

GALERIA
FIJIA
GLOBAL

1976 • 7

Instituto de arte contemporânea

instituto de arte

**ARTE
BRASILEIRA
SÉCULO XX**

CAMINHOS E TENDÊNCIAS

3 A 20 DE AGOSTO
1976

GALERIA ARTE GLOBAL
AL SANTOS 1893 / SP

contemporânea

ARTE BRASILEIRA, SÉCULO XX CAMINHOS E TENDÊNCIAS.

Diferentemente de outras nações sul e médio-americanas, nossos índios não deixaram forte tradição artística, capaz de informar a produção cultural posterior à "descoberta" do país.

Quando nossa História começa, o Renascimento praticamente chegava ao fim na Europa. Começamos, assim com uma arte essencialmente moderna e anti-clássica, que é o Barroco. Isto significa, de saída, que somos um país vocacionalmente moderno no plano da arte, e que nossa verdadeira raiz cultural é o Barroco. Brasília é moderna e é barroca. Erguida no interior do país como símbolo de um futuro que se deseja construir sob a égide "do coração e da inteligência".

Mas se Brasília representa a persistência do Barroco, caracteriza igualmente uma outra constante da arte brasileira: sua vocação construtiva. Representa esta mesma vontade de ordem que vamos encontrar no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio, risco original de Le Corbusier e ainda hoje um dos marcos referenciais de nossa moderna arquitetura; no movimento concreto (poesia e artes plásticas), na poesia de João Cabral de Melo Neto, na capela franciscana de Ouro Preto, em Aleijadinho, na pintura "Pau Brasil", de Tarsila do Amaral, na pintura de Ivan Serpa ou Eduardo Sued, na escultura minimalista de Weissmann, Amilcar de Castro, Mary Vieira ou Sérgio Camargo.

Esta exposição inaugural da Galeria de Arte Global, no Rio, começa com Elyseu Visconti. Curiosamente, ao analisar a sua obra, o crítico e historiador Flávio Motta sugere que Brasília tem alguma coisa a ver com "o mundo luminoso" do autor de Gioventù, ou melhor, que Visconti conseguiu prefigurar na dimensão íntima de sua pintura, esse mundo de organizações sensoriais que acabará por eclodir com o otimismo que presidiu a edificação de Brasília.

Uma análise da arte brasileira, portanto, deve levar em conta, sempre, estes dois polos: o Barroco como raiz e permanência, e a construção como disposição e vontade, ambos geradores do nosso espírito moderno.

Contudo, esta fatalidade para a vanguarda, mais visível em Brasília ou em áreas abertas como o Rio — lúdico, criativo e experimental na sua arte, cujo melhor exemplo, é Hélio Oiticica — e São Paulo — com uma arte sofisticada e erudita: Wesley Duke Lee, José

Resende, Luiz Paulo Baravelli, etc. — não pode desconsiderar nunca, a existência de outros polos regionais, como os eixos Recife-Olinda-João Pessoa, no Nordeste, ou Campo Grande-Cuiabá-Goiânia, no Centro/Oeste, em que se destacam os pintores João Câmara ou Humberto Espíndola, com sua figuração fortemente crítica. O primeiro em relação à cena política brasileira no período getulista, o segundo no tocante a "sociedade do boi". Mesmo porque, os artistas dessas regiões, ao assumirem com franqueza a pintura e a figura incidem criticamente sobre a produção mais cosmopolita e aberta às correntes internacionais, do Sudeste e do Sul do país.

Por outro lado, em um país como o nosso, de paisagem econômica, social e cultural muito diversificada, com seus bolsões de miséria e riqueza, de desenvolvimento e sub-desenvolvimento, de áreas abertas e fechadas, as fronteiras, no tempo e no espaço, não são muito rígidas. E se a defasagem existe entre as diferentes regiões, as posições mudam constantemente e com elas seus significados.

E se nem todos os artistas do Sul são cosmopolitas, existem nas regiões citadas, artistas que se comportam dentro dos parâmetros da vanguarda mais radical.

Claro está, que ser regional ou vanguardista não constitui em si mesmo valor. Assim, na paisagem plástica brasileira, ontem como hoje, temos correntes mais avançadas ou menos avançadas, frequentes superposições, com o encurtamento ou ampliação de fronteiras. O paulista Antonio Henrique Amaral, com suas "bananas a óleo sobre tela", está bem mais próximo da "bovinocultura" de Humberto Espíndola, do que de Câmara, que por sua vez, revela, apesar da evidência de sua marca pessoal, um ecletismo bem mais acentuado do que muitas artistas do Sul.

E Rubem Valentim leva para Brasília, onde reside os símbolos do candomblé, tratando-os semioticamente.

Enfim, apesar de certas constantes, a diversidade de proposições parece ser o caráter mais evidente de nossa arte moderna.

A arte brasileira não tem apenas uma face, mas diversas. É multifacética.

MISSÃO FRANCESA

Para alguns historiadores, a Missão Francesa chegada ao Brasil em 1816, tendo entre seus integrantes Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, interrompe bruscamente a

influência portuguesa no Brasil e a evolução de um Barroco sóbrio e ordenado no sentido de um neo-clássico austero. Para Lourival Gomes Machado, a Missão impingiu ao Brasil uma arte oficial e acadêmica, desligada de nossa realidade. Mário Barata, entretanto, argumenta que a desnacionalização da arte brasileira foi feita pelos pensionistas do governo brasileiro na Europa e não pelos franceses, indicando algumas exceções, como Araujo Porto Alegre e Almeida Jr. A contribuição desse último mereceria análise mais detida caso não extrapolasse o âmbito dessa introdução, restrita ao século 20. Em uma época de franca adesão aos modelos europeus, Almeida Jr., depois de seu retorno ao país, em 1882 acentua em suas telas a representação de tipos e usos da vida sertaneja, com seu lirismo melancólico. E a escolha dos assuntos corresponde à maneira de tratá-los: o despojamento é a tônica temático-formal.

Este caráter "pobre" de sua pintura anteciparia o comportamento semelhante em Volpi, sobre cuja pintura disse Flávio Motta "revelar a mesma simplicidade de meios com que grande parte da população brasileira constrói suas habitações". A diferença entre ambos, entretanto, reside no fato de que Almeida Jr. permaneceu acadêmico apesar de seu nacionalismo, enquanto Volpi, na sua simplicidade, representa um dos pontos mais altos da pintura brasileira atual, uma síntese rigorosa da cor e da forma.

Elyseu Visconti também não se interessou pelas novidades ou pelas novas correntes estéticas enquanto permaneceu na Europa.

Ao longo de sua obra, após influência inicial dos prerafaelitas e de Botticelli, circundou o Impressionismo/Neo-Impressionismo. Não foi dado a ousadias. Mas foi, sem dúvida, um dos maiores pintores brasileiros, autor de uma requintada matéria pictórica, dominando com habilidades os brancos e a luz, autor também de retratos irrepreensíveis. Nas suas grandes composições os personagens aparecem envolvidos por um sentimento de ternura e otimismo. Equilibrando sensações da mesma maneira como equilibrará paisagem e figura humana, assim diminuindo as tensões, Visconti evita o drama, mesmo quando o tema o sugere. Para Sérgio Milliet, Visconti "traça o caminho entre a pintura acadêmica e a pintura atual do Brasil", sobretudo, graças à "sua discreta compreensão do Impressionismo".

Almeida Jr. e Elyseu Visconti, entretanto, são duas exceções. Eis porque, para o citado Lourival Gomes Machado, o "primeiro e mais visível caráter do movimento modernista, quando encarado em seus aspectos plásticos, é a sua qualidade inegável de recuperação histórica, cobrindo mais ou menos cem anos de nossa evolução artística (...) a eliminação dos arrepelamentos azedos e do abatimento sorumbático, que revelam um como-que incurável complexo de inferioridade". Atualizar os fusos, acertar os ponteiros da história da arte no Brasil e a história do mundo. Neste sentido, a data da realização da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, é sintomática: "A nossa independência ainda não foi proclamada", diz Oswald de Andrade no manifesto antropofágico.

ANTES DA SEMANA

Antes da Semana, houve, porém, Segall, que realizou em São Paulo e em Campinas, em 1913, as primeiras exposições de arte moderna no Brasil, fato que passou em brancas nuvens. Instalando-se definitivamente no Brasil, em 1923, e mesmo adotando a cidadania brasileira, Segall permaneceu, contudo, um pintor estrangeiro. Percebe-se naquelas obras "obviamente brasileiras" que realiza, que o artista não se sentia à vontade. Seu Expressionismo estava por demais marcado pelos fantasmas da alma judia. Deste modo, o seu primeiro contato real com o Brasil se fez a partir da realidade social: o drama pungente das erradias. O que significou na sua obra um duplo deslocamento: a passagem do polo existencial para o social e, de uma realidade, que é pura memória, para outra, concreta. É como se o artista voltasse à terra, e com os pés no chão, descobrisse a existência de outros seres humanos vivendo problemas maiores que os seus. E "este interesse pela realidade foi uma contribuição do Brasil à pintura de Segall", arrisca dizer Ferreira Guller, em 1967, assim como antes, ao apresentar sua exposição no Rio, em 1943, Mário Andrade dissera que foi a sua "noção íntima da dor, a atração compassiva por tudo quanto é comovente, que o fez superar a magia da terra, e abrandá-la em humanidade".

O Brasil significou para Segall a emergência de um lirismo que se realizou plenamente, a partir dos anos 30, em uma ordem plástica rigorosa. Foi um amadurecimento lento e sofrido. Segall retraiu-se, baixou o tom, fechou-se em ambientes domésticos, acentuou

o controle da forma e da cor. E apesar das cores surdas é lírico, amoroso, intimista.

"Maternidade", por exemplo, é mais que um tema, a mulher e a criança existem concretamente, estão vivas. Nem tristes nem alegres. Serenas.

A situação de Anita Malfatti é diferente. Brasileira, recebeu ensinamentos de mestres expressionistas alemães e norte-americanos.

Entre suas estadas em Berlim e Nova Iorque, esteve rapidamente em São Paulo, expondo individualmente em 1914, mas ninguém deu muita atenção às suas obras. A exposição de novembro de 1917, à rua Líbero Badaró, que a artista realizou sob insistência de Di Cavalcanti, violentamente criticada por Monteiro Lobato, provocaria o debate que efetivamente criou o clima propício à eclosão do modernismo no Brasil. Na exposição de 1917 estavam trabalhos (ao todo 53) que vistos hoje parecem extremamente bem comportados, mesmo dentro dos padrões expressionistas vigentes na época. Porém, conta Mário de Andrade, em sua famosa conferência de 1942 sobre o Modernismo, "educados na plástica "histórica" sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas.

Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente do escândalo que tomara a cidade, nós três ou quatro, delirávamos de extase diante de quadros que se chamavam "O Homem Amarelo", "A Estudante Russa", a "Mulher de Cabelos Verdes". E a esse mesmo "Homem Amarelo", de formas tão inéditas, então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima. Éramos assim".

E se não bastasse Anita havia ainda Victor Brecheret, que se não vinha da Alemanha, como Anita, mas de Roma, "também importava escurezas menos latinas, pois fora aluno do célebre Maestrovic. E fazíamos verdadeiras reveries a galope, em frente da simbólica exasperada, e estilizações decorativas de "gênio". Por que Victor Brecheret, para nós, era no mínimo um gênio. Este, o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia. E Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria "Paulicéia Desvairada" estourar".

FESTA E DESTRUIÇÃO

Para Mário de Andrade, o período "heróico" do Modernismo foi esse, iniciado com a exposição de Anita e que se encerrou com a festa de 22, isto é, com a Semana de Arte Moderna. Depois é que vem "o período realmente destruidor", até perto de 1930, e que foi "a maior orgia intelectual que a história artística do país registra".

Entenda-se bem, porém, o sentido que Mário dá à noção de destruição: "O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram diretamente importadas da Europa." Mas ressalva: "quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica". E se o movimento modernista era, de início, nitidamente aristocrático ("pelo seu caráter de jogo arriscado — diz ainda — pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito"), "não foi o fato de mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento." E para Mário de Andrade, tanto 1922 quanto 1930 eram ainda destruição.

"Os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social", diz, acrescentando que "uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção", começa por volta de 1930.

Curioso: os primeiros nomes do Modernismo vêm marcados pelo sinal expressionista.

É o que é o Expressionismo senão o reflexo de uma Europa destruída pela guerra, de seres destroçados pela dor íntima e abismal, a envolvimento algo simbólica e mística com resquícios, ainda, do Art Nouveau: Segall, Anita, Brecheret, Di Cavalcanti ou, na gravura, um Goeldi, que estudou com Kubim? Depois é que vem o Cubismo, pondo ordem, arrumando as coisas, harmonizando. Antonio Gomide, Rego Monteiro, Tarsila. E essa ordem tem muito a ver com a descoberta do Brasil

— os constantes deslocamentos do grupo modernista: a célebre viagem a Minas, em 1924, fundamental no desenvolvimento da pintura de Tarsila, a maior figura do Modernismo, a viagem ao Amazonas, ao Nordeste. Rego Monteiro, por exemplo, associa a frontalidade arcaica das culturas primitivas com o Cubismo, dando um sentido quase escultórico às suas pinturas sólidas e pesadas. Este percurso às avessas, do Expressionismo ao Cubismo, parece confirmar a observação de Bazin, feita em 1946, de que a arte de Segall não é de ruptura, mas de harmonia.

CONSTRUÇÃO

Porém, é lendo os manifestos e revistas que divulgaram as idéias modernistas, que vamos encontrar evidenciado este impulso construtivo. No primeiro parágrafo do Manifesto que abre o número inaugural da revista Klaxon (maio de 1922) é afirmado: "É preciso construir. D'ahi Klaxon". O manifesto segue dizendo que "Klaxon tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo" e termina: "Era da construção, era de Klaxon".

Dois anos depois, o manifesto da "Poesia Pau Brasil", propõe uma "inocência construtiva" (e que melhor definição para a pintura ao mesmo tempo rigorosa e ingênua, "ágil e cândida", construída e caipira de Tarsila?), anota "a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral". O manifesto dos intelectuais mineiros, "Para os Céticos", publicado em "A Revista" (1925) é mais explícito ainda ao propor "um esforço construtor": "Eis porque cabe a nós uma obra de dura disciplina e de serenidade construtiva".

"Nosso objetivo — afirma — é esculpir o futuro", "construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível Minas dentro de Minas". A visão construtiva dos mineiros, como se vê, era ao mesmo tempo regionalistas e nacional, eles pressentiam "o perigo enorme do cosmopolitismo". Seria coincidência o fato de que são mineiros ou residiram em Minas alguns dos mais importantes escultores brasileiros de tendência construtiva: Franz Weissmann, Mary Vieira, Amilcar de Castro, Lygia Clark? Em seu depoimento, Amilcar refere-se à sua escultura como sendo o primeiro gesto, aquele que fundamenta a comunhão com o futuro. Ainda o Modernismo: se "a única luta "Pau Brasil" era "a luta pelo caminho", o Manifesto Antropofágico (1928) propunha "roteiros, roteiros,

roteiros..." e concluía surpreendentemente: "Somos concretistas".

Aí está, portanto, o roteiro e/ou percurso do Modernismo: primeiro foi a importação das novidades européias, com o objetivo de movimentar a água parada da nossa inteligência, anos de modorra, de pasmação, de mesmice acadêmica. Depois, antropofagicamente, devorar estas novidades e influências à medida que os modernistas descobriam a realidade brasileira ("íamos à cata do Brasil", dizia Tarsila), até expelir um produto com características nacionais.

Renova-se o ciclo: Aleijadinho/Athayde, no Barroco, Almeida Jr., no século 19, Tarsila/Rego Monteiro/Di Cavalcanti, no Modernismo. Da destruição à construção.

NÚCLEOS OPERÁRIOS

A década de 30 começa politicamente com a República em crise: tensão nas ruas, tudo explodindo. Na arte, porém, tem início um trabalho algo proletário e persistente de expansão das idéias modernistas. Tanto no sentido das instituições, quanto no sentido de uma profissionalização crescente do fazer artístico. Como em São Paulo, antes da Semana, o academismo imperava. Quem dava as cartas era a Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1931, porém é criado o Núcleo Bernardelli integrado por Edson Motta, Ado Malagoli, João José Rescala, Bustamonte Sá, Milton Dacosta, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, entre outros, e que contou mais tarde com a adesão de Takaoka e Eugênio Sigaud. Seu último presidente foi Quirino Campofiorito.

O Núcleo funcionava como uma espécie de ateliê livre dentro da própria Escola e teve, aliás, como mestre o respeitado Bruno Lechowsky. O Núcleo não tinha nenhum programa ou plataforma, sua principal atuação se fez internamente, na Escola, no sentido de forçar uma renovação dos métodos de ensino e, externamente, modificar os critérios de seleção e premiação no Salão Nacional de Belas Artes, abrindo possibilidades aos novos artistas. Dessa atuação, resultou a criação da Divisão de Arte Moderna no Salão, a partir de 1941. Aliás, foi Pancetti o primeiro contemplado com o prêmio de viagem ao estrangeiro na Divisão Moderna, que como se sabe, é o marco inicial da futura criação do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951.

Os pintores do Núcleo eram fundamentalmente artesãos, preocupados com a qualidade técnica da pintura. Alguns revelaram uma clara disposição de abordagem de temas sociais (o operariado, especialmente o da construção civil, na obra de Eugênio Sigaud).

Aquela primeira preocupação tem seu desdobramento no fato de que após a diluição do Núcleo, alguns se interessariam profissionalmente por questões ligadas à restauração e conservação de obras, como Edson Motta e João Rescala, este responsável pela criação de uma filial do Núcleo em Salvador, Bahia.

Movimentos semelhantes ocorreriam em São Paulo, onde, em novembro de 1932, foram criados, a Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos. Para o historiador Paulo Mendes de Almeida, a criação da Sociedade teve "influência decisiva nos destinos da arte moderna no Brasil", "promovendo, em abril de 1933, a mais importante mostra de arte moderna até então realizada em toda América do Sul", seguindo-se uma segunda, em fins do mesmo ano, agora reunindo artistas radicados no Rio.

Entre os fundadores da SPAM estavam Segall, Paulo Rossi Osir, Gregori Warchavchik, Vittorio Gobbis, John Graz, Paulo Prado, Wash Rodrigues, Antonio Gomide.

Na mesma sequência de acontecimentos, é criado, em 1937, o Salão de Maio, realizado três vezes. Para alguns críticos, a Família Artística Paulista surgiu, em 1937, contra o espírito mais aberto do Salão de Maio: "eram os tradicionalistas, os defensores do carcamanismo artístico da Paulicéia, a morrer de amores pelos processos de Giotto ou Cimabue", dizia Geraldo Ferraz. "A verdade, porém, afirma Paulo Mendes de Almeida, é que a Família veio afirmar uma louvável crença na imprescindibilidade do "metier", da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um poderoso estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, especialmente os de São Paulo". Participaram dos salões da Família, entre outros, Paulo Osir, Vittorio Gobbis, Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori, agora os artistas que constituíam o Grupo Santa Helena.

Este começou a se formar por volta de 1935, ano que Francisco Rebolo Gonsales montou um ateliê na sala 231 do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, no centro de São Paulo. Pouco depois dividem o aluguel do ateliê os pintores Mário Zanini, Humberto Rosa,

Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano e Manuel Martins. Só mais tarde é que se incorporam ao grupo os dois Alfredos, Rizzotti e Volpi. "Provindo ou vivendo de profissões artesanais, geralmente ligadas ao uso de tintas e do desenho: são pintores "de liso", decoradores de interiores de casas, especialistas na execução de frisos, letristas, ou dedicam-se a outros trabalhos manuais, quase sempre jogam com a cor ou as linhas", no dizer de Lisbeth Gonçalves, os pintores do grupo, que nunca, em sua época, expuseram conjuntamente, constituíram o núcleo da Família Artística Paulista, e, como tal participaram dos Salões de Maio e das exposições do Sindicato dos Artistas Plásticos, que se criaria depois.

Colocaram-se, portanto, contra a atitude intelectual e aristocrática do movimento modernista. Imigrantes e operários, "trabalhavam a semana inteira, mas viviam no domingo", quando saíam pelos arredores da cidade, ou pelo litoral de Itanhaém, pintando a paisagem simples, proletária e brumosa de São Paulo, com seus meios tons e cores terrosas, assim como no Rio, Pancetti e Tenreiro saíam à cata do casario e marinhas para fixarem em suas telas. Necessitavam da pintura, necessitavam do tema, "casinhas de operários arrabaldeiras, chacinhas suburbanas, marinhas", queriam tintas e pincéis, muito mais que idéias, teorias, polêmicas. Queriam aprender a fazer bem um quadro, tinham, como observa Gomes Machado, "um pouquinho daquele espírito com que o imigrante artesão compra as ferramentas iniciais da pequena oficina e muito da contemplação detida das obras produzidas pelos já consagrados no ofício".

Aliás, é o próprio Mário de Andrade o primeiro a notar este "fenômeno do proletariado em arte, o limbo paraclássico da arte". No Rio e em São Paulo, os integrantes do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena, revelavam uma preocupação profissional, uma vontade de crescerem dentro da profissão, ou mais do que isso, eram "artistas comprometidos com uma situação de classe, com uma ideologia" (Flávio Motta).

EXPANSÃO DO MODERNISMO

Mas a atuação desses núcleos operários corresponde simetricamente um esforço oficial de promoção da arte moderna. O que ocorre sobretudo em fins da década de 30, no Rio, quando Gustavo Capanema está à frente do Ministério da Educação e Cultura. Lúcio Costa,

Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Burle Max, Portinari, Villa Lobos, Anísio Medeiros, entre outros intelectuais e artistas, trabalhavam no Ministério ou tinham o apoio de suas decisões. Na pintura é sobretudo Portinari quem vai sobressair. Depois de seu retorno da Europa, onde foi com o prêmio de viagem ganho no Salão Nacional de Belas Artes, em 1928, Portinari é chamado constantemente a realizar grandes obras públicas. Nelas passa em revista a economia e a História do Brasil — a colheita de café adquire características épicas e o trabalhador rural, perde aquele seu jeito de jeca tatu apático, é um forte na visão idealizada de Portinari. Ao mesmo tempo que pinta a saga dos retirantes, dos evadidos do Nordeste em seca.

E se Ismael Nery, atormentado, solitário e fatalista, tenta sobrepor-se ao tempo na eterna representação do casal, do mito de Adão e Eva, e Goeldi mergulha na noite moral de suas gravuras, ascéticas e despojadas, e Di Cavalcanti com seu mulatismo hedonista vai traçando o roteiro alegre e boêmio do Rio de outrora, Guignard, que retornara ao Brasil em 1929, após quase 10 anos de estudos na Europa, vê o país com olhos encantados — é um "nacionalista lírico".

