

Arte em São Paulo 36

MIRA SCHENDEL

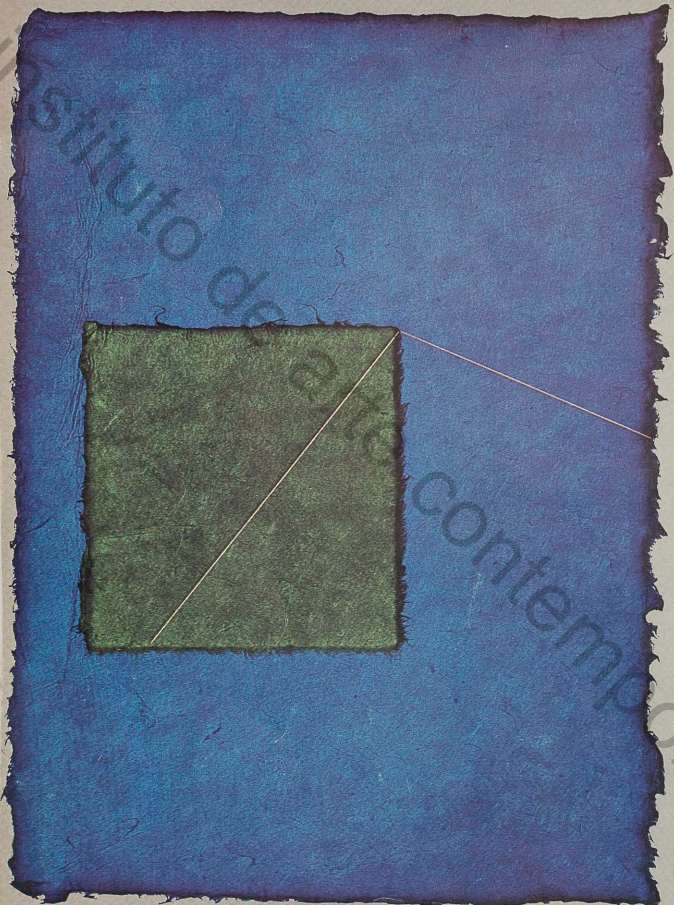
IOLE DE FREITAS

MAGRITTE

PAIKOLOGIA

XIX BIENAL

revista bimestral de arte e cultura C\$ 100,00



- 5 Editorial
- 6 3X4: Nijinsky, Iberê Camargo, Marcelo Reginato, Alex Flemming, Edgard de Souza.
- 8 Crônica: O colecionador Oswaldo Correa da Costa expõe alguns critérios na escolha de talentos.
- 12 Magritte no MAC: O grupo "Orlando Furioso" recria o universo estético do surrealista belga.
- 16 Memória: Quem se lembra da Galeria Atrium?
- 19 Cinema: Uma entrevista exclusiva com Hermano Penna, diretor do filme "Sargento Getúlio".
- 21 Tradução: A videografia vanguardista de Nam June Paik.
- 28 Página Branca: ARTE EM SÃO PAULO convida a artista IOLE DE FREITAS.
- 30 XIX Bial: "Em busca da essência", uma exposição do reducionismo na arte brasileira.
- 36 Dossiê: Vilém Flusser, Guy Brett e José Resende analisam alguns aspectos da obra de Mira Schendel.
- 56 Quadrinhos: As aventuras estranhas de Bob Bomba, por Dora Longo Bahia.

Revista bimestral de arte e cultura. Os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores. Todos os direitos reservados.

Sede: Alameda Jau, 1.506 — 11 andar — CEP 01420 — São Paulo SP — Fone: 852-8400 das 10 às 18 horas.

EDIÇÃO
Lisette Lagnado

PRODUÇÃO
Gisella Halim e Sílvia Prado

CORRESPONDENTES
Félice Seldanna (Holanda)
Georgina Creimer (Austria)
Vilém Flusser (França)

COLABORADORES

Albert Dwek
Amélia Toledo
Bili
Caetano Ferrari
Caia Amoroso
Fernando do Amaral
Leda Catunda
L. P. Baravelli
Mário Fiore
Marcelo Reginato
Sergio Romagnolo
Sílvia Maciel
Walter Arruda de Menezes

DIAGRAMAÇÃO
Lisette Lagnado

ARTE FINAL
Art. Studio Emmano
Fone: 258-9339

DISTRIBUIÇÃO
Walter Cordeiro

AGRADECIMENTOS

Mariana Muniz
Edgard de Souza
Touna Dwek

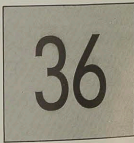
CAPA: Mira Schendel, escoline e ouro s/papel japonês
40 X 30cm - 1980

ASSINATURAS

3 exemplares: Cz\$ 300,00
6 exemplares: Cz\$ 600,00
(alguns exemplares anteriores podem ser encontrados em nossa sede)

Fotocomposição: OESP Gráfica S.A.

Ditilho: Linoart
Impressão: Omnicolor Grafica e Propaganda Ltda.



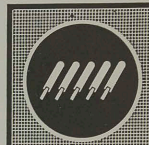
CARTÃO ARTE
20%

Arte em São Paulo

Aqui, com o CARTÃO ARTE, o assinante ganha um desconto de 20% numa inflação zerada!

pinakotek
MOLDURAS • PHOTOS • OBJETOS

Molduras - Photos - Objetos
Rua Tinhorão, 85 F. 826-5773



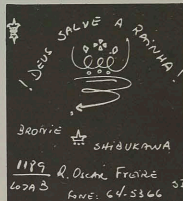
ENTRETEMPO
gravuras
amaro cavaleiro 60 SP

Almavera

ATELIER DE IMPRESSÃO DE LITOGRAVIAS
Rua Barra do Peixe, 18. F.: 241-2514
Distribuição para galerias, arquitetos e particulares.

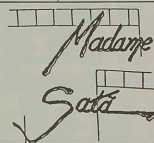
serendipity

OFICINA DE MOLDURAS E COMÉRCIO DE OBRAS DE ARTE
Rua Com. Miguel Galati, 508
F.: 530-6681



Ótica ELEGANTE

Shopping Center Iguaçu
Shopping Center Ibirapuera
Shopping Center Norte
Rua Oscar Freire, 604 F.: 853-4506

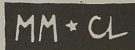


Rua Conselheiro Ramalho, 873
F. 285-8754 São Paulo / SP
entrada franca 2^{as} e 3^{as} para os assinantes com CARTÃO ARTE.



OMAR RAMON
Portfólios - Brindes - Pastas
Artefatos de couro
Rua Manoel Gonç. Foz casa 5
F.: 65-3221

ROUPAS - TECIDOS
PINTADOS A MÃO



R. Francisco Leitoa 146
tel. 853 6160 - São Paulo



NOVEMIZEITO FLORES
Rua Padre João Manoel, 968
F.: 231-0218

MALAYSIA
DISCOS

MALAYSIA DISCOS
Alameda Tietê-45, loja 14
F.: 852-3063

Trânsito

Rua Oscar Freire
n.º 1189

ASSINE A REVISTA ARTE EM SÃO PAULO E GANHE UM CARTÃO ARTE. F.: 852-8400

ECOS

Gostei bastante de ARTE EM SÃO PAULO nº 35, especialmente do trecho traduzido de "A prática da arte" de Antoni Tàpies; e creio também que se o livro fosse traduzido na íntegra causaria muita polêmica entre nós.

José Roberto Leonel Barreto
artista

O último número de ARTE EM SÃO PAULO alcançou um nível internacional mesmo.

de Nova York, Berta Sichel
jornalista

Achei a capa de Nelson Leirner maravilhosa. A revista está cada vez melhor graças ao pulo que deu sua parte gráfica. Finalmente, agora ARTE EM SÃO PAULO ganhou uma identidade. É gostoso abrir a revista e saber onde e como encontrar as informações. O conteúdo editorial continua sendo o mais elogiado. Parabéns.

Sérgio Romagnolo
artista

Até o nº 32, ARTE EM SÃO PAULO era considerada uma revista-objeto por causa da espiral. Mas

a idéia foi se desgastando e felizmente agora a revista adquiriu um novo formato. O último número, junto com a edição histórica sobre a construção da Catedral de Volpi, é o número mais lúdico de ARTE EM SÃO PAULO graças a idéia de incluir nele um álbum de figurinhas. Adorei a matéria de Maria Alice Millet de Oliveira sobre a filosofia dos objetos e de uma forma geral acho muito interessante a diversificação dos assuntos abordados. Sou fã total de todos os colaboradores da revista porque são sempre de excelente nível. ARTE EM SÃO PAULO constitui um excelente guia para conhecer arte e deveria ser adotada em todas as escolas. Viva ARTE EM SÃO PAULO!

Egídio C. F.
arquiteto e diretor do Museu de São Luis de Piratitinga

Gostei muito deste último número. A revista ARTE EM SÃO PAULO tem uma função importante no mercado: está ampliando leituras e abordagens da cultura. É uma publicação agradável e de grande utilidade, principalmente quando se

propõe a oferecer a seu público uma sessão de serviços dedicada ao material artístico. Como as artes plásticas costumam ter menos ênfase nas outras mídias, ARTE EM SÃO PAULO tem uma presença inegável.

Daniel Felfer
gerente de produtos da Cia. Suzano

Acho a linha editorial da revista super correta e não teria nenhuma crítica a formular. A idéia de construir um "Dossiê" sobre um artista determinado é muito interessante. No último número, o trabalho de Nelson Leirner ficou bem curioso porque soube criar uma idéia que se apropriasse do meio. Não foi o caso, por exemplo, de Paulo Monteiro que apresentou um projeto muito mais plástico do que gráfico. Minha sugestão: introduzir chamadas e intertítulos nas matérias para localizar o leitor que quiser optar por uma leitura mais rápida.

Guto Lacaz
artista

ARTE EM SÃO PAULO é uma revista que costuma apresentar

textos bons com uma formidável qualidade de assuntos. Nesse último número, por exemplo, lendo a matéria sobre a Bienal de Cuba, recebi uma gama de opiniões variadas que nenhum outro veículo divulgou. Gostei de poder tomar partido sem que a revista dirigisse minha leitura. A idéia de criar um "Dossiê" é muito interessante porque, sendo um projeto diferente do resto da revista, caracteriza o artista e funciona como zona livre de criação. Por outro lado, a revista peca em usar uma tipologia dos anos 50, brancos não justificados e manchas de texto sem ordem aparente.

Wesley Duke Lee
artista

ARTE EM SÃO PAULO é uma publicação da maior importância dentro do um rarefeito circuito editorial brasileiro. Além do mais, demonstra uma grande capacidade de renovação, o que significa também saber corrigir erros e aperfeiçoar métodos.

Sheila Leirner
crítica de arte

grifo

Galeria de arte
Alameda Jaú 1709
852-3309 883-2999
Cep 01420 São Paulo

LEDA CATUNDA

5^{de} MAIO A 5^{de} JUNHO 1987

GALERIA LUISA STIRINA

R. PADRE JOÃO MANOEL, 974 A FONE 2802471 SÃO PAULO



São Paulo

Galeria de Arte São Paulo Rua Estados Unidos 1456 - Tel.: 852-8855 01427 - São Paulo - SP

EDITORIAL

LISETTE LAGNADO

Tanto Pollock quanto Ad Reinhardt levaram a arte às suas últimas conseqüências: o primeiro na exacerbação gestual da tinta; o segundo despojando cada vez mais o quadro de interferências internas ou externas.

A crise da representação em todos os campos da arte talvez seja o melhor fio condutor desta edição. Nas artes cênicas, o grupo "Orlando Furioso" resgata o universo magritteano para construir uma estética que envolva o espectador numa relação bidirecional. O cineasta Hermano Penna esbarra no hiper-realismo a cada vez que procura contornar a linguagem documental. Nam June Paik, vídeógrafo idolatrado pelas vanguardas, não conta histórias, nem busca "mensagens" ou apelos emocionais: só se interessa pelo processo de fabricação da imagem, nunca pela teoria.

A exposição "Em busca da essência" nesta XIX Bienal de São Paulo deverá mostrar alguns aspectos do reducionismo na arte brasileira. Segundo sua curadora, Gabriela Wilder, a vertente "Arte-pela-Arte" foi eleita por conter mais claramente dentro de si as questões "Utopia X Realidade" — tema geral da Bienal. ARTE EM SÃO PAULO publica com exclusividade as reflexões que mapearam esta investigação na produção contemporânea. A pergunta a fazer é: qual é a contribuição dos nossos "novos geométricos", ou "novos abstratos", se já teria-se depurado a tela de todos os excessos visuais? É possível radicalizar mais ainda?

Paralelamente, o "Dossiê" desta edição é dedicado a Mira Schendel, uma incansável artista em busca da essência e do absoluto através da fisicalidade de sua obra. Vilém Flusser, Guy Brett e José Resende analisam alguns aspectos de sua trajetória e, curiosamente, sua última fase coloca problemas irregulares de reprodução à semelhança da obra de Ad Reinhardt.

3x4

Gisella Holim

ARTE I

- A obra deve ser consequência de uma idéia.
- A textura não tem valor próprio: é parte de um todo.
- Superfície e borda: são duas faces de uma mesma pintura.
- Trabalhar (sério) é um (sério) desafio.
- Quanto menos mistura de cor houver numa tela, melhor.
- Superfícies de cor só ganham corpo projetadas numa escala humana.
- A referência pictórica é uma questão de gosto: existe sempre uma seleção de imagens que merecem ser olhadas.
- O artista figurativo fatalmente é um artista que se arrisca menos.
- Forma com conteúdo: é possível apreciar tanto um Piero della Francesca, Malevich, David Hockney, Ad Reinhardt, Francis Bacon ou Carl Andre.

