

## IDEOLOGIA E ARTE LATINO AMERICANA

JORGE GLUSBERG (D'ARS)

Uma das características que sobressai do trabalho artístico latino-americano, é a constante inclusão do social na problemática de fundo: utilizando uma linguagem internacional, os artistas procuram delinear as realidades do contexto onde vivem e do qual se alimentam. Se convertem desta forma em emissores de linguagens peculiares e em produtores de códigos autôctones, que, entretanto, tem características universais.

Dizendo isto estou perfeitamente ciente que poderão levantar uma objeção: como é possível conciliar o universal com o particular, as técnicas e métodos universais com as problemáticas autôctones? A esta pergunta poderemos responder desde que, antes, sejam definidos alguns conceitos.

Um sistema ideológico depende, inevitavelmente, de determinadas condições econômicas e políticas. Os artistas, ao conceber suas obras, não podem afastar-se destas condições; e no caso dos latino-americanos existe um evidente compromisso de não eludi-las. Isto se refere a situações e a realidades específicas e adquire um significado somente no contexto de uma determinada sociedade num determinado momento. Porém o artista, para expressar sua problemática e para colocar artisticamente seus condicionamentos, usa uma linguagem, um sistema de signos. E as linguagens não são a ideologia, quer sejam usadas para exprimi-la ou não.

Grande parte dos equívocos que levam a incompreensão do processo dialético entre arte e ideologia, derivam desta confusão. A linguagem artística, como qualquer outra, a língua do país de origem, por exemplo, pode adquirir valor universal, embora dependa de condições produtivas diferentes. Um idioma é comum a todos os habitantes de um determinado contexto geopolítico, e existem normas sintáticas, morfológicas e fonológicas que todos devem respeitar como condição para que se comuniquem de uma forma tal que possam ser compreendidos pelo próprio interlocutor. Isto não quer dizer que toda a fala de uma mesma raiz sociolinguística possua igual significado e iguais delineamentos semânticos. Embora os meios de expressão e usos relativos - código e sintaxe - sejam comuns a muitos indivíduos, em certos casos, entretanto, os aspectos semânticos podem ser muito diferentes de uma região para outra.

O mesmo acontece no caso da arte. Há um certo número de formas e de métodos expressivos que têm valores gerais, além, naturalmente, aos que criam e aos pioneiros, aos "inventores" de estilos inéditos. Contudo o sentido de cada obra é sempre diferente. Não existe, portanto, uma arte atual nos países latino-americanos, existe, ao contrário, uma problemática particular, consequência de uma situação particular.

O que digo é evidente sobretudo nos procedimentos retóricos e nas estratégias estilísticas que caracterizam a "linguagem artística latino-americana". Os mecanismos fundamentais da retórica, as suas figuras, são universais: a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a elipse, o assíndeto, etc. Contudo, as formalidades abstratas ou os mecanismos funcionais similares não são importantes: o que são importantes são os conteúdos específicos de cada obra. Na realidade esses mecanismos são destacados de forma indelevel pelas condições que serviram de base à produção ideológica de uma obra. Penso que na arte latino-americana existem formas específicas onde se manifestam estes tropos tradicionais que lhe dão um caráter diferencial.

Recorri à linguística para exemplificar o que acontece na produção artística. Sei, entretanto, que os desenvolvimentos atuais da ciência da linguagem oferecem margens de aplicação ainda não exploradas. Se eu voltasse às mais recentes teorias para distinguir a linguagem da ideologia, o faria de maneira abstrata e bem afastada daquela que deveria ser a análise concreta de uma determinada produção artística. Somente aplicando uma metodologia que leve em conta as diferenças interculturais - a arte latino-americana em contraposição à arte europeia ou norte-americana - é possível aprofundar as matrizes formais bem como a natureza do seu conteúdo.

É preciso agora examinar a relação, que não foi tratada completamente até agora, entre a arte como manifestação ideológica particular e as outras ramificações da ideologia. Exceto no campo da literatura, onde a ampla bibliografia nem sempre é digna de menção, não existem contribuições substanciais à compreensão destes fenômenos complexos. As relações entre a ideologia e as artes visuais não foram ainda avaliadas senão por alguns autores, os quais supõem que fazer crítica ideológica da arte se resume em denunciar os contextos reacionários ou a coligá-la aos processos econômicos de troca, especialmente aqueles relacionados à comercialização e à existência dos "marchands". Outros insistem na institucionalização da arte como um conjunto obsoleto das produções anteriores à ruptura introduzida por Duchamp ou por Picasso e atribuem às velhas organizações culturais dos