A partir de 1944, em Belo Horizonte, Minas Gerais, o mesmo Guignard convidado a dirigir a Escola de Belas Artes, no Parque Municipal, dá novo sentido à sua pintura e ao seu desenho, ao mesmo tempo que será a mola propulsora das idéias modernistas. Para os mineiros, o que houve em Belo Horizonte, no início da década de 40 é um novo movimento modernista, com a presença, ali, de Guignard e Weissmann, na Escola do Parque, de Cesar Niemeyer projetando a Casa do Baile, o late Clube e a Igreja de São Francisco no Bairro da Pampunha, em todas elas colaborando Portinari.

Mas também no Sul e no Nordeste as idéias modernistas circulam e iniciativas são tomadas visando sua implantação. Em Porto Alegre, a partir de 1950, é o Clube da Gravura, em Recife (onde se publicara, em 1926, o "Manifesto Regionalista", no qual se afirmara: "Precisamos de uma articulação inter-regional.

O Nordeste e o Brasil") é a atuação de Rego Monteiro, que retornara ao Brasil, de Cícero Dias, de Lula Cardoso Ayres. Sozinho, o escritor Marques Rebelo desenvolvia um trabalho de interiorização da arte moderna, reunindo obras de artistas cariocas e paulistas, em exposições circulantes pelo país,

fazendo-as acompanhar sempre de suas próprias conferências e debates: Salvador, Resende, Cataguases, Florianópolis. Em algumas dessas cidades Marques Rebelo deixou fundados, museus de arte moderna.

Ao mesmo tempo que fazia circular, em 1945, por vários países sul-americanos uma exposição de arte brasileira.

ARTE ABSTRATA

A criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio, em 1946 e 1948, bem como a realização da Bienal de São Paulo, a partir de 1951, precedida, um ano antes, da exposição de Max Bill, dão forte impulso à arte abstrata no Brasil. Com a Bienal, o Brasil dá nova arrancada cosmopolita. O diretor artístico da I Bienal, crítico Lourival Gomes Machado, justificava sua criação no catálogo geral: "colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial". A segunda Bienal, em retrospectivas e salas especiais, trouxe ao Brasil as obras de alguns dos mais importantes artistas e movimentos do século XX.

Entre as primeiras repercussões da Bienal Paulista estão o aparecimento, em São Paulo, do Grupo Ruptura (1951) e, no Rio, o Grupo Frente (1954). Aquele seria o núcleo do concretismo paulista, que reuniu os artistas Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Luaund, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux e Kazimir Fejer. As exposições do grupo foram realizadas em 1956, 1957 e 1959, no Rio e em São Paulo, e a retrospectiva do movimento, no Museu de Arte Moderna do Rio, com a apresentação de Max Bill, que anunciava o fim do dilúvio tachista e definia a estrutura como característica de toda arte concreta. No Rio, depois de uma exposição pioneira de arte abstrata, em Petrópolis, em 1953, formou-se o Grupo Frente, eclético, jovem, "para o futuro, para as gerações em formação", como afirmava o apresentador da segunda mostra coletiva realizada, no MAM do Rio, em 1955, o crítico Mário Pedrosa. Do Grupo Frente saem os artistas que mais tarde formariam a dissidência do movimento concreto: Ivan Serpa, Franz Weissmann, João José, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ligia Pape, Lygia Clark. O manifesto Neo-Concreto foi publicado em março de 1959 por ocasião da primeira exposição do grupo, realizada no Museu de Arte

Moderna do Rio. Vinha assinado por Amilcar de Castro, Lygia Clark, Ligia Pape, Reinaldo Jardim, Theou Spanudis e Ferreira Gullar, este autor do texto, no qual se afirma "A expressão neo-concreto indica uma tomada de posição em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". O neo-concreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as ; novas dimensões "verbais" criadas pela parte não figurativa construtiva." Duas novas exposições neo-concretas foram realizadas no Rio e em Salvador, integrando-se no grupo, além de poetas, os artistas plásticos Willis de Castro, Hélio Oiticica, Hercules Barzotti e Osmar Dillon.

A polêmica Concreto/Neo-Concreto é apenas uma das muitas que marcaram a década de 50 no Brasil. Ambos movimentos se opunham ao Informalismo (ou Abstração Lírica ou Tachismo) originário da Escola de Paris, e que se estendeu por todo mundo, como uma verdadeira epidemia, inclusive no Brasil.

Muitos artistas antes figurativos passam a compor suas telas, com gestos amplos e expressivos, a realizar uma pintura caligráfica ou pastosa, descambando as vezes para a retórica da matéria, para a diversidade de texturas e de materiais. Muitos, entretanto, se destacaram, e sobretudo aqueles originários de outros países ou descendentes de estrangeiros, como Arcangelo Ianelli, Yolanda Mohalyi, Samson Flexor, Anatol Wladislaw, os nipo-brasileiros Mabe, Wakabayashi, Fukushima, Flávio Shiró, Tomie Ohtake, mas também os brasileiros natos como Antonio Bandeira, efusivamente lírico, vivendo em Paris, Iberê Camargo, com seu gesto viril, Abelardo Zalar, buscando o equilíbrio entre a espontaneidade do gesto e o rigor da geometria, entre muitos outros. E devem ser mencionados ainda Ubi Bava ou Fernando Lemos buscando caminhos próprios entre a abstração e a geometria, o primeiro com formas bulbosas, o segundo tendendo ao Cinetismo, juntamente com Abraham Palatnick.

É certo, também, que a arte abstrata repercutiu sobre a gravura (Livio Abramo, Fayga Ostrower, Edith Behring, Vera Mindlin, Artur Luiz Piza, Rossini Perez e, na serigrafia, um Dionísio del Santo, este com passagem pelo Concretismo) o desenho (Darel) e a escultura.

A arte abstrata de caráter geométrico estenderia sua influência mesmo sobre artistas de origem popular, como Djanira, simplificando suas composições no tocante à cor e as dominantes verticais/horizontais, ou sobre Volpi e Rubem Valentim, este universalizando os símbolos originários da cultura africana na simetria de suas composições de excepcional rigor. E se a arte abstrata informal e gestualista encontrou na Galeria das Folhas, em São Paulo, um forte apoio, o movimento Concreto/Neo-Concreto teve no Jornal do Brasil amplo espaço para defender suas posições. Alguns eventos marcaram o fim da década de 50: a realização de um Congresso Internacional de Críticos de Arte, em setembro de 1959, e a inauguração de Brasília, em abril de 1960.

O debate, em todos os níveis é o que melhor define a década de 50 no Brasil. Não por acaso foi o melhor período de nossa crítica de arte.

Em seus desdobramentos, já na década de 60, o Concretismo e o Neo-Concretismo seguiram curso diverso. Enquanto o Concretismo paulista orientava-se cada vez mais para posições ortodoxas, em sua entusiástica adesão à máquina, à tecnologia (Waldemar Cordeiro, pouco antes de morrer, em 1973, era um dos únicos artistas brasileiros a trabalhar com computadores), o Neo-Concretismo carioca, que em seu manifesto falava de organismos vivos (as esculturas de Lygia Clark foram chamadas "Bichos" justamente por proporem a participação lúdica do espectador, por responderem ao seu "toque") e de biologia, assumia posições sempre mais humanistas, de valorização da expressão e do corpo que levarão ao Tropicalismo, à arte povera, à body-art, enfim, à arte plurisensorial e comportamental de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Na mostra "Opinião 66", realizada no Museu de Arte Moderna do Rio, Oiticica declarava: "Chegou a hora da anti-arte. Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva", enquanto Lygia "propunha a comunicação do ato na imanência e do precário como novo conceito de existência, contra toda a cristalização do fixo e a duração da transcendência".

EXPLOSÃO CRIATIVA

Em todo o mundo, a década de 60 se caracteriza pela explosão criativa. As novas tendências se multiplicam rapidamente a partir da Pop-Art, do Novo Realismo e da Op-Art. Os suportes tradicionais são questionados e substituídos, primeiro por objetos — achados, apropriados, retificados, reificados — depois por ações, eventos, rituais, comportamentos. Da arte-coisa se passa para a arte-atividade — a obra é um conceito estourado, as atitudes são forma, a arte tende a ser puro exercício vital. E ocorre, também, paralelamente a estes deslocamentos semânticos, outros, de caráter geográfico — o novo centro produtor e consumidor de arte moderna (ou pós-moderna) é Nova Iorque, que é de onde vêm agora as novidades. Em conseqüência mudou também o alvo exterior do artista brasileiro jovem. Na Europa, por exemplo, não é mais Paris, mas Milão, na Itália.

Também no Brasil a década de 60 é explosiva, e apesar das dificuldades é marcada por ampla atuação das vanguardas.

Os primeiros anos, após uma tentativa algo frustrada de uma arte voltada para o diálogo com o povo — o Movimento de Cultura Popular, o CPC — foram de indecisão e silêncio. O esforço para falar, discutir, opinar e sugerir alternativas só tem início em 1965 e 1966, com a realização das mostras denominadas "Opinião", no Rio e "Propostas", em São Paulo. Os núcleos mais atuantes eram o grupo carioca constituído por Rubens Gerchmann, Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Antonio Dias, tendo Hélio Oiticica como ponte junto ao Neo-Concretismo, e, em São Paulo, os integrantes do Grupo Rex — Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Baravelli e Federico Nasser e Marcelo Nitsche, este o mais jovem. Em novas exposições individuais e coletivas, partia-se para o Happening e a festa, para a provocação (o fechamento da Galeria Rex, em São Paulo e o "caso do Porco", no IV Salão de Brasília, em 1967, tendo Leirner como figura central). A figuração adquiria um sentido eminentemente crítico, procurando situar o homem no contexto de uma sociedade massificante, alienada e repressiva. Os artistas, sobretudo Dias e Gerchman, no Rio e Tozzi, em São Paulo, se apropriavam dos processos narrativos dos meios de comunicação de massa ou da imagem, para obter impactos mais diretos e fortes.

Fragmentação da história, o vermelho e o negro, vísceras, sangue e feridas, que assumem na obra de Dias a forma de relevos e objetos, mas também a multidão erradia e perdida, nos elevadores, nos ônibus, na praia, nos campos de futebol, nos jornais, anonimato e solidão social, o kitsch suburbano, a Lindonéia, coitada, tão só.

Enquanto isso, Oiticica pesquisava o estrutural básico dos elementos naturais, as sensações táteis e hápticas, deixando o pensamento fluir no contato com pigmentos de cor, carvão, areia, borra de café, brita, barro, tecidos, em cubas de vidro, ou miniarquiteturas (caixas) lúdicas, banhando com cores selvagens os passantes ou usuários de seus labirintos e cabines, para, logo em seguida subir o morro — queria saber de Mineirinho e Cara de Cavalão, do barroco, do samba, do Eden, do repertório, dos mitos, da magia, dos espaços da favela, e descia, propondo uma nova poética e/ou comportamento, um novo conceito das coisas e do homem: Parangolé. Capas, tendas, o barroco tropicalizado, Apocalipopótese, o pneuma coletivo, esboço de um mundo novo e utópico: o crelazer ou lazer criativo. O mito da tropicalidade no seu projeto pioneiro e premonitório, Tropicália, apresentado no âmbito da exposição Nova Objetividade Brasileira. Esta foi realizada em 1967, no MAM do Rio, prefaciada por Mário Barata e pelo próprio Oiticica. Foi uma tentativa de reunir as várias tendências da vanguarda brasileira.

1968 é o ano do Tropicalismo, das várias manifestações de arte na rua (Feiras de Arte, Arte no Aterro, Festival das Bandeiras), a arte buscando o lado de fora do museu e da galeria, querendo misturar-se com as alegrias e anseios do povo. É também a contra-cultura, a festa, o livre exercício criador com amplo aproveitamento da sucata e/ou sobra do consumo e da disponibilidade criadora de todo ser humano. Tendência que teria seu coroamento com os "Domingos da Criação", que organizei no Museu de Arte Moderna do Rio, de janeiro a agosto de 1971.

Na pauta diversificada da arte brasileira de vanguarda na segunda metade da década passada, verificamos uma gama muito grande de interesses e proposições. Afora o interesse pela iconografia de massa (Claudio Tozzi, Gerchmann, Vergara, Glauco Rodrigues, Maria do Carmo Secco, Moriconi,

etc.) temos como polos, o que poderíamos denominar de neo-construtivismo e contra-arte. Como representantes da primeira tendência temos Wanda Pimentel, a autobiografia do olhar no exame atento dos objetos e espaços domésticos; Raimundo Collares, captando através de fachadas de ônibus em movimento conflitos de trajetórias, ambos partindo para um minimalismo que não exclui a figura; Ascânio Monteiro e João Carlos Galvão, pesquisando ritmos puramente visuais com módulos de madeira. Da segunda tendência, mais agressiva e radical, Antonio Manuel com sua arte-bala, Bário com suas trouxas ensanguentadas e Cildo Meirelles, fazendo inserções em circuitos ideológicos (Coca-Cola, pequenos anúncios, moedas, etc.) ou Umberto Costa Barros, questionando o próprio sistema de exposições. Outros artistas continuam evoluindo com seus trabalhos, aprofundando-os no sentido de uma ordem mais acentuada, como lanelli ou Tomie Ohtake, ou buscam caminhos mais particulares, como Mira Schendel, lidando com signos linguísticos, velando e desvelando significados, ou Krajcberg mergulhando sua solidão na floresta brasileira, fazendo explodir sua força e fascínio.

REFLEXÃO

A década de 60, sobretudo em sua segunda metade teve o mesmo sentido festeiro e destrutivo dos anos 20, foi um verdadeiro potlach. Foi um período de orgia criativa, parafraseando aqui Mário de Andrade. Tudo indica, portanto, que no rondó da História, a década atual será mais uma vez de calma e de construção, a atividade vital substituída pela reflexão, pela revisão de propostas passadas (veja-se o novo interesse pela arte construtiva dos anos 50) ou mesmo de etapas rapidamente queimadas na década passada. Como observa Fernando Lemos, em seu depoimento, "muitas vezes a gente deixa no caminho, na pressa de existir, muito mais aberturas que fechou do que fechamentos que deixou em aberto". Nos anos 70 tem prevalecido até agora, a auto-reflexão ou a reflexão metalinguística sobre a própria arte, seus significados e funções, sua natureza e eficácia dentro do sistema. Por outro lado, depois de amplo questionamento dos suportes tradicionais, o artista sente-se novamente livre para repô-los e de certa maneira começar tudo de novo. Novamente a construção, o gesto medido e ordenado, lento e cuidadoso, a

paginação exata, a busca do rigor, a precisão de significados. É o que se pode ver na obra dos artistas que vêm se destacando nestes últimos anos: Waltércio Caldas, Tunga, Emil Forman ou Wilson Alves.

Outro sintoma desse novo comportamento foi um novo surto do desenho — funcionando taticamente como um recuo à espera de novos acontecimentos, mas também como parte desta atitude meditativa, microemotiva, e cujos polos podem ser Rogério Luz, com seus grifos, comentários visuais ou verbais, textos-legendas, vinhetas e colagens sobre a memória nacional veiculada nos selos e fascículos e Wilma Martins, fazendo irromper bruscamente animais e paisagens bucólicas em gavetas, pias, sacolas em ambientes domésticos. O desenho como reflexão metódica incidindo sobre o sonho e a realidade.

E se de um lado, jovens ou não estão sendo atraídos pelos novos recursos ofertados pela tecnologia — o super-8, o áudio-visual e a vídeo-arte — na retaguarda, a pintura e a escultura ressurgem como modo persistente e pertinente de abordagem crítica da realidade. A arte não morreu.

Frederico Moraes

PARTICIPANTES

ANTONIO HENRIQUE AMARAL/1
MARCIA BARROZO AMARAL/2
ANTONIO BANDEIRA/1
JOÃO CÂMARA FILHO/3
IBERÊ CAMARGO/1
SÉRGIO CAMARGO/2
AMILCAR CASTRO/2
LYGIA CLARK/1
MILTON DACOSTA/1
ERNESTO DE FIORI/1
DIONÍSIO DEL SANTO/3
EMILIANO DI CAVALCANTI/1
ANTONIO DIAS/1
DJANIRA MOTA E SILVA/1
HUMBERTO ESPINDOLA/2
EX-VOTOS (COL/FRANCO TERRANOVA)/2
BRUNO GIORGI/1
ANTONIO GOMIDE/1
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD/1
FRANS KRAJCBERG/1
FERNANDO LEMOS/2
MARIA LEONTINA/2
ANITA MALFATTI/1
WILMA MARTINS/2
AVATAR MORAIS/2
ROBERTO MORICONI/2 e 4
ISMAEL NERY/1
MARCELO NIITSCHÉ/4
TOMIE OHTAKE/2
HÉLIO OITICICA/1
JOSÉ PANCETTI/1
ANTONIO PETICOV/2
WANDA PIMENTEL/4
CÂNDIDO PORTINARI/1
VICENTE DO REGO MONTEIRO/1
MIRA SCHENDEL/5
LASAR SEGALL/1
EDUARDO SUED/2
TARSILA DO AMARAL/1
CLAUDIO TOZZI/2
RUBEM VALENTIM/3
ELYSEU VISCONTI/1
ALFREDO VOLPI/1
FRANZ WEISSMANN/2
ABELARDO ZALUAR/3

/1 OBRA ORIGINAL
/2 SEQUÊNCIA DE SLIDES
/3 AUDIO VISUAL DE FREDERICO MORAIS
/4 FILME EM SUPER-8
/5 FILME EM 16 mm

BANDEIRA

NATIVIDADE / 1949 / ÓLEO S/ TELA,
Paris / 80 x 195 / COL. JEAN BOGHICI

ANTONIO BANDEIRA
(Fortaleza, Ceará, 1922 — Paris, 1967)

Participa, em 1940, da fundação do Centro Cultural Cearense de Artes Plásticas.

Premiado com medalha de ouro no Salão de Abril, em Fortaleza, em 1942, e, com medalha de bronze, no Salão Paulista, um ano depois.

Com Aldemir Martins e Inimá de Paula, formou o grupo cearense, que em 1945, expõe pela primeira vez no Rio. Participa do Salão Nacional de Arte Moderna.

Bolsista do governo francês, frequenta, em Paris, a Academia de la Grande Chaumière.

Começa a participar dos salões franceses.

Retorna ao Brasil em 1951, onde permaneceria até 1954.

Participa da I e II Bienal de São Paulo e duas vezes da Bienal de Veneza, dos salões de Maio e Realidades Novas, em Paris.

Recebeu o certificado de Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, em 1952, seguindo-se um ano depois, o Prêmio de Viagem ao País.

Realiza inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior.

É um dos nomes mais prestigiados do Informalismo da Escola de Paris. Após sua morte, é homenageado no Salão Comparações, de Paris, e com sala especial na II Bienal da Bahia.

"A única coisa que posso afirmar é que continuo fazendo pintura para me manter em pé, e como gosto imensamente da vida, e quero continuar em pé, vou fazendo pintura.

Não mostro paisagens do Sena nem alguns dos vários monumentos. Para isso tomem um táxi e vão ver de perto. Mostro, porém, um cuspo na água, um copo de vinho, uma folha caindo, casas brancas e cinzas, coloridas, recordações de noites vividas ou pensadas, e de vez em quando uma saudadezinha que boto nas cores. O importante é continuar fazendo pintura, polindo-a, procurando me encontrar com ela, a fim de fazer qualquer coisa de sério e útil.

Encho meus dias e meus pensamentos fazendo um trabalho que me alimenta, senão demasiadamente o estômago, suficientemente o espírito. Quero dar uma beleza gratuita, uma beleza extraída daqui e dali, trabalhada, sofrida, sentida, colaboração minha. Quero fazer um mundo novo, misturar o céu com a terra; dizer aos homens que eles são todos irmãos na batalha das raças, apontar a paisagem visionária das grandes massas urbanas; tirar uma pintura da natureza que já foi, que se está elaborando e que ainda vai prosseguir. Quero preparar o terreno para a minha humanidade que virá depois, a humanidade feia que hoje sofre, presenteando-a com uma paisagem digna, uma cidade nova, uma árvore verde, um ser em germinação.

Enfim, quero criar seres que não existam, misturar os reinos animal, vegetal e mineral, falar ao homem numa nova linguagem ou não falar língua nenhuma; enviar uma mensagem aos contemplativos".

(Trecho de um depoimento de Antonio Bandeira publicado por Walmir Ayala, no Jornal do Brasil, em 29-8-69).



IBERÊ

ESPAÇO E MOVIMENTO / 1963 / ÓLEO
S/ TELA / 93 x 132 / COL. EVANDRO

IBERÊ CAMARGO
(Restinga Seca, Rio Grande do Sul, 1914.
Reside no Rio).

Estudou pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, no RGS, e fez o curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Já residindo no Rio, fez parte, em 1943, do Grupo Guignard, interessando-se nessa mesma época pela gravura, tendo sido orientado por Hans Steiner.

Na Europa estudou pintura com Giorgio de Chirico e André Lhote, entre outros.

Recebeu, em 1947, o prêmio de viagem (em pintura) na Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.

Participou da I, V, VI e VII Bienal de São Paulo, onde obteve, em 1961, o prêmio de melhor pintor nacional e sala especial, em 1963, com pinturas, desenhos e gravuras; do II, III, VI, IX e X Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio, da I Bienal da Bahia (sala especial e prêmio aquisitivo). Participou também da exposição internacional do Prêmio Guggenheim, em NY, 1956, da I Bienal do México, 1958, das bienais de pintura e gravura de Tóquio, em 1960 e 61, da Bienal de Veneza, em 1962 e de muitas outras mostras coletivas de arte brasileira no exterior.

"Nascido no interior do Rio Grande do Sul, num pequeno lugarejo, absorvi todo o silêncio e toda a tristeza da Campanha. Este silêncio carregado de sortilégios, halo de tristeza que envolve as coisas, tem sido o tema permanente dos meus quadros. Os carretéis, objetos de infância, tornaram-se os símbolos constantes de tensões e dramas que pressinto no mundo em que vivo. Não pinto modelos, mas emoções".

"A obra de arte nasce como um mundo que se organiza: é sempre criadora de mundo. O material trabalhado faz-se forma objetivada desta nova realidade. Partindo ou não de um ser natural, chega o momento em que me deixo arrebatado pelas cores, pelos ritmos, pelas figuras que nascem sobre a tela. Então, persigo a verdade que intuo, mas que não posso precisar a priori. Múltiplas são as possibilidades do quadro, talvez infinitas, mas entre elas uma só instaura a sua verdade.

Não a posso escolher como se manuseasse um mostruário, mas saberei reconhecê-la, quando ela surgir das minhas mãos. (...) Trabalho com ímpeto. O gesto coloca a cor e cria o tom, estabelecendo novas e inesperadas relações. As metamorfoses sucedem-se, os contrastes acentuam-se e a composição se estrutura. Busco a dinâmica e o equilíbrio das figuras, que se abrem e se expandem. Eu as sinto fisicamente, em todo o meu corpo. Os contrários harmonizam-se na síntese. Crio, quando, exaltado, esqueço o conhecimento acumulado, as experiências anteriores, a solução dos quadros já pintados.

Neste instante percebo o invisível. Estou dentro de uma grande esfera sem poder explicar como nela penetrei, pois não tem aberturas. Então, por momentos sou dono de poderes mágicos: a matéria obedece o gesto.