Marcelo Reginato



ARTE II

Sempre me interessei pela repetição da imagem. Fotográfica, gravurística, fotomecânica, videoesca, cinematográfica. Xerox. Pintura. Pinturas em série. 2 telas idênticas de David retratando Napoleões diferentes. 3 pinturas iguais de Lüpertz nas paredes de Berlim. Napoleão virando conhaque transmutando-se em São Jorge saído da Lua. Antonio Henrique Amaral em rótulo de vinho. Aldemir Martins em latas da Kibon. Anjos em série. Dragões em série. A partir de uma gravura alemã, a metamorfose do Dragão. Der Drache entführt eine Jungfrau passando a ser Der Drache. Um Dragão em asas. Outro Dragão em fogo. Ou então A ausência do Dragão.

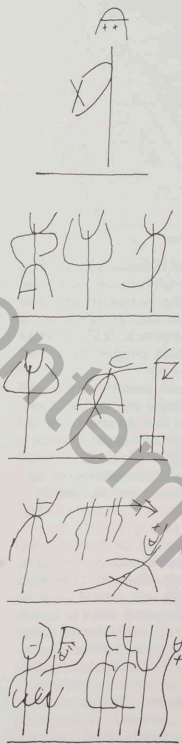
Depois do Homem & Mulher, dos Deuses & Dragões, as Alegorias. Também re-pensadas, também em série: o salto de um trampolim quinhentista. "A Dúvida", "A Riqueza", "A Astúcia", "A Solidão", "A Ubiquidade", "A Opção", "O Equilíbrio (sobre as ondas)", "O Equilíbrio (sobre as nuvens)", "O Orgulho", "A Cariátide", "A Absintia". Ou então, brazilianisticamente, um homem de pontacabeça pós-Baselitz: "A Bananeira".

Alex Flemming



ARTE III

Reportagem gráfica de Fábio Moreira Leite sobre a última exposição de Iberê Camargo na Galeria Luisa Strina.



DANÇA

NIJINSKY - Teatro Cultura Artística
Elenco: J.C. Violla, Celso Frateschi, Mariana Muniz, Ruth Rachou, Roberto Arouin, Beatriz Cardoso, Roberto Hipollito e Fuga Stroeter.

Com graça e poesia, com precisão dos momentos que traduzem exatamente o que o espírito quer, eu vi, eu, Rômola de Pulsky Nijinsky dançar. Marionetes de Deus, palhaços, eu e ele.

Desde meu primeiro encontro com esse gênio, não tive outra vontade que a de estar sempre a seu lado. Rezei, rezei! Pedi intensamente ao meu Menino Jesus de Praga que tudo pode. Sempre acreditei que Deus faz o que as mulheres pedem. É claro que também sabia que para conseguir isso teria que usar todos os meus encantos pois Diaghileff (diretor dos ballets russos e para quem Nijinsky trabalhou dez anos), o todo-poderoso, era uma imensa realidade. Mas eu consegui!

Vivi com ele durante trinta longos anos. Anos nos quais a sua loucura, a loucura do gênio, tomou conta de nossas vidas. Dizem que eu fui a culpada de sua loucura. Mentira! Enquanto vivi não tive outros olhos para outra coisa que Nijinsky. — Ah, um menino, o meu Váslav! Ele parava no ar. Eu vi!

Nijinsky revolucionou a arte da dança tanto quanto Isadora. Dizia que não queria ficar preso só às cinco posições da escola clássica. Acreditava que acima de tudo só uma idéia viva poderia dirigir os movimentos do bailarino. Sua insatisfação com a maneira como se dançava em seu tempo está expressa na linda coreografia "L'Après-midi d'un Faune" ("O Entardecer de um Fauno") onde utiliza passos de ritmo definido além das linhas retas e dos ângulos. Tudo o que fiz foi por amor. Eu te amo, Nijinsky.
Te amarei sempre!

Mariana Muniz



VISITA AO ATELÊ
DE UM COLECIONADOR

OSWALDO CORREA DA COSTA

O Rio de Janeiro é uma cidade que oferece particularidades muito curiosas. Por exemplo estes encontros às quintas-feiras reunindo artistas da mesma geração com o objetivo de analisar, sucessivamente, os trabalhos de cada um. E porque estavam sentindo falta de um retorno mais eficaz, alguns artistas tomaram a iniciativa de abrir uma discussão específica entre eles. Enas Valle, Paulo Roberto Leal, Jorge Barrão, Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum, Hilton Berredo, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Ângelo Venosa, João Magalhães, entre outros, juntaram-se para sentar e chegar ao "X" da questão: afinal, por que são artistas e como se constrói uma obra?

O texto que segue apresenta a visão de um colecionador, Oswaldo Correa da Costa, que, após ter assistido a uma destas reuniões em "petit comité", resolveu decodificar (de uma maneira até didática) alguns valores estéticos que compõem uma obra de arte e que, na sua opinião, são fundamentais na hora de escolher mais

uma peça para organizar uma coleção que tenha critérios e coerência interna.

Muito interessantes essas visitas de quinta-feira, e também as excursões de segunda-feira da turma de Beatriz do Parque Lage. Só acho pena que não incluam também outros participantes do que se convencionou chamar de "sistema das artes", os colecionadores, os galeristas, os críticos/curadores. Apesar do artista dever, na concepção modernista, pouco ligar para o "sistema" e concentrar-se na torre de marfim de sua missão, a realidade é outra e pode ser interessante ouvir o que pensam esses participantes periféricos ao processo criativo propriamente dito. Sou amigo de vários artistas que participam dos encontros, por isso fico sabendo um pouco do que se passa. Isso gera um envolvimento longo que mas suficiente para que dê vontade de contribuir. Como vou pouco ao Brasil, ofereço por escrito (feliz a impossibilidade de ser interrompido)

algumas subjetividades sobre o tipo de talento que procuro ver incarnado em um trabalho, subjetividades que não deixam de aspirar, tateantes, a algum grau de objetividade na talvez vã esperança de chegar até a Verdade.

Primeiro o meu pano-de-fundo: por causa da profissão de meu pai, diplomata, vivi mais fora do que dentro do País. Nunca faltou acesso a livros e museus, mas a história começa quando li com doze anos uma biografia romaneada de Michelângelo chamada "Agonia e Êxtase". Fiquei apaixonado pela grandeza dele, e por todo o espírito da Renascença. Passei a frequentar muito os museus para dar vida às páginas, e prestava mais atenção às etiquetas do que às obras, já que quem realmente me interessava mais eram os personagens! O "olho", inevitavelmente foi se educando e absorvendo aquilo que o senso histórico considera "grandeza". Eventualmente cansando um pouco, pesquisei os precursores dos meus heróis, mas faltava a

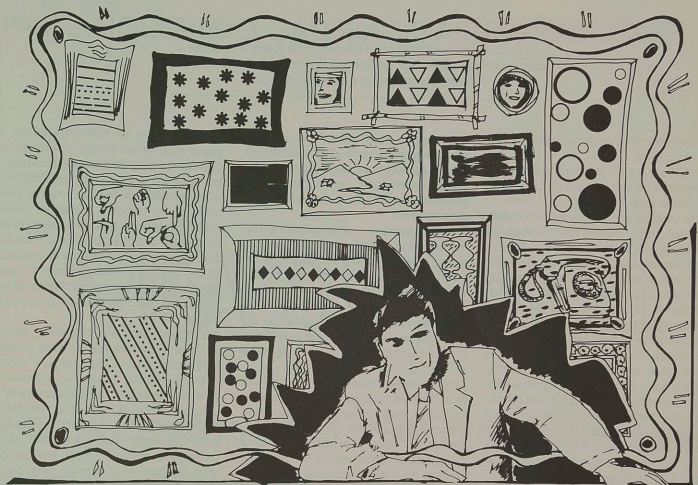


Ilustração: Leda Catunda

Cimabue, Giotto, Duccio, Mantegna etc. a força tão própria da Renascença, e suas outras qualidades ainda estavam além da minha compreensão imatura. Saltei para os herdeiros, como Ticiano e Caravaggio, mas sem tanto entusiasmo, como que cansado dos excessos do Maneirismo e eventualmente do Barroco. Começou aí um processo curioso. Como uma criança que, fascinada por um brinquedo novo, logo o esquece quando perde a novidade, cada estilo subsequente na História da Arte foi sucessivamente, em maior ou menor grau, uma paixão obsessiva até cansar. Aos quinze anos era tudo Rembrandt, Vermeer, Franz Hals, Rubens, Van Dyck e companhia (não gostava de El Greco porque me incomodava, sem saber ainda como e incômodo é fértil de potencial). Aos dezessete já tinha chegado até os Impressionistas, depois dos quais se

acelerou o processo. Pointilistas, Fauves, Cubistas, Expressionistas, Dadaístas, Surrealistas, Expressionistas Abstratos, Pops, Minimalistas, Conceituais até desembocar no agora, no "Pos-Modernismo". Assim, a minha maneira de ver arte é fruto parcial de um processo de treinamento cronológico do olho. Como os grandes museus contêm o que os sistemas das artes consagraram e aqui um gosto fundamentado no consenso, o que leva facilmente à ilusão de objetividade no julgamento de valor. Não me proponho aqui a abordar essa questão, talvez das mais fundamentais, sobre a subjetividade ou objetividade do bom. É no entanto um assunto crítico para um outro papo.

A segunda grande influência é o meu próprio passado de músico e compositor. Vivi todas as angústias do pro-

cesso criativo e da auto-crítica. Era também solista, por isso convivi com os fascínios da técnica, o maior dos cantos das serenas. Aos poucos me dei conta do óbvio: o talento não é uma qualidade uniforme, equilibrada. Em diferentes graus, eu e outros éramos bons nisso, ruins naquilo, e mais ou menos no resto. Tive muitos alunos, por isso testemunhei de perto a variedade impressionante de formas que o talento assume. Tive que pensar muito no assunto, pois estava em plena "crise vocacional", e a permanência ou não como músico dependia em boa parte de minhas conclusões.

Assim, a experiência pessoal com os dilemas da criação, as tentações da técnica e a natureza do talento formaram ao lado do percurso pela História da Arte o pano de fundo contra o qual evoluem e se formam (ou deformam) meus julgamentos, opiniões

"Existem talentos artísticos como a economia de gestos, o equilíbrio composicional, o saber parar, o saber quando não insistir, o não ceder ao meramente humorístico e ao macete técnico..."

e reações como colecionador crítico e autocrítico.

Talvez valha a pena incluir um terceiro fator: a circunstância de ter morado tanto fora impediu que o estrangeiro virasse um bicho-de-sete cabeças, um mito. Posso tranquilamente adorar o que vejo de ótimo no Brasil, sem complexos, sem o peso da sombra do que estão fazendo lá fora. Isso permite uma confiança no "cosmopolitismo" do julgamento de valor, o que talvez uma vivência predominantemente nacional não tivesse permitido. Também me liberta para colecionar exclusivamente arte brasileira sem sentir que é concessão. Só desconfo do ufanismo, do nacionalismo meio histórico que às vezes encontro, que parece uma manifestação apenas oposta da mesmíssima insegurança dos que veneram o que fazem os europeus e americanos.

Enfim, chega de pano-de-fundo. Afinal de contas, em cima dessa base, o que é que procuro numa obra de arte? Procuro, sinto, manifestações de certos "talentos", que poderia descrever como:

Talento conceitual — o artista como possuidor de um "recado", de algo a dizer, de "visão" como na palavra "visionário". Quem muda toda hora de estilo, irrequieto, pode estar sofrendo de falta de recado, a não ser que a incoerência estilística seja o dito cujo (vide Doukoupil).

Talento estético — vulgarmente chamado de "bom gosto", seria a capacidade de captar o que o consenso considera "bom" em determinado momento histórico. Tem menos a ver com o belo do que com o bom. Das intuições aprendidas, essa é das mais abstratas e difíceis de explicar, mas quem tem, sabe e reconhece quando vê em outros. Não só sua meio elitista, como é, mas existe.

Talento manual — é obviamente preciso ter suficiente habilidade para executar o trabalho de forma que de

seu recado, mas esse é de longe o mais superestimado dos talentos. O abuso da técnica desvirtua, destraindo da mensagem, até virando, em casos extremos, um puro narcisismo da destreza.

Talento sensível — antenas em sintonia com o momento, com o país, com a sociedade, até com o futuro no sentido de intuir as sementes que já foram lançadas. O artista sensível captaria antes que outros tipos de pessoas coisas que já estão no ar, servindo assim de oráculo e barômetro, documentando algum aspecto essencial do que o circunda.

Talento integridade — onde o artista fica feliz se compram ou gostam do trabalho, mas o desejo de que isso ocorra não influencia, conscientemente ou não, a produção. É uma "exigência" tipicamente Modernista, pois o tipo de burguesia resultante da Revolução Industrial, ao comprar arte, permitiu uma crescente e inusitada independência frente ao mecenas aristocrático e eclesiástico que até então dominara a aquisição de obras. Essa nova liberdade possibilitou o Modernismo, onde o desprezimento do lado material é uma postura ética fundamental. No entanto, durante séculos de História da Arte, obras geniais foram produzidas sob condições de mecenas onde o artista dificilmente sobreviveria se não se preocupasse conscientemente em agradar. Por isso, dou cada vez menos valor a esse "talento", por reconhecer sua especificidade histórica, mas não é fácil derrubá-lo.

