to reflection.

²⁶ Rodrigo Naves discusses the idea of a difficulty of the form in the consolidation of Brazilian modern art in the work of several artists, such as Volpi. Rodrigo Naves. *A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

²⁷ What certainly occurs when Mário Pedrosa recognizes him as Brazil's first truly modern painter. (Cf.: Mário Pedrosa. *O mestre brasileiro de sua época*. In: Aracy Amaral [org.], *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 59-62). Anyhow, only after being awarded at the 2nd São Paulo Biennial the country decisively realizes the importance of his work.

²⁸ About the forging of Volpi's body of work, see the full essay by Sônia Salzstein: Sônia Salzstein. *Volpi*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.

²⁹ Sônia Salzstein discusses, in a more recent text, the idea of intimism in the work of Volpi. Cf.: Sônia Salzstein. *Absorção e intimismo em Volpi*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2008.

The happening/environment *El Huevo/La Quinta del Sordo*³⁰ was conceived by Vostell to take place in 1977, in Kassel, Germany (Documenta 6). In the letter written to the event's organizers (it is part of the five-page booklet), Vostell emphasizes: "This is one of the most artistically complex and challenging pieces I have created."

Vostell's first project was partially censored, because it included placing a F3 American military airplane on the top of the central nave of the building of the Museo Fredericiano. The part that was accepted was placed in the first room of the Museum, a dark and confined space whose floor was like a tank filled with a viscous liquid.

The walls were covered with large works Vostell had created years before, such as photographs, magazine and newspaper cutouts, collage, and *décollage* that illustrated violent airplane accidents, catastrophes and everyday tragic events; images that could only be noticed through subtle reflexes on the water, generated by the light that came from television sets located inside the room showing images of similar themes. In this work, the artist created an authentic dramatic space where the actors were the spectators placed in the scene. It is a provocative art experience as well as an experience of life producing art. The richly illustrated booklet Vostell sent to MAC USP gives detailed step-by-step instructions for setting up the work.

Projeto Coelho da Páscoa [Easter Bunny Project], 1976/77 xerography, offset print, ballpoint pen and sticker on paper bound with metal staples • 29.6 x 21 x 0.1 cm • Donation: by the artist © Vostell, Wolf/Licensed by AUTVIS, Brazil, 2012.

³⁰ Note that the title of the installation he proposed for the Documenta 6 was changed, according to Vostell's 1976 original project that was sent to Walter Zanini in February of 1977. The project was entitled *Projekt Osterhase (East Bunny Project)* and its 1977 installation was entitled *El Huevo or La Quinta del Sordo*, which are the titles used in the consulted publications when referring to the work and its presentations.



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 Arminda 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: Liduina 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 Marquezzini

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