Concluído o quadro, vejo-me desamparado e só, como um anjo caído que ronda o paraíso, sem saber nem lembrar a entrada secreta deste mundo invisível. Este espaço e este tempo são a intuição do artista. A verdade do artista é o obstáculo intransponível que a obra engajada não consegue superar. O personagem cumpre o seu destino à revelia do autor. Modificá-lo é criar obra falsa. O quadro acabado não mais me inquieta. Pertence ao passado, ao **antes**."

(Trechos de uma entrevista concedida a Walmir Ayala e incluída no livro "A Criação Plástica em Questão", Ed. Vozes, 1970, págs. 182/3).



LYGIA CLARK

DA SÉRIE "BICHO" / 1961 / ALUMÍNIO
COL. JEAN BOGHICI

LYGIA CLARK
(Belo Horizonte, MG, 1920 —
Reside no Rio e em Paris)

Trabalhou em 1947 com Roberto Burle Marx.

Em Paris, em 1950, trabalhou com Arpad Szennes, Dobrinsky e Fernand Léger.

Realizou sua primeira individual, em Paris, no Instituto Endoplástico, em 1950.

Em 1952 foi premiada na Exposição de Arte Abstrata de Petrópolis.

Fundadora do Movimento Neo-Concreto, participou das exposições do grupo no Rio, em São Paulo e Salvador.

Participou da II à VII Bienal de São Paulo, nesta última com sala especial. Na segunda Bienal recebeu prêmio de aquisição, na sétima foi considerada "Melhor Escultor Nacional".

Participou duas vezes da Bienal de Veneza, da I Bienal da Bahia, com sala especial, de várias coletivas fora do país e de arte brasileira no exterior: Montevidéu, La Paz, Nova Iorque, Washington, Buenos Aires, Roma, Trieste, Londres, Paris, Edimburgo, Glasgow, Medellín, Oxford, Colônia, Califórnia. Participou igualmente de várias exposições internacionais de arte cinética, de arte-ciência, de arte-tecnologia e do Simpósio de Arte Sensorial, na Califórnia, em 1969.

Concorreu aos prêmios Lissone (Bienal de Veneza, 1955), Guggenheim (58 e 60) e Torcuato di Tella, Buenos Aires, em 1962.

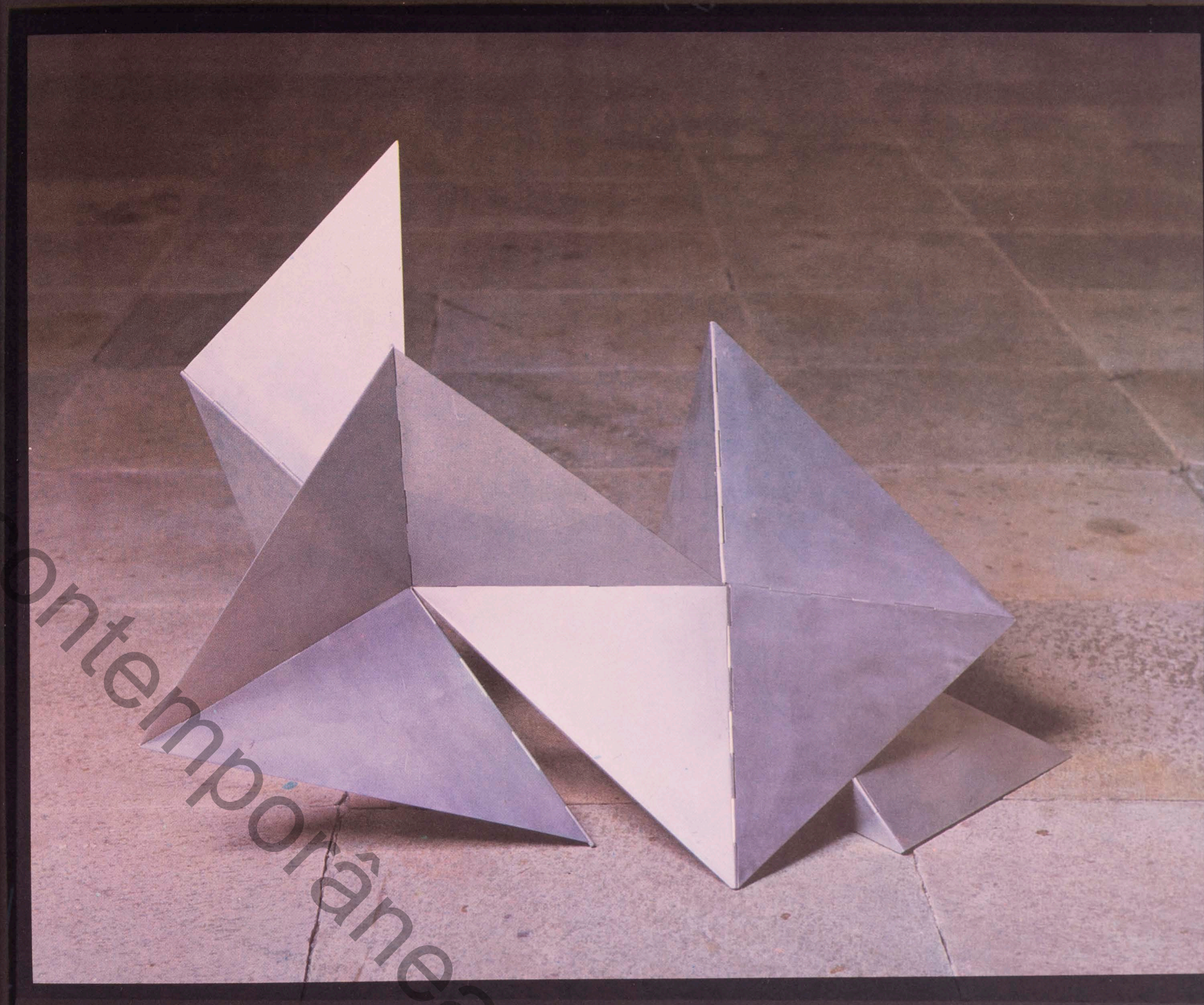
Realizou exposições individuais em Paris, Rio, Nova Iorque, Stuttgart, Londres, Essen e São Paulo.

"Os bichos de Lygia vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo espacial matemático. As severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador. Predeterminam não só essas metamorfoses mas também as características e cada conjunto. Trata-se, na verdade, de uma arte regida por certas leis matemáticas, perfeitamente inseridas na teoria dos grupos.

É claro que se pode partir das considerações (de Andreas Speiser) para uma analogia com a descoberta de Lygia Clark. As estruturas preliminares de seus bichos têm um desenvolvimento espacial próprio. A grande diferença no plano técnico-artístico é que nela não é mais a linha que se desenrola, mas o plano no espaço. Seus bichos são seres subordinados ou guiados por leis estruturais dadas, mas de cujas evoluções não se tem um seguimento previsível a olho. O segredo dessas estruturas é que se regem por simetrias, de que só os efeitos se vêm, e imprevisivelmente. Mas, como na arte arábica, têm elas um seguimento interior: os planos se deslocam, se erguem ou se abaixam, se distanciam ou se aproximam um do outro, impelem o deslocamento de um ou de outro eixo, e então uma espécie de deslocamento em cadeia se processa, que força o conjunto a novas posições. De cada vez novos conjuntos formais, novas constelações surgem no espaço, conforme o ponto de vista do observador e conforme também as deduções dinâmicas e interiores da simetria estrutural básica. Todos esses movimentos, deslocamentos, contrações e expansões, jogos, gerações de planos no espaço, em torno de um ou mais eixos se fazem como a evolução da linha nas tramas, da arte arábica, segundo as prescrições de um grupo."

A nova arte de Clark convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser."

(Trechos da apresentação de Mário Pedrosa no catálogo da exposição de Lygia Clark, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em maio/junho de 1963).



DACOSTA

GRANDE FIGURA COM CHAPÉU / 1955
ÓLEO S/ TELA / 101 x 61
COL. PEDRO CARVALHO

MILTON DA COSTA
(Niterói, RJ, 1918. Reside no Rio de Janeiro)

Deixou o curso de Direito passando a frequentar o Núcleo Bernardelli no Rio.

Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes onde foi aluno de Marques Jr. Frequentou as aulas de Portinari, em 1940.

Recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro na divisão moderna do Salão Nacional de Belas Artes, em 1944. Visitou os Estados Unidos e Europa, radicando-se em Paris, entre 1945 e 1947.

Participou de diversas coletivas de arte brasileira no exterior, e da Bienal de Veneza.

Na Bienal de São Paulo, da qual participou inúmeras vezes, recebeu o prêmio de melhor pintor nacional, em 1955, e teve sala especial, em 1961.

Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil (Rio e São Paulo) e também no exterior, inclusive agora, em Tóquio.

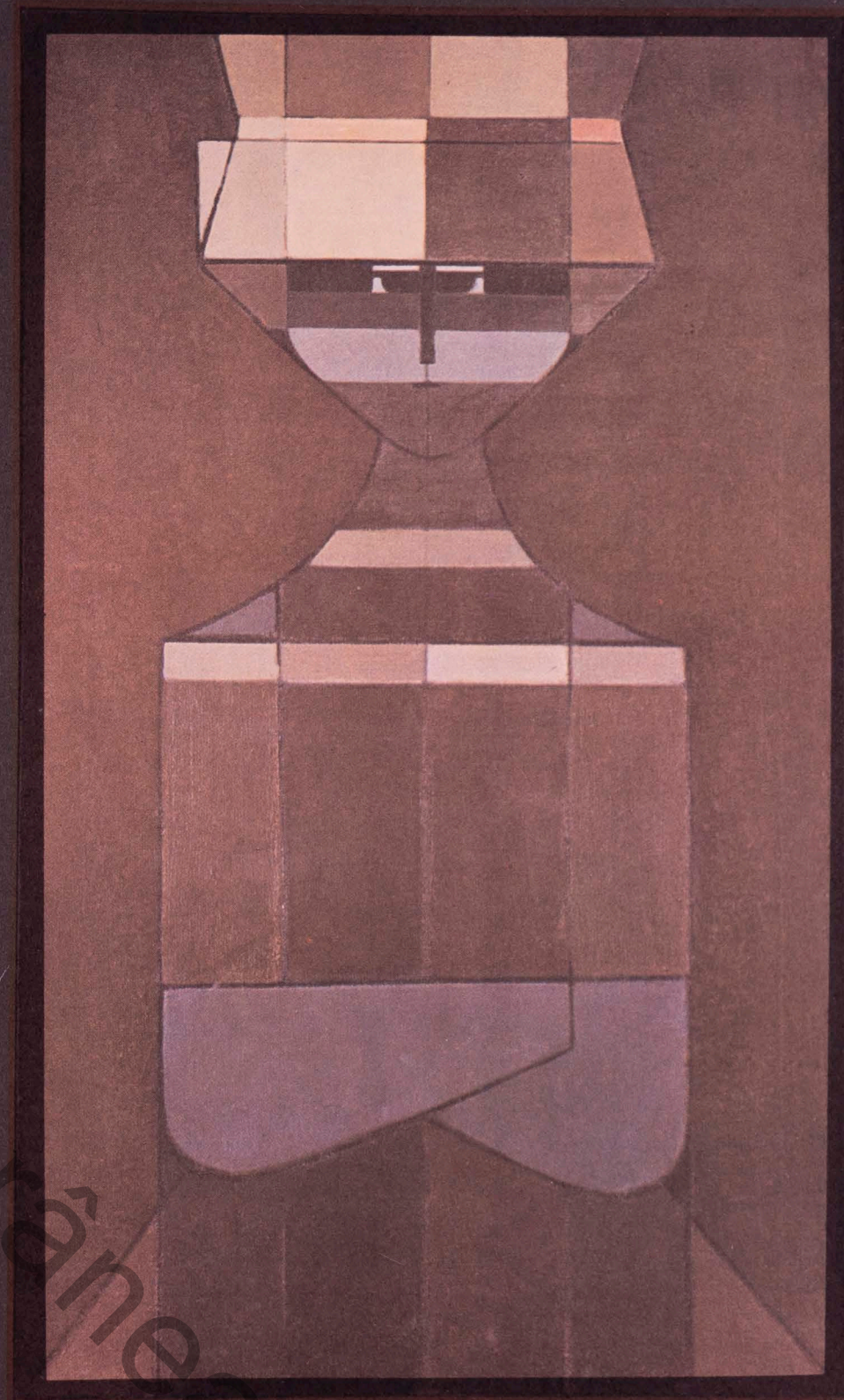
"Milton Dacosta é certamente o valor mais destacado da pintura moderna brasileira, na geração que se seguiu à de Portinari. Sua obra, no óleo, como no guache ou no desenho, guarda uma unidade de estilo rara nos países americanos. Há em Milton Dacosta uma pureza, uma seriedade e uma coerência a que não estamos realmente habituados.

O próprio geometrismo de sua linha é sensível, evitando a frieza da plástica post-cubista.

Isso decorre do conhecimento que o artista possui do desenho linear, que ele reduz, na figura humana, a uma pura abstração, a exemplo do que Ingres fazia com os seus retratos, dentro do realismo do século XIX.

Mesmo permanecendo figurativo, Milton Dacosta não reproduz em suas mulheres as formas da natureza. Transforma cabeças, troncos, braços e pernas em formas e signos geométricos. E sobretudo na cor, é um dos nossos pintores mais originais e, ao mesmo tempo, mais profundos. Raramente emprega as cores quentes em diapasão elevado. Mistura sempre os vermelhos, laranjas e amarelos a terras, bastando-lhe apenas três ou quatro tonalidades, na maioria de suas composições.

O uso das cores frias empresta a seu quadros uma seriedade igual à dos cubistas antigos." (Antonio Bento, 1956).



DE FIORI

CASAL / 1942 / ÓLEO S/ TELA / 109 x 90
COL. BRUNO GIORGI

ERNESTO DE FIORI
(Roma, 1844 — São Paulo, 1945)

Mãe austríaca e pai italiano.

Estuda um ano na Academia de Artes de Munique, sendo aluno de desenho e pintura de Otto Greiner. Em Roma, em 1904, toma contato com a obra de Hodler, que o influencia fortemente. Em 1909 segue para Londres onde permanece 14 meses. Em Paris, onde reside de 1911 a 1914 conhece Matisse e Picasso. Desiste de pintar após ver as obras de Renoir e Cézanne. Começa a esculpir, sob orientação de Hermann Haller.

Interessa-se por Maillol e Degas.

Começa a participar de exposições.

Tendo optado pela cidadania alemã, é engajado na frente francesa como soldado, nos anos de 1916 e 1917. Transfere-se para Zurique.

Em face do ambiente de insegurança reinante na Alemanha nazista, decide vir para o Brasil, em 1936, após passar rapidamente por Paris.

Residindo em uma fazenda em Presidente Prudente, São Paulo, dedica-se ao desenho e à pintura. Realiza em dezembro de 1936 sua primeira exposição no Brasil reunindo pinturas, esculturas e desenhos.

Começa a participar de salões paulistas, especialmente o de Maio e o da Família Artística Paulista.

Obras de De Fiori são incluídas em várias exposições coletivas e circulantes no Brasil e no exterior. Em fins do ano passado, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo realiza ampla retrospectiva de sua obra, com catálogo assinado por Walter Zanini.

"Como a escultura, a pintura de De Fiori, embora seja um contínuo, desenvolve-se aceleradamente, ao encontro do expressionismo — mas de um expressionismo que sabe utilizar uma pólvora própria. (...) Esta extravasão reflete-se não apenas na vitalidade de sua cor, nos acidentes de matéria, mas em detalhes ponderáveis como os arrependimentos frequentes na disposição dos tons, os refazimentos propositadamente não dissimulados dos motivos, o inacabado, os escorrimentos de tinta (antecipação às "coulées" informalistas) o avanço das cores pelas molduras."

"Na obra pictórica de Ernesto de Fiori, a figura humana entra em contexto próprio e de muita importância. Evidentemente, o desenho assume aqui mais que na paisagem e "marinhas" uma existência marcante embora sempre intercondicionada aos seus habituais processos cromáticos. Nestes quadros, de grande amplitude, que começam a surgir em 1939 e que se intensificam nos anos 1942/3, ele capta a ambiência social da aristocracia e alta burguesia austríaca e alemã refugiada em São Paulo como decorrência da guerra, um mundo a que se ligara, mas que incompreendia o artista. As figuras sofisticadas que pousam individualmente, os conjuntos de suas figuras, com seus pares amorosos e as cenas de jantares, formam os três centros de motivos, elaborados em sucessivas versões, não raro muito próximas, ao lado de imagens de ribalta com a presença do arlequim. Este meio humano que ele conhecia a fundo e onde se auto-representa constantemente, assim como o faz com outras figuras de suas relações — a exemplo de Moly — é descrito e enfatizado no seu lazer, em seus tranSES psicológicos, nos relacionamentos controvérsicos e melodramáticos. O artista constata essa realidade que vivencia também e a transmite por vezes com ironia, mas raramente nos limites do sarcástico."

(Trechos da apresentação de Walter Zanini no catálogo da exposição de Ernesto de Fiori realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1975).



DI CAVALCANTI

SAMBA / 1925 / ÓLEO S/ TELA / 165 x 165
COL. JEAN BOGHICI

EMILIANO DI CAVALCANTI
(Rio de Janeiro, 1897)

A revista Fon-Fon publica caricatura de sua autoria, em 1914.

Transfere-se para São Paulo com o objetivo de estudar Direito. Neste mesmo ano, 1916, participa de um Salão de Caricaturistas. Começa a pintar em 1917, realizando sua primeira individual neste mesmo ano.

Participa da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual, ele próprio afirma, foi um dos idealizadores.

Viaja a Paris em 1923, frequentando a Academia Ranson. Na Itália interessa-se pela pintura de Tiziano, Miguel Angelo e Da Vinci.

Expõe coletivamente em Bruxelas, Londres, Amsterdã, Berlim, Lisboa, Paris.

Conhece Picasso, Cocteau, Cendras, Léger, Braque, Matisse, Satie, etc.

Retorna ao Brasil em 1925, realiza decorações para o Teatro João Caetano e em 1934, casa-se com Noêmia Mourão, sua segunda mulher.

Volta à Europa em 1935, ali residindo 5 anos. Conquista medalha de ouro com a decoração do Pavilhão da Companhia Franco Brasileira, na Exposição de Arte Técnica, em Paris, em 1937.

De volta ao Brasil combate vivamente a arte abstrata em artigos, conferências e entrevistas.

Participa de várias exposições coletivas no Brasil e no exterior (Montevideu, Buenos Aires, México, Nova Iorque) e realiza inúmeras individuais.

Entre os vários prêmios recebidos destaque-se o de pintura (dividido ex-aequo com Volpi) na II Bienal de São Paulo, em 1953.

Ainda na Bienal de São Paulo tem sala especial em 1963.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo realizou ampla retrospectiva de sua obra, em 1971.

"Di Cavalcanti criou, nestes cinquenta anos, mais do que uma simples "maneira", um verdadeiro estilo de pintar. Um estilo original, em que logrou dar compatibilidade às variadas tendências da arte moderna que em sua paleta se transfundem, assimiladas e transsubstanciadas, em perfeita harmonia.

Com essa fatura eminentemente pessoal, Di vem abordando um certo elenco de assuntos, que ao longo de sua produção se reiteram, por entranhadamente pertinentes à sua sensibilidade, pelo conteúdo humano primordial que encerram. Assim, por suas telas desfilam, em múltiplas versões, pescadores, músicos populares, a gente errante dos circos, os morros e subúrbios em festa, os bordéis baratos com seu melancólico ambiente; e o Carnaval carioca; e as mulatas, sempre as mulatas, que para o pintor encarnam o próprio encanto da mulher brasileira, em sua graça maior. Amoroso, que "sabe encontrar a chave da porta da mulher amada", boêmio lididamente cidadão e gregário, amante das ruas e dos bares da madrugada, amigo de ter amigos, terrivelmente aliciador e congregante; conversador cintilante de inteligência e verve, sensível aos anelos, alegrias e dores do povo, em cujo seio participante, se integra — por tudo isso, todos nele reconhecem o exemplo perfeito da identificação entre a vida e a obra de um artista." (PMA)

"Di Cavalcanti tem um espírito gordo e exuberante e faz um expressionismo de raízes barrocas e tropicais. A arte de Di tem o aspecto roliço, satisfeito e exultante do barroco rubenista. Di é romântico como Delacroix e Matisse, que buscaram a aventura do longínquo e do desconhecido: o Magreb, as odaliscas marroquinas, os arabescos. Seus pescadores, cercados de mulatas, atravessam com os olhos o Atlântico e querem outros continentes, outras regiões, outras histórias.

A pintura de Di Cavalcanti tem, curiosamente, algo da aventura marítima portuguesa — é litorânea, praiana, fica entre o mar e o "bas-fond", entre o porto e o "dancing", não adentra o território brasileiro nem quer ser interiorana ou regional. Aqui, no Rio, permanece na Lapa ou avança até o Mangue, perambula, erradia, nos subúrbios. O Rio de outrora. Di é carioca, um pouco à antiga, e sua arte é o carioquismo na arte brasileira.

Como Di, o Rio é gordo, barroco, sensual, lascivo. Como de resto, e finalmente, a mulata." (FM)

(Depoimentos de Paulo Mendes de Almeida e Frederico Moraes no catálogo da exposição de Di Cavalcanti realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em setembro de 1971).



ANTONIO DIAS

PROGRAMAÇÃO PARA ASSASSINATO
1965 / RELEVO MATERIAIS DIVERSOS
122 x 122 / COL. JEAN BOGHICI

ANTONIO DIAS
(Campina Grande, Paraíba, 1944)
Reside em Milão)

Autodidata.

Transferiu-se para o Rio em 1960. Participou do Salão Nacional de Arte Moderna, de 1962 a 1966, obtendo o certificado de Isenção de Júri, em 1964. Participou de vários salões no Rio, São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte e de inúmeras exposições e manifestações de vanguarda: "Opinião", 65 e 66, no Rio, "Propostas" 65 e 66, em São Paulo, "Vanguarda Brasileira", em Belo Horizonte, "Jovem Arte Contemporânea", em São Paulo, "Nova Objetividade Brasileira", Rio, 1967.

Participou também da Bienal de Paris, em 1965, onde recebeu um dos prêmios regulamentares, da Bienal de Córdoba, Argentina, em 1966, das mostras "Figuração Narrativa na Arte", em Paris e Praga, "O Mundo em Questão", Paris; "Science-Fiction", em Berna, Paris e Dusseldorf.

Entre suas últimas participações no Brasil, antes de se transferir para Paris, primeiro, e Milão, depois, onde até hoje reside, estão "O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa" e "Resumo de Arte JB", ambas no Rio.

Bolsista da Fundação Guggenheim, residiu algum tempo nos Estados Unidos, onde expôs também, no Museu Guggenheim, integrando a VI Exposição Internacional.

Desde 1962 já participou de cerca de 80 exposições coletivas no Brasil, Espanha, Portugal, França, Itália, Inglaterra, Tchecoslováquia, Alemanha, Holanda, Suíça, Estados Unidos e Japão.