### ACERVO

AGOSTINELLI  
ASCANIO  
BERROCAL  
BRECHERET  
BRUNO GIORGI  
CABRERA  
CACIPORÉ  
CALABRONE  
CASSINARI  
CIDADE  
CLEBER MACHADO  
DALI  
EDGARD GORDILHO  
FRANZ WEISSMANN  
FELICIA LEIRNER  
FINOTTI  
GAL  
HAROLDO BARROSO  
KRAJCBERG  
LEON FERRARI  
LIUBA  
LUCIA FLEURY  
LUCIA PORTO  
MARIA GUILHERMINA  
MARIO CRAVO  
MARI YOSHIMOTO  
MASUMI  
MARCIA B. DO AMARAL  
MARÍLIA KRANZ  
MARTHA KEARNS  
MEGUMI  
MORICONI  
MITA BALERIO  
NELSON ALVIM  
ORMEZZANO  
PICASSO  
PIETRINA  
POLYCHRONOPOULOS  
RENATO BRUNELLO  
SONIA EBLING  
SONIA VON BRUSKY  
STOCKINGER  
TENIUS  
TESSICINI  
TOYOTA  
VASCO PRADO  
VLAVIANOS

PUBLICAÇÃO DA SKULTURA GALERIA DE ARTE

INVERNO DE 1978

DISTRIBUIÇÃO INTERNA

Continua na pág. 3



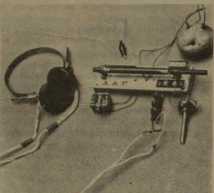
rencia da obra. Ao primeiro esquema, portanto, acrescentei um segundo.

R. Representação. R. Referência. A. Artista. S. Sistema. (letras)

Ita pode ser explicado da seguinte forma: a representação que o receptor artístico, extra da obra (R), ou seja, do conjunto dos processos retóricos (Re), e ligada à representação do artista extra dos sistemas (S). Quando integrado a si próprio nos sistemas retóricos socialmente operantes num particular momento histórico.

A retórica e a ideologia são portanto interligadas ao processo da produção artística. O fechamento da criação não é somente o resultado de um talento individual e, mesmo assim, e algo que depende de uma criatividade abstrata e universal, uma espécie de poder atribuído ao homem fora das suas relações ideológicas concretas. É subordinada à ação da ideologia, elemento que constitui o efeito de certos condições sociais básicas e que, a exteriorização do passado histórico através da abertura da presente.

No obra de arte a forma, as cores, o entre a textura, constituem o conjunto paradigmático de uma sintaxe particular. Porém nem o repertório paradigmático, nem a sintaxe são estruturas fechadas. Em sintonia com certas condições, um artista ou um grupo de artistas pertencentes a uma certa corrente, selecionarão alguns elementos deste repertório e os combinarão de maneira idiossincrática. E precisa conceber a produção estética como uma competência, conforme afirma Chomsky, isto é, como a capacidade de elaborar um texto. A produção será a atuação sempre citando Chomsky.



Grippa - Energia da batata

O trabalho de seleção e combinação, duas operações fundamentais no tratamento dos signos, para qualquer ideologia, é comum também ao artista. Ele vem selecionando de um código aberto (em relação ao das línguas que é fechado) e faz combinações formando mensagens diferentes. Este procedimento, que em linguística seria chamado por relações paradigmáticas e por relações sintagmáticas, e comum a qualquer prática. Mas para o artista, verdadeiro artefice dos signos, isto se converte numa operação muito delicada, onde a mais leve movimentação, a modificação de uma imperceptível, adquira o valor de uma transformação estrutural.

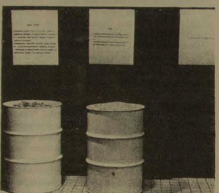
Os mecanismos estilísticos, verdadeira matéria prima semiológica do artista (mesmo se, no sentido tradicional, a própria matéria prima seja o material concreto sobre o qual trabalha), a infraestrutura específica na qual aplica a própria atividade criadora (transformadora) levam de volta, por um lado, ao conteúdo particular da obra à qual dão o nome e por outro a chamada ou classe social que condiciona as relações representações. Estes dois aspectos não se excluem: ao contrário, uma análise retórica, como expressão da ideologia, sintetiza ambos.

Tomo como exemplo um artista, tão com a finalidade de ilustrar este fenômeno da dupla volta retórica, e do duplo sentido - significativo.