Os "talentos" acima são talvez os que mais me vejo procurando. Não é um processo tão racional quanto parece, pois só tento pôr em palavras se me perguntam. Há também outros, talvez menores, como a economia de gestos, o equilíbrio composicional (ou sua ausência necessária), o saber parar, o saber quando não insistir, o não ceder ao meramente

humorístico e ao macete técnico, o saber que várias idéias insuficientes não formam, juntas, uma suficiente... Há também a tal da "originalidade", a capacidade de destilar e tornar próprias as influências captadas, usando como filtro o temperamento crítico que for peculiar ao artista. Resulta daí algo importante que é próprio desse artista e nenhum outro, contrastando com a retransmissão de influências sem injeção de personalidade.

Ao olhar para um trabalho, tenho sempre a esperança de que minha bagagem acene com algum sinal, mas não posso depender apenas da primeira reação. Tento submetê-la a uma auto-crítica, coisa tão simples e ao mesmo tempo tão complicada. Se gosto, é pelos "motivos certos", que é porque o trabalho está me dando uma rasteira no subconsciente, bajulando os meus preconceitos e "dêjavus"? Se não gosto, é pelos motivos certos, ou é justamente porque o trabalho está dando uma rasteira no preconceito, expondo-o e me convidando a derrubá-lo? Como "clichê" particular, digo que "gosto do que desgosto pelos motivos errados...". Os trabalhos que incomodam são um convite ao crescimento, mas não são só esses os que têm lugar na coleção. Qualidade, mesmo sem esse elemento provocador subversivo, também é fundamental. Mas é sem dúvida o desconforto construtivo aquilo que mais procuro, pois nele contém-se o maior potencial de descoberta e recompensa. É tremendamente fascinante o desafio de atuar como colecionador numa área onde o consenso histórico ainda não se formou. Somos todos parte do processo de consenso atualmente em formação, e é uma responsabilidade que precisa ser levada extremamente a sério, por menor que possa ser o impacto individual de cada um de nós sobre o todo.

PAULO FIGUEIREDO GALERIA DE ARTE

MIRA SCHENDEL

R. DR. MELLO ALVES 717C.1 883 7211

GALERIA MILLAN

EM JUNHO: MARCELO NITSCHÉ

Al. Gabriel Monteiro da Silva, 1.280
São Paulo, SP - 01442
Tel. (011) 852.5722 / 852.5443

MAGRITTE NO MAC

O ESPELHO VIVO

Arte em São Paulo entrevista Renato Cohen
diretor do grupo "Orlando Furioso"

Direção: Renato Cohen
Elenco: Sergio Farias, Lali Kratoszynski,
Meire Nestor, Maurício Ferraza.
Holografia: Moisés Baunstein
Vídeo: Artur Matuck
Instalações: Ana Brito
Fotografia: Vina Essinger

Por que encenar Magritte? Já pensaram em fazer o mesmo com outros artistas?

Resolvemos encenar Magritte porque sua obra se reveste de algumas particularidades extremamente interessantes: suas imagens criam um universo onde se estabelece uma linguagem constitutiva — de subversão de escalas e leis da natureza, de paradoxos visuais, de aliterações, de encontros impossíveis — que dá margem à criação dos mais diversos roteiros. Ao mesmo tempo, o universo magritteano tem uma alta densidade dramática, indo do sarcástico ao metafísico e induzindo uma releitura que incorpore movimento e tridimensionalidade. Um segundo aspecto para a escolha foi o de Magritte ser antes de tudo um humanista, isto ficando claro nos seus manifestos e cartas pessoais. Era objetivo da montagem, além da experimentação de linguagem, trabalhar em cima de temas existenciais, antropológicos.

Sobre a possibilidade de encenar outros pintores, há um caminho aberto, desde que a obra trabalhe com figuras antropomórficas. De Chirico (inspirador de Magritte) é uma possibilidade; Escher, é outra. O grupo belga PlanK trabalhou em cima de temas de Bosch. Atualmente estamos preparando um roteiro que é um tríplice da passagem do homem medieval para o renascentista e para a contemporaneidade. Neste roteiro estamos utilizando elementos estéticos e filosóficos de Leonardo da Vinci e do artista contemporâneo Joseph Beuys.

Quais são os objetivos estéticos do espetáculo?

A encenação de *O Espelho Vivo* (Le Miroir Vivant) é basicamente um exercício de linguagem, onde se procura mostrar ao público brasileiro outras formas de encenação que se encontram na fronteira do teatro e da performan-

ça: uma linguagem que trabalhe com um discurso não-narrativo, com uma construção de personagens apoiadas na forma e não no psicologismo e com a utilização de recursos cênicos (objetos, luz, som, uso de espaço, uso de tempo, uso de outras mídias etc.) levadas ao paroxismo, valorizando a noção de espetáculo e não funcionando apenas como pano-de-fundo para os performers. Quanto a Magritte, o que se procurou foi extrapolar sua linguagem pictórica para outras mídias, usando-se teatro, instalações, vídeo, *slides* e até holografia, conservando-se porém, nessa passagem, seu vocabulário e sua "lógica" constitutiva: um exemplo disso é a escolha do som que combine com suas imagens. Nessa passagem para outras linguagens, deu-se movimento e tridimensionalidade a suas imagens.

Vocês pretendem abolir a fronteira entre Vida e Arte?

De um ponto de vista teórico, o momento de vida é aquele não previsível e o momento artístico seria aquele que se reportaria a uma vivência (você representa algo na tela, na cena, ou no vídeo). Essa é uma vertente da Arte que preconiza uma observação estética do objeto e que cria limites entre vida e arte. Uma outra vertente, com a qual temos maior identificação, procura diminuir o aspecto de representação na Arte, aumentando o número de acontecimentos ao vivo, ao mesmo tempo que confere uma aura de Arte a situações cotidianas. Por esses motivos, essa Arte tem sido chamada de *Live Art*.

Ainda é possível emocionar o espectador pedindo sua participação na encenação? Boal já não teria exaurido a questão?

A participação do espectador no nosso espetáculo não se dá a nível de intervenção física na cena como em certos

happenings. A participação é emocional, e isso é reforçado pelo aspecto processual da montagem, onde cada espectador tem um ponto de vista diverso, e em que há situações onde cada pessoa vai ser submetida individualmente a uma vivência. Não acredito que as experiências de participação de público estejam esgotadas e, pelo contrário, acredito que nessa ritualização se encontre um dos pontos de revitalização da linguagem.

Como a estética de Artaud contribuiu para o espetáculo?

A inserção de Artaud no espetáculo é sutil e se dá principalmente na criação de uma cena que se suporta no gesto, no signo, e não no verbal. Soma-se a isto a ênfase para todos os elementos cênicos (iluminação, som, objetos etc.) e a utilização do *performer* como um ritualizador que tira o espectador de uma observação voyeurista. A loucura de Artaud e de Magritte está condensada no repertório de imagens e sons, que lida com as pulsões mais primitivas do homem — a dicotomia eros-tanatos, a natureza como princípio e fim, o tempo-esfinge devastador — e irrompe em determinados instantes da peça, através de um grito, uma imagem chocante, ou de uma sombra.

A imagética de Magritte é metafísica e abissal. Vocês conseguem detectar a mesma preocupação em artistas plásticos brasileiros?

A obra de Magritte é em seu todo existencial e elaborada acima de regionalismos culturais, usando em sua forma alguns temas europeus (burgueses de terno) e clássicos (estátuas gregas, por exemplo). Existe uma confluência com a brasilidade no aspecto de irrupção da natureza, do mar, da areia, de sons primitivos, tão presentes na obra de Magritte, e que fazem parte de nosso cenário. De artistas plásticos que tenham uma preocupação metafísica, transcendental, conheço o trabalho de Mário Cravo Neto, e também de Frans Krajcberg, que nem é brasileiro...

A modernidade é sempre uma pauta.

Apesar de suas divergências com André Breton, idealizador do movimento surrealista, René Magritte é um dos pilares desse movimento e consequentemente da modernidade. Sua obra explora outras relações entre os objetos, entre as possibilidades humanas e suas relações com o mundo das manifestações e o transcendental. Ao mesmo tempo, caminhando em paralelo com o psicanálise, reverte para a tela os conteúdos inconscientes. Magritte está tão ligado com a estética moderna que suas técnicas de colagem, justaposição e ilusionismo vão ser matrizes para o estilo pós-moderno (que trabalha a justaposição de objetos).

De surrealista já não basta o real...?

De fato, os momentos de vida que associamos como sendo o "real" apresentam situações totalmente surreais (principalmente em sociedades primitivas como a que vivemos e nossa classe política é o melhor exemplo disto). Do ponto de vista de estilo, o surreal permitiu reverter para a tela ou para a cena todo o conteúdo de imagens e desejos latentes, cativos à nossa própria men-



te. Em termos de encenação, isso foi muito pouco visto no Brasil e daí o ineditismo da montagem de Magritte no MAC.

Qual a concepção musical do espetáculo?

O espetáculo trabalha com uma noção de *gestalt*. Num momento, a música é fundo, sublinhando o movimento do *performer* e em outros momentos ela é frente, sendo o elemento mais enfatizado da cena. Um outro aspecto para a escolha dos sons é o aspecto circular do espetáculo, que trabalha um tempo não-cronológico, justapondo instantes do tempo de memória e do tempo de devir. Para isso, a disposição do som é fundamental e o espectador é subliminarmente submetido a estímulos sonoros advindos das mais diversas direções. Quanto ao repertório, utilizamos temas clássicos como Debussy e Varesé, sons da natureza (que são sustentáculos da obra de Magritte) e sons eletrônicos de autores ditos minimalistas como Brian Eno, David Byrne e Philip Glass.

Como, na sua opinião, a dança pode contribuir para a revitalização do teatro?

A contribuição é vital. O gesto vai ser o suporte do signo. Num espetáculo como este, que suprime a palavra ou que a justapeia (através de sons "gravados, ou em *off*) ao movimento, existe uma aproximação entre a linguagem dita teatral e a linguagem da dança. O que se busca é um espetáculo de Arte total, próximo de *gesamtkunstwerk* de Wagner, em que o encenador possa trabalhar com todos os recursos expressivos ao alcance da Arte.

Na representação cênica, é possível abstrair totalmente o real?

Numa encenação clássica o ator trabalha o tempo todo em cima da representação, fazendo um "personagem" e estando suportado para isto em técnicas de verossimilhança e apoio de convenção. É claro que na cena, ao contrário da tela, a transposição do real (o ator fisicamente ali presente) para o imaginário (seu personagem), se dá num outro nível, mantendo-se constantemente essa dico-

tomia. É justamente essa questão da transposição do real para o imaginário que dá riqueza a essa montagem de Magritte, havendo um jogo constante entre a figura "real" e sua imagem representada, sua imagem ampliada (*slide*), sua imagem eletrônica (vídeo) etc.

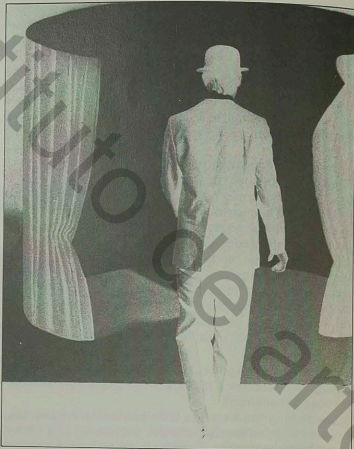
Uma imagem em movimento é necessariamente uma imagem que se desloca no tempo. Como vocês estruturaram esta imagem?

Conforme já mencionamos, o espetáculo não trabalha o tempo cronológico e sim o tempo espiral, mais próximo da percepção emocional, onde o tempo é sempre presente, fundindo passado e futuro. Através da utilização de recursos de linguagem (ilusionismo, câmera-lenta, abstração, repetição etc.), procuramos criar um outro tipo de movimento no *performer* alcançando esse *não-tempo*.

Da mesma forma que um iniciado Zen, o espectador vai perceber através do movimento dos *performers* que o que interessa não é o *que* (a história) e sim o *como*. A percepção é cognitiva, espacial e a inteligência não se dá pela via racional.

O que pensam da produção teatral atual? Vocês não teriam optado por uma proposta mais relacionada com a estética da "performance"?

Realmente este espetáculo está muito ligado ao movimento da performance do que ao teatro. Em relação ao que no Brasil se conhece por performance, essa peça amplia o repertório apresentando um resultado de maior rigor estético e com maior amplitude, não se limitando somente à construção de sketches irônicos como se tem visto. O teatro enquanto mídia, apresenta-se num momento de total estagnação, repetindo-se à exaustão velhas fórmulas que lhe dão uma característica museológica. Alguns sinais de vida vêm dos movimentos que sucedem a performance, da ritualização de shows de rock, e dos artistas que estão trabalhando as inter-mídias.



SER MODELO É SER UMA NATUREZA MORTA

Há 9 anos que, paralelamente à dança, trabalho como modelo de desenho e pintura, e em todo esse tempo nunca me ocorreu associar a situação de modelo com natureza morta. Talvez porque sempre encarei essa atividade como um exercício, uma experiência de conquista do domínio do meu próprio corpo em atitude estática, que enriquece o meu trabalho na dança. O que seria da música sem o silêncio?

A concentração, o saber como me colocar em relação ao ângulo de visão do artista, saber distribuir os apoios do corpo de acordo com o tempo e o tipo de pose, permanecendo estática durante pouco ou muito tempo, observando as técnicas e procedimentos de cada artista com suas particularidades, são elementos que considero comuns tanto a mim como ao artista, durante uma sessão de desenho ou pintura.

Não estar me deslocando no espaço não significa necessariamente passividade. Na verdade, enquanto poso, a

intensidade da concentração e observação é talvez a mesma da do artista. Só que com objetivos diferentes. Considero essencial que haja uma empatia mútua para que exista fluência, gosto de me relacionar com o artista e seu trabalho, criando poses, inclusive poses em movimento, estimulando e sendo estimulada pelo trabalho. Para isso também pratico uma observação intensa. Nas obras de Magritte, as mulheres são mulheres de expressão atemporal — meio mulheres, meio estátuas — distantes e presentes. De pedra, frias, porém ostensivamente presentes — eternas. Mulheres arquétipo.