Realizou cerca de 20 exposições individuais no Brasil e Europa. Sua última exposição no Brasil foi no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1975.

"A imagística da fase 63-6 de Antonio Dias decorreu, em grande parte de uma exploração transformadora de lembranças e visões da infância, permanecidas no inconsciente e desreescaladas ou aproveitadas para a função criadora da arte. O pintor fixou assim a temática sexual e a da violência como elemento autobiográfico, ao passo que simultaneamente o seu espírito crítico e humano o levava a sintetizar, nas suas obras plásticas outro aspecto — esse extrovertido e social — de sua personalidade, na acusação as monstruosidades, e às ameaças da crueldade inominável das guerras, sejam atômicas e químicas ou de bombardeios em massa. Essa função de elementos temáticos subjetivos e objetivos é dilacerante e dolorosa, bastante persistente e percutente.

Com ela o artista atinge raro climax na evidenciação do desconexo do mal imprevisível e latente do nosso tempo. Daí um aspecto quase de ícone, que existe em suas obras.

Há nelas como que um apelo profundo a uma nova religiosidade, leiga e objetiva, se isso fosse possível de conceber-se. E não é sem razão de ser que o vermelho, o negro, surgiram inerentes, imanes e generalizados nos seus quadros. Não se trata do inferno, mas de um mundo — o nosso mundo mesmo — cuja tragédia é visível e presente, e cujos impulsos vitais são corrompidos, grangrenados, distorcidos por um lood moral e intelectual que está penetrando nos humanos e impede a claridade e a naturalidade da vida. O nordestino está presente no drama. Dialeticamente, Dias usa imagens que alguém poderia afirmar serem de duplo gume, mas o resultado é fenômeno capital para a arte brasileira e sua ressonância, sem nenhum favor, poderá tornar-se internacional."

(Mário Barata, "Importância de Antonio Dias", Revista Galeria de Arte Moderna, junho de 1967).



DJANIRA

RETRATO DO COMPOSITOR LUIS COSME
1948 / ÓLEO S/ TELA / 73 x 60
COL. JOSÉ MIGUEL MONTEIRO SOARES

DJANIRA MOTA E SILVA
(Avaré, São Paulo, 1914.
Reside no Rio de Janeiro).

Morou algum tempo na cidade catarinense de Porto União, quase na fronteira com o Paraná. Viajou pelo Brasil antes de fixar-se no Rio, como costureira e dona de pensão, no bairro de Santa Teresa, nos anos 30.

Começou a pintar quando, enferma, esteve internada no Sanatório de São José dos Campos. Descoberta por Marcier, recebeu dele instruções técnicas sobre pintura. Entre 1939 e 1940 estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Em 1942 expõe no Salão Nacional de Belas Artes pela primeira vez, nele participando, de forma intermitente, até 1958 e obtendo medalhas de bronze e prata e o prêmio de Viagem ao País. Participou também do Salão Paulista, da Bienal de São Paulo e de várias outras coletivas no Brasil e de mostras de arte brasileira no exterior: Londres, Argentina, Uruguai e Chile.

Esteve nos Estados Unidos, em 1945, ali expondo individualmente em Nova Iorque e Washington. Mais tarde, em 1958, participaria da mostra internacional do Prêmio Guggenheim, em Nova Iorque.

Sua primeira exposição individual foi realizada na Associação Brasileira de Imprensa, em 1943.

O Museu de Arte Moderna do Rio realizou, em 1958, uma retrospectiva de sua obra, e, em 1967, uma exposição reunindo, além de quadros, todos os objetos de seu ateliê de trabalho.

"Desde minha primeira infância, nos latifúndios do café, não sei o que seja a ociosidade, o denso enigma de viver sem propósitos. Criança ainda, trabalhando no campo, aprendi a separar os frutos da terra, a selecionar riquezas. Verifiquei, antes de saber o ABC, o quanto vale o amor, e o preço da sobrevivência. Aprendi também o valor da dignidade humana, na vida simples que me cercava. E é no meio da gente humilde, nas horas de trabalho, de festas e tradições, que reencontro o melhor de meu sofrido coração. Como pintora, habito as ricas vertentes populares do Brasil, passando pelos sítios nacionalistas dos mestres Almeida Jr., Teles Jr., Di Cavalcanti, Luiz Soares e Tarsila do Amaral. Tenho raízes plantadas na terra, não traio minhas origens, nem me envergonho de ser uma nativa. Confio no desenvolvimento de uma arte autenticamente nossa. Já fiz viagens de largo bordo, atravessei oceanos e cordilheiras, e nos caminhos vindos veio comigo a justa desconfiança das fáceis importações cosmopolitas. O cosmopolitismo desagrega os valores de uma nação, de um povo. Descreio na arte sem origens locais, embora seja internacionalista."

"Pintar e viajar são os verbos de meu destino. Minha visão de pintora procura o sentimento da vida, as motivações artísticas.

Tema é razão para trabalho, é afeto e consciência nacional. A luta plástica é rigor artesanal, exigência criadora, é superação, porque o assunto não faz pintura ser válida.

Um quadro não é uma superfície sentimental, e só vale quando importa numa meditada contribuição de cultura."

(Depoimento da artista incluído no livro sobre sua obra, Editora Galeria de Arte Moderna, 1967, Rio).



BRUNO GIORGI

ESFINGE / 1953 / BRONZE
COL. FRANCO TERRANOVA.

BRUNO GIORGI
(Mococa, São Paulo, 1915.
Reside no Rio de Janeiro)

Realizou estudos em Roma, entre 1920 e 1922, e, em Paris, com Maillol. Nessa cidade frequentou as Academias Ranson e de la Grande Chaumière, em 1936.

De volta ao Brasil, em 1939, fixou-se inicialmente em São Paulo, transferindo-se para o Rio, em 1943, aqui permanecendo até 1949. Realiza frequentes viagens à Itália. Participou três vezes da Bienal de São Paulo, recebendo na segunda, em 1953, o Prêmio de Melhor Escultor Nacional; duas vezes, da Bienal de Veneza (1950 e 52) e de inúmeras mostras coletivas no Brasil (Salão da Família Artística Paulista, I Resumo de Arte JB, Rio, etc.) e no exterior (salões de Outono e das Tulherias, em Paris, de Arte Sacra, no Vaticano, em 1948, etc.).

Realizou exposições individuais em galerias e museus de arte de São Paulo, Rio e exterior (Peru, Chile, Argentina, Itália, Polônia e Áustria).

É autor de várias esculturas monumentais, entre as quais se destacam, o "Monumento à Juventude", no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio, "Dois Guerreiros", na Praça dos Três Poderes, em Brasília, e "Meteoro", no Palácio dos Arcos, em Brasília.

"Consagrado internacionalmente já há longos anos, Bruno Giorgi foi citado ao lado de Zadkine e de Giacometti como um dos três escultores mais importantes do cenário artístico internacional. Quem assim se referiu a ele, foi o crítico Max Bense. Também Michel Seuphor e Herbert Read ocuparam-se de seu trabalho criador. Jovem ainda, estudou com Maillol, tendo iniciado em Paris sua carreira pública de artista.

Bruno Giorgi não tem se conformado com os estilos que lhe conferem tanta fama.

Pelo menos duas vezes enveredou por transformações arriscadas em sua produção escultórica, que exigiram renovações profundas em sua visão. Por volta de 1947, afasta-se do gênero do neo-classicismo pleno de exuberância, que até então praticava, e adota um novo gênero de estilização, no qual suas figuras se adelgaçam, mas parecem adquirir, com isto, maior energia.

Quase 20 anos mais tarde, quando todo mundo já havia se acostumado — e já havia consagrado — o novo estilo de Bruno Giorgi, o escultor abandona a figura pela forma abstrata. A nova mutação dá-se na época em que passa a trabalhar no mármore de Carrara, da Toscana, de onde é oriunda sua família".

"Bruno Giorgi foi sempre um monumentalista. Jovem ainda, celebrou a juventude brasileira no famoso grupo junto ao Palácio da Cultura do Rio de Janeiro.

A aproximação do abstrato permitiu ao artista, expressão de sentimentos e visões de grande riqueza interior. Às vezes parecendo inspirar-se no repertório formal da tecnologia contemporânea. Bruno Giorgi aproxima-se cada vez mais de uma espécie de misticismo naturalista. De fato, sua forma em princípio abstrata sugere processos de germinação em âmbito cósmico ou mesmo gestos de prece".

(Jayme Maurício, agosto 1974).



GOMIDE

COMPOSIÇÃO CUBISTA / 1932 / AQUARELA
26 x 32 / COL. GILBERTO CHATEAUBRIAND

ANTONIO GONÇALVES GOMIDE
(Itapetininga, São Paulo, 1895.
São Paulo, 1967).

Transfere-se com a família para Genebra, em 1913. Nessa cidade realiza estudos na Escola de Belas Artes, entre 1914 e 1918, tendo como professor, Ferdinand Hodler.

Um dos seus colegas na Escola, John Graz viria para o Brasil em 1922, depois de casar-se com sua irmã Regina, aqui participando da Semana de Arte Moderna.

Realizou viagens de estudos à Espanha e Portugal. Em Paris conhece Picasso, Braque, Picabia, Severini e Lhote.

Retorna ao Brasil, definitivamente, em 1929. Um ano antes comparece com um desenho na Revista de Antropofagia.

Em 1932 participou como soldado da Revolução Constitucionalista.

Além de pinturas, desenhos e ilustrações, realizou ao longo de sua vida, desenhos para estamperia, aquarelas, gravuras, murais em afresco, vitrais.

Foi um dos fundadores da Sociedade Pró Arte Moderna, em 1932. Participou três vezes do Salão de Maio e da I Bienal de São Paulo.

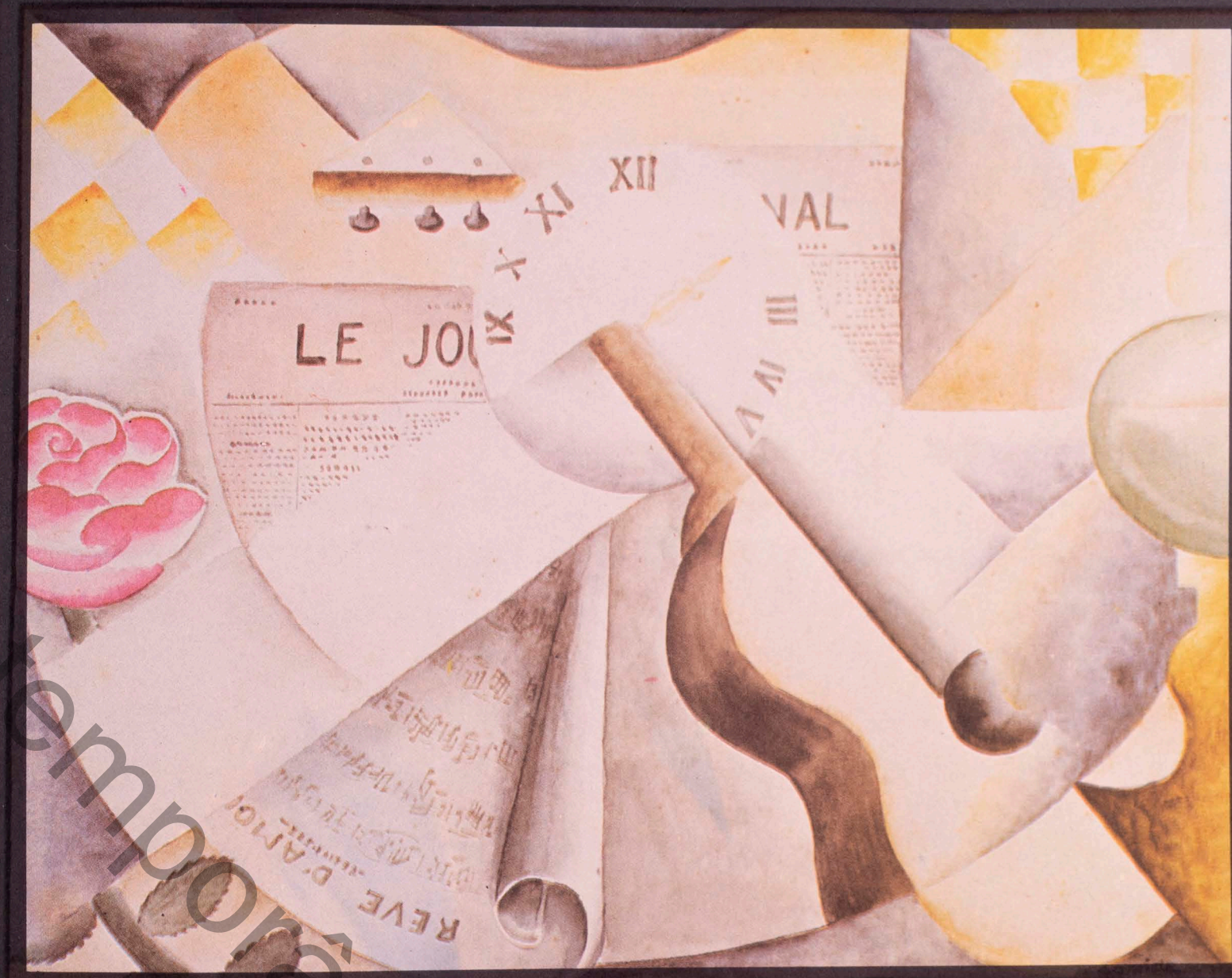
Morreu totalmente cego, de trombose cerebral, aos 72 anos de idade.

"Não cabe, nesta introdução genérica, o estudo aprofundado do cubismo gomidiano que recompõe inventivamente os objetivos na simultaneidade de planos bem articulados e obedientes a um inato sentido do movimento.

Sobrepondo o lirismo pessoal ao rigor dessa estética racionalista que, ultrapassado seu momento heróico (1907/14), é ainda intensamente cultivada nos anos 20, em variantes individuais, o pintor brasileiro nos recorda, nas transposições objetais, um Juan Gris menos ascético e, na riqueza do traçado diagramático, um Jacques Villon.

Cabe citar a aquarela com um mostrador de relógio ocupando a parte central da composição que se revela documento subsistente dos mais importantes da fase cubista de Gomide. É uma obra, que nos faz pensar no que não se teria perdido em Paris e nas prováveis oportunidades desperdiçadas também ali por esse brasileiro retraído, não obstante conhecesse algumas das personalidades essenciais do movimento. Seja como for, em nossa "Semana de Arte Moderna", as obras de Gomide dificilmente encontrariam outras de igual peso vanguardista do mesmo modo que certamente estariam entre as de maior coeficiente de qualidade individual."

(Trecho da apresentação de Walter Zanini, no catálogo da exposição de Antonio Gomide, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em junho/agosto de 1968).



GUIGNARD

BAMBU / 1937 / ÓLEO S/ TELA / 60 x 48
COL. TORQUATO SABOIA PESSOA

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
(Nova Friburgo, RJ, 1896.
Belo Horizonte, 1962).

Em 1907 viaja com os pais para a Europa: Suíça, Alemanha e França.

Entre 1916 e 1924 estuda desenho e pintura na Academia de Belas Artes da Baviera, na Alemanha. Viaja à Florença.

Em 1924 faz rápida viagem ao Brasil, expondo um pastel e cinco desenhos no Salão Nacional de Belas Artes, obtendo menção honrosa.

Em 1928 participa da Bienal de Veneza.

Retorna ao Brasil, definitivamente em 1929.

Ensina durante seis meses na Universidade do Distrito Federal e, de 1931 a 1943, na Fundação Osório, no Rio. Em 1944 passa a residir em Belo Horizonte, onde dirige a Escola de Belas Artes, no Parque Municipal.

Em 1940 recebe prêmio de viagem ao país no Salão Nacional. Passa a viajar com frequência: Estado do Rio (Petrópolis, Teresópolis, Niterói e Itatiaia), Minas Gerais, São Paulo e Paraná.

Em 1942 obtém medalha de ouro no Salão Nacional e seu quadro "Noite de São João" é adquirido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Desde criança Guignard viveu em íntimo contato com a natureza e a vegetação, acostumando-se as amplas perspectivas das cidades serranas e montanhosas. A natureza é, portanto, o elemento predominante em toda sua obra e não aparece apenas nas paisagens, mas, também, como fundo na maioria de seus retratos e nos arranjos florais, bem como em sua obra decorativa.

Mas assim como, ao longo da história da arte, a evolução da paisagem marca as várias fases de nossa concepção da natureza, do símbolo ao naturalismo, em Guignard, da mesma forma, há um aprofundamento gradual do tema.

Vi poucos trabalhos na fase do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1937/40).

Não posso sequer imaginar quantas vezes Guignard pintou o Jardim Botânico, mas não foram poucas, pois em 1958 o artista foi contemplado com medalha comemorativa do seu Sesquicentenário por seus dirigentes.

Guignard abordou este jardim/museu sob três ângulos: amplos trechos em visões panorâmicas, vitórias-régias, focalizadas em primeiro plano e bambus. Para os paisagistas do século XIX, que culmina toda uma evolução na abordagem do tema, os assuntos eram escolhidos segundo sua grandeza moral e os artistas esforçavam-se para torná-los mais nobres e mais dramáticos. O bambu simboliza, em relação ao homem, a retidão e a inteireza moral. Nesta paisagem, os bambus se organizam para formar um arco ogival. Crescem como as colunas do interior de uma catedral gótica, e, à medida que sobem, perdem sua materialidade, para ganhar em expressão espiritual. Na frágil arquitetura de bambus, feita de pequenos toques de pincel, a luz penetra suavemente."

A tela exposta nesta mostra, "Bambus", obteve o segundo prêmio no Salão Oficial da Argentina, em Buenos Aires, em 1937.

(Frederico Moraes, 1974/76).



KRAJCBERG

SEM TÍTULO / 1968 / RELEVO, MADEIRA
160 x 90 / COL. FRANCO TERRANOVA

FRANS KRAJCBERG
(Polônia, 1921. Naturalizado brasileiro.
Reside em Paris e no Brasil).

Entre 1945 e 47 trabalha na Academia de
Stuttgart sob a direção de Willi Bausmeister.

Entre 1948-52 reside em São Paulo. Entre
1952-56 isola-se no interior do Paraná.

Retorna ao Rio em 1956.

Em 1957 obtém o 1.º prêmio de pintura
na Bienal de São Paulo.

Em 1958 parte para a Europa, passando
a dividir sua residência entre Paris e Brasil,
a partir desta data.

Em 1964 recebe o prêmio da cidade de Veneza
na Bienal de Veneza.

Realizou, entre 1951 e 1975, 32 exposições
individuais em galerias e museus de arte
moderna de São Paulo, Rio, Curitiba, Paris,
Milão, Oslo, Ibiza, Roma, Atlanta (USA)
e Jerusalem.

Participou de cerca de 50 exposições
coletivas em São Paulo, Rio, Buenos Aires,
Rosário, Lima, Santiago, Paris, Lisboa, Londres,
Nova Iorque, Minneapolis e Montreal.

"Os objetos-testemunhas da grande aventura
naturalista de Krajcberg nos abrem as portas
de um domínio poético no qual a estética é
generalizada, no qual a natureza produz arte.

Mas estes tesouros, preciosas obras-primas
de alquimia exte-temporal das plantas e
das pedras, devem ser conquistados: eles
exigem de seus "inventores" o sopro do amor
e a pureza do olhar. O amor pela natureza
brasileira fez de Franz Krajcberg um dos
cavaleiros deste Graal, em contato com o
qual experimentei, mais do que nunca,
a perturbadora verdade da célebre definição
axiomática de Andre Malraux: a arte é
um anti-destino."

(Pierre Restany, Paris, 1966)



ANITA

FAROL DE MONHEAGEN / 1924 / ÓLEO S/
TELA / 46 x 64 / COL. GILBERTO
CHATEAUBRIAND

ANITA CATARINA Malfatti
(São Paulo, SP — 1890-1964)

Em 1910 embarca para a Alemanha, ali estudando, a partir de 1911, na Academia Real de Berlim e com Lovis Corinth (desenho, pintura e gravura).

Em 1914 retorna ao Brasil, via Paris.

Expõe em São Paulo, em 1914, seguindo meses depois para os Estados Unidos, onde frequentou a Art Students League, de Nova Iorque, e a Independence School of Art, aqui sob a orientação de Homer Bross.

Conhece Marcel Duchamp.

No dia 12 de dezembro de 1917, à rua Líbero Badaró, em São Paulo, realiza sua histórica exposição, criticada violentamente por Monteiro Lobato.

Participa da Semana de Arte Moderna de 1922. Bolsista do governo de São Paulo na França, é vizinha de Di Cavalcanti e Brecheret em Paris, onde conhece Léger, Matisse e Fujita.

Participa dos salões de Outono, dos Independentes e do Salão Nacional, em Paris.

Retorna ao Brasil, em 1928, realizando, um ano depois, nova individual em São Paulo.

Atua na Sociedade Pró Arte Moderna, integra a "Família Artística Paulista", participa do Salão de Maio e preside o Sindicato dos Artistas Plásticos.

Em 1949 o Museu de Arte de São Paulo realiza retrospectiva de sua obra, o mesmo fazendo, em 1955, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Participou da I Bienal de São Paulo e de diversas coletivas no Brasil e no exterior. Foi homenageada com sala especial na VII Bienal de São Paulo.

"Suas paisagens da época americana foram pintadas durante o verão passado na ilha de Monhegan. Conquistada pelo ambiente (o mais descondicionado que encontrou em sua vida) desta ilha quase inacessível, habitada por pescadores; conquistada pela figura de Homer Boss, que lhe prega "um valentíssimo susto, num barco que levou para perto dos rochedos em alto mar" antes de ensiná-la a "esticar uma tela convenientemente", Anita se exprime "à vontade", pintando ao sol e à chuva. Fixa nestas obras, diferentes aspectos da ilha: "O Farol", "O Barco", "A Onda", "Aspecto de rochedos", "Monhegan Island" são os quadros mais conhecidos.

O modo de tratar a cor nestas paisagens difere do usado em Teseburg; agora são grandes superfícies coloridas, manchas amarelas, azuis ou verdes, delimitadas muitas vezes por largas linhas roxas e com toques finais de vermelho. Da Alemanha trouxera influências de Corinth que na época trabalhava as telas em largas pinceladas coloridas, fundindo todo o espaço, do primeiro ao último plano num só movimento".

("Itinerário da Descoberta", Marta Rossetti Batista, Suplemento Literário do O Estado de São Paulo, 13-12-1969).

"Com efeito: educados na plástica "histórica" sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra (1917) vinha mostrar-nos quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três outro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam "Homem Amarelo", "A Estudante Russa", "A Mulher de Cabelos Verdes". E a esse mesmo "Homem Amarelo", de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim."

(Mário de Andrade, conferência pronunciada em 30-4-1942).



ISMAEL

O ENCONTRO / 1928 / ÓLEO S/ CARTÃO
56 x 46 / COL. CHAIM JOSÉ HAMER

ISMAEL NERY
(Belém, Pará, 1900 — Rio, 1934).

Com dois anos de idade, veio para o Rio, junto com a família.