Alfredo Portillos representa de uma forma diferente os rituais não religiosos da Argentina do Norte e usa uma maneira específica para produzir seus simulacros artísticos (icone das formas rituais nativas). Seu maneira peculiar de conceber e produzir uma obra, indica como o artista imagina os costumes e os rituais

que descreve. E preciso observar que o artista não produz "todos os aspectos possíveis" da realidade litúrgica nórdica, mas somente aqueles que, segundo seu próprio modo de perceber o mundo, lhe parecem pertinentes. Eles os reproduz segundo a visão causada pela própria ideologia predominante em seu ambiente. Isto apesar de que ele se compenetrasse na liturgia nórdica e visse onde ocorriam os rituais. Temos, portanto, um procedimento retórico que não produz totalmente um objeto, mas o avalia somente sob alguns aspectos específicos. E isto constitui um estilo, levemente volátil, a imagem subjetiva do "operador-artista", e, portanto, à imaginação de grupo do setor social ao qual ele pertence.

Além disto, a análise retórica confere certamente um sentido especial aos conteúdos representados, proporcionando o que é especificamente "próprio" a que é "original", etc. É suficiente se familiarizar com uma produção qualquer para descobrir este duplo mecanismo de reserva: este processo de bidirecionalidade semiológica. Na realidade o representado, no exemplo referido, o de Portillos, é intimamente ligado à forma que o artista lhe deu. Aqui, e preciso ressaltar, que estou me baseando num modelo linguístico, que vai além da tradicional distinção entre denotação e conotação (entre o que se diz e como se diz). As obras de Portillos são eminentemente metafóricas. Dito mais, são metafóricas de Portillos. A liturgia original nativa (já constitui), por si mesma, uma expressão mítica religiosa de tipo metafórico. Assim, cabem aqui rituais de magia imitativa e homeopática, ilustrados pelo antropólogo James Frazer no "Ramo da rã", "grupos de cantos" de Portillos, ou sume tematicamente são simulacros mágicos para a realização dos desejos comunitários ou seja, para ascender às diversas graças divinas. Portillos os retoma e os transmuta comicamente na representação tridimensional, objeti-



Gonzales - Realidade geológica

fos colocados em diferentes posições: ou bidimensionais, desenhos e fotos dos mesmos objetos. Portanto, ele reproduz o procedimento das indígenas e, depois, sobre a primeira metáfora religiosa, desenvolve outra metáfora, a artística.

Sem dúvida, os aspectos metafóricos não são exclusivos: em cada obra intercalam seja a metáfora, seja a metonímia. Na de Portillos predomina o metafórico, correspondente à ordem das instituições, ao registro cônico, a tudo que está no "lugar" de uma outra coisa. Mas existem também aspectos metonímicos: os elementos reprodutíveis, velas, coqueiros de casa de coqueiros, coroaes de flores de papel encaixado, etc. — contêm uma relação de contiguidade real, isto é, está ligado empiricamente a dimensão espaço-temporal.

Não existe a possibilidade de um sentido que não seja metafórico: cada signo, por definição, substitui algo ou, está no lugar do que é substituído, ou referente.

No campo artístico, lugar que mais se presta à manipulação dos signos, comparável somente ao campo da magia, este mecanismo retórico aparece sempre. O produto artístico substitui ou um fato concreto, como no caso de Portillos, ou uma entidade abstrata, ou a representação do artista, ou assim por diante. A arte, e portanto, sintagma de metáfora. É porque estou tentando aprofundar a essência da metáfora e de aplicá-la ao campo das artes visuais para compreender o fenômeno estético.

A metáfora foi considerado tradicionalmente como uma figura no qual se substituem significados, que levam de volta a um mesmo conteúdo. Esta é a concepção de Ciceroine, que difere da de Aristoteles, a qual afirma

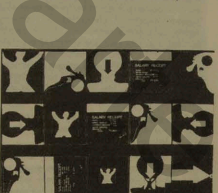
que em cada metáfora existe uma alteração de sentido ou de significado. Partilha desta opinião e o considero aplicável à estética. Na realidade, numa metáfora banal como "queijo celeste", referindo-se à lua, se produz uma alteração no plano expressivo: os signos utilizados para referir-se ao corpo celeste não são os mesmos. Mas aqui torna-se inevitável uma pergunta: será que o sentido das duas locuções é idêntico? Aceitado que muda até o conteúdo, por um fato muito simples, se não houvesse alguma alteração entre os respectivos conteúdos, a metáfora não teria razão de existir.

Nietzsche já escreveu: "... a metáfora, (é a) verdadeira essência da linguagem". Somente os estilistas acadêmicos, que acreditam seja possível analisar o estilo independentemente do conteúdo, concebem a metáfora como um simples artifício formal que se verifica exclusivamente no plano da expressão. Goethe definiu a arquitetura como "música congelada" e Machado a lua como "caveira de prata". Sem dúvida a inclusão de símbolos como caveira, prata, música, astronomia acrescenta à lua um sentido mais amplo, isto porque tais signos levam de volta, por si próprios, a vários contextos, fora daqueles no qual se adaptam às metáforas.