Para o *Espelho Vivo*, procuro incorporar estas qualidades e, durante uma cena, permaneço imóvel durante alguns minutos, enquanto o público entra no auditório. Fico imóvel, sem poder olhar, sentindo o fluxo das pessoas, a agitação maior ou menor. Minha percepção sensorial se limita a estas observações.

Laili K.

AVENTURE-SE POR CUBA COM OS CHICHIRICOS.

Os Chichiricos são seres devotados ao prazer e bocejam até virar do avesso quando o papo fica baixo astral.

"Prêmio Casa das Américas e literatura infantil. Os Chichiricos do Charco da Xicara é leitura imperdível para crianças."

Maria Angélica de Oliveira
Caderno 2



Um livro da editora Klaxon,
nas melhores livrarias da cidade

Publi / 3

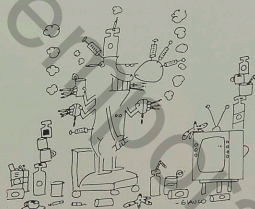


RUA DA CONSOLAÇÃO, 2942

FONE: (011) 852-7392

SÃO PAULO

ASSINE Arte em São Paulo



O assinante ganha automaticamente

o "CARTÃO ARTE"



ARJOMARI

Papéis de arte para gravura,
serigrafia, aquarela,
restauração e conservação
de obras e documentos.

AQUARELLE ARCHES
C.A. GRAIN
MI-TEINTES
INGRES
VELIN SALTO
JAPONÉS

Alameda Santos, 705 - 12º andar, conjunto
121 01419 - São Paulo - SP - Tel.: 251-5911

MEMÓRIA

A GALERIA ATRIUM

GISELLA HALIM

A partir deste número, Arte em São Paulo inaugura uma seção dedicada às galerias dos anos 50, 60 e 70. Mesmo hoje desativadas, fizeram história e são responsáveis pelo mercado de arte contemporâneo.

No começo dos anos 50 até a metade dos anos 60, o centro da cidade foi palco importante para o cenário das artes plásticas. Lá se estabeleceram as primeiras galerias de São Paulo: a São Luís (1951) de Ana Maria Fiocca, a Astréia de Stefano Gneihman (praça Ramos de Azevedo), a Casa do Artista Plástico (59) de Pola Rezende (rua Nestor Pestana) e finalmente, em 62, a galeria Atrium de Tito Zarvos, Clóvis Graciano e Paulo Bonfim (conjunto Zarvos). Projetada especialmente para ser uma galeria (o que não se fazia até então), a Atrium era constituída de dois andares. Em cima, uma livraria que basicamente vendia livros de arte e, descendo por uma escadaria, chegava-



Emy Bonfim

se a um enorme salão onde os artistas (se) expunham.

A cada 15 dias, um vernissage regado a whisky importado com pipocas num cesto de vime inaugurava às 6 horas da tarde uma nova exposição. Nessas ocasiões — verdadeiros acontecimentos onde circulavam artistas, intelectuais, políticos, *sociétés*, vendedores e compradores — as mulheres desfilavam, mostrando sempre um vestido longo diferente do vernissage anterior. Emy Bonfim, diretora da galeria, conta que a Atrium era um verdadeiro ponto de encontro: "Tinha até um bar particular onde cada um pegava seu whisky".



A livraria Atrium



vista parcial da Galeria Atrium

A galeria Atrium não seguia uma linha muito rígida. Emy (que também era responsável pela seleção dos artistas) explica: "Qualquer tipo de trabalho, desde que fosse bom e sério, era exposto". O preço das peças ficava a cargo do próprio artista e a galeria se encarregava de tudo: convites, festa, catálogo. Muitos nomes célebres por aí passaram: Di Cavalloti, Mário Gruber (fez lá sua primeira individual), Bandeira, Darcy Penteado, Wesley Duke Lee, Tomie Ohtake e muitos outros. A Atrium foi palco também dos primeiros "happenings" da cidade com Nelson Leirner, Waldemar Cordeiro, Heli Oiticica, Vergara, Gershman... Os maiores compradores de então tornaram-se os proprietários das galerias atuais. Após cada exposição, o preço subia 30% e assim permanecia até a próxima. Na época, havia muito mais um mercado constituído de compradores do que de preços altos.

Mas não eram só as exposições que tinham vez na Atrium. Lá também foram lançados livros (Vinicius de Moraes, Jorge Mautner, o poeta-presidente José Sarney), discos (Geraldo Vandré) e as famosas Feiras de Natal onde vários artistas (novos ou consagrados) vendiam trabalhos a preços fixos e bem acessíveis (5 000 reis). "Vendíamos até 10.000 trabalhos em 25 dias", afirma Emy. "Isto permitia às pessoas de menor poder aquisitivo a possibilidade de comprar uma obra de arte. Depois, muita gente adotou a idéia, mas a Atrium foi a pioneira".

A galeria Atrium permaneceu aberta até 1970. São muitos os méritos que lhe devem ser creditados mas principalmente sua capacidade conciliatória e o lançamento de vários nomes expressivos no meio das artes plásticas. Não caberia a nós discutir se tais ousadias eram fortuitas ou deliberadas, mas como não falar com entusiasmo de uma galeria que, quando apenas o figurativo tinha vez, apresentou ao público ratos conservados em vidro de formol com cordas de segurança protegendo as instalações — obra de Nelson Leirner que causou furor, desmaios e muita polêmica.



Tecnologia e Qualidade.

Qualidade de seus produtos e preocupação tecnológica são metas traçadas pela Metal Leve desde a sua fundação.

Através de seu Centro de Pesquisa procura assimilar a mais avançada tecnologia externa e gerar tecnologia própria, desenvolvendo novos projetos, reconhecidos hoje pelos mais exigentes mercados internacionais.

A Metal Leve, visando sempre a evolução tecnológica, orgulha-se de estar contribuindo, de maneira eficaz, para o desenvolvimento do País.

R. Brasília Luz, 535 - Sto. Amaro - SP - Fone: 545-0711

METAL LEVE

CLUBE DA GRAVURA

O meio mais simples e rápido de receber uma gravura. Distribuição Mensal.

Rua Alvarenga, 2227 - Cep: 05509
Fone: (011) 210-1605

Art Stúdio
EMMANO
PUBLICIDADE
COM ARTE
Tel. 258-5939

GALERIA SETA

Rua Antonio Carlos 282
Tel: (011) 288-6860
01309 São Paulo

galeria

Time Presser

rua paulino teixeira, 35 fone: (0512) 32-3726 90.000 PORTO ALEGRE / RS

CINEMA: PRÉ-ESTRÉIA

FRONTEIRA DAS ALMAS

Arte em São Paulo entrevista Hermano Penna,
diretor de "Sargento Getúlio"

Hermano Penna nasceu no Ceará mas morou em Salvador (de 1960 a 69) e Brasília antes de se estabelecer em São Paulo. Sua trajetória pelo Nordeste foi decisiva para a caracterização de seus filmes, todos marcados por uma profunda temática rural. Entre 74 e 78, realizou vários média-metragens para o programa "Globo Repórter" na televisão: "África Mundo Novo", "Raso Catarina", "Folhas do Divino", "CPI do Índio" e "Mulher no Cangaco" são alguns documentários que foram ao ar na intenção de "dar oportunidade de voz a homens que não têm possibilidade de contar sua história como o índio, o negro, o camponês". Inicialmente, Hermano Penna foi artista plástico (fazia muita xilogravura) e só depois de ter convivido com o cinema baiano (entende-se aí Glauber Rocha), lançou-se na fotografia e no cinema. Hermano Penna considera-se autodidata.

Arte em São Paulo — Você não começou com longa-metragem mas produziu inicialmente curtas e médias. A viabilização destes últimos não era mais difícil?

Hermano Penna — Não acho, não. O filme de curta-metragem é protegido por uma lei obrigatória que precisa ser cumprida.

ASP — Mas quem escolhe o que poderá ser exibido nas salas de cinema?

HP — Uma comissão formada por pessoas competentes: críticos, cineastas inclusive. Agora quanto ao média, seu destino é a televisão. Sobre tudo a TV educativa.

ASP — Mas dizem que o produto nacional acaba saindo mais caro para as redes de TV. Como convencer o diretor de uma emissora a pagar mais caro?

HP — Não é verdade que nosso produto seja mais caro. O que existe lá fora e que baixa consideravelmente os preços é um *dumping* muito forte. Uma sugestão interessante seria que os órgãos governamentais criassem uma lei (similar àquela que ampara o curta nas salas de cinema) que tornasse o média-metragem obrigatório na televisão. O que talvez ficaria mais caro é se a própria TV produzisse tais filmes. Meu primeiro longa, "Sargento Getúlio", quando foi exibido para a TV junto com o lote de filmes nacionais, foi um verdadeiro sucesso de bilhete.

ASP — Você não acha que o circuito de cinema, o vídeo-

home e a TV, constituem canais com estéticas diferenciadas?

HP — De jeito nenhum. Por incrível que pareça, o "Sargento Getúlio" se deu muito bem na televisão. Esta distinção não tem cabimento. O produto é sempre o mesmo: o filme.

ASP — Mas filme é uma coisa, e cinema é outra.

HP — Ambos pertencem ao mesmo processo de criação artística. O cinema é o filme visto pelo espectador.

ASP — Eu diria que filme é diversão, lazer. E cinema é necessariamente "cinema de autor".

HP — É um outro entendimento.

ASP — Você costuma partir de uma referência literária ou você prefere também ser autor do roteiro?

HP — Não existe uma regra. "Sargento" foi baseado num livro homônimo de João Ubaldo Ribeiro. E meu próximo filme (será lançado em circuito comercial em julho deste ano), "Fronteira das Almas", foi roteirizado pelo jornalista Murilo Carvalho junto comigo.

ASP — Eu estava pensando na polêmica aberta por Gore Vidal durante sua estadia aqui.

HP — Eu diria que existem três filmes: o roteiro no papel, o roteiro filmado e o roteiro montado.

ASP — Teus filmes seguem alguma busca ideológica ou cada filme é um filme?

HP — Até agora, devido a minha trajetória, sempre trabalhei com temáticas rurais.

ASP — Caminhar em busca do realismo não seria uma violentação da própria essência do cinema (coltuído de signos pré-significantes)?

HP — É verdade que existe uma crise mundial da representação. Mas acredito que não é porque você incorpora elementos realistas no seu filme que você é um diretor realista. Neste sentido, a montagem é uma etapa fundamental para dissolver excessos. A introdução da música pode provocar rupturas de leituras. Como por exemplo no "Sargento", quando o preso é arrastado pelo carro, eu coloquei uma música de carnaval. A trilha sonora nunca deve enfatizar a dramaticidade da ação. O "Fronteira das Almas" agora conta duas histórias reais que, a partir de um choque entre elas, abrem um leque de significados e de emoções.



"Fronteira das Almas", Suzana Gonçalves

ASP — Sim, mas Bressane também conta histórias e nem por isto é realista. Cinema sempre será ficção.

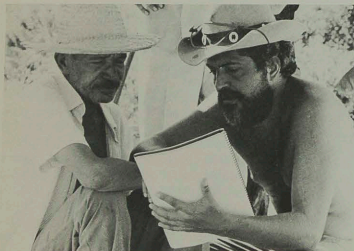
HP — Bressane é diferente. De qualquer forma, faço filmes sem nunca me considerar naturalista.

ASP — Existe a possibilidade de ser universal fazendo, como você, filmes tão pessoais, locais, nacionais?

HP — Claro. Tem o velho chavão de que você alcança o universal a partir do particular. Mas uma boa ilustração disto é que meu longa "Sargento" foi convidado para 12 Festivais Internacionais e foi muito bem recebido, muito falado e muito respeitado. Com ele ganhei o prêmio de direção em Locarno, o "Leopardo de Bronze", em 83. A única coisa que parece chocar o público estrangeiro é a violência. Eles acham um exagero. Nem imaginam o que foi o episódio de Canudos aqui!

ASP — No "Sargento", a câmera era o personagem principal, acompanhando-o o tempo todo e ofegando com ele se fosse necessário. Neste último filme, qual é a sua postura em relação à câmera?

HP — Desta vez a câmera é objetiva e os cortes são feitos através de uma câmera de ponto de vista.



Hermano Penna e o ator "Cachimbo"

ASP — E o som é direto?

HP — O som é direto. Dramaticamente, é mais eficaz.

ASP — Já que você teve muita influência de Glauber, você acredita que uma boa idéia na cabeça gera um bom filme?

HP — É fundamental. Mas o verdadeiro autor do filme é o diretor. É o único que está envolvido desde o roteiro, até a filmagem, à montagem, à sonorização.

ASP — Para você cinema é uma indústria de divertimento?

HP — É, antes de mais nada, a tentativa de resolver formalmente um universo artístico próprio.

ASP — Você pensa no espectador quando filma?

HP — Isto é uma falsa questão. Todo artista tem uma vontade de expressão que espera o máximo de espectadores.

ASP — Que tipo de crítica você prefere?

HP — Não existe crítica de cinema no Brasil. O que existe são pessoas sensíveis que escrevem muito mais para livros de ensaios do que para imprensa diária. A crítica está exatamente para o cinema como o teólogo está para Deus: não penetra nas questões fundamentais. Apesar de elogios que eu recebi (não tenho briga nenhuma com a crítica), falta profundidade.