Entrou para a Escola Nacional de Belas Artes em 1915 ou 1916.

Em 1920-21 fez sua primeira viagem à Europa, demorando-se mais na França, mas interessando-se na Itália pelos mestres antigos de pintura.

De volta ao Brasil foi nomeado, em 1921, desenhista-arquiteto da antiga diretoria do Patrimônio Nacional.

Casou-se em 1922, com Adalgisa Nery.

Com a idade de 25/26 anos, segundo depoimento de Murilo Mendes, criou um sistema filosófico original, o Essencialismo, considerado pelo próprio artista como uma introdução ao catolicismo. Era baseado na abstração do tempo e do espaço.

Em 1927 viaja novamente a Paris, ali conhecendo André Breton e Marc Chagall, de quem se tornou amigo.

Realiza sua primeira exposição individual, em 1929, no Palace Hotel, Rio, seguindo-se, no mesmo ano, nova mostra em Belém do Pará. Viajou à Argentina e ao Uruguai.

Em 1930 expõe 100 desenhos de diversas fases, no Rio.

Falece em 1934 de úlcera tuberculosa.

"Pertencço a esta espécie de homens que não constroem nem destroem, mas que explicam toda a construção e toda a destruição. Eu sou um predestinado, como foram também meus predecessores e como serão meus sucessores. Através dos séculos deveremos desenvolver o germe que no princípio da vida recebemos. Nós somos os grandes sacrificados que sofrem por todo o erro e atraso dos homens.

Somos os homens que amam e consolam: não somos amados nem consolados. Se não fossemos portadores do germe de que nos falei, há muito que a nossa raça teria acabado violentamente.

Quando tudo tiver atingido o seu fim, aí começará nossa visível utilidade. O homem agora distribui suas esperanças na arte e na ciência. Chegará um tempo em que a arte e a ciência não bastarão mais para suprir a ânsia crescente de compreensão que a humanidade tem.

Toda arte resume-se em suprir as necessidades científicas, toda a ciência resume-se num estudo de equilíbrio da vida e numa tentativa formidável de conhecimento da matéria da vida. Ah! Se nós nos pudessemos conhecer ou se pelo menos, pudessemos chegar a conhecer um outro homem.

A solidão do homem é o que mais apavora na vida. Os homens se olham como desconhecidos com as mesmas roupas.

Vivemos desconfiados — tudo fazemos para garantir o que possuímos, com medo dos ladrões de toda a espécie que vemos em todos os homens."

"Os poetas serão os últimos homens a existir, porque neles é que se manifestará a vocação transcendente do homem. Todo o homem recita um poema nas vésperas da sua morte — a humanidade recitará também o seu nas vésperas da sua, pela boca de todos os homens que nesse tempo serão postas — "Mirabili Dominus in opera ens".

(Ismael Nery, "Testamento Espiritual", novembro de 1933).



OITICICA

META-ESQUEMA / 1958/9 / GUACHE / 51 x 64
COL. EVANDRO CARNEIRO

HÉLIO OITICICA
(Rio de Janeiro, RJ, 1937.
Reside em Nova Iorque)

Frequentou as aulas do pintor Ivan Serpa,
no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1954.

Em 1955 passou a integrar o Grupo Frente,
no Rio, e, em 1959, o Grupo Neo-Concreto,
participando das exposições realizadas no
Rio, São Paulo e Salvador.

Integrou a mostra internacional de Arte
Concreta, em Zurique, 1960, organizada
por Max Bill.

Participou da IV, V e VII Bienal de São Paulo,
do IX Salão Nacional de Arte Moderna,
do IV Salão de Arte Moderna do Distrito
Federal, Brasília, no qual recebeu referência
especial do Júri, da I Bienal da Bahia, bem
como de várias exposições e manifestações de
vanguarda: Opinião 65 e 66, no Rio, Proposta
66, em São Paulo, Vanguarda Brasileira,
em Belo Horizonte, em 1966, Nova Objetividade
Brasileira, em 1967, no Rio e Arte no
Aterro, no Rio, em 1968.

Um dos mais importantes artistas brasileiros
de vanguarda é pioneiro das manifestações
ambientais, de arte na rua e de arte
suprasensorial. Entre suas propostas mais
conhecidas estão os "Relevos Espaciais",
"Bilaterais", "Penetráveis", "Núcleos" e
"Bólios", no início da década de 60;
"Capas", "Fendas" e manifestações públicas
com participação de sambistas e público,
dentro de um projeto geral denominado
"Parangolé", que desembocará em "Tropicália",
que antecede, em 1967, o movimento
tropicalista brasileiro. Os novos
desdobramentos de seu trabalho, que
correspondem às exposições que realizou
em Londres e Essex, na Inglaterra, são o Eden,
o Barracão e os conceitos de
suprasensorialidade e Crelazer.

"Hélio Oiticica, o mais jovem dos artistas
neoconcretos, partindo também dessa visão
orgânica da forma-côr, realiza uma
experiência muito pessoal, audaciosa, que
o levou a romper com a superfície
bidimensional e com o suporte ortogonal.
Primeiramente reduziu seu interesse cromático
ao branco, variando-o, apenas, na textura
e na intensidade. Seus quadros dessa fase
contêm, apenas, duas ou três faixas de
branco, que nos convidavam a uma
contemplação silenciosa e ascética. Mas se em
Aluísio Carvão o motor principal é a côr,
em Oiticica é a forma, ou pelo menos um
sentido espacial da cor que não se satisfaz
na bidimensionalidade."

(Ferreira Gullar, revista "Crítica
de Arte", 1962).



PANCETTI

AUTO-VIDA / 1945 / ÓLEO S/ TELA / 65 x 54
COL. GILBERTO CHATEAUBRIAND

JOSÉ PANCETTI
(Campinas, SP, 1904 — Rio de Janeiro, 1958)

Antes de completar dez anos, transferiu-se com seus pais para a Itália, fixando residência em Bolonha. Foi aprendiz de carpinteiro em uma fábrica de caixões funerários e trabalhou em indústrias de bicicletas e de material bélico antes de ingressar na marinha mercante italiana.

De volta ao Brasil, residiu em São Paulo, onde, entre outras atividades, trabalhou como ajudante de pintor de paredes. Veio para o Rio em 1922 com o intuito de alistar-se na Marinha brasileira, como grumete. E viajou mundo em navios de guerra. Participou, como marinheiro, das revoluções de 1922, 24, 30 e 32, no Brasil. Após servir na Marinha durante 25 anos, passou à reserva como primeiro-tenente.

Em 1933 passou a frequentar as aulas do Núcleo Bernardelli, ao lado de Milton Dacosta, Ado Malagoli, José Rescala, Joaquim Tenreiro e outros. Neste mesmo ano participa do Salão Nacional de Belas Artes, onde recebeu, nos anos subsequentes, todos os prêmios regulamentares, inclusive o de Viagem ao Exterior, em 1941, o primeiro que se concedeu na divisão moderna.

Participa várias vezes do Salão Paulista e da Bienal de São Paulo, de coletivas do Brasil e no exterior, inclusive da Bienal de Veneza, em 1950. Na I Bienal da Bahia é homenageado postumamente com sala especial.

Fez frequentes viagens a Minas (São João del Rei e Ouro Preto) e São Paulo (Campos do Jordão), passando a residir na Bahia, a partir de 1950.

Realizou exposições individuais em Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

"O lugar de Pancetti na pintura brasileira dos nossos dias é demarcado por essas constantes de ascetismo e romantismo.

Estejamos pelo menos seguros de que essa arte não é nenhuma aventura de "pesquisa", invenção de laboratório, mas obra de uma fatalidade interior inexorável, de uma sensibilidade que não resigna a exploração dos seus meios técnicos somente para brilho e glória da "matéria". A pintura renunciou cada vez mais aos acessórios visuais, seja na forma seja nas cores.

Renegou o pitoresco como um pecado mortal. Há o frio calor da paixão criadora que procura a sua linguagem, nesse poeta. O imóvel silêncio do homem que, de fato, lutou entre as tempestades em pleno elemento solitário".

"Pancetti conheceu duas escolas que raramente aparecem juntas na legenda dos pintores — o mar a pobreza. Uma experiência da vida, agreste como poucas. Filho de imigrantes, não pode nunca chegar às condescendências do arrivismo. Sua fidelidade arisca a si mesmo afugenta os tentadores. Seria para admirar que esse homem rude e inquieto como poucos fosse intratável com a idéia burguesa da vida? Desde o início, como um frade, percebeu-se excluído de tal mundo. Aceitou a vida errante e cercou-se de uma couraça.

Numa natureza treinada como a dele, não havia transação possível. Homem e artista se reconheciam numa consciência inviolável".

"Salão 1945. O retrato do homem tem uma profundidade raramente alcançada em nossa pintura. No entanto, há os mesmos tons lisos, o modelado mal saindo das superfícies.

Não tem muita sutileza de pincel na sua fatura despreziosa em si mesma, porém são maravilhosos aqueles tons surdos de cinza, preto, rosa queimado... Eis uma prova de que o desenho meio geometrizado em nada prejudica o interesse humano de uma figura.

Mas isso é para os Pancettis".

(Ruben Navarra, "O marinheiro José Pancetti", e m"Jornal de Arte", 1966).



PORTINARI

RETIRANTES / 1940 / ÓLEO S/ TELA / 73 x 60
COL. PARTICULAR

CÂNDIDO PORTINARI
(Brodósqui, São Paulo, 1903 —
Rio de Janeiro, 1962).

Filho de imigrantes italianos, transferiu-se para o Rio, em 1918. Nese mesmo ano matriculou-se no curso livre de pintura da Escola Nacional e Belas Artes, tendo como professores Lucílio Albuquerque e Rodolfo Amoedo.

Participa do Salão Nacional de Belas Artes, pela primeira vez, em 1922, recebendo, em 1923 o prêmio de Viagem ao Estrangeiro.

Reside em Paris e faz curtas viagens à Itália, Inglaterra e Espanha.

De volta ao Brasil, expôs individualmente, em 1931, no Rio, obras totalmente distintas dos padrões mais acadêmicos de antes.

Um dos seus trabalhos mais conhecidos dessa época é "Café", de 1934, revelando influências do muralismo mexicano. Com esta tela obtém menção honrosa na exposição internacional do Instituto Carnegie, de Nova Iorque. Realiza painéis em afresco para edifícios públicos (como no Ministério da Educação e Cultura) e particulares, no Brasil e nos Estados Unidos, sobre temas populares ou ligados aos ciclos de nossa economia.

O período seguinte caracteriza o interesse do artista por temas sociais — séries de obras sobre êxodo de nordestinos fugindo da seca e da miséria, de que são exemplos "Menino Morto" e "Enterro da Rede", datados de 1945.

Este período é também o da realização da "Via Sacra" e do grande mural dedicado a São Francisco, na capela de Oscar Niemeyer, na Pampulha, Belo Horizonte.

O prestígio do artista cresce em todo o mundo, com a realização de mostras individuais em Paris, em 1946, em Buenos Aires e Montevideú, em 1947. Participa da Bienal de Veneza, em 1950 e recebe os prêmios "Internacional Fine Arts Council", em 1955, e "Guggenheim e Hallmark", em 1957, todos nos Estados Unidos. Ainda neste ano conclui os painéis sobre a Guerra e a Paz, que se encontram no hall de entrada do edifício da ONU, em Nova Iorque.

No Brasil o prestígio de Portinari cresce mais ainda nos meios oficiais. Em trabalhos murais aborda temas de nossa História: "Primeira Missa", em 1948, "Tiradentes", 1949, "Descobrimento do Brasil", em 1957.

De uma viagem a Israel, em 1956, resultou uma série de desenhos expostos no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1958, e em várias outras cidades Brasileiras e ainda Bolonha, Buenos Aires e Lima.

Obras de Portinari foram incluídas na mostra "Arte da América Latina desde a Independência", realizada nos Estados Unidos em 1966.

"E este artista que reúne ao realismo mais respeitoso da figura, ao desenho mais sensivelmente descritivo, uma tão forte técnica renascentista, é o mesmo que irá experimentar as diversas soluções do Cubismo e seus derivados, irá se auxiliar, na composição de muitos quadros, dos processos super-realista de invenção, e tentará reunir à sua "diferença", as diferenças de um Picasso, de um Braque, de um Rivera. De tal forma ele reúne a ciência antiga de pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna, que de Cândido Portinari se poderá dizer que é o mais moderno dos antigos."

"Além da essencialidade plástica que unifica tão profundamente a criação pictórica do artista brasileiro, há que salientar ainda, como elemento unificador, o seu realismo.

Parecerá talvez uma audácia irresponsável falar em realismo unificador, diante de certas obras tão aparentemente afastadas da natureza... No entanto, nenhuma outra expressão há que a substitua, desde que tenhamos em vista a realidade mesma da plástica."

(Mário de Andrade, "Cândido Portinari", 1939, incluindo em "O Baile das Quatro Artes", Ed. Martins, 1963).



RÉGO MONTEIRO

CRUCIFIXÃO / 1922 / ÓLEO S/ TELA / 89 x 79
COL. GILBERTO CHATEAUBRIAND

VICENTE REGO MONTEIRO
(Recife, PE, 1899-1970)

São mãe era prima distante de Pedro Américo. Seus irmãos Joaquim e Fedora eram pintores, José, arquiteto e Débora, escritora.

Inicia seu aprendizado de arte com a irmã mais velha, Fedora.

De 1911 a 1914 frequenta aulas de desenho, pintura e escultura na Academie Julian, em Paris. Em 1913 participa do Salão dos Independentes em Paris.

Em 1920 e 21 expôs em São Paulo aquarelas com motivos indígenas. Publica em 1923, pela editora Tolmer, de Paris, livro sobre "Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazônia". Em Paris torna-se amigo do escultor Victor Brecheret e é procurado por Oswaldo de Andrade. Expõe frequentemente no Salão dos Independentes, é um dos fundadores do "Salon des Surindépendents" e figura ao lado de Torres Garcia, Figari, Orozco e Rivera na Primeira Exposição do Grupo Latino Americano de Paris, na Galeria Zack, em 1930.

Em Paris e no Brasil dirige várias revistas culturais e literárias, ao mesmo tempo que publica livros de poesia. Em 1930 traz a Recife, uma das primeiras exposições de arte moderna internacional.

Em 1938 é nomeado diretor da Imprensa Oficial de Pernambuco.

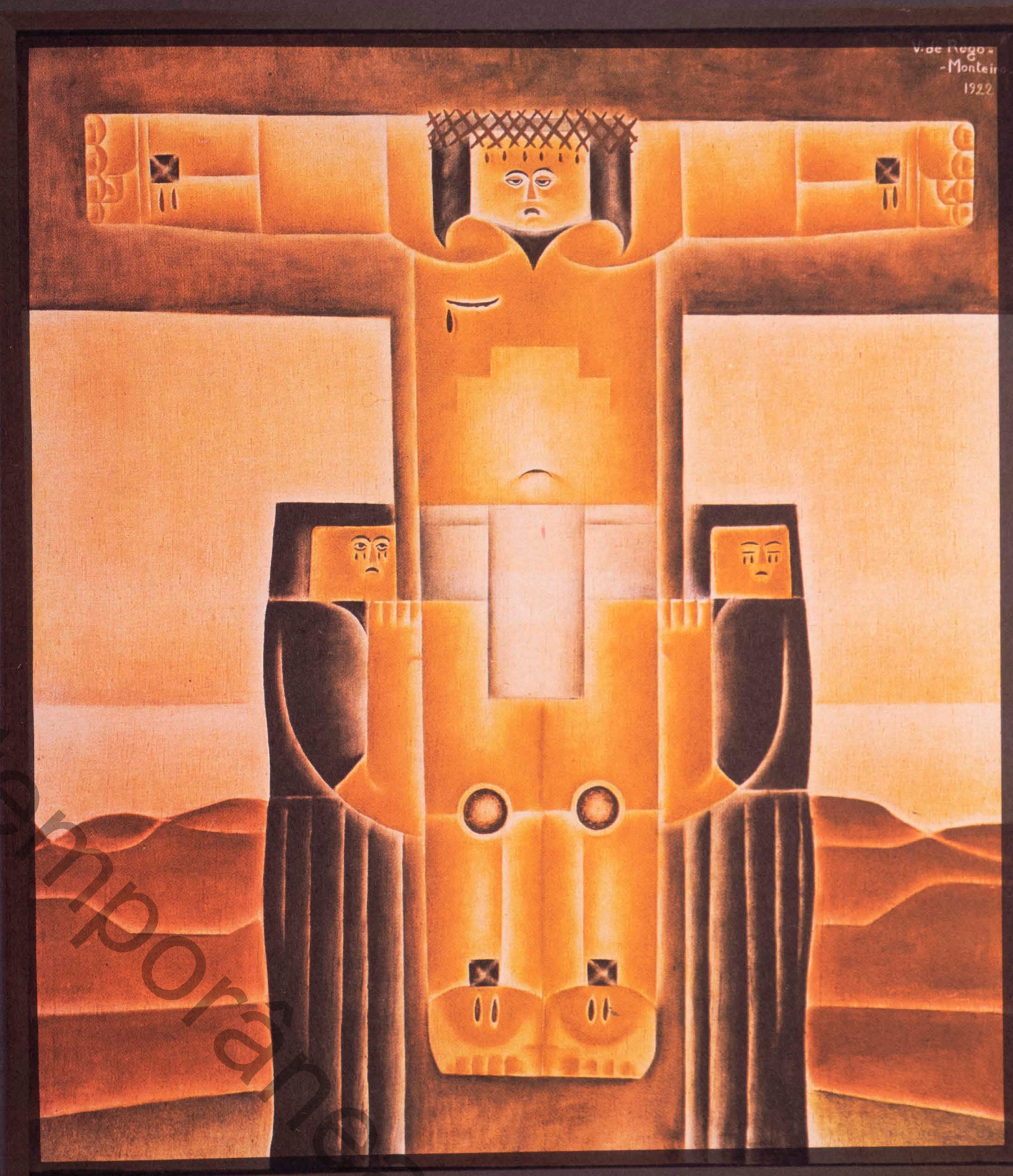
Quadros seus são adquiridos por vários museus franceses, entre eles, o Nacional de Arte Moderna, o Jeu de Paume, o Museu de Grenoble e o Palácio de Congressos Internacionais de Liège.

Volta periodicamente a Pernambuco, mas reside quase sempre na França, onde "é considerado uma das formas mais vivas da Escola de Paris".

"Entretanto, os ingredientes culturais de Monteiro, derivados do cubismo, de Léger, de princípios formais amazônicos, da observação de específicos traços da imobilidade e da frontalidade de estatuária antiga, extrapolam-se em significantes irreduzíveis, capazes de o colocar numa situação absolutamente sui generis na "Escola de Paris". Não retornando ao Brasil, como o fizeram um Rivera, no México, e um Torres-Garcia, no Uruguai, sua afirmação se coloca no âmbito do racionalismo francês, vertendo todavia um exotismo concepcional que é produto de instintos/instituições de sua antropofagia precursora".

"A crucifixão", de 1922, simétrica, estruturada nos poucos planos ortogonais que unem as três figuras, retomando sem prejuízos as convenções da frontalidade arcaica e respeitando a bidimensionalidade do espaço telar, é, um primeiro testemunho do código de econômicos componentes formais do jovem pintor, executado com severos cuidados artesanais".

(Trechos da apresentação de Walter Zanini no catálogo da exposição de Vicente Rego Monteiro realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em novembro/dezembro de 1971).



SEGALL

MATERNIDADE / SD. / ÓLEO S/ TELA / 71 x 98
COL. MARIA DO CARMO CARVALHO.

LASAR SEGALL
(Vilma, Rússia, 1891 — São Paulo, 1957).

Emigrou para Berlim, em 1906, ali estudando na Academia de Belas Artes. Em 1910 mudou-se para Dresden, onde frequentaria a Academia de Belas Artes, como aluno-instrutor.

Entre 1911/12 participa do movimento expressionista alemão. Visita a Holanda e o Brasil em 1912.

Realiza, em 1913, em São Paulo e Campinas, as primeiras exposições de arte moderna em nosso país.

Retorna definitivamente ao Brasil em 1923, realizando, em 1924, nova exposição individual. Em 1926, expôs em Berlim, individualmente trabalhos de sua "fase brasileira". Seguem-se exposições individuais no Rio, São Paulo e Paris, respectivamente em 1927, 28 e 31.

Começa a esculpir em 1930. Dois anos depois começa a pintar paisagens de Campos de Jordão e os retratos da artista Lucy Citti Ferreira. E funda a Sociedade Paulista de Arte Moderna.

Em 1936 pinta trabalhos nos quais aborda os grandes problemas humanos do mundo moderno, retomando tema da fase expressionista européia e acrescentando telas como "Pogron", "Campo de Concentração" e "Navio de Emigrantes". Fase que dura até 1946. Entre 1949 e 1957 pinta, entre outras séries, "Mulheres Errantes" e "Florestas", aqui revelando disposição de enfrentar a arte abstrata.

Expôs individualmente na Itália, Paris, Nova Iorque e Washington. Tem salas especiais na I e III Bienal de São Paulo. Em 1943 o governo brasileiro promove exposição de 260 trabalhos seus no Museu Nacional de Belas Artes.

Convidado a realizar exposição individual do Museu de Arte Moderna de Paris, em 1956, começa a sentir os sintomas da moléstia que iria vitimá-lo, em agosto de 1957.

O Museu de Arte Moderna do Rio realiza ampla retrospectiva de sua obra em 1967.

"Todas as obras atuais do artista são como que naturezas mortas. Mas o são naquele sentido menos limitado com que as naturezas mortas são também mais exatamente chamadas de "vidas silenciosas". Os motivos, a temática, os assuntos de Lasar Segall não são naturezas-mortas senão enquanto se desrelacionam do tempo e do espaço, se deligando assim de qualquer acidente, qualquer característica, qualquer encurtamento meramente visual. E por isso o artista consegue essa transfiguração que será porventura o maior destino da arte: dentro da beleza objetiva da técnica, dentro de uma verdade plástica da melhor qualidade, como que o desaparecimento mesmo de todo este valor estético que se põe humildemente ao serviço de um sentimento ideal. A perfeição técnica da obra como que deixa de existir, não porque não existe, mas porque jamais existe por si mesma. Ela deixa de existir porque é da sua mais exata missão jamais ser "estética", jamais ser hedonística, desaconselhadamente livre em sua beleza, mas ser de fato "artística", nos preservando no mundo da própria vida com suas dores fidelíssimas".

"Segall sofre. Segall ama. Segall adverte e condena. Mas sempre como artista, e especialmente como artista filósofo, dando a cada quadro, a cada assunto, a cada sentimento ou idéia, um valor de transcendência. Esta a sua particularidade específica — a sua contribuição ao mundo da pintura contemporânea. Não mais admirável que algumas outras contribuições. Mas igualmente admirável."

(Trechos da apresentação de Mário de Andrade, no catálogo da exposição realizada, em 1943, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio).



TARSILA

LAGOA SANTA — A CERCA / 1925 / ÓLEO
S/ TELA / 50 x 65 COL. JEAN BOGHICI

TARSILA DO AMARAL
(Capivari, São Paulo, 1890 —
São Paulo, 1973).