Os retóricos modernos estão de acordo sobre o fato que metáforizar tem como consequência uma alteração no conteúdo. E ainda que várias metáforas podem alterar fundamentalmente a representação que o receptor tem do objeto, real ou imaginário, ao qual as metáforas se referem.

Partilha destas demonstrações, pode-se chegar a conclusão de que a que acontece no campo linguístico, se verifica também nas artes visuais.

Não discuto a respeito ao qual, como menciono a metáfora é um elemento constitutivo, e notário que não existe duas formas para re-



Roux - Salary Receipt

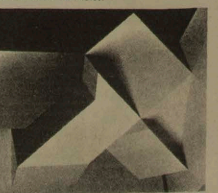
presentar "a mesma coisa". A ambiguidade e a polissemia do imagem são maiores do que aquelas da linguagem, sendo um problema muito complexo determinar os significados de uma obra artística.

A que levam de volta exatamente as representações de Portillos, os minhas reproduções fotográficas das colagens de Buenos Aires batidas à mão sobre do chão ou os diagramas de Jacques Bedet? Aos rituais místicos da Argentina do Norte, às calçadas de Buenos Aires e a certas estruturas arquitetônicas, poder-se-ia responder ingenuamente. Além disso, há um conteúdo estético correspondente a cada uma das obras citadas. Isto, porém, é falso. Forma e conteúdo são a mesma coisa. As técnicas utilizadas, as formas propostas não são dissociáveis daquilo a que fazem alusão.

A problemática da retórica ligada a criação artística, naturalmente não acaba com os precedentes considerações. Com estas só tive a intenção de indicar um possível "fio" para reflexões futuras, tendentes a compreender a mecânica da produção artística, o der-relevo aos problemas ou a formular interrogações, mais do que respostas, sobre os processos complexos determinados pelo fenômeno estético.

Fui levado pela intenção fundamental de propor alguns elementos de juízo que permitam uma mais ampla compreensão da obra de arte como fato único e não como expressão de uma criatividade "universal", indiferente às diversas retóricas de cada localidade, as quais se poderia chegar somente ligando-as entre si dentro do próprio ordenamento concreto histórico-cultural.

Jorge Gulber.  
(1) Ver D'Ans n. 75, 1975, pgs. 1-11 o artigo de Abraham A. Moles.

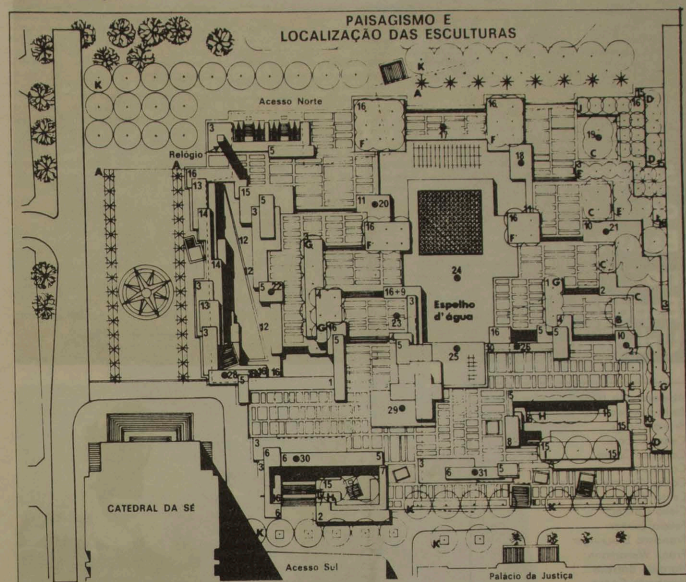


Calabrone - Fragmento totêmico

Herzua - Senhal urbano

## LÁ PELA PRIMAVERA, A NOVA PRAÇA DA SÉ.

Uma experiência inédita entre nós. A tentativa de criar um itinerário poético: 15 esculturas de grande porte, árvores, pombos e muitas flores.



17 - ASCÂNIO — 18 - RUBEN VALENTIM — 19 - FELICIA LEIRNER — 20 - CACIPIRÉ TORRES — 21 - AMILCAR DE CASTRO — 22 - STOCKINGER — 23 - MARCELO NITSCHE — 24 - BRUNO GIORGI — 25 - TOYOTA — 26 - MÁRIO CRAYO — 27 - VLAVIANOS — 28 - CALABRONE — 29 - WEISSMANN — 30 - SÉRGIO CAMARGO — 31 - JOSÉ REZENDE.



No centro de São Paulo, uma visão moderna para uma praça de 400 anos.

Quinze escultores foram convidados pela Prefeitura de São Paulo para organizarem plasticamente a nova Praça da Sé. O projeto pretende dar a um dos mais antigos pontos da cidade uma atmosfera contemporânea, evitando a tradição das esculturas heróicas, repousadas em imensos pedestais.