ASP — Nas artes plásticas, a tendência é cada vez mais internacionalizar estéticas. Não existe mais um projeto nacional. E no cinema? Existe?

HP — Ninguém quer assumir uma estética nacional. Quando Babenco faz "Pixote", ele usa temas nacionais e luta para o pluralismo. Sem a internacionalização, não há como atingir públicos maiores e diversificados.

ASP — E, para finalizar, já que todos querem esta internacionalização, por que o cinema brasileiro não vai para frente?

HP — Basicamente porque sofremos da concorrência do produto estrangeiro. É um lugar comum dizer hoje que cinema nacional não tem público. Filmes como "O Beijo da Mulher Aranha" e "Eu sei que vou te amar" foram recordes de audiência e de bilheteria. Infelizmente, nosso cinema não tem nenhuma proteção. Imagina o que seria comprar um Picasso e um Aldemir Martins pelo mesmo preço.

ASP — Mas cinema não se compra. Aluga-se.

HP — De jeito nenhum. Você está comprando seu ingresso. Eu acredito muito no cinema brasileiro mas como concorrer com um filme de 30 milhões de dólares se você produziu o seu com 250.000 dólares? E como lançar um filme novo na época do Oscar?

ASP — Também não dá para lançar filme novo na época da Copa...

HP — É, mas o que eu quero dizer é que faltam recursos, falta capital. Só que agora vamos parar de chorar, e vamos lutar por financiamentos privados. Rambo teve 4 milhões de espectadores enquanto Dona Flor teve 12 milhões. Sem a Mãe Embrfilme não haveria produção cinematográfica no Brasil. Com ela é ruim, sem ela seria pior.

TRADUÇÃO

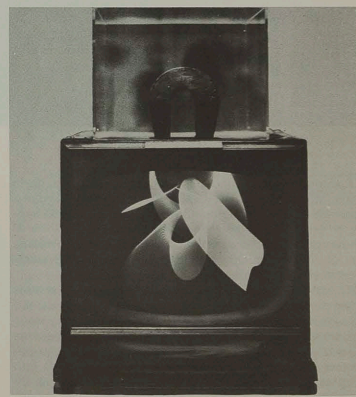
VÍDEO: PAIKOLOGIA

CAHIERS DU CINÉMA, 1980

TRADUÇÃO: LEONORA DE BARROS E JOSÉ SIMÃO

Nam June Paik é bastante apreciado pela imprensa popular, mas vende pouco. Divertido ele é, mas é apenas para atrair-nos dentro de uma teia de significados de vários níveis, tecidos das teorias de comunicação, da música de vanguarda e da arte visual, de enigma Zen e de trocadilhos duchampianos. Nascido na Coreia em 1932, depois de uma breve estadia em Hong Kong, Paik foi ao Japão onde viu pela primeira vez a televisão comercial. Lá morou de 50 a 56, graduando-se em Estética e escrevendo uma tese sobre Arnold Schönberg; viajou então ao Cairo e a Calcutá antes de se estabelecer temporariamente na Alemanha. Reconheceu o caráter persuasivo da televisão de entretenimento e, após encontrar-se com John Cage em 58 (um encontro que ele define como decisivo), adaptou a postura populista da TV aos seus próprios iconoclasmos ecléticos de vanguarda. Coreia, Hong Kong, Japão, Alemanha, Estética, Schönberg, Cage: essa é uma tessitura diferente da de qualquer outro artista contemporâneo combinando como o faz Leste e Oeste, entretenimento e vanguardismo. As peculiaridades de sua área, bem como sua adoção de estratégias de entretenimento, explicam a natureza anômala da arte de Paik. Paik é um artista verdadeiramente global.

Bruce Kurtz (ARTFORUM, outubro 82)



"Magnet TV", 1965-17"; televisão à cores. Foto: Peter Moore, com mím colocado na frente da tela a fim de alterar a imagem.

Cahiers — Como aconteceu sua estréia no vídeo?

NJP — Em 1957, escrevi a Pierre Schaeffer, diretor do Serviço de Pesquisa da ORTF, dizendo-lhe: quero trabalhar no seu estúdio de música concreta. Ele jamais me respondeu. Então fui à Colônia procurar Stockhausen. E estudei música eletrônica. Descobri que eu não era um bom compositor, um bom compositor de música eletrônica. Achei que não seria mais do que um compositor de segunda categoria. Então, era preciso que me decidisse por outra coisa. A música eletrônica é um meio eletrônico, mas a televisão também é eletrônica. Assim, pensei que uma televisão eletrônica fatalmente iria se desenvolver. A partir de 58, o áudio tornar-se-ia vídeo. Eu achava que alguém iria conceber e inventar a televisão eletrônica. Mas não imaginei, nem por um instante, que eu teria de fazê-lo, já que não passava de um compositor. Parecia-

contato, certamente alguma coisa de novo iria ocorrer. Sem ter idéia alguma da direção que estava tomando, comprei, em 1962, treze receptores de televisão, preto e branco, e me tranquei em segredo num ateliê nos arredores de Colônia. Tinha o pressentimento de que isso iria me tomar um certo tempo.

Os circuitos integrados ainda não existiam, podia-se então interferir nos cabos, acompanhar o seu funcionamento e isso facilitava a experimentação. Joguei com a sorte, porque o estado tecnológico era tal que se podia fazer experiências. Enquanto que hoje, tente fazer experiências... Impossível!

Naquela época, queria dizer alguma coisa que me parecia fundamental. A diferença entre o filme e a televisão reside no fato de que o filme é **imagem e espaço**, enquanto que na televisão não há espaço, não há imagem, mas somente

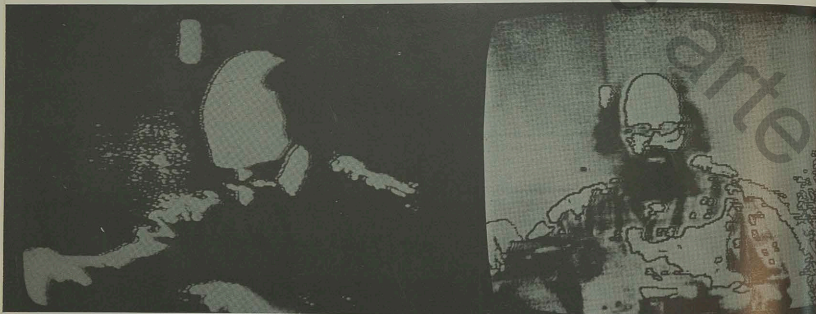
lá o que você fizer, não há tampouco imagem. Tudo é invenção pura, tudo se produz a partir de um entrelaçamento eletrônico e artificial.

Nessa época eu conhecia bastante de eletrônica (hoje em dia, muito menos) e eu pensava que não se podia fazer nada com a primeira entrada. Como lidar com quatro milhões de informações por segundo? No entanto, os cinquenta ciclos e as quinze mil oscilações das duas outras entradas, estes eram números muito baixos, análogos àqueles das frequências sonoras empregadas na alta fidelidade, ou para amplificadores, geradores e filtros áudio que servem para a fabricação de música eletrônica. Então pensei em usar essas máquinas próximas dos aparelhos áudios para fazer alguma coisa com as imagens. Sem levar em conta os quatro milhões de ciclos. Eu ignorava completamente que esses quatro milhões de

eu o primeiro a ter a idéia de trabalhar a partir de tais explorações. Tudo o que descobri corresponde aos trabalhos gráficos de computadores feitos hoje na Dolphin's Productions de Nova York, e no entanto é tão fácil de se fazer. E eu havia descoberto em 1963. Em janeiro de 1965, publiquei o "esquema", pois imaginava que ninguém acreditaria na minha descoberta se ela não estivesse publicada em algum lugar.

Cahiers - Podemos dizer, em resumo, que suas pesquisas se voltam para a busca de processos de deformação da imagem televisiva. Por que você se interessa tanto pela deformação dessa imagem?

NJP — Para mim, não é deformação mas construção de imagem. Passei muito tempo estudando como se poderia construir eletronicamente uma imagem. As deformações não me interessam nem um pouco. E assim que não há



me antes uma tarefa para pintores. Aliás, na época, havia um pintor alemão, K.O. Goetz, que falava em pintar a partir de programas de computador. Ele era muito avançado para a época, mas não soube aproveitar sua idéia. E eu pensava que outros artistas como ele, após a música eletrônica, fossem criar essa televisão eletrônica. Ignorava que seria eu quem o faria.

Meu interesse pelo vídeo partiu da eletrônica. Em dois anos, em Colônia, aprendi bastante de eletrônica. Eu não gostava muito das imagens concretas. Quando pensava nas imagens, eram imagens muito próximas daquelas produzidas por impulsos eletrônicos. Eu não tinha nenhuma idéia preconcebida sobre o que poderia de fato acontecer. No começo, tudo foi puramente instintivo. Eu acreditava que já que havia na televisão um certo número de transistores e resistores, se nós os pusessemos em

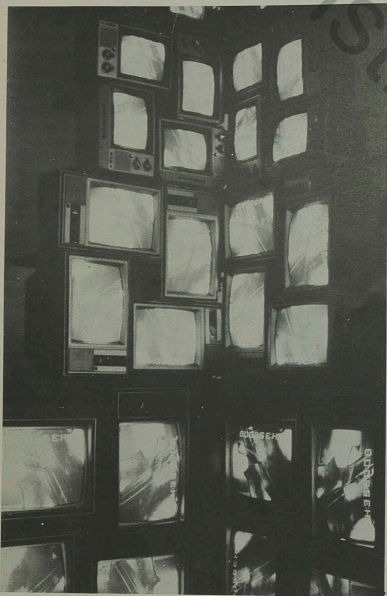
linhas, linhas eletrônicas. O conceito essencial à televisão é o tempo. A imagem na televisão é uma imagem eletrônica, uma imagem entrelaçada, recomposta a partir de varreduras extremamente rápidas de um certo número de linhas, por um feixe de elétrons. A imagem era tecida a partir de linhas: é o que descobri após haver estudado essa imagem, e estava orgulhoso de minha descoberta. Na televisão preto e branco há três "entradas". Uma entrada com quatro milhões de ciclos que constitui a informação luminosa: ou seja, a imagem. Mas há também os 60 (para a Europa) e os 60 ciclos (para USA e Japão) de exploração vertical, assim como as 15.000 oscilações por segundos de exploração horizontal. Isso não existe no cinema. Quando Godard fala da "verdade vinte e quatro vezes por segundo" isso é verdadeiro apenas para o cinema. Em televisão não há nenhuma verdade. E seja

ciclos era aquilo que dava a informação luminosa para a câmera. As câmeras eram muito caras para que eu pudesse ter uma. A primeira câmera que vi era uma Grundig e custava 50.000 marcos. E era a mais barata. Naquela época eu ainda não ganhava dinheiro e dependia totalmente da minha família. E o que me interessava então não era a imagem, mas a sua fabricação: as condições técnicas e materiais de sua produção, ou seja, a exploração horizontal e vertical. E deste ponto de vista, podemos dizer que eu era muito mais "marxista" que a maioria dos realizadores marxistas. Se Goetz fracassou foi porque se preocupou com os quatro milhões de ciclos. Enquanto que eu obtive resultados imediatos, a partir dos quais me foi muito fácil fabricar uma imagem nunca vista antes. Tais pesquisas, ainda hoje, mesmo com computadores, custam muito caro. Acho extraordinário que tenha sido

"Não é a imagem que interessa mas seu processo de fabricação."

deformação nem informação. É uma forma de *epoché*. A informação luminosa é como *epoché*. *Epoché* é um conceito famoso enfocado por Husserl e que significa suspender, pôr entre parênteses, o seu julgamento. Faço exatamente a mesma coisa que na fenomenologia da consciência, onde a gente não se pergunta nunca se a essência precede a existência ou vice-versa: eu não me questiono a respeito da imagem, eu me questiono exclusivamente sobre o processo. Tinha o sentimento, desde o início, que se eu pusesse dois ciclos em relação, ninguém seria capaz de prever o que poderia acontecer. Então, pensei: vamos nessa e veremos no que vai dar...

"Suite 212", 1976, vídeo-tape colorida de 30mm.



"Y-gram" (detalhe). 1992. seqüência de vídeo-tape da 8mm 1/2 repetida numa cassette de 60mm. Foto: Peter Moore

Cahiers — Porém o espaço da televisão é a pequena tela que retronga, a grande, o retângulo. Muitos artistas e cineastas a usaram e usam para contar histórias, fazer poesia, a informação no sentido documental, etc. Isto representava alguma coisa para você, quando você fazia todas estas pesquisas?

NJP — Você sabe, o retângulo da televisão é uma invenção americana. O sistema francês de televisão é uma espiral. O sistema francês repousa sobre uma varredura em espiral. Os franceses são completamente loucos! Eles inventam cada coisa! Mas no fundo não é tão louco quanto parece, porque... O que era a primeira televisão? A primeira televisão, a primeira televisão operacional é o radar. Tecnicamente falando, o radar e a televisão são a mesma coisa. Em 98%. E como isso me interessava muito,

"O vídeo é uma mídia revolucionário porque com ele a televisão passa de meio de comunicação unilateral para meio de comunicação bidirecional."

comprei um radar; para poder estudar a varredura em espiral do radar, pois, para mim, a televisão é a mesma coisa que o radar, se bem que não é a imagem que me interessa mas o processo da fabricação da imagem. Hoje, fala-se em televisão bidirecional, o cabo. É a coisa mais importante hoje. Quando você mesmo faz suas próprias imagens, o importante não é o fato de elas serem boas ou más, mas o fato de elas serem suas imagens. Se é você que as faz, elas deixam de ser boas ou más. E é isso que é o mais importante.