Estuda pintura e desenho com Pedro Alexandrino. Em Paris frequenta inicialmente a Academia Julian. Estuda com Emile Renard, André Lhote, Albert Gleises e Fernando Léger.

Entre 1920 e 1931 realiza sucessivas viagens à Europa (Espanha, Inglaterra, Portugal, Itália, França, Moscou) e também ao Oriente Médio, quase sempre acompanhada de Oswald de Andrade. Conhece o poeta Blaise Cendrars, em 1923.

Integra, em 1922, o grupo modernista. Em 1923 pinta, em Paris, "A Negra", considerando seu primeiro quadro antropofágico.

Viagem a Minas, em 1924, acompanhada de Blaise Cendrars. Começa a realizar os quadros, entre eles "EFCB", de 1924, de sua fase "Pau Brasil".

Pinta em 1928 "Abapuru", desencadeando o movimento antropofágico de Raul Bopp e Oswald de Andrade.

Em 1926, em Paris, realiza sua primeira exposição individual, na Galeria Mercier.

Sua primeira individual no Brasil ocorre no Rio, dois anos depois.

Em 1933 pinta telas sobre problemas sociais, entre outras "Operários" e "2.ª Classe".

Entre 1937 e 1950 está presente em várias mostras coletivas no Brasil e no exterior, participando, em 1951, da I Bienal de São Paulo, e, em 1964, da Bienal de Veneza.

Foi diretora da Pinacoteca do Estado e escreveu artigos sobre arte na imprensa paulista.

Em 1968, o Museu de Arte Moderna do Rio realiza ampla retrospectiva de sua obra, organizada por Aracy Amaral, sua principal biógrafa.

"Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinarão-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas, azul puríssimo, rosa-violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco".

Deve-se observar que é a partir de 1924 que se afirma a fonte única de temas para toda a obra posterior de Tarsila, e inegável fruto de sua viagem a Minas redescobrimo o Brasil: a terra e a fantasia gerada pela intimidade imaginosa dessa vivência. Temas básicos e inesgotáveis no desdobramento de toda a sua longa carreira como pintora: sua infância, com todas as impressões de seu mundo exterior repousados em seu subconsciente, e a visão de Minas. Esta projeção pictórica da realidade brasileira, sem falsidades academizantes, foi a grande contribuição de Tarsila, conhecida pro sua fase "Pau Brasil".

(Trechos da apresentação de Aracy A. Amaral, no catálogo da exposição de Tarsila realizada no Museu de Arte Moderna do Rio, em abril/maio de 1969, págs. 16/18)



VISCONTI

CARRINHO DE CRIANÇA / sd. / ÓLEO S/
TELA / 66 x 81 / COL. FUNDAÇÃO RAYMUNDO

ELYSEU D'ANGELO VISCONTI
(Salerno, Itália, 1867 — Rio de Janeiro, 1944).

Veio com seus pais, para o Rio, com menos de um ano de idade.

Entrou para o Liceu de Artes e Ofícios em 1884 e, um ano depois, matriculou-se na Imperial Academia de Belas Artes. Foram seus mestres Victor Meirelles, José Maria de Medeiros, Henrique e Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo.

Na famosa polêmica entre positivistas e modernos, Elyseu ficou com os últimos, sendo um dos fundadores do Atelier Livre. Após a reforma do ensino artístico, com a introdução de novo Regulamento e a substituição do nome Imperial Academia para Escola Nacional de Belas Artes, criou-se um concurso para o prêmio de viagem ao exterior. Visconti foi o vencedor do primeiro concurso, em 1892. Em Paris frequentou simultaneamente a Escola de Belas Artes e a Escola de Artes Decorativas, esta dirigida por Grasset. Durante sete anos consecutivos expôs nos salões de Paris. Conforme prática na época, fez cópias de obras de Velasquez no Museu do Prado em Madrid.

Seus primeiros trabalhos na Europa são influenciados por Botticelli e pelos pre-rafaelitas São dessa época "Gioventù" e "Recompensa de São Sebastião", em 1898 e "Creadas", de 1899, estas duas últimas premiadas com medalha de prata na Exposição Internacional de Paris, em 1900.

Em 1901, de volta ao Brasil, já casado, realiza exposição de cerca de 60 obras, e outra, em São Paulo, em 1903. Vence concurso de selos postais e realiza ex-libris e cartas-bilhetes.

Retornando à Europa, em 1905, usa seus filhos e esposa como modelos para seus quadros. É convidado a realizar a decoração do Teatro Municipal do Rio, bem como o pano de boca de grandes dimensões. O trabalho é executado no ateliê de Puvis de Chavannes, em Paris. Ao mesmo tempo realiza várias telas, entre elas, "Maternidade", de 1906, um dos trabalhos mais significativos de sua fase pré-impressionista.

Nomeado professor da Escola Nacional, exerce o magistério até 1913, auxiliado por Marques Jr. e Henrique Cavalheiro, seus discípulos.

Em 1908 é premiado nos Estados Unidos com a tela "Recompensa de São Sebastião" e entre 1913 e 1916 encontra-se novamente na Europa, onde realiza novas obras decorativas para o Teatro Municipal do Rio.

Retorna definitivamente ao Brasil terminada a guerra. Pesquisa a fatura e a técnica, escolhe temas nacionais e expande a luz em suas telas. Finda sobretudo cenas ao ar livre capitadas em sua residência de Teresópolis.

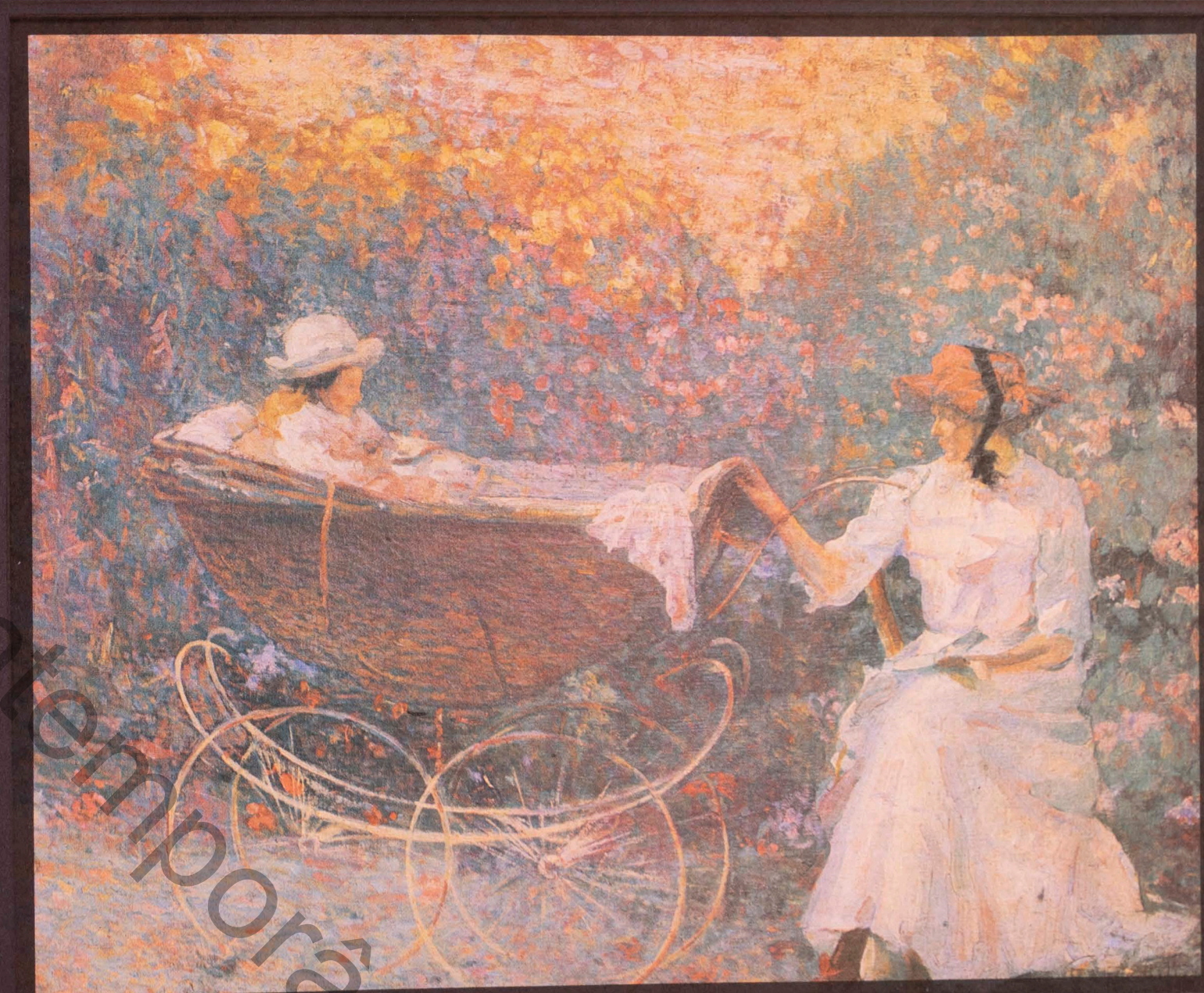
"Todo esse empenho em encontrar mediações entre situações extremas respondia àquela busca de ternura que verificaremos na sua **Gioventù**. Visconti jamais abandonará esse projeto. Inclusive ao retornar pela segunda vez à Europa, quando essa propensão se revela nos inúmeros retratos de sua esposa e filhos, que pontilham, desde então, toda sua obra. Não raro, na "paginação" desses retratos — lembrando Ensor — as cabeças surgem de um mundo nebuloso, rebuscado, rebelde às construções rígidas. Isto sem a dramaticidade do mundo espantoso do pintor belga".

"Se procurarmos demonstrar, no futuro, em pormenores, como o defêmeno poético de Visconti se oferece a uma determinada aspiração da nossa sociedade, diremos que ele se aproxima de uma forma de viver, fluente e sem asperezas, garantida por um momento econômico, na medida do possível, brasileiro. Em certo sentido, Visconti foi um "codificador das sensações", como elas seriam mais tarde procuradas pela classe média beneficiária da Revolução de 1930 e do Novo surto desenvolvimentista".

Se é ainda verdade que 1930 representou, politicamente, aquilo que 1922 significou artisticamente, nada nos impede de adiantarmos a hipótese de que Brasília é, do ângulo urbanístico, um tipo de fidelidade ao "mundo luminoso" de Visconti".

"Diríamos que Visconti conseguiu prefigurar, na dimensão íntima de sua pintura, esse mundo de organizações sensoriais que acabaram por eclodir com o otimismo que presidiu a edificação de Brasília".

(Flávio Mota, "Visconti e o início do Século XX", em Dicionário das Artes Plásticas do Brasil, de Roberto Pontual, Ed. Civilização Brasileira, 1969).



VOLPI

JANELAS E BANDEIRAS / sd. / TEMPERA
s/ TELA / 105 x 69 / COL. MARIA DO
CARMO CARVALHO

ALFREDO VOLPI
(Lucca, Itália, 1896. Reside em
São Paulo desde 1898).

Aprendiz de entalhador e carpinteiro e exerce a profissão de encardenedor. Em 1911 começa a trabalhar como decorador e pintor em construções. Pinta sua primeira tela em 1914, participando em 1925 de uma coletiva no Palácio das Indústrias, em São Paulo.

Conhece Rebolo, em 1933, e participa das sessões de modelo no seu ateliê do edifício Santa Helena. Frequenta o ateliê de Bruno Giorgi e conhece De Fiori.

Começa a participar das exposições da Família Artística Paulista e do Salão de Maio, em 1938, expondo no Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio, em 1943. Realiza sua primeira exposição individual em São Paulo, em 1944, ano em que visita Minas Gerais, onde participa de exposição organizada por Guignard. Novas individuais e coletivas.

Em 1950 viaja à Europa. Depois de passar 10 dias em Paris permanece a maior parte de seu tempo na Itália, viajando 18 vezes a Pádua para ver os afrescos de Giotto.

Participa da Bienal de Veneza em 1952 e da II Bienal de São Paulo, onde divide ex-aequo, com Di Cavalcanti, o prêmio de pintura. Seus trabalhos entusiasmaram Herbert Read.

Expõe novamente na Bienal de Veneza, em 1954, e recebe, um ano depois o prêmio "Governo do Estado", no IV Salão Paulista.

Artista convidado, participa das exposições de arte concreta, em São Paulo e no Rio, em 1956/57. Realiza afrescos.

O Museu de Arte Moderna do Rio realiza retrospectiva de sua obra, em 1957.

Recebe o Prêmio Guggenheim, em 1958.

Um ano depois expõe em Nova Iorque na Fundação Guggenheim. Tem sala especial na VI Bienal de São Paulo, em 1961, recebendo, em 1962, o prêmio da crítica de arte do Rio de Janeiro. Em 1963 expõe na Alemanha apresentado por Max Bense e novamente na Bienal de Veneza, em 1964.

Entre os últimos prêmios recebidos estão o de "melhor pintor nacional", no Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM de São Paulo, em 1970, e o "Golfinho de Ouro", do Museu da Imagem e do Som, no Rio.

O Museu de Arte Moderna do Rio promove ampla retrospectiva de sua obra, organizada por Aracy Amaral, o mesmo fazendo o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em fins de 1975, antecipando as comemorações do 80.º aniversário do artista.

"Absorvendo o abstracionismo geométrico, vendo Giotto, na Itália, percebeu, nessa arquitetura, seus elementos retilíneos puros, sua construção abstrata, sua estrutura equilibrada e, bruscamente, encontrou a síntese de uma expressão artística nacional, com o quadro "Miserere", de 1953, em que ligou nossa tradição a uma linguagem vanguardista.

Nossa arquitetura colonial passou a ser usada por Alfredo Volpi, a partir dessa tela, como uma abstratização, uma fachada única, uma superfície alheia à terceira dimensão, utilizada como imagem ideal, irreal, dominou a tela toda, eliminando o fundo. Isto é, o ambiente, para dividir-se em planos horizontais, com portas e janelas transformadas em simples organismos geométricos, às vezes marcados apenas graficamente. A densa atmosfera de tragédia, que muitas dessas telas contêm, está muito próxima de seu período expressionista. A cor possui uma vitalidade interior criada por pinceladas vibrantes.

As linhas não são jamais rígidas. Aparecem brandas, moles, atenuando a severidade da constante arquitetônica e geométrica. Essas fachadas são cenários estranhos, desolados, como barreiras misteriosas entre o ser e o mundo".

"Nos anos seguintes, Volpi abstratizou-as ainda mais, tornando-as apenas planos uniformes ou subdivididos, onde as portas perderam sua aparência funcional, para se transmutarem em signos de um apelo transcendente".

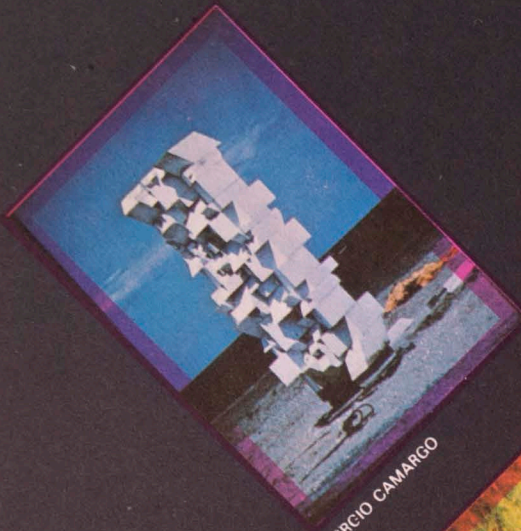
(Trecho da apresentação de Maria Eugênia Franco no catálogo da exposição "20 Anos de Pintura de Volpi", realizada na Galeria de Pintura de Volpi", realizada na Galeria Cosme Velho, São Paulo, 1969).



instituto de arte
contemporânea

AUDIO-VISUAL

instituto de arte
contemporânea



SERGIO CAMARGO



ANTONIO HENRIQUE AMARAL



AMILCAR CASTRO



MARCIA BARROSO AMARAL



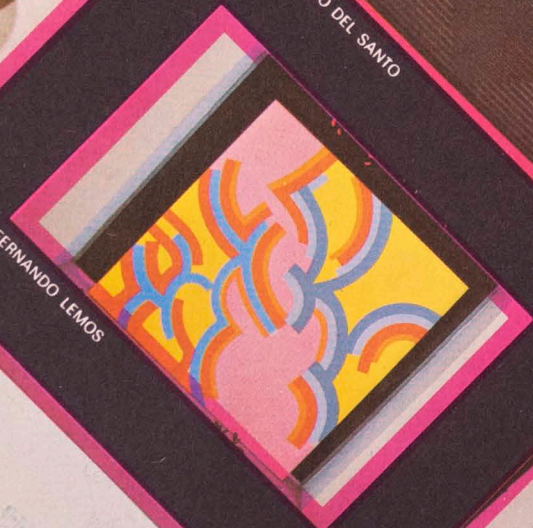
EX-VOTOS



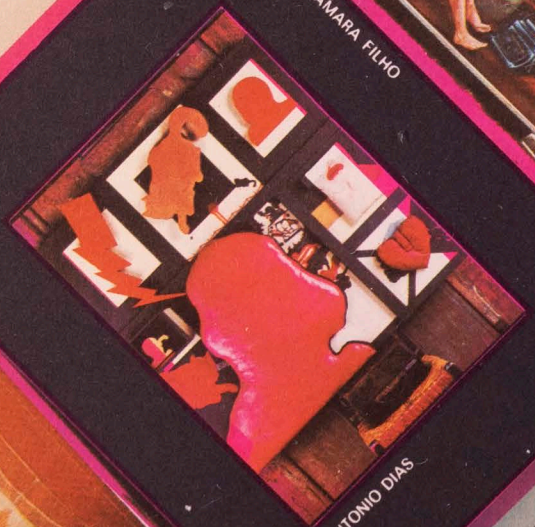
DIONÍSIO DEL SANTO



JOÃO CAMARÁ FILHO



FERNANDO LEMOS



ANTÔNIO DIAS



WILMA MARTINS



MARIA LEONTINA



HUMBERTO ESPINDOLA



CLÁUDIO TOZZI



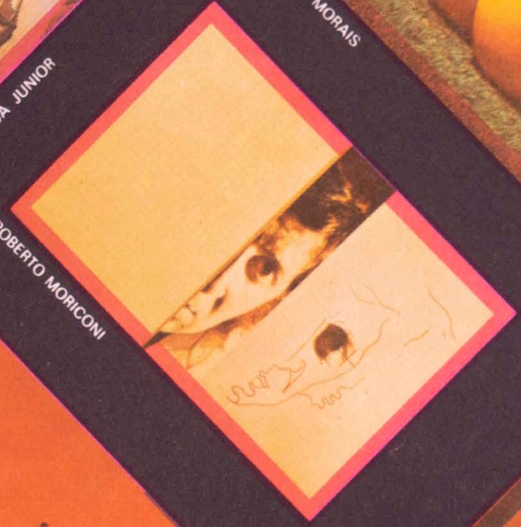
ALMEIDA JÚNIOR



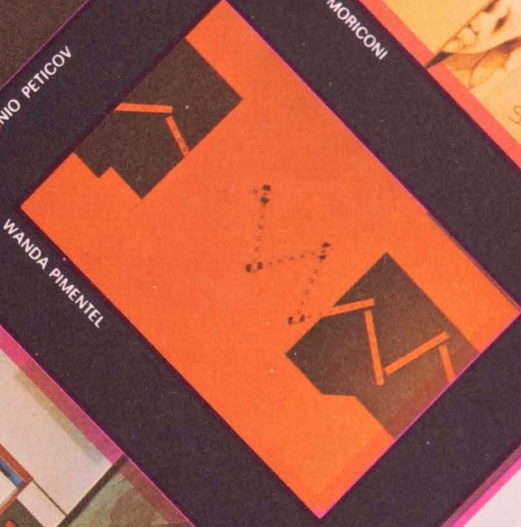
AVATAR MORAIS



ANTÔNIO PETICOV



ROBERTO MORICONI



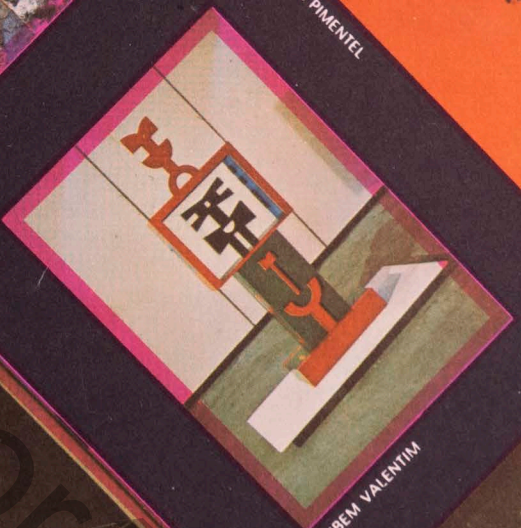
WANDA PIMENTEL



MARCELO NITSCHE



CLÁUDIO TOZZI



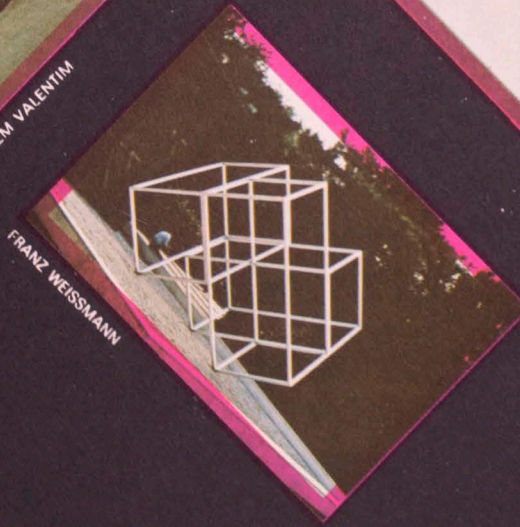
RUBEM VALENTIM



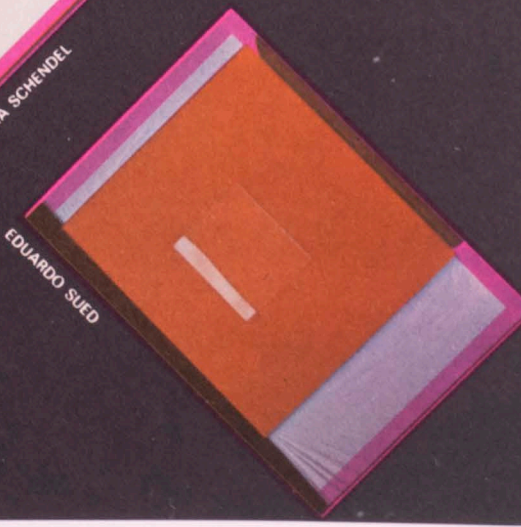
MIRA SCHENDEL



ABELARDO ZUÑIGA



FRANZ WEISSMANN



EDUARDO SUED

ANTONIO HENRIQUE AMARAL
(São Paulo, SP, 1935 — Reside em São Paulo).