## A escultura sai às ruas

Jayme Maurício

Rever o passado, próximo ou remoto, sempre foi salutar. Não apenas para se tomar consciência da noção cíclica dos estilos e atitudes humanas, mas também para tentar estabelecer um mínimo de equilíbrio entre a natureza e a tecnologia e ciência, das quais o homem, *faber ou ludens*, é o centro. Sobretudo quando o que se está revendo é algo que comove, perturba, faz refletir, impõe respeito, desperta desejo e sugere harmonia, como a escultura. Até hoje, nunca se fez uma exposição que revelasse ou redescobrisse o poder real da escultura brasileira. Continuamos informados apenas sobre o gênio do Aleijadinho e, nas elites, sobre Mestre Valentim, mas, mesmo assim, só no Rio.

Por que uma exposição "ao ar livre"? Porque ela pretende buscar o homem no seu meio-ambiente natural de vida, a fim de interessá-lo na criação artística. Já está provado que as estruturas grandiosas, como os museus e as pinacotecas, tornaram-se obsoletas ou elitistas. O museu como "assento das musas" é um conceito puramente etimológico; e a pinacoteca pública, como o lugar onde se amontoam telas e peças, já não responde ao desafio dos arquitetos e designers, urbanistas e sociólogos, que hoje partem para a ocupação das várias áreas urbanas das cidades.

## 50 Anos de Escultura no Espaço Urbano

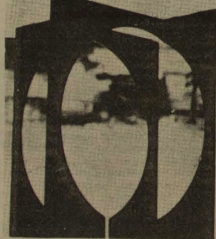
Abelardo da Hora  
Bella Karawaewa  
Bruno Giorgi  
Celsa Antônio  
Cacipore Torres  
Calabrone  
Carlos Gustavo Tenius  
Celita Vaccari  
Clélia Cotrim  
Felicja Leirner  
Francisco Stockinger  
Franz Weissmann  
Haroldo Barros  
Humberto Cozzo  
Karoly Pichler  
Lúcia Fleury  
Lygia Clark  
Maria Guilhermina  
Maria Martins  
Melinda Garcia  
Mario Agostinelli  
Mário Cravo Jr.  
Mário Ormezzano  
Maurício Salgueiro  
Moussia Pinto Alves  
Ramo Bernucci  
Roberto Cidade  
Roberto Moriconi  
Sérgio Camargo  
Sônia Ebling  
Vasco Prado  
Victor Brecheret  
Yutaka Toyata  
Zélia Salgado



Agostinelli  
Weissmann



Brecheret  
Moriconi

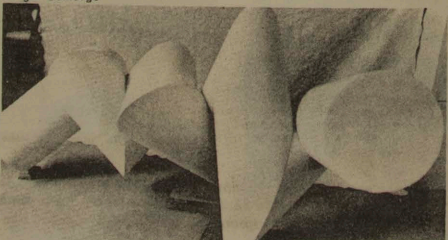


Sérgio Camargo



Com êxito, esteve à mostra em plena Praça N. Senhora da Paz no bairro do Ipanema no Rio, durante o mês de julho, o sub-título de cinquenta anos de escultura no Brasil. Quanto aos cinquenta anos, "não apenas para se tomar consciência da noção cíclica dos estilos e atitudes humanas" segundo Jayme Maurício, o organizador. Este modo de expor (ao ar livre), incomum entre nós, representa por si um espraiar de possibilidades, pelo seu valor humanizante, um verdadeiro saque contra o futuro.

A exposição esteve sob os auspícios do jornal "O Globo", da Funarte e da Sul América Seguros.



EXPOSIÇÃO: 8 DE NOVEMBRO DE 1978

"PASSARO" - mármore preto - obra recente - Cal. particular

O escultor paulista Bruno Giorgi, que está atualmente residindo em sua imensa quinta em Portugal, será o próximo expositor da Galeria Skultura em São Paulo. A quase totalidade das obras está sendo executada em mármore e granitos portugueses da região onde se localiza sua propriedade. Bruno, que por muitos anos alternava sua atividade entre os ateliês de Teresópolis e Carrara, parece ter encontrado novo ambiente propício para seu trabalho que requer mão-de-obra e conhecimentos artesanais especializados. A insenção alfândegária, concedida recentemente aos artistas que executam seus trabalhos no exterior com materiais que não encontram similares no país, foi certamente estimulante para o decano da nossa escultura.

Há grande expectativa sobre estes novos trabalhos, já não fora, pela qualidade do material (os famosos mármore pretos, verdes, rasados) mas principalmente pela maturidade do mestre de Brasília.

Skultura deseja a Bruno felicidade na nova casa portuguesa.