No momento, não há senão três maneiras importantes de fazer arte: se drogar, telefonar e fazer amor. E são as formas mais "evoluídas": porque você é que faz essas coisas. E toda coisa que você mesmo faz é uma estrutura bidirecional. A revolução trazida pelo vídeo é que ele transforma a televisão de meio de comunicação unilateral em meio de comunicação bidirecional. E todo mundo pode fazer vídeo.

Cahiers — No final das contas, não é aleatório o que está na a tela quando passa um de seus vídeos-produtos. O que orienta, guia, justifica a escolha de seus objetos? Por que uma imagem e não outra?

NJP — Eis uma boa pergunta... Em 1968, Fred Barzyk, produtor da WGBH, me propôs fazer um programa para televisão. Ele produzia "Medium is the Medium" e me pediu para fazer alguma coisa com a Symphony Boston Orchestra, alguma coisa que pudesse ser uma nova maneira de apresentar a música, os concertos. Realizando esse projeto, as aplicações do meu sintetizador se desenvolveram muito. O meu vídeo sintetizador é um aparelho muito abstrato. As imagens que ele produz não têm nada a ver com as imagens clássicas, realistas. Como velho pianista — péssimo pianista — eu penso em termos de dedos e teclados. A maior parte dos filmes pensam histórias para contar, romances de amor, lágrima e choro. Eu penso exclusivamente em instrumentação, utilização dos dedos, das mãos. A manipulação abstrata da imagem, para a qual eu me entrego, partiu disso, porque tocar piano é executar um instrumento verdadeiramente fundamental. E operar com a mistura de imagens está no meu sangue. Faz parte da minha educação. A utilização do sintetizador, para mim, provém de uma concepção manual. Foi assim que eu fiz duas obras muito curtas, seis ou sete minutos cada uma. Elas eram muito abstratas.

Em seguida me pediram para fazer um videoprograma sobre Cage. Eu conhecia bem John Cage, no entanto, fiquei estarecido. Você sabe que nunca estive numa escola de cinema. É verdade também que fazer filmes jamais me interessou, nem para o cinema, nem para a

"Neste momento só há três maneiras de fazer arte: se drogar, telefonar e fazer amor."

televisão. Eu me considerava unicamente um compositor, uma espécie de profissional de vanguarda que aprendeu a se interrogar sobre algumas novas direções. Então, quando me pediram esse programa, foi como se, após ter aprendido a dirigir um Volkswagen, me pedissem para pilotar um Boeing 747. Realizando tal programa, passei direto do jardim de infância para a Universidade.

Cahiers — Mas como você passou de trabalhos sobre objetos abstratos a trabalhos sobre pessoas como Cage ou Merce Cunningham?

NJP — Como já lhe disse, não sou alguém que conta histórias. Trabalhei com Merce Cunningham porque é um amigo. Se eu fosse amigo de Jean Paul Sartre ou Mao, teria trabalhado com eles, sem nenhuma dificuldade. Sempre da mesma perspectiva. Não de contar histórias, mas de operar sobre os processos da imagem das metamorfoses com meu sintetizador a cores. Minha contribuição artística é utilizar certas possibilidades técnicas para brincar com as imagens de uma outra forma.

Cahiers — É difícil obter fundos para realizar seus trabalhos? Como isso ocorre?

NJP — É necessário jogar o jogo. É uma nova forma de jogo para um artista. Cada artista acha suas próprias fontes de financiamento.

Cahiers — Como são realizadas tecnicamente suas obras destinadas à TV?

NJP — No que diz respeito ao dinheiro, eu vendo meus trabalhos artísticos às galerias, meus desenhos, e eu ensino. Posso então sobreviver por mim mesmo. No entanto preciso de uma verba de produção. Se eu consigo produzir barato, é porque faço a maior parte do trabalho em casa, no meu estúdio. Comprei uma câmera a cores, portátil, não muito cara, e posso também, além do meu sintetizador, uma mesa de edição 3/4 de polegada, Panasonic. Certamente o melhor investimento que já fiz. Vendi meu *Vídeo Boudha*, uma de minhas obras mais conhecidas, ao Stedelijk Museum de Amsterdã, e comprei essas máquinas de montagem. São melhores que o *Boudha*... Há há! Com esse sistema, podemos montar até 30 planos por hora. Funciona de maneira muito rápida. E só custa nos E.U.A. 8.000 dólares! É o que existe de melhor para os artistas. E com ele nós não temos os problemas sindicais que encontramos na TV. Ele pode ser usado coletivamente por vários artistas. Se você ainda não o tem, não o alugue — compre-o. Equivale somente a um ano de meu salário de professor. Os artistas franceses deveriam pedir ao seu governo para comprar uns dois ou três. A Fundação Rockefeller, o Fundo das Artes e o Conselho de Estado de Nova York implantam centros em vários lugares, em São Francisco, Boston, Chicago etc. Sete ou oito centros de vídeo se criam atualmente nos Estados Unidos. Paris é uma grande cidade e tem muito dinheiro. Sr. Godard, que é alguém muito conhecido, poderia dizer ao governo: precisamos de um centro de montagem, precisamos dessas máquinas.

"O vídeo é o que existe hoje de mais compatível com as idéias mais progressistas."

Cahiers — Qual a sua relação com a teoria das mídias? Com o trabalho de McLuhan em particular.

NJP — Eu conheço o filho de McLuhan, mas não McLuhan. Espero encontrá-lo um dia, pois isso significaria que terei lido todos os seus livros. Não tenho muito tempo para ler, mas logo que tenha lido todos os seus livros, irei vê-lo. Bom... McLuhan é um gênio. Ele fez teorias. Eu nunca fiz teorias para fazer teoria. A diferença entre McLuhan e eu está no fato de que sua teoria vem da filosofia medieval inglesa — que funciona ainda suficientemente bem, eu creio. Enquanto que eu, tudo o que descobri, foi no dia à dia, trabalhando com o vídeo.

Cahiers — Existe alguém que tenha lhe influenciado nas suas pesquisas?

NJP — John Cage no plano teórico exerceu sobre mim uma influência primordial. Acredito que quando alguém é louco, deve fazer alguma coisa com sua loucura.

Cahiers — E a sua loucura, qual é?

NJP — Não sei. Costumo ter enxaquecas. Então tenho que me pôr a trabalhar, senão dói muito.

Cahiers — Não é uma má resposta.

NJP — Mas é minha resposta. Eu realmente tenho muitas dores de cabeça, e se não faço nada, fico ainda pior. Você sabe, a vídeo-criação poderia fornecer bons cenários para a ficção científica. Penso numa história escrita por um francês, não sei bem quem. A história de um casal que vai passar sua lua de mel na Lua. Não há gravidade. Eles não podem fazer amor! Extraordinário, não? Melhor que "Guerra nas Estrelas". Hoje, com o vídeo podemos reduzir nossas gravidades. Trabalhando com uma fita de vídeo, a gente voa, se libera da gravidade. Com o vídeo, nós não precisamos nos deslocar. São nossas idéias e nossas imagens que viajam, nós não precisamos de automóvel.

Assim, o vídeo vem ao encontro do programa ecológico de redução de gasto de energia. Tanto num como no outro, trata-se, no fundo, de vencer a gravidade. Não é ficção científica, é a própria essência do vídeo. Se nós levarmos o vídeo a um excesso de gravidade, então não haverá mais necessidade de petróleo, nem de cortar árvores. E nós voltaremos, quem sabe, ao estado de natureza. Sim, eu afirmo, o vídeo é o que existe hoje de mais compatível com as idéias mais progressistas.

"Com o vídeo não precisa deslocar-se: são as idéias e as imagens que viajam."

The moon is the oldest TV.

(NJP)

IOLE DE FREITAS

A LUZ É MASSA **LUMIARES**

FOTO SERGIO ZALIS



XIX BIENAL DE SÃO PAULO

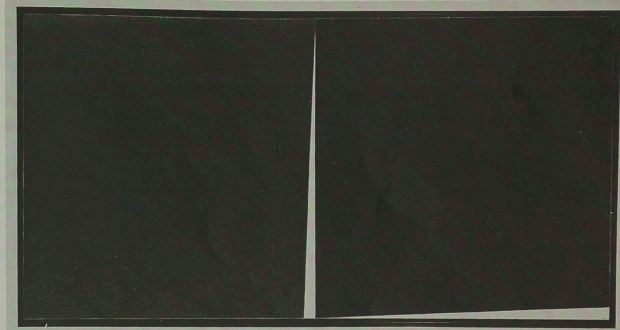
EM BUSCA DA ESSÊNCIA

GABRIELA WILDER



Franz Weissmann, 1978 "Flor de Aço", 2 X 2 X 2m
Parque da Catacumba, Lagoa Rodrigo de Freitas, RJ Foto: Lula Rodrigues

30



Hércules Barsotti, 1960 - "Preto/Branco/Preto"
Óleo e areia s/ tela - 50,0 X 100,0 cm

Algumas tendências reducionistas na arte moderna representam o ideal da procura das essências, da reflexão sobre os significados da existência, sobre o papel da arte e do artista na sociedade e problemas relativos à própria arte; outras (principalmente as norte-americanas) almejam limpar um mundo saturado de signos, imagens, sons, apelos, criando obras planas sem mensagem nem autor. Cada artista espera que, através de sua obra, o espectador chegue a novos *insights* sobre questões introspectivas, intelectuais, ideológicas, artísticas, ou mesmo espirituais, e procura uma linguagem plástica clara, especial, que transmita essas reflexões sobre arte, vida, universo, sentimentos, visões. Segundo Robert Morris, o espectador deve ser conscientizado, na verdade autoconscientizado, de si próprio frente ao objeto escultural e não ser permitido que se perca no mundo imaginário do artista. Ou "A arte pura como talismã de uma sociedade ideal", como escreve Lucy Lippard a respeito de Ad Reinhardt. Assim, alguns caminhos do reducionismo passam pelo sonho utópico da força política e social da arte, outros pela preocupação aparentemente única dos problemas

específicos da arte: forma, cor, superfície etc., esvaziando um mundo sobrecarregado de informação e tradição cultural.

O minimalismo se caracteriza formalmente por sua precisão de meios, estandardização de elementos e afirmações pessoais. Utiliza-se de superfícies homogêneas, arranjos sem hierarquias, simetrias e padrões. No seu esforço de firmar a arte como uma espécie de experiência visual direta, primária, o artista almeja relacionar o observador e a coisa observada naquele ponto em que a percepção humana os une no instante mágico em que a experiência acontece. Assim, a proposta do artista reducionista é a da experiência direta da forma, evitando o uso da ambigüidade, pretendendo provocar o impacto estético instantâneo, alguns outros a introspecção.

Nos seus melhores momentos, o minimalismo, particularmente o norte-americano, produziu trabalhos que tendem a ser totalitários e unitários, despidos de incidentes, acidentados ou quaisquer elementos que possam distrair a atenção do efeito total de sutileza, eficiência e clareza, radicalmente pretendendo a impermanên-

cia, a atemporalidade, a impessoalidade, nada representando a não ser a si mesmo.

Do reducionismo na arte brasileira Objetivos da exposição

No Brasil os artistas que procuraram e ainda procuram se exprimir seguindo as diretrizes minimalistas não se constituíram num grupo claramente destacado, como ocorreu particularmente nos E.U.A., ou mesmo como os grupos concretistas ou neoconcretistas locais: o nosso momento histórico, político, social e cultural é outro. Entretanto, são artistas de grande importância e permanecem incompreendidos ou mesmo desconhecidos do grande público por terem se mantido, pelo menos aparentemente, à margem do processo histórico, cultural, etc., de 1960 para cá. Uma exposição de obras representativas realizadas nestes últimos 25 anos, de artistas que trabalharam, alheios à tendência de moda, linearmente, aprofundando-se quase religiosamente nas questões plásticas, certamente permitirá não apenas uma maior compreensão desses problemas como abrirá novas discussões a seu respeito.

31

Dentro da 19a. BISP, uma exposição de alguns caminhos do reducionismo brasileiro poderá ainda criar um espaço de reflexão e sensibilização para essas questões plásticas tão caras à arte moderna, na sua procura quase centenária de criar sua linguagem própria, falando em termos de forma, espaço/não espaço, permanência, tempo/movimento x tempo/interior/atemporalidade, cor suporte/cor significativa, arte/não arte limites da arte. A utopia das questões teóricas frente à possibilidade de sua efetiva realização. O ideal do artista atuante participante na criação de

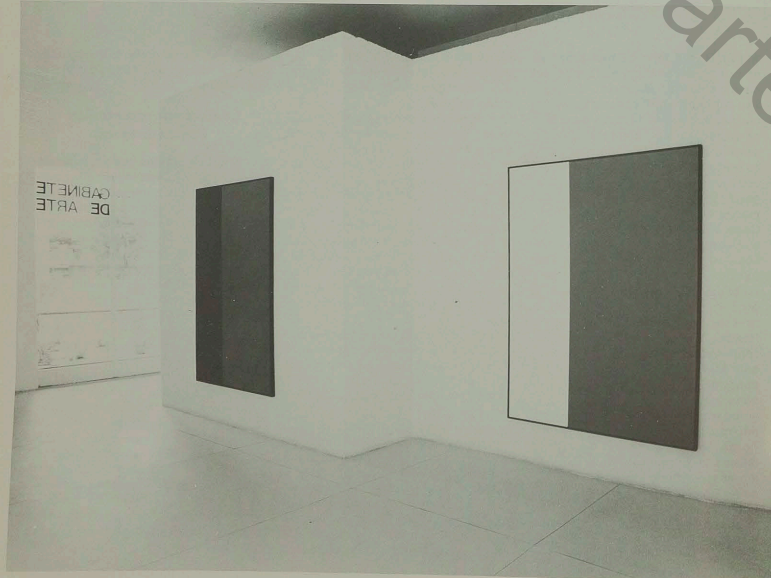
uma nova sociedade ao lado do artista introspectivo, na "torre de marfim".... E expondo jovens artistas que trabalham nessa direção, diversas questões se colocarão: por que a atenção se volta novamente à uma produção mais acética, mais racional, mais voltada para si mesma? Vontade moralizadora de conter os excessos neo-expressionistas, o negativismo, o gesto exagerado, a saturação de cores? Apenas o pêndulo do mercado? Reais transformações sociais mais profundas? Nestes últimos 25 anos, esvaziada a utopia do projeto cons-

trutivista e a do concreto, por que se prossegue na utilização cada vez mais econômica dos elementos formais geométricos?