Estudou gravura com Lívio Abramo (1957) e no Pratt Graphic Art Center, de Nova Iorque, em 1959.

Recebeu 18 prêmios em pintura, gravura e desenho, entre 1957 e 1972, em salões e bienais brasileiros. Menção honrosa na 3.ª Bienal de Gravura de Santiago, Chile em 1967. Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio em 1971, viajando para os Estados Unidos, onde permaneceu dois anos.

Realizou, de 1958 a 1976, 21 exposições individuais, em São Paulo, Santiago, Washington, Rio de Janeiro, Buenos Aires, La Paz, Cochabamba, México, Londres, Genebra, Brasília, Santos, São Paulo, Bogotá, Nova Iorque.

Desde 1957 participa de mostras coletivas no Brasil e no exterior, a destacar: Arte Brasileira Hoje, 1964, no Royal College of Art, de Londres, 1.º Certame Latino-Americano de Xilogravura, Buenos Aires, 1962, Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da USP (66/71), Panorama da Arte Brasileira Atual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 70/73, Salão de Outono em Paris, 1971 Salão Nacional de Arte Moderna (69/70/71), III Bienal de Medellín, Colômbia, Bienal de São Paulo (61/63/65/67), pintura Latino-Americana, no Queen Cultural Center, Nova Iorque, 1973, Arte Latino-Americana, Universidade de Massachusetts, Estados Unidos.

Meu trabalho é uma tentativa:

Procurando integrar-me à minha realidade imediata, cotidiana, esta realidade que determina meus atos e minha vida muito mais que quaisquer informações produzidas pela famosa "pequena aldeia", busco em meio a este emaranhado de múltiplas raças de que somos formados aqui no Brasil, em meio às confusões criadas pelo que pretensamente chamam de "arte universal"; em meio à nossa incrível realidade sócio-política e cultural, busco minha identidade original, única: pessoal e social.

Trata-se, como disse Ferreira Gullar, da tentativa de "dar universalidade à vida que se vive no Brasil, de revelar o modo como a história humana se passa aqui".

Estes são meus compromissos: Tentar um mergulho no sem fim de nós mesmos, em nossa realidade tropical, latino-americana e aí procurar nossa identidade, nossa originalidade, nossa universalidade, como povo e como indivíduo.

MARCIA BARROZO DO AMARAL
(Rio de Janeiro, 1943 — Vive no Rio)

Entre 1961 e 1966 frequentou a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1964 cursou, em Paris, a Académie de la Grande Chaumière.

Participou do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio, de 1966 a 1974, obtendo certificado de Isenção de Júri, em 1971 e prêmio de viagem ao país, em 1972. Participou da II Bienal da Bahia e de vários salões em Campinas, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Goiânia, nestes três últimos obtendo prêmios aquisitivos. Participou ainda do Salão de Verão e obteve prêmio de aquisição em concurso de múltiplos promovido pela Petite Galerie, em 1973.

Participou de mostras de arte brasileira que percorreram todos os países da América Latina e da Bienal de Cali, na Colômbia.

Realizou nove exposições individuais a partir de 196, no Rio e em São Paulo.

A grandiosidade desorganizada da natureza brasileira provoca em mim uma necessidade de ordem. E, além da arquitetura, o Brasil tem uma grande exteriorização construtivista na pintura, na escultura, no paisagismo, no urbanismo, na gráfica artística e industrial e na própria poesia.

Após os modelos-vivos, os claro-escuros e as naturezas-mortas dos tempos da Escola Nacional de Belas Artes, onde estudei, imprimi ao meu trabalho algumas leis geométricas e tecnológicas. Porém, preservando a intuição.

O processo comparativo nunca me limitou.

Tampouco a originalidade, algo que considero impossível na civilização imagística velozmente comunicativa que vivemos. Naturalmente ficou a individualidade. Busquei a 3.ª dimensão do cubo e em superfícies moduladas, passei a realizar objetos, múltiplos em acrílico e, quadros-forma transformáveis. O intenso cromatismo do acrílico levou-me a conter as cores nas peças bidimensionais para intensificar o ritmo através de gradações de tonalidades. Busquei um abrandamento tonal quase monocromático para uma possível integração com a arquitetura, através do mural.

Ambiciono trabalhar em equipe.

JOÃO DA CÂMARA FILHO
(João Pessoa, Paraíba, 1944.
Reside em Olinda).

Frequentou o curso livre da escola de Belas Artes da Universidade de Recife, entre 1960 e 1963, bacharelou-se em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco.

Recebeu prêmios de pintura e gravura no Salão do Estado de Pernambuco, entre 1962 e 1964, o prêmio da Bolsa do Comércio de Córdoba, e na III Bienal Americana de Arte, Argentina, o prêmio de aquisição na I Bienal da Bahia, em 1966, o Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna de Brasília e o certificado de Isenção de Júri no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, em 1969. Além das exposições coletivas mencionadas, participou ainda, entre outras, da Bienal da Bahia (66/68), do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, (69, 70, 71, 72), do Panorama de Arte Atual Brasileira (desenho, 1969 e pintura, 1973), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, da X Bienal de São Paulo, 1969.

Entre 1963 e 1976 realizou 16 exposições individuais, em Recife, Paraíba, Olinda, Rio e São Paulo.

Há por volta de 1971, 72, uma nuance, uma passagem para os quadros de agora, de modo que estes quadros não estão soltos no tempo, mesmo que sejam distintos determinados ângulos. Por exemplo, interessa-me agora uma série planejada em torno de um tema: "Cenas da Vida Brasileira — 1930/54". Anteriormente, as séries não excediam cinco quadros e sua preocupação era as vezes mais formal ou estilística que propriamente um sistema móvel de significados girando sobre uma conduta crítica incidindo num tema extenso. Quero dizer que agora a própria extensão do projeto em si é um tema e um motivo crítico.

A sua dilatação e mesmo a intrusão de determinados desafios técnicos e temáticos é coisa nova pois coloca em xeque qualquer retórica ou estilização amaneirada pela repetição meramente formal. Não se trata de produzir quadros mas arriscar uma obra.

Por isso mesmo a série de litografias, que vai à frente dos quadros é importante para a série de pinturas. Ao mesmo tempo que monta um panorama das fontes prováveis para os quadros, cria pela sua velocidade crítica as mudanças de direção das "cenas" mudanças estas que quase nunca são indolores.

SÉRGIO CAMARGO
(Rio de Janeiro, 1930. Reside no Rio)

Estudou na Academia Altamira, Buenos Aires, 1946, com Pettoruti e Lúcio Fontana. Viaja pela primeira vez à Europa, em 1948, frequentando o curso de filosofia da Sorbone, em Paris. Contatos com os escultores Brancusi, Arp e Vantongerloo. Viveu em Paris, de 1961 a 1974.

Em 1954 obteve o certificado de Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna e o prêmio aquisitivo no Salão Paulista. Em 1963, na Bienal de Paris recebe o prêmio internacional de escultura e, dois anos depois, o de melhor escultor nacional na VII Bienal de São Paulo.

Entre 1958 e 1975 realizou 27 exposições individuais no Rio, São Paulo, Milão, Roma, Gênova, Zurique, Londres, Turim, Munique, Nova Iorque, Macerata, Brescia, Oslo, Caracas e México, em Museus de Arte Moderna ou galerias, tais como Gimpels, Buchols e Malborough. Na Bienal de Veneza de 1966 participou com sala individual.

Participou das bienais de São Paulo (55, 57, 65), Paris (63), Veneza (66), Monton (70), Medellín (70), Carrara (73), do Salão Paulista (54, 55), do Salão Nacional de Arte Moderna (54 a 61 e 74), e, em Paris, do Salão de Maio (66, 67, 70, 71, 73), Salão da Jovem Escultura (63, 64, 67, 68, 69), Salão de Realidades Novas (67, 70, 71) e de mais de uma centena de exposições coletivas na Europa, Estados Unidos, América Latina e Israel, entre elas significativas exposições internacionais de arte cinética.

Como condição primeira, operarmos em campo específico, autônomo, incondicional, irreduzível sob pena de inoperância.

Resguardar, preservar, defender — sempre — o poder da decisão criativa.

AMILCAR DE CASTRO
(Paraisópolis, Minas Gerais, 1920 — Reside em Belo Horizonte).

Entre 1942 e 1950 estudou na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte. Bolsista da Fundação Guggenheim, residiu nos Estados Unidos, entre 1968 e 1971.

Entre os prêmios obtidos destaca-se o de Viagem ao estrangeiro, no salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967.

Participou da Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada em 1960, em Zurique por Max Bill, e das mostras do Grupo Neo-Concreto, do qual foi um dos fundadores.)

Realizou exposições individuais em Nova Iorque e Belo Horizonte.

Responsável pela diagramação, plano gráfico ou reforma gráfica, em diferentes épocas, de vários jornais e revistas brasileiras.

É de chapa de ferro

De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da 3.ª dimensão.

De ferro porque é necessário.

É natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar em ferro.

A superfície é domada — é partida e vai sendo dobrada

É quando, e por fatalidade, o espaço se integra criando o não previsto.

É pura surpresa.

É como um gesto inesperado.

Um gesto espontâneo.

Espontâneo como se fosse o primeiro — aquele que fundamenta a comunhão com o futuro.

A escultura que faço é uma pesquisa da origem da própria escultura por isso é simples.

Descobre a força do que é original.

Sol de muito tempo entre noites dormindo acorda e ilumina e ascende e é força e é fogo e é ferro

Verbo — silêncio vivo Criador das montanhas e fundador de um reino onde a palavra é inútil.

DIONÍSIO DEL SANTO
(Colatina, Espírito Santo, 1925.
Reside no Rio de Janeiro).

Autodidata, começou a desenhar em 1940.

Transfere-se para o Rio em 1946, onde, a partir de 1953, faz xilogravura e serigrafia.

Em 1960 realiza grandes telas e outras, menores, marcadas pelo despojamento concretista.

Desde 1970 concentra toda sua atividade na serigrafia.

Participou da Bienal de São Paulo, do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio e da IX Bienal de Tóquio, em 1969.

Realizou exposições individuais no Rio, São Paulo e Brasília.

Recebeu prêmios aquisitivos no Salão de Belo Horizonte e na IX Bienal de São Paulo e, em 1968, o certificado de Isenção de Júri, no Salão Nacional de Arte Moderna.

A serigrafia criadora.

Parece evidente que a simples tiragem de exemplares repetidos visando a divulgação, encerra uma conotação com o acadêmico.

É quantidade sem acréscimo de criação.

Defendo a atitude segundo a qual o artista plástico é, antes de tudo, um construtor e como tal necessita escolher um limite essencial ou mais concreto que reflita, além da agudez mental, a dimensão psíquica, emotiva e física de suas necessidades individuais. Necessita da matéria capaz de plastificar a sua imaginação.

Permitindo a inversão na ordem de entrada das matrizes, as tintas transparentes podem ocasionar alterações insuspeitadas nas próprias estruturas do esquema básico, ao mesmo tempo em que nos convocam a uma retomada das texturas materiais da cor, de intenso lirismo. Deste modo a cor se transforma realmente na matéria-prima e com vida própria capaz de superar a condição mecânica expressa nos moldes das matrizes. Os resultados a conseguir, embora imprevistos e múltiplos agitam-se já numa dimensão secreta da imaginação ou no subconsciente do artista, sob a forma de intuição.

Evidentemente, o fator capital para a sua revelação ou materialização está na experimentação. Depende, portanto, do elan, da garra, do fogo interno e concentrado que o artista souber oferecer na tarefa criadora da execução.

ANTONIO DIAS
(Campina Grande, Paraíba, 1944.
Reside em Milão)

Autodidata.

Transferiu-se para o Rio em 1960. Participou do Salão Nacional de Arte Moderna, de 1962 a 1966, obtendo o certificado de Isenção de Júri, em 1964. Participou de vários salões no Rio, São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte e de inúmeras exposições e manifestações de vanguarda: "Opinião", 65 e 66, no Rio, "Propostas" 65 e 66, em São Paulo, "Vanguarda Brasileira", em Belo Horizonte, "Jovem Arte Contemporânea", em São Paulo, "Nova Objetividade Brasileira", Rio, 1967.

Participou também da Bienal de Paris, em 1965, onde recebeu um dos prêmios regulamentares, da Bienal de Córdoba, Argentina, em 1966, das mostras "Figuração Narrativa na Arte", em Paris e Praga, "O Mundo em Questão", Paris; "Science-Fiction", em Berna, Paris e Dusseldorf.

Entre suas últimas participações no Brasil, antes de se transferir para Paris, primeiro, e Milão, depois, onde até hoje reside, estão "O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa" e "Resumo de Arte JB", ambas no Rio.

Bolsista da Fundação Guggenheim, residiu algum tempo nos Estados Unidos, onde expôs também, no Museu Guggenheim, integrando a VI Exposição Internacional.

Desde 1962 já participou de cerca de 80 exposições coletivas no Brasil, Espanha, Portugal, França, Itália, Inglaterra, Tchecoslováquia, Alemanha, Holanda, Suíça, Estados Unidos e Japão.

Realizou cerca de 20 exposições individuais no Brasil e Europa. Sua última exposição no Brasil foi no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1975.

"Fui abandonando progressivamente tudo quanto era exterior à pintura, ao quadro, como por exemplo, fazer um quadro sobre alguma coisa exterior a ele. Venho me preocupando em eliminar de dentro o que não diz respeito a ele. Me sobrou, então, um trabalho muito frio, mutio seco, diferente do trabalho que eu fazia antes. Essa nova atitude que descobri que teria de assumir exige uma leitura difícil, quase especializada. O espectador tem de abandonar a antiga atitude intuitiva, que é passiva".

[Trecho de uma entrevista do artista ao jornal "Opinião", 19-11-73].

HUMBERTO ESPINDOLA
(Campo Grande, Mato Grosso, 1943.
Reside em Cuiabá).

Autodidata.

Recebeu prêmios nos salões municipais de São Caetano, Campinas, Santo André, Santos e Belo Horizonte. Referência Especial na Bienal da Bahia, em 1968; certificado de Isenção do Júri, no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, em 1969 e o prêmio de viagem ao exterior, na IX Bienal de São Paulo, em 1971.

Realizou, entre 1967 e 1972, cinco exposições individuais, em Corumbá, Campo Grande, Rio e São Paulo. Participou de 35 mostras coletivas no Brasil e no exterior, destacando-se a Bienal de São Paulo (69, 71, 73), Salão Nacional de Arte Moderna (73-75), Panorama de Arte Brasileira Atual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970, da III Bienal de Coltejer, Medelin, Colômbia, em 1972 e da Bienal de Veneza no mesmo ano.

Desde janeiro de 1974 dirige o Museu de Arte e de Cultura Popular, da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá.

Tomando um roteiro como proposta descritiva diria que minha "Bovinocultura" parte da circunstância: o Pantanal. Me considero um paisagista. Minha representação formal está totalmente relacionada com o Pantanal, visto do alto. As linhas labirínticas, os prateados e os filetes cintilantes são representações dos rios e vazantes, poços e corixos, babas e barbelas. Subindo os morros encontramos as cidades, os matadouros e o consumo. Mesmo quando trabalho a ferro e fogo sobre o couro, não perco o sentido da paisagem e da circunstância. O couro se transforma em mapa da ocupação. Cartografia do domínio onde as marcas assinalam, ao modo estatístico, a posição dos rebanhos e o poderio dos proprietários. Quando a circunstância é vista sob esse enfoque, o status começa a se consolidar, implicadamente.

O boi comparece para efetivar sua destinação: pecus transformando-se pecunia e depois em pecus outra vez e assim por diante. É nesse processo interativo que apoio as bases do meu trabalho. Recentemente a pecúria comparece nas minhas pinturas como deusa cunhada na moeda brasileira.

EX-VOTO DO SERTÃO BRASILEIRO
COLEÇÃO — FRANCO TERRANOVA

Em quase todas as igrejas, capelas, sacrários, grutas e outros lugares de devoção do Nordeste daqueles mais perto da costa, até aqueles além do Rio São Francisco, encontram-se EX-VOTOS — de cabeças, pernas, mãos, pés, esculpido na madeira ou modelados em barro.

O EX-VOTO do sertão teria de ser imaginado no seu habitat. Desde quando sai das mãos do seu autor como agradecimento de uma graça recebida na peregrinação ao longo das estradas tristes do campo, até quando bem posto entre as velas acesas e o murmúrio das rezas, na gruta milagrosa na capela, na igreja, nos pés do santo, na honra do qual foi esculpido.

O que diferencia a escultura popular destinada ao mercado, daquela cujo fim é apenas religioso é a qualidade pictórica e informativa da primeira, em contraste com a interioridade a reclusão da segunda.

Falta o conto do fato, o quase diálogo entre o devoto e o santo característico dos ex-votos pintados.

Os EX-VOTOS do sertão perdem em texto, mas ganham em mistério.

Neles não se vê nunca uma expressão de alegria. Todas as cabeças mostram uma atitude resolvida e uma ênfase atônita em frente ao divino. O EX-VOTO não sorri de gratidão é uma cabeça feita com pedaço de madeira que suporta uma intensa carga emotiva.

Não se pode estabelecer nenhuma filiação estilística, que não seja o simples paralelo, com a escultura de outros grupos humanos, comparáveis por nível de civilidade.

A semelhança resultará entre épocas e regiões diferentes unidas apenas da "alma subterrânea" (Jung), das culturas primitivas.

A advertência que sentimos o dever de dar, é exatamente esta: o EX-VOTO do sertão tem os dias contados, e com ele irá embora o comportamento arcaico da escultura brasileira.

Parte do depoimento do Prof. Clarival do Prado Valladares, para a exposição de EX-VOTOS Brasileiros, na Galleria del Naviglio, de Milão em 1972.

FERNANDO LEMOS
(Lisboa, 1926. Reside em São Paulo desde 1952)

Fez seus primeiros estudos (litografia e pintura) em Lisboa, na Escola Industrial Antonio Arroio e na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Em 1951 realiza viagens de estudos à Espanha e França. Fixando residência em 1952 no Brasil atua também como artista gráfico e publicitário, além de executar, em 1954, um grande painel comemorativo do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

Em 1955 retorna à Europa, visitando Holanda, Suíça e França, com o prêmio KLM ganho na III Bienal de São Paulo. Na IV Bienal de São Paulo ganha o prêmio de Melhor Desenhista Nacional.

Bolsista da Fundação Gulbenkian de Portugal, viaja em 1962 ao Japão, ali frequentando estúdios de calígrafos, realizando projetos de estamperia de tecidos e a decoração do pavilhão do Brasil na V Feira Internacional de Tóquio.

Inicialmente como fotógrafo, depois como desenhista e pintor, participou de mostras coletivas em Lisboa, São Paulo (entre outras, Prêmio Leirner, Panorama da Arte Atual Brasileira, Bienal de São Paulo, Salão Paulista), Belo Horizonte, Rio, Salvador, Buenos Aires (Prêmio Codex de Pintura), I Bienal de Paris (1959) e de mostras circulantes de arte brasileira no exterior (América Latina, Europa e Oriente).

Realizou exposições individuais no Rio, São Paulo, Lisboa e teve sala especial de pintura na VIII Bienal de São Paulo, em 1965.

Neste momento quando olho os últimos anos de minha pintura e vejo que ela deve ter crescido como acontece com todos os organismos, sinto mais vontade de voltar atrás para meditá-la e corrigi-la, através mesmo de outros processos não pictóricos, do que levá-la a estágios mais avançados sobre ela e que possam determinar o seu envelhecimento e abreviar-lhe a morte.

É voltar atrás, não para regredir, mas justamente para reencontrar melhor as razões que determinaram os meus atos pictóricos. Eu não posso corrigir-me mas devo aperfeiçoar-me. Se não posso condenar-me, vou criticar-me. Não posso matar-me, mas quero negar-me.

O que posso dizer agora, ao apresentar reproduções de trabalhos meus feitos em vários ciclos da minha vida, é apenas que tudo isso necessita mais da minha tolerância e compaixão do que da admiração alheia. Só porque eu me sinto capaz de virar as costas e ainda surpreender-me.

Penso com isso completar os atos cometidos e correr até o risco de negá-los e suprimi-los.

Passar a limpo. Afinal a gente deixa pelo caminho, na pressa de existir, muito mais aberturas que fechou, do que fechamentos que deixou em aberto. É como se tivesse perdido a confiança na memória e agora procurasse cobrir os meus atos passados com uma nova luz para apagá-los. Para jogá-los numa treva criada mais transparente que meu próprio tempo.

Entretanto, retomei o desenho como forma de conhecimento e ritmo de caligrafar pensante. Sobre isso prefiro não depor porque é um ainda e não um já.

MARIA LEONTINA
(São Paulo, 1917. Reside no Rio).

Estudou com Waldemar da Costa.

Entre 194 e 1970 recebeu 20 prêmios, dos quais, sete aquisitivos, na Bienal de São Paulo, os de Viagem ao País, no Salão Paulista (1951) e no Salão de Arte Moderna (1955).

No Salão Paulista recebeu Medalha de Ouro. Recebeu ainda o Prêmio Guggenheim, em 1960 e dois prêmios aquisitivos no Panorama da Arte Brasileira, em São Paulo, em 1969 e 1970.

Realizou, entre 1950 e 1975, em São Paulo, no Rio e em Belo Horizonte 22 exposições individuais.

Participou da XXV Bienal de Veneza, em 1950.

Ao enfrentar o que lhe é imposto por si mesmo, no processo interior do ato plástico, compulsivo ou sereno, o artista deve fazer o que naquele instante domina. Deixar-se levar pelo momento que o dirige para encaminhar e completar o que durante todo o tempo flui dentro dele, na vivência cotidiana com o seu núcleo, seu refúgio estético, o conteúdo em constante elaboração subconsciente. O trabalho sub-liminar, depois tornado concreto, pensado todas as horas, nos diversos estados de tranquilidade ou tensão, é a sua verdade, transmitida pelos temas que vão brotando de sua natureza intuitiva ou racional.

WILMA MARTINS
(Belo Horizonte, Minas Gerais, 1934.
Reside no Rio de Janeiro).

Estudos de pintura e desenho com Guignard e gravura com Misabel Pedrosa e Anna Letycia. Participou de salões de arte em Belo Horizonte, Campinas, Porto Alegre, Niterói, Ouro Preto, Goiânia, do Salão Nacional de Arte Moderna, das Bienais de São Paulo e Bahia, do Panorama de Arte Atual Brasileira, do Resumo de Arte JB, do Salão de Verão e das Bienais Internacionais de Gravura em Ljubljana, Iugoslávia; Biela e Capri, na Itália; Xilon V, na Suíça; de Santiago, no Chile e Porto Rico. Integrou mostras circulantes de arte brasileira (desenho e gravura) na América Latina e Europa.

Mostras individuais em Salvador, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Brasília, Rio, entre 1960 e 1974.

Recebeu prêmios nos salões de Campinas, Belo Horizonte, Goiânia, Niterói, Rio Grande do Sul, Paraná, nas Bienais de São Paulo e Bahia e, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1975 o Prêmio de Viagem ao Exterior.