"MATERNIDADE" - bronze déc. de '50  
Acervo Gal. Skultura.



"CLESIDRA" - bronze déc. de '50  
Cal. particular.



"TORSO" - bronze recente  
Acervo Gal. Skultura



"CATAVENTO" - Mármore (statuário de Carrara)  
Acervo Gal. Skultura



Entretanto, o problema das verdadeiras múltiplas e das obras seriadas é sério — que vão além destes inevitáveis enganos do sistema, aos quais o próprio público deve prestar atenção — é a novidade destes últimos anos: não apenas por causa do puro valor social (somente alguns artistas a certo ponto preocuparam-se com o valor social de difusão entre os menos ricos e posteriormente essa difusão tornou-se cada vez mais um investimento comercial) mas porque oferece a possibilidade de penetração em todas as casas de obras novas, do nosso tempo.

## MÚLTIPLOS OBRAS SERIAIS CÓPIAS RÉPLICAS REPRODUÇÕES

**TEREZA NAZAR VLAVIANOS, artista plástica, professora da Fundação Armando Álvares Penteado e diretora da Galeria de Arte Múltipla.**

Através de minha experiência na Galeria Múltipla, com artistas e público, posso dizer que o múltiplo no Brasil, foi um acerto. As tiragens em geral comportam números bem representativos, um escultor com Stockinger, por exemplo, consegue colocar no mercado só paulista, números bem alentados. Se exportássemos o múltiplo brasileiro, acredito que conseguiríamos tiragens tão representativas quanto as de um Berracal.

**SABINA DE LIBMAN, arquiteta e diretora da Galeria Arte Aplicada.**

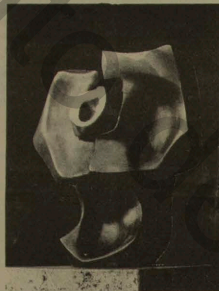
O múltiplo é uma alternativa tecnológica dos meios de produção artística, produto de novos caminhos encontrados por correntes como o Op-Art e a Arte Cinética. Assim, ele se define claramente por 2 motivos:

1. As mudanças nas "Formas de Produção" provocam a transformação das técnicas artísticas empregadas, valendo-se das técnicas industriais como meio criativo e expressivo. Deste modo pretende-se acabar e desmistificar o conceito da "obra única".
2. A democratização e consumo massivo da obra de arte, argumento defendido por artistas como Vasarely e Schöffer entre outros.

Apesar do múltiplo ser uma obra de arte (na maioria dos casos tridimensional) produzido em maior escala, é porém assinada e numerada como uma gravura. Cria sua própria linguagem, pelo material e técnica empregados e traz valorizações tais como a criação de uma nova linguagem para a obra de arte, ante a necessidade de sua reprodução em grande escala e o apuro artesanal e industrial de técnicas levando em consideração a produção em série.

Paralela a esta teorização do "nova" objeto de arte, existe uma realidade: o mercado de arte em franca ascensão, que exige mais produtos aos artistas.

Assim, o múltiplo, que surge no fim da década 60, vem "sutilmente" atender a demanda de um mercado cada vez mais consumista, dinamizando com as novas possibilidades de divulgação e comercialização da obra de arte.



**CALABRONE, escultor.**

Intuição, ideia, obra, especulação, definição, etc. Esta é a nossa vez a ordem para existência de uma obra de arte.

Como artista tenho que ter preocupações secundárias quanto a definições. Encontro o "múltiplo" um feliz achado, pelo seu papel democratizante e apostolar, *repêta iuvant*, pois é veículo acessível a vastas camadas e portanto o considero ponto de lança da mensagem artística. O uso do termo "múltiplo" em arte, parece ter surgido da ideia intrínseca da definição matemática, se considerarmos as aceções dos primeiros artistas que o utilizaram: Vasarely, Berracal, etc. Entretanto, o termo muito feliz pela expressividade e pela aceitação popular, faz secundária a interpretação semântica pela qual teríamos que entender o múltiplo como aquele objeto capaz de conter determinado número de vezes outro objeto ou frações do mesmo.

A ideia aceita universalmente e de forma espontânea se aproxima a de ser o múltiplo um trabalho reproduzido uma certa quantidade de vezes, constante da numeração em cada exemplar. Para muito exemplificar, então diríamos:

**OS MÚLTIPLOS** — São obras baseadas num desenho repetíveis tecnicamente grande número de vezes. É importante tenham uma numeração progressiva, mas isto de qualquer forma só valoriza, ao contrário das gravuras em geral, os trabalhos de numeração mais alta pois, à medida que o tiragem aumenta se pode aperfeiçoar a qualidade e o acabamento das peças. (Acharmos que mesmo com a mais apurada tecnologia é imprescindível a intervenção artesanal).