Conteúdo e apresentação

Obras com formas bem delimitadas, econômicas, cores definidas e raras. Espaços fechados bem ordenados, superfícies planas, materiais únicos. A geometria como gramática, a bidimensionalidade da tela respeitada, ratificada. A tridimensionalidade monumentalizada, a consciência espacial sempre presente.

Cassio Michalany, 1985 pinturas s/tela



Willys de Castro - "Pluriobjeto", 1977/83
Ferro cromado polido, ferro oxidado polido, alumínio fosco
altura aproximada: 2,00m



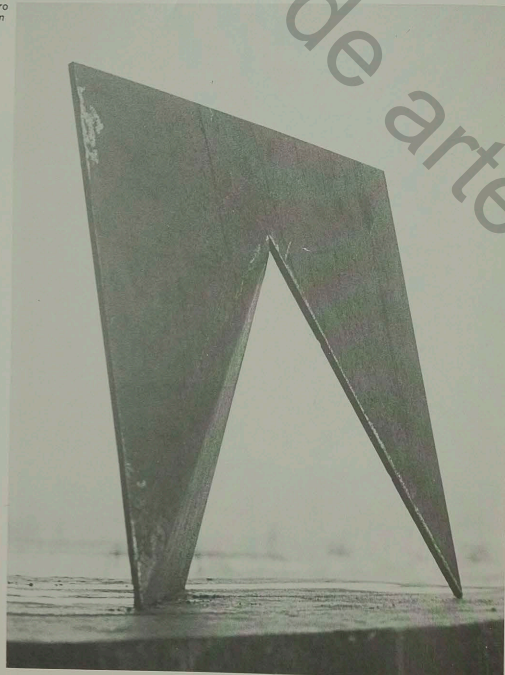
Tentativamente estabelecemos alguns veios na produção brasileira que buscam a redução:

(a) artistas que procuram a depuração máxima, o extremo da arte pela arte, o absoluto, puro, descontaminado, tendendo à espiritualização, como Eduardo Sued, Mira Schendel, Arcangelo Ianelli. O espectador se encontra diante de si mesmo, numa experiência introspectiva, particular porém universal.

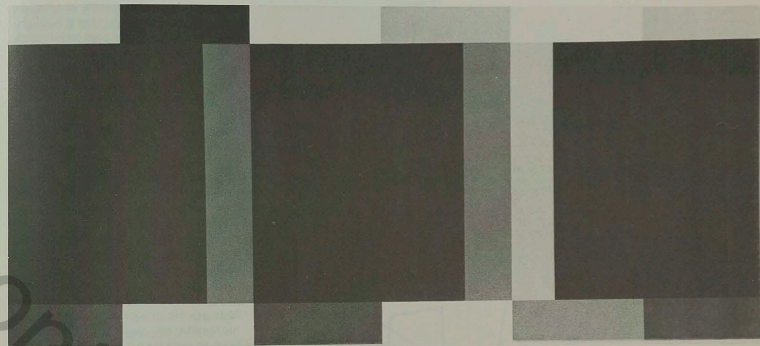
(b) artistas preocupados com a linguagem plástica primordialmente, ou seja, o espaço, a estrutura, a cor homogênea, as simetrias e os padrões. O espectador é solicitado intelectualmente a refletir sobre os problemas e a realidade da arte. A questão subjetiva é um segundo passo. Escultores trabalham o monumental, o arquitetônico, com estruturas despojadas e cores primárias; o apuramento técnico permite ou pede a realização industrial; baseiam-se em elementos geométricos e apresentam-se em peças únicas ou em séries de unidades idênticas: Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Willys de Castro, M. Bentes, Almandrade, Sérgio Esmeraldo. Pintores valorizam a frontalidade, a bidimensionalidade, os limites da tela, as cores são planas, bem definidas e delimitadas, o gestual não existe. Às vezes a qualidade objetual do quadro é explorada. A obra chama a atenção para si mesma, para a sua presença, para a parede, o painel. Ronaldo do Rego Macedo, Hércules Barsotti, Cassio Michalany, Carlos Vergara, Carlos Fajardo, Gerardo Villaseca, Paulo Roberto Leal, Aluisio Carvão, Marcelo Reginato, Adriano de Aquino.

(c) artistas que exploram economicamente peculiaridades da matéria-ferro, borracha, madeira, mármore, veludo, etc., criando formas depuradas "limpas", sensoriais, sensuais, instigando o espectador ao contato direto e ao prazer estético, ampliando sua consciência da natureza.

Amilcar de Castro - escultura de ferro
 espessura: 1" - tamanho: 60 X 60 cm



Obras de Sérgio Camargo, José Resende, Amélia Toledo e Zé Bico vão além de sua simples presença. O espaço museográfico deverá privilegiar as facetas que pretendemos sublinhar em cada uma das leituras, em detrimento de seus inúmeros outros aspectos. Ou seja, por exemplo, espaços monumentais para obras monumentalizantes, ou justamente pequenas; espaços monásticos ou "tumbas" para obras que tendem à radicalização da questão artística, do absoluto, arte sobre arte; espaços claramente definidos, "cubo branco", para as obras que procuram destacar a sua própria materialidade. Um espaço atemporal, acético, ordenado, claro, sem acidentes ou surpresas, portanto, utópico.



Eduardo Sued, 1985
 0,65 X 1,55m - pintura s/tela

B I B L I O G R A F I A

Arte em Revista, 1, 2. **Anos 60**, maio-agosto 1979. S. Paulo, Kairos Livraria e Ed. Lilele.
 BATTOCK, Gregory. **Minimal Art. A critical anthology**. N. York, E.P. Dutton & Co. Inc., 1969.
 BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. FUNARTE, 1985.
 FRANSCINA, Francis, ed. **Pollock and After. The critical debate**, New York, Harpes & Row Publishers, 1985.

KRAMER, Hilton. **The age of the avant-garde**. An art chronicle of 1956-1972.
 LEIRNER, Sheila. **A arte como medida**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.
 LIPPARD, Lucy R. **Ad Reinhardt**. N. York, 1981.
 MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto**. Las artes plásticas desde 1960. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1974.
 MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao**

Transitório. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1979.
 PEDROSA, Mario. **Mundo, homem, arte em crise**. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
 PINCUS-WITTEN, Roberto. **Postminimalism**. N. York, Out of London Press, 1977.
 ZANINI, Walter. "Arte Contemporânea", in **História Geral da Arte no Brasil**, vol. II, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.
 Catálogos e Recortes de Jornais.

temente e vorazmente. E eis que a tensão no Eu se acumula. Cresce, e tende, e quer expandir-se, quer sair do seu isolamento e mergulhar na conversação ordenada. E Mira, na separação do seu Eu, característica da situação irônica do "artista", espera pelo momento. Não deve agir cedo demais, porque o ainda não articulado não pode ser captado. Não deve agir tarde demais, porque o já articulado não merece ser capturado. Deve agir no momento preciso. Mas quando este vem, quando o Eu se abre para articular-se, Mira se lança sobre ele qual fera. Agarra-se ao seu Eu, para que não fuja em direção da conversação, nem se retire dentro de si mesmo e fecheia no inarticulado. Agarra-se ao seu Eu, procura ser ela mesma, e neste estágio do ensinamento procura fixar-se com papel, lápis e tinta. É assim, creio, que Mira escreve aquilo que escreve.

Com que direito posso afirmá-lo? Com o direito de quem lê o escrito por ela. Admito que se trata de uma leitura diferente daquelas às quais estamos acostumados. Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase. São quase-simbólicos os pré-textos de Mira. Mas por serem quase-simbólicos, por serem pré-textos, não podem ser "lidos" como desenhos (no sentido tradicional que damos a esse termo). Não tendem, como os desenhos, para a coisa, tendem, como os textos, para o falar sobre as coisas. Não devem ser "lidos" num sentido metafórico, devem ser lidos literalmente. E, com efeito, são letras a serem lidas, embora nem sempre sejam letras.

Se lidos assim, literalmente e em procura da letra, revelam, creio, esses pré-textos, aspectos da essência da língua. São uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale. Reparem nesses pré-textos. Há neles vastas regiões de papel vazio. São as regiões do silêncio prenhe de futura língua. Há neles letras já formadas, e letras que se

juntam para formar quase palavras. Captamos essas quase-palavras e procuramos torná-las núcleos para a compreensão da totalidade do pré-texto. Mas é um erro nosso. Quando já se formou a palavra, não interessa. Já passou para a conversação, já perdeu o esplendor da origem. Tal como o papel branco, formam as palavras articuladas, os limites externos desses pré-textos. O papel branco e as palavras articuladas são aquela parte da língua que escapou às garras de Mira. Escapou para lá e para cá do momento da origem. O drama da origem da língua dá-se no espaço entre eles.

São as letras em formação que demandam o significado. São os enxames de letras que demandam o sentido. São as metamorfoses de letras que demandam as regras do jogo do pensamento. São os acenos dos riscos, das retas e das curvas, que pedem para serem admitidos ao jogo. São as linhas virtuais que pedem admissão para o reino da realidade do pensamento. São as linhas virtuais que pedem o rigor da linha reta do discurso. Há um tumulto de linhas e pontos, de curvas de figuras, que pedem, desesperadamente, a permissão de sair do limbo da virtualidade e serem admitidos ao reino resplandecente da realidade que é a língua. Há uma luta desesperada do virtual em busca da salvação na realidade. É a luta do Eu pela sua identidade.

E quando alcançada a meta? Quando, finalmente, se forma a letra, e dela a palavra, e dela (muitas raras vezes), a sentença? Ai, descoberta irônica, a realidade alcançada é desvendada como exílio de si mesma. E neste desvendar aparecem a articulação e o inarticulado como os dois abismos entre os quais se dá o drama do qual tratam os pré-textos de Mira. Mas esta descoberta não pode ser falada. Pode ser descrita apenas na escrita de Mira Schendel. O que não pode ser falado deve ser calado. Mas pode ser semifalado. É o que fazem estes pré-textos. Que esta admissão seja tomada como confissão da inveja que sente todo aquele condenado à articulação, quando lê estes pré-textos.

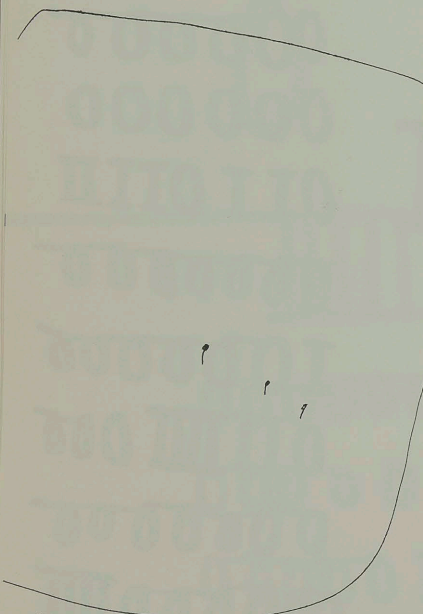
© Estado de S.Paulo, 1967

A large grid of stylized letters, primarily 'O', 'III', and 'X', arranged in rows and columns. The letters are thick and black, set against a light background. The 'O's are mostly circular, some with horizontal lines through them. The 'III's are vertical bars, and the 'X's are formed by two intersecting diagonal lines. The letters are arranged in a somewhat regular pattern, though some are slightly offset or combined.

DOSSIÊ MIRA SCHENDEL

REDUÇÕES GRÁFICAS

HAROLDO DE CAMPOS



uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados de letras-abelhas enxameadas ou solitárias a-b-(i)-aa
onde o dígito dispersa seus avatares num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo que força o digital a converter-se em analógico
uma arte de linhas que se precipitam e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço sem embargo habitados por distâncias insondáveis de anos-luz
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor e a figura o comentário da figura para que entre significante e significado circule outra vez a surpresa
uma arte-escritura
uma semiótica arte de ícones índices símbolos que deixa no branco da página seu rastro numinoso esta a arte de mira schendel.

entrar no planetarium onde suas composições se suspendem desenhos estelares e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos sobre um ramo de apenas gorgear seus haicais absolutos.

os textos de haroldo de campos e max bense aqui republicados foram estampados no catálogo da exposição de desenhos de mira schendel, studium generale/technische hochschule, stuttgart, 1967; integraram depois o caderno nº 29 da série rot; mira schendel, grafische reduktionen; finalmente, foram reunidos no livro de max bense, pequena estética, da Coleção Debates, da Editora Perspectiva, 1971.