Podendo considerar-me autodidata, não me preocupam, a priori, técnicas ou teorias plásticas. A tela, o papel e tintas são o veículo de uma possível apreensão de mim mesma e do mundo. A casa onde vivo é o mundo.

A memória. Paisagens vividas, ou não, são guardadas em gavetas, cadernos, armários, caixas... Recordações agradáveis, às vezes nem tanto.

Que a intenção do artista coincida com a interpretação de quem vê a obra, não importa muito. Importa-me sonhar dentro do cotidiano e tornar o sonho mais real que a realidade, quando esta não é satisfatória.

AVATAR MORAIS

(Rodeio Colorado, RGS, 1933.
Reside no Rio de Janeiro).

Estudou desenho e xilogravura no Clube de Gravura de Porto Alegre, litografia com Marcelo Grassmann e gravura em metal com Iberê Camargo. Frequentou a Escola de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul.

Fez cursos de especialização em Sociologia da Arte.

Bolsista da Fundação Guggenheim, viajou aos Estados Unidos em 1974, lá permanecendo até 1975, após frequentar o Centro Avançado de Estudos Visuais, do Massachusetts Institute of Technology, onde, também, ministrou cursos de arquitetura e planejamento. Entre 1962 e 1968 participou de cerca de 40 exposições coletivas no Brasil — Porto Alegre, Belo Horizonte, Bahia, São Paulo e Brasília, incluindo o Salão Nacional de Arte Moderna, a Bienal de São Paulo e Nova Objetividade Brasileira, em 1967, no Rio. Participou da Bienal de Paris, em 1967.

Realizou várias exposições individuais em Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Entre os prêmios que ganhou podem ser mencionados os de aquisição no Salão de Abril, IX Bienal de São Paulo e Concurso de Caixas, este promovido pela Petite Galerie, em 1967.

De 1968 a 1973 foi professor da Universidade de Brasília.

A tecnologia da produção em série afetou todas as estruturas sócio-culturais do Ocidente. Do sistema de propriedade e distribuição de bens até às representações subjetivas, nesse contexto o Sistema Artístico funciona como contrapartida compensatória do Sistema Industrial.

Da industrialização em série o processo básico — a multiplicação da matriz — está, a rigor obsoleto. A eletrônica tornou possível substituir a repetição mecânica pela produção variada.

O advento do artesanato cibernético irá determinar a próxima revolução industrial, com o abandono da máquina mecânica e reprodutiva. A robotização do trabalho da ferramenta possibilitará o consumo criador e com isso a auto-expressão institucionalizada — a arte — perderá seu papel compensatório, tendendo a desaparecer tal como em sociedade de economia doméstica.

Na produção cibernética, a matriz de aço será substituída por um código: ao invés de uma única forma, um sistema de formas expresso em fita magnética. A busca de uma codificação da forma plástica somente é possível pela pesquisa sistemática e analítica. Dessa pesquisa surgirá um novo tipo de profissional: o perito da forma, que fornecerá a matéria-prima para a criatividade do consumidor.

Essa pesquisa pode se desenvolver em várias direções. Nos últimos anos tenho me dedicado a explorar alguns desses caminhos mas o centro de meu interesse tem sido a unidade aberta à combinação estrutural. O trabalho tem caráter heurístico e essencialmente não visa à consecução de "obras de arte".

ROBERTO MORICONI

(Itália, 1932. Veio para o Brasil em 1953.
Reside no Rio de Janeiro).

Participou da Bienal de São Paulo (61, 65, 69 e 71), do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro (65, 66), do Panorama de Arte Brasileira, SP (75), de "Arte do Aterro", RJ, 68 e "O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massas", RJ, 1968.

Realizou 13 exposições individuais, entre 1961 e 1976, em galerias de São Paulo, Rio, Recife e no Museu de Arte Moderna do Rio. Em 1968 criou o múltiplo "Maquina I", apresentando no Rio, São Paulo, Nova Iorque e algumas cidades européias.

É autor de propostas denominadas "Formas Dinâmicas no Espaço", 1967, "Arte Acidental", 1971 e o "Anti-Volume", 1976.

Estamos vivendo a pré-história do Planeta dos Homens, somos primitivos da era industrial, da civilização de massas. Somos os primeiros a sentir o impacto total de uma vivência planetária e coletiva.

Nossa paisagem é o nosso modelo. As edificações estabelecem nossa linha do horizonte, estruturando as bases de nossas primeiras reflexões. Não mais o espaço vazio e suas decorrentes mitologias. Nossa visão sobre as provocações de uma paisagem dinâmica e em constante mutação: todo o objeto em movimento perde suas características formais: daí nosso estímulo visual ligado a novos conceitos formais. Nossos sentidos são atingidos, sensibilizados e ativados, pela natureza tecnológica e industrial.

Se no Planeta Terra, uma flor provoca a emoção, no Planeta dos Homens isso já não ocorre: a razão é determinada e a ela se submetem as emoções, que passam, assim, a serem planejadas. No primeiro caso a Natureza precede o Homem, enquanto que, no segundo, ela é uma decorrência de sua mente, edificada por suas mãos.

Qual é então, o sentido da Arte no Planeta dos Homens? Tem ela a função de revitalizar poeticamente o indivíduo, não através de um artesanato psíquico, mas como decorrência de um acontecimento vital.

A metrópole é o Planeta dos Homens, a Terra a sua galáxia.

MARCELO NIITSCHÉ

(São Paulo, SP, 1942. Reside em São Paulo).

Estudos de gravura e pintura. Diplomado como professor de desenho pela Fundação Armando Álvares Penteado, de SP.

Participou de Nova Objetividade Brasileira, Rio, 1967 e de inúmeros salões de arte (em Campinas, Brasília, São Paulo) das bienais de São Paulo (1969/7), Medellín/Coltejer, na Colômbia (1972), Cali (1973), e foi indicado, em 1969, para participar de IV Bienal de Paris. Em 1968 realiza vários objetos (bolhas) infláveis e desde 1969 vem realizando filmes Super-8 apresentados em mostras coletivas em São Paulo, Buenos Aires (Centro de Arte y Comunicación) e Estados Unidos.

Realizou exposições individuais em São Paulo, Rio, Curitiba e Washington.

Recebeu vários prêmios no Salão de Campinas, na Bienal de São Paulo e no I Festival de filmes Super-8 promovido pelo Grife de São Paulo, em 1973.

Os três filmes se somam. **Costura da Paisagem** é um documentário sobre uma enorme ferida na paisagem do Paraná. Nele procuro, através de uma costura, remendar e preservar a paisagem e, ao mesmo tempo denunciar a violência do homem. **Costura de Mão** continua tendo como elemento mais significativo o ato de costurar, um dedo ao outro até a paralização total da mão.

É porém no **Auto-Retrato**, talvez o filme mais dramático, que coloco o homem como suporte do seu próprio ser. No caso me auto-retrato sobre mim mesmo.

O pintor é enérgico com o modelo, e com o pintor, em busca da identidade.

TOMIE OHTAKE

Kyoto, Japão, 1913. Reside em São Paulo desde 1937).

Recebeu, entre outros, os seguintes prêmios: medalha de ouro no Salão Paulista (1962), Prêmio de Aquisição na IX Bienal de São Paulo (67), Grande Prêmio do II Salão de Arte Moderna de Curitiba (1961), Prêmio Nacional de Pintura do III Salão de Arte Moderna de Brasília (1966), 1.º Prêmio de Pintura do XXI Salão de Arte de Belo Horizonte (1966) e o 1.º Prêmio da mostra de Arte Contemporânea Brasileira, promovida em 1970 pelo Banco de Boston. Eleita, em 1974, melhor pintor, pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Além das exposições mencionadas, participou entre outras, das seguintes coletivas: Salão Paulista (de 52 a 64), Salão Nacional de Arte Moderna, Rio (57, 60 e 62), Bienal de São Paulo (61 a 67), Prêmio Leiner, 1959;

II Bienal de Cordoba, 1964, **Brasílian Art Today**, 1965, Londres e Viena, **Grupo Seibi**, Estados Unidos, 1965, JB/Resumo (65, 70), **Bienal de Medellín**, Colômbia, 1969, **Bienal de Veneza**, 1972, II Bienal do Uruguai, 1975, e **Bienal da Gravura de Tóquio**.

Realizou 14 exposições individuais, de 1957 a 1975, em São Paulo, Rio, Brasília, Roma, Washington, Porto Rico.

A minha obra é ocidental porém sofre grande influência japonesa reflexo de minha formação.

Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia *hai-kai*, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas.

Sendo poucos os elementos eles devem ser muito precisos tanto na forma quanto nas cores e nas relações.

O domínio dos espaços dentro do espaço da tela permitiu uma maior concisão nas linhas e elas se tornaram mais geométricas.

A partir de 74 as curvas dominam as minhas obras como se fossem formas orgânicas.

ANTONIO PETICOV

(Assis, SP, 1946. Reside em São Paulo).

É estimulado a pintar por Raimundo Oliveira, em 1962. Frequentou os ateliês de Norberto Nicola e Pedro Tort.

Participou de salões e mostras coletivas em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Vitória, Campinas, do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo.

Menções honrosas, medalhas, prêmios.

Exposições individuais em São Paulo.

Pintor, gravador, programador visual, autor de áudio-visuais, organizou várias exposições de arte brasileira e espetáculos de música, visando sempre o público jovem.

Em 1969 viaja à Europa e aos Estados Unidos. Reside em Londres e Milão, entre 1970 e 1974.

O homem é o único animal na terra que não é especialista de origem (os interesses do sistema o levam a especializar-se em determinadas funções, castrando o seu potencial criador). Creio que a diversificação das minhas atividades cria a possibilidade de que cada coisa que faça seja enriquecida com a experiência ganha nas outras.

Procuro, portanto, em qualquer trabalho em que me empenhe, ser um instrumento, ou mesmo uma ferramenta (junto com o meu trabalho pronto) para ajudar a enriquecer a experiência do observador.

WANDA PIMENTEL

(Rio de Janeiro, RJ, 1943. Reside no Rio).

Estudou com Ivan Serpa.

Participou, entre outras, das seguintes mostras coletivas: Bienal de São Paulo (69, 71), Salão Nacional de Arte Moderna, Rio (66, 68, 70, 71, 72) do VIII Resumo de Arte/Jornal do Brasil, do Panorama de Arte Atual Brasileira, SP, em 1970 e 73, e de Arte Agora I, 1976, e das Bienais de Paris (1971) e Medellín, Colômbia, 1972.

De 1970 a 1975 realizou seis exposições individuais, no Rio, São Paulo e Paris.

Obteve o certificado de Isenção do Júri no Salão Nacional de 1969 e o prêmio (viagem a Paris) no I Salão de Verão em 1969.

Do objeto possuo seu envoltório de sonho na medida em que consiga me possuir a mim mesma. Mas, na verdade, apenas procuro possuir-me através das coisas que possuo e, afinal, me envolvem, e tornam tudo sem sentido.

A partir de 1973, comecei a indagar-me com relação ao hermetismo a que estava levando a acentuada simplificação formal de meus trabalhos. Decidi torná-los mais figurativos para me fazer entendida pelas pessoas a quem os quadros são realmente dirigidos, ou seja, as pessoas que são o alvo dos processos massificatórios da sociedade de consumo.

MIRA SCHENDEL

(Itália, 1919. Reside em São Paulo).

De 1950 a 1975 realizou 22 exposições individuais, em Porto Alegre, São José do Rio Preto, São Paulo, Rio, Lisboa, Stuttgart, Oslo, Viena, Graz, na Áustria, Washington,

Nuremberg. Participou entre outras mostras coletivas, da Bienal de São Paulo (1951, 55, 63, 65, 67 e 1969), do Salão Paulista (62), da Bienal de Córdoba (64), da Bienal de Veneza (68), da Trienal da Índia (71) e da mostra de Poesia Concreta, na Galeria Lisson, em Londres.

Uma arte de palavras e de quase palavras, onde o signo gráfico veste e desveste, vela e desvela súbitos valores semânticos (...) 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 escrita, de cósmica poeira de palavras, uma semiótica arte de ícones, índices, símbolos, que deixa no branco da página seu rastro luminoso". (Haroldo de Campos, 1966).

EDUARDO SUED

(Rio de Janeiro, 1925. Reside no Rio).

Durante quatro anos frequentou a Escola Nacional de Engenharia, no Rio de Janeiro. Estudou desenho e pintura com Henrique Boese. Entre 1950 e 1951 trabalhou como desenhista no escritório de Oscar Niemeyer. Em 1951 viajou para Paris, ali estudando nas Academias Julian e de la Grande Chaumière.

Desde 1958 vem exercendo a atividade de professor em diversas escolas, no Rio e em São Paulo. Atualmente é o responsável pelo Ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio.

Participou de mostras coletivas no Brasil e no exterior.

Realizou exposições individuais, a última delas, na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, no Rio, em 1974.

Me detenho na ordenação sensível desdobramento sensível das unidades primordiais que compõem o sistema pictórico. Estimo seu jogo secreto. Considero a multiplicidade de seus elementos (entidades próprias, autônomas) convergindo para uma síntese dinâmica e simbólica.

CLÁUDIO TOZZI

(São Paulo, SP, 1944. Reside em São Paulo).

Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Desde 1966 participa de mostras coletivas no Brasil (Salão Paulista de Arte Moderna, Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM/SP, salões de Campinas, Belo Horizonte, Distrito Federal, Bienal de Desenho Industrial, Rio, Exprojeção/73, no Grife, SP) e no exterior (Prêmio Codex, Buenos Aires; Centro de Arte Y Comunicación, Buenos Aires; Bordeos, Londres, Toronto e Spoleto, Itália, etc.)

Realizou exposições individuais no Rio e em São Paulo.

Premiado no Salão de Campinas e no Salão Paulista e na Jovem Arte Contemporânea. Além das pinturas, gravuras e desenhos vem realizando, desde 1973, filmes Super-8.

Participou da mostra "O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa" e do "Festival das Bandeiras", ambas no Rio, em 1968.

No meu trabalho sempre existiu uma preocupação com a comunicação da imagem, ligada às contradições do cotidiano da cidade, das classes sociais, das pessoas, dos mitos, dos heróis, enfim, de todo o repertório de comunicação de massas. E nada mais espontâneo que utilizar um tratamento visual análogo aos usados nos meios de comunicação para desmistificar ou inverter a mensagem neles contida.

Em 1965 e 66 realizei uma série de trabalhos tendo como tema a guerra do Vietnã. Em 1967 fiz a série "Bandido da Luz Vermelha". A fase de 1968 caracterizou-se pela preocupação com sentimentos, aspirações e vibrações coletivas. Em 1969 adotei o astronauta como tema e explorei o assunto de todos os ângulos.

O tratamento gráfico dos quadros reflete a lentidão e leveza com que o homem andava na lua. O ano de 1970 foi bastante variado: futebol, bichos e homens fugindo de si mesmos. A fase dos parafusos talvez tenha sido a mais marcante pelo tempo que durou — de 1971 a 1972. O parafuso pouco diz à primeira vista, mas sua rosca, suas voltas, são passos de dança. Representa a torção, a pressão que o homem sofre na sociedade contemporânea. Em 1973 fiz telas mostrando multidões e caixas de acrílico onde coloquei terra seca e grama, algodão com manchas de cor que exprimem o conceito da obra.

Meus trabalhos atuais partem de um conceito — a cor pura e sua dissociação.

RUBEM VALENTIM

(Salvador, 1922. Reside em Brasília).

Autodidata, dedica-se à pintura desde 1948. Formado em Odontologia.

Transfere-se para o Rio em 1957. Em consequência do Prêmio de viagem ao Estrangeiro, ganha em 1962 no Salão Nacional de Arte Moderna, viaja para a Europa, onde permanece três anos e meio, fixando-se, por mais tempo, em Roma. Desde 1966 reside em Brasília, onde, inicialmente, ensinou no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília.

Entre os principais prêmios obtidos, de 1955 a 1973, podem ser destacados, o Prêmio especial pela contribuição à pintura brasileira, na I Bienal da Bahia, em 1966, o Prêmio aquisitivo na XII Bienal de São Paulo, em 1973, e o de Viagem à Europa, no I Salão Global, de Brasília, em 1973. Primeiro Prêmio no Panorama Atual Brasileiro, em São Paulo, 1975. Realizou 15 exposições individuais, entre 1954 e 1975, em Salvador, Rio, São Paulo, Roma e Brasília.

Participou de 44 exposições coletivas no Brasil e no Exterior, destacando-se as Bienais

de São Paulo (55, 59, 61, 63, 67, 71 e 73), Salão Nacional de Arte Moderna, JB/Resumo (68, 71), Panorama da Arte Atual Brasileira (69, 75), Bienal de Veneza, (62), "Alternativi Attuali/2, em Roma, Itália, 1965, I Festival de Arte Negra, em Dakar, 1966, I Bienal Internacional de Arte Construtiva, em Nuremberg, 1969, II Bienal de Coltejer, em Medellin, Colômbia, em 1970.

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim — a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias — o atavismo; com os olhos abertos para o que se fez no mundo — a contemporaneidade; criando os meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea e universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho para a realidade cultural profunda do Brasil — para suas raízes — mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo.

Busco a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte.

Linguagem plástico-verbico-visual-sonora.

Linguagem plurisensorial. O sentir brasileiro.

FRANZ WEISSMANN

(Áustria, 1919. Veio ao Brasil em 1924. Reside no Rio de Janeiro).

Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, com o escultor August Zamoyski.

De 1948 a 1956 residiu em Belo Horizonte. Entre 1959 e 1965 viajou por vários países da Europa e Extremo Oriente.

Entre 1948 e 1973 recebeu dez prêmios no Brasil, entre os quais se destacam os primeiros prêmios de escultura no Salão Paulista (1954) e no Salão de Belo Horizonte (1973), o prêmio Leiner na Galeria das Folhas (1956), o de "Melhor Escultura Nacional", na IV Bienal de São Paulo (1957) e o de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna em 1958.

Primeiro Prêmio de Escultura no Panorama de Arte Brasileira em 1975, São Paulo.

Realizou 10 exposições individuais, entre 1962 e 1975, em Madrid, Roma, Rio, Belo Horizonte e São Paulo. Participou várias vezes

do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, esteve presente na Exposição Internacional de Arte Concreta, realizada por Max Bill, em 1960, em Zurique; na Bienal de Escultura ao Ar Livre, em Antuérpia em 1971, na Bienal de Veneza, em 1972.

Um dos signatários do Manifesto Neo-Concreto, participou da primeira mostra do grupo, em 1959, no Rio.

Minha escultura é uma consequência natural de minha necessidade de síntese: dizer com o mínimo de elementos. O mais no menos.

É o nada no tudo, o tudo no nada. Uma espécie de comportamento zen. Me sinto essencialista, porque procuro abranger, com minha escultura, um sentido mais transcendental. Minha escultura não se preocupa apenas com a economia de materiais. Tem um sentido mais metafísico, filosófico e espiritual.

Utilizo a cor pintada, em minhas esculturas, com a intenção de dar mais força expressiva e dinâmica, comunicá-la mais, quebrar o silêncio da pureza geométrica. Com a cor, elas cantam mais, vão mais ao encontro do espectador. Isto para mim é muito importante, esta necessidade de uma comunicação mais direta e mais intensa com o espectador.

Utilizo a cor também como instrumento de unificação. A cor une os elementos e os planos entre si porque dá continuidade ao espaço. Quando quero criar contrastes de sombra e luz, ou de profundidade, uso cores distintas, exatamente com a intenção contrária, a de acentuar as diferenças de planos no espaço.

ABELARDO ZALUAR

(Niterói, Estado do Rio, 1924. Reside no Rio)

Desenhista e pintor, formado pela Escola Nacional de Belas Artes.

Realizou sua primeira exposição (de aquarelas) em 1947. Daquela data até os dias atuais realizou cerca de 30 mostras individuais, no Rio, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Niterói, Porto Alegre, Lisboa, Roma e Washington e participou de pelo menos 50 exposições coletivas no Brasil e no exterior. Recebeu inúmeros prêmios, entre outros, o de Viagem ao Exterior, no Salão Nacional de Arte Moderna, que cumpriu em 1964/5, o Prêmio Leirner de Desenho, em 1959, além de outros, na Bienal de São Paulo e Bahia, e nos Salões de Belo Horizonte, Porto Alegre, Niterói e Brasília.

Em 1975 os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo promoveram ampla retrospectiva de sua obra.

Ao atingir a maturidade, o artista vive uma dupla situação: ao mesmo tempo em que observa o trepidante avanço das feições vanguardistas mais ousadas, possui dentro de si uma realidade construída pelo tempo, que se expressa em termos de estabilidade emocional, de sedimentação, de continuidade. Encontro-me neste momento de minha carreira.

Trabalho exclusivamente com os elementos gráficos da linha reta, da curva e a superfície.

Meu objetivo é construir num espaço, meu espaço. Partindo da dinâmica do espaço convoco os poderes da linha, invariavelmente traçadas com grafite, régua e compasso.

Além do elemento traçado, utilizo também os recortes na superfície, vazando formas cujos contornos se revelam pelo contraste com a segunda superfície, e de fundo, onde as aplico. A todos esses elementos se une a cor.

Não parto da cor, chego a ela, subordinando-a à forma. Mas a cor possui seus valores naturais, de impressionar e emocionar: exploro essa propriedade para estabelecer e sublinhar o dualismo entre razão e emoção que creio existir em todo o meu trabalho.

Resta um último recurso, o falso relevo, a ilusão do tri-dimensional. Que surgiu em minha obra como decorrência natural da utilização de duas superfícies superpostas. Com isso, fundi dois procedimentos opostos; uma procura racional e lógica da pureza geométrica bi-dimensional da superfície com a prática de um recurso declaradamente convencional, de um sombreado mágico de "trompe-l'oeil".

AGRADECIMENTOS

Ao Museu de Arte Contemporânea de Campinas, pela autorização para que fossem tiradas cópias das sequências de slides que compuseram o X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, realizado inicialmente em novembro de 1975.

A Fundação Raymundo Castro Maya E aos colecionadores:

Jean Boghici

Gilberto Chateaubriand

Evandro Carneiro

Franco Terranova

Maria do Carmo Carvalho

Bruno Giorgi

Torquato Saboia Pessoa

Chaim José Hamer

No r
preo
ligad
das
dos
com
espo
anál
para
neles
Em 1
tend
fiz a
de 1
com
colet
tema
O tra
lentic
na lu
futeb
A fas
mais
de 19
vista
de di
que t
conté
multi
terra
de co
Meus
— a

RUBE
(Salv
Autoc
Forma
Trans
conse
Estrai
de Ar
permi
mais
Brasil
Institi
de Br
Enrte
a 197
espec
na l E
aquisi
e o de
de Br
Panor
Realiz
1954
Roma
Partic
Brasil

Edição



Alameda Santos 1893/SP

Direção

Franco Terranova

Direção Executiva

Raquel Arnaud Babenco

Programação Visual

Fernando Lemos

Gráfica Impressores/SP

Fotografia

Romulo Fialdini

instituto de arte contemporânea

instituto de arte contemporânea