**AS OBRAS SERIAIS** — São obras conseguidas a partir da mesma matriz, geralmente pequenas tiragens, mas que recebem um acabamento artesanal individual que lhes imprime ligeiras modificações. É o caso também de gravuras coloridas individualmente após a impressão.

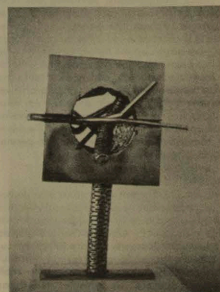
**AS CÓPIAS** — São obras copiadas individualmente e diretamente de um original, geralmente não pelo autor nem necessariamente no mesmo tamanho deste original.

**AS RÉPLICAS** — São obras feitas como as cópias mas pelo próprio autor e com ligeiras modificações ou aperfeiçoamentos.

**AS REPRODUÇÕES** — Como as obras seriadas, mas reproduzidas em moldes não originais, quer dizer de moldes feitos sobre a obra original. No caso do bronze ou outros materiais fundidos, são levemente menores que o original pois verifica-se a contração do material no decorrer da fundição e do acabamento.

**NÉLSON LEIRNER, artista plástico e professor da FAAP.**

Quando há doze anos atrás, fiz minha primeira exposição de múltiplos, tive que responder a perguntas como: "É agora, que eu queria comprar dois ou três trabalhos seus, como devo fazer se não todos iguais?", ou "Você pode me escolher o melhor?". Quando fiz múltiplos usando zíper e tecido, chegaram a perguntar se eu era alfaite. E havia frases que mostravam toda a insegurança do colecionador, que via no múltiplo um perigo ao valor da obra única. Frases como: "Se isso pega, o que vai ser da minha coleção de quadros?". Se poucos estavam percebendo que aquela manifestação artística era um grito dado pelo artista, tentando mostrar muito mais sobre a sua função dentro da sociedade do que a criação do objeto em si como obra de arte. Doze anos se passaram... pouca coisa mudou.

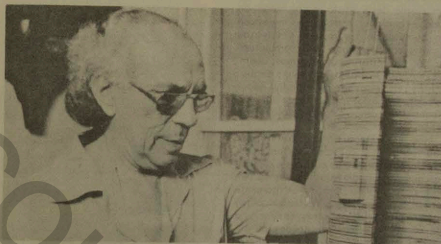


**VLAVIANOS, escultor e professor da FAAP.**

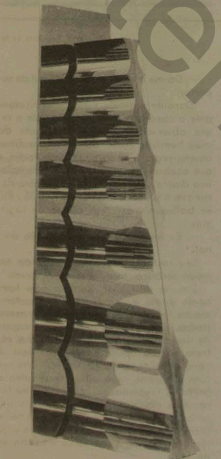
Os múltiplos e os objetos que criei nos últimos anos, resultam de uma preocupação de divulgar minha linguagem plástica e profissionalizar meu relacionamento com o público. Assim como vários artistas da minha geração e de outras gerações mais novas, nos deixamos acomodar à aristocrática posição da obra única, e nos aventuramos na democrática e cheia de imprevistos da produção em série. Os resultados desta atitude são animadores, e acredito compensadores em termos de receptividade e aceitação. Se os tiragens não são geralmente grandes, há um múltiplo jovem, culturalmente preparado e bem intencionado a procurar novos públicos. Um ponto interessante: Os trabalhos são de artistas jovens para um público também jovem. Assim a arte passa a ser "consumida" no circuito comercial. Isto foi um grande passo na emancipação do artista e sua profissionalização.



A brasileira **MARY VIEIRA** participou da criação do objeto único. Frases como: "Se isso pega, o que vai ser da minha coleção de quadros?". Se poucos estavam percebendo que aquela manifestação artística era um grito dado pelo artista, tentando mostrar muito mais sobre a sua função dentro da sociedade do que a criação do objeto em si como obra de arte. Doze anos se passaram... pouca coisa mudou.



Museu de Arte Moderna, São Paulo  
**TENREIRO**  
Benedek Fine Art, New York  
**ARCHIPENKO MOORE...**



Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo  
**AMILCAR DE CASTRO**  
Biênal de Budapest  
Representação brasileira com:  
**CACIPORE TORRES, CALABRONE, LEONELLO**