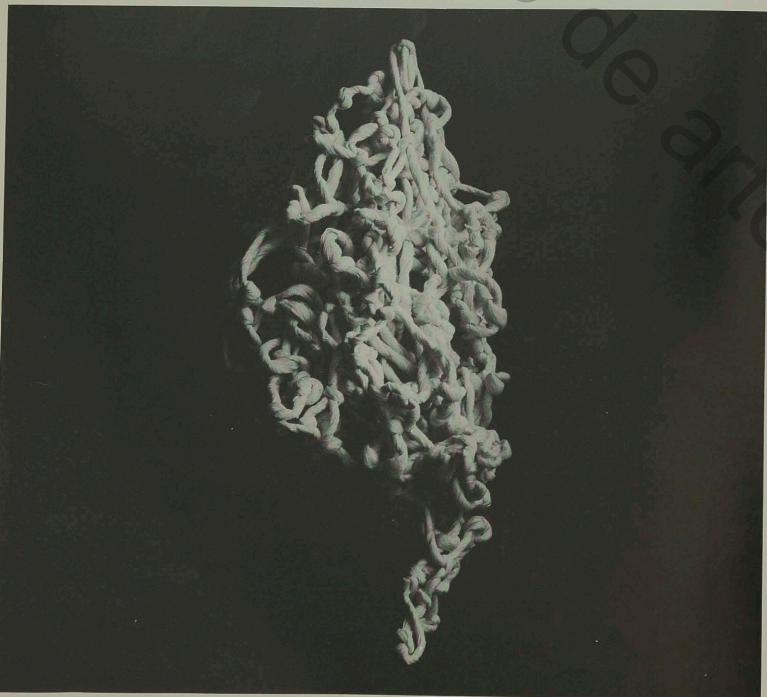
MAX BENSE

depois que meu amigo haroldo de campos introduziu estes caligramas gráficos, eu gostaria de desintroduzi-los. desta maneira eles ficam engastados em palavras; eles, de certo modo, emergem delas, para nelas de novo reemergirem; desvio do escrito, dispersão do anotado, sua redução gráfica suspende a estrutura linguística em favor da pictórica. uma letra comporta-se como um ponto, a cadeia das letras como uma linha, e várias letras-linhas determinam superfícies, contornando-as ou abrindo-as de plano no espaço. reduções, pois apenas poucas letras do alfabeto são utilizadas graficamente e assim mesmo quase sempre restituídas a seu leve rastro. distribuições, pois o dispersar e abolir das figuras de uma escrita possível persegue apenas propósitos estéticos. transformações, pois a letra aqui não é um mero pretexto para a expressão ou supressão de um texto efetivo. palavras, que se tornem perceptíveis, serão casuais eventos-de-palavras no percurso visual dos traços dos dedos sobre o papel, leves mas veementes, elaborados por mão que reflete entre o enlace e o desenlace, movendo-se para cá e para lá, guiada apenas pelo olho e pelo impulso do percebido. somente o que é visível é ação e a ação produz somente a visibilidade. tudo é muito substancial, o traçado das figuras e a escolha do papel, a intensidade do risco, a dilatação nas curvaturas, o elegante, o preguiçoso, o grácil, o conclusivo e o abrupto, o aforístico e o casuístico, o que se faz de um cabelo e o que pode ser uma viga. aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem.

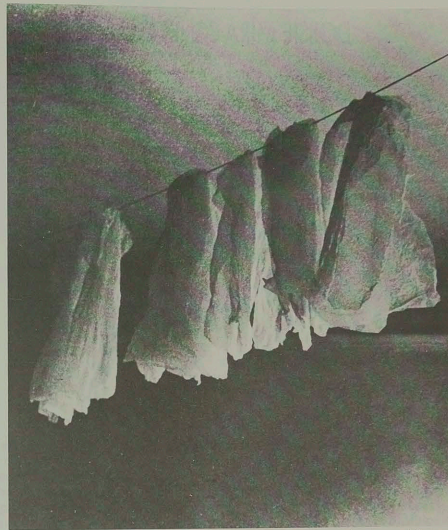
DOSSIÊ MIRA SCHENDEL

AS DROGUINHAS: LINGUAGEM EM MOVIMENTO

GUY BRETT



42



"Droguinhas" - papel de arroz
1966 - Fotos: Rômulo Fialdini

Desafiando aberta (ou talvez ironica-mente a idéia de "escultura", Mira Schendel criou suas "Droguinhas". A palavra portuguesa "droguinha", literalmente, significa "pequena droga" e também, coloquialmente, "coisinha de nada". Elas são estruturas de papel de arroz. Uma, de folhas amassadas suspensas num fio perto do teto onde pegam luz e vento; e a outra, de folhas enroladas e enlaçadas em nós, formando uma estrutura nucléica densa. Obviamente, não possuem uma base, nenhuma forma nem posição obrigatória e não podem ser preservadas por muito tempo. Quando Mira Schendel, em 1966, exibiu-as (como reproduzimos aqui), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, simplesmente deixou-as

amontoadas no chão para o espectador descobri-las e usar como queria. Com sua extrema ausência de pretensão técnica ou formal, as droguinhas, no seu espírito, lembram o "Lampshade" (abajur) de Man Ray; o uso do absurdo pelos dadaístas, da risada como "reação contra a rigidez". As droguinhas recusam aceitar qualquer coisa como obrigatória de na maneira do "vestuário" profissional do artista. Mas são mais do que propostas intelectuais — se, em algum sentido, forem "intelectuais". Parecem expressar uma busca apaixonada do mínimo que pode agir como estimulante para a percepção do espaço — mínimo não apenas em termos de material, mas também de uma desnudez elementar de lingua-

gem. Estas estruturas de papel significam um espaço extraordinariamente energético, quase sobrecarregado. Aparentemente implicam uma força tremenda enquanto são também macias, flexíveis e transitórias — como a primeira tentativa de descoberta do vazio. Permanece este paradoxo — energia que transcende o material.

As droguinhas de Mira Schendel não descrevem qualquer movimento particular mas são contribuições vitais para a linguagem do movimento porque sua fragilidade e energia indicam o espaço como uma coisa ativa, um campo de possibilidades.

(tradução: Knut Schendel)

43

FORA DO ALCANCE DA LÍNGUA

VILÉM FLUSSER

Nas páginas que seguem, Arte em São Paulo reproduz um fragmento de um caderno de Mira Schendel. Os versos de cada folha foram mantidos em branco a fim de proporcionar ao leitor o resultado mais fiel possível.

Quem já tentou transformar em palavras (e sentenças) o vazio do pensamento provocado pela especulação filosófica que vivenciamos como vertigem espiritual (e sem a qual não há especulação filosófica), ressentiu a insuficiência da língua. Não deste ou outro idioma, mas linguagem no seu sentido mais amplo (inclusive considerando todos os idiomas já desenvolvidos, e não somente os "naturais"). Talvez seja este um dos motivos pelos quais a filosofia no sentido verdadeiro afinal leva ao silêncio desesperado — motivo também pelo qual pensadores mais radicais admitiram a necessidade de parar de falar e de escrever. Sempre foi assim (veja Tomás de Aquino), mas isso está agora mais acentuado, porque afinal há progresso no pensamento filosófico. Parece que não é apenas este ou aquele filósofo que chegou aos limites da linguagem, mas a filosofia em sua totalidade. Estamos avistando o fim da filosofia — a não ser que já o tenhamos alcançado. Parece que o que quer que a filosofia tenha a dizer, não poderá ser dito, e assim a própria filosofia reduz-se ao silêncio.

Naturalmente, isto não pode ser aceito sem que se procure uma saída do dilema. E, evidentemente, a saída é um caminho fora da língua, rumo a outros meios de comunicação. Fica explicado por que hoje tantos abandonam o método discursivo do filósofo, buscando a articulação do pensamento filosófico em outros meios como cinema, teatro, literatura para-poética. É possível, porém, duvidar do possível alcance deste esforço na tentativa de solucionar o problema. A dúvida baseia-se no fato de que os meios de substituição da linguagem nasceram para a comunicação de mensagens bem diferentes — diferentes em sua estrutura e implicação — não podendo ser modificados suficientemente a fim de transmitir uma mensagem filosófica. Sem dúvida, isto não é o fim da história. O homem não se renderá a limites impostos — mesmo em se tratando de limites da língua que, afinal, são seus próprios limites. Tentará derrubar tais limites, apesar de Wittgenstein, conquistando um terreno novo para a articulação e comunicação de seu pensamento filosófico — o único pensamento com verdadeira

significação.

Os cadernos de Mira Schendel são exatamente isto: desafio aos cadernos de Wittgenstein e um caminho para além do problema. Eles dizem aquilo sobre o qual não se pode falar, e dizem-nos em um método puramente filosófico: claramente e sem conotação "artística" não solicitada. São metódicamente filosóficos e têm uma denotação clara, inconfundível. Mas o que comunicam, apesar de bem compreensível para quem entrar em sua convenção (que "jogue o jogo"), não pode ser dito em palavras. Nada pode-se falar sobre estes cadernos, e qualquer palavra pronunciada erraria totalmente. Ou seja: estes cadernos devem ser lidos fora da linguagem, mas dentro de nossa tradição filosófica.

É bem possível que Mira tenha encontrado um caminho para sair da atual crise filosófica. Isto só pode ser comprovado assim que estes cadernos forem usados como textos didáticos em campos que tocam os problemas filosóficos que nos preocupam (sem falar de sua qualidade estética).

Tradução: Knut Schendel

instituto de arte contemporânea

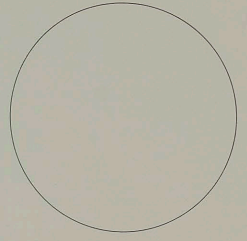
0

0

0



instituto de arte contemporânea



0

instituto de arte contemporânea



JOSE GONCALVES
ENTRE O DESENHO E A PINTURA
1960-1980

1

ENTRE O DESENHO E A PINTURA

JOSÉ RESENDE

A reprodução dos últimos trabalhos de Mira Schendel é problemática, pois tende a favorecer uma compreensão simplificadora e esquemática. Subtraída na reprodução a qualidade das matérias utilizadas e também sua dimensão real, o melhor observador, inclusive aquele que já tem em mente uma referência de seu trabalho anterior como desenhista, vai fatalmente reduzi-los às relações gráficas da reprodução e pode não se dar conta da importância da fisicalidade desses trabalhos.

O objetivo desse texto é ilustrar as reproduções dos trabalhos na revista para que sejam melhor interpretadas, e não tentar descrever ou definir os trabalhos com estas poucas palavras.

São apenas três os elementos que constituem o trabalho:

1. uma matéria seca, porosa e irregular, que cria uma superfície sutilmente dividida em duas zonas por uma leve diferença de espessura que demarca uma espécie de topografia ligeira e produz uma linha tênue, im-

precisa, quase orgânica, que varia de intensidade conforme a incidência da luz;

2. uma outra matéria é colocada com decisão sobre a primeira como uma marca, um sinal, através de um gesto veloz, com direção e sentidos precisos. É uma matéria igualmente seca, mas densa, compacta. Sua variação é mínima, apenas uma denúncia sutil da direção do gesto que arranha e perturba a superfície em lugares estratégicos. Há uma contradição entre a rapidez do gesto e o material utilizado que é lento, resiste, e por isto parece estar arranhando a superfície;

3. o terceiro elemento foi pensado exatamente para não resistir. É o tamanho, a extensão da superfície que não permite tornar presente o seu contorno. As duas matérias assim não se compõem: interagem. Enquanto a primeira tem um movimento constante de expansão dispersa, indiferenciada, em todos os sentidos, a segunda interfere com determinado ritmo, estabelece uma velocidade e tem uma direção definida

que desestabiliza a expansão uniforme e constante da superfície.

A partir de tais indicações, ainda pode-se dizer o seguinte sobre o trabalho:

a. não são desenhos porque possuem matéria; não se trata simplesmente de uma linha em um plano virtual, mas de duas matérias, duas densidades, dois gestos diversos que interagem.

b. o trabalho também não se comporta muito bem como pintura (e não porque a superfície seja branca e a marca preta, pois tanto uma como outra são muito coloridas). O problema é que as matérias parecem pó compactado, têm espessura, não são fluidos como a tinta e a cor também não está aplicada: é a matéria que tem cor.

c. relacionando só três elementos em todos os trabalhos, a série poderia constituir um sistema, mas cada um é um e não se repete. Os elementos são os mesmos, mas cada trabalho suscita problemas particulares, sempre muito diversos de todos os outros.

QUADRINHOS

BOB BOMBA

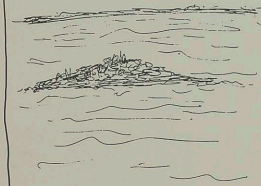
RESUMO

No episódio anterior foi apresentado o herói Bob Bomba, agente 001 da S.S.M.U.N. (Serviço Secreto Mil e Uma Noites...)

Bob Bomba é um agente especial com licença para matar. Subordinado apenas ao chefe da S.S.M.U.N. (o anônimo 00), Bob Bomba atua em todos os pontos do globo.

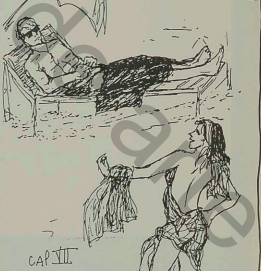
É um cara estranho. Ninguém dava nada por ele...

Na mesma história Bob está de férias em Ibiza, ...



CAP. VI

Subornado em dez "penetração" por uma agência noroeste vendadora de drogas.



CAP. VII

Bravida em Ipanema, não é Bobo contrário a agito, porém um dia...



CAP. VIII

Depois de umas 2 outras, Bobo trata-se a qual poderiamos chamar de involuntário...



CAP. IX

A gala convidada Bobo para conhecer sua seleção de conchas...



CAP. X

CONTINUA



RUA PROF. ARTHUR RAMOS, 551 TEL: 210 2767 SÃO PAULO

LINOART

GRÁFICOS & EDITORES



LINOART
FONE 256 1588