Gabinete de Arte Renato Magalhães  
Gouveia, São Paulo  
**TOYOTA**



Museu Georges Pompidou, Paris  
**CALDER**

Galeria L'Arco, Roma  
**PIETRO CONSAGRA**

Galeria Editàlia, Roma  
**ROCCAMONTE**

Museu de Grenoble, França  
**GIGLIOLI**

Museu de Arte São Paulo  
**EXPOSIÇÃO DO VIDRO**

Museu de Arte Moderna, Tokyo — Japão  
**MARINO MARINI**

Marlborough Gallery, Londres  
Charleston University, EUA  
**PIETRO CONSAGRA**

Galeria Stendhal, Milão  
**EDUARDO CHILLIDA**

Galeria La Due Torre, Bologna — Itália  
**SAN GREGÓRIO**

Contemporary Gallery, Dallas — Texas  
**CHARON LEEBER**

Galerie Kuhn, München — Alemanha  
**LAZLO MOHOLY NAGY**

Contemporary Sculpture Center, Tokyo — Japão  
**IGINO LEGNAGHI**

M. Knoedler, Sco, New York  
**CALDER**  
**LUDWIG SANDER**  
**DAVID SMITH**

Gimpel S. Hannover Galerie, Zurich — Suíça  
**GEORGE RICKEY**

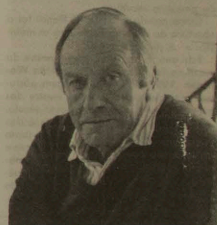
Aaron Gallery, Washington, USA  
**CABADA**

Dominium Gallery, New York  
**ARCHIPENKO**

**CESAR MARINI**  
**MINGUZZI**  
**MOORE**  
**MAILLIOL**  
**MANZU**  
**GRECO**  
**ARP**

Museu da Imagem e do Som, São Paulo  
**ARTE AFRICANA**

Museu de Arte Moderna, Paris  
**EMILE GIGLIOLI**



Marlborough Gallery, Londres  
**CHADWICH**

Chalston University, New York  
**PIETRO CONSAGRA**

Chapelle de la Charité, França  
**MIRÓ**

Galeria Morone, Milão  
**FAUSTO MELOTTI**

Museu de Arte Moderna, New York  
**JEAN ARP**

André-Havey Studio, Londres  
**ANDRÉ HARVEY**

Henry Gallery, Washington, USA  
**TARO ICHINASHI**

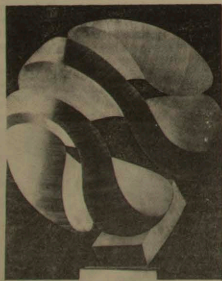
Galeria Naviglio, Milão  
**ALDO CALO**

Banda Populare di Milan, Itália  
**ALIX CAVALIERI**

Galeria Skultura, São Paulo  
**VASCO PRADO**

Galeria Skultura, São Paulo  
**CALABRONE**

Galeria Dieci, Trieste — Itália  
**NINO PERIZI**



**MORICONI, escultor.**

Entendo o múltiplo em sua proposição e futura industrial como constituído de tal forma que sua massificação é precipitada por processos que não confirmam a essência de uma individualidade. É um instrumental rigidamente técnico de aferições que dá existência a ele.

# BIENAL DE PADÓVA

Inovações e homenagem à WOTRUBA



Loggia do Palácio da "Ragione" de Padova (Itália). Em primeiro plano, uma obra de Wotruba, o escultor homenageado pela XI Bienal.

A Bienal Internacional de "bronzeta di padova", certamente a mais importante resenha europeia no gênero, realizou sua XI edição, como sempre ambientada no histórico "PALAZZO DELLA RAGIONE", cujo amplo e sugestivo espaço foi adequadamente adaptado para o evento.

Esta edição quebrou com a tradição contida no próprio título da mostra, pois foi aberta a todos os materiais, mesmo os novos, mas mantendo-se nas medidas da pequena escultura.

Outra novidade desta XI Bienal foi a abertura de duas novas seções: os múltiplos e as jóias de artista.

Este ano, a homenagem ao mestre da escultura foi para o austríaco Fritz Wotruba (1907-1975). Homenagem póstuma, lamentavelmente, deste mestre dos mais fortes e originais do nosso século, pela grande síntese dos volumes e dos planos cubistilizados, nos quais toma corpo e substância, como presença viva e ao mesmo tempo secreta, a figura humana. Este mestre que com extrema propriedade soube amalgamar a vitalidade do passado com as aspirações do presente.

As obras expostas, na maioria da década de sessenta, representavam quase um ensaio deste artista puro, longe de todo e qualquer hedonismo, majestoso na composição rigorosa e simples de suas figuras de grande força comunicativa. A sua estatuária, digamos assim, mesmo se os trabalhos aos quais acabamos de referir-nos são de tamanho relativamente modesto, sempre tende à monumentalidade despojada de qualquer retórica.

Não obstante a aparência Wotruba não pode ser considerado um neocubista pois as formas cúbicas e cilíndricas que aprisionam suas figuras só tem (nos parece) uma relação estritamente formal com o cubismo. Wotruba colheu no cubismo como em outras tendências a ele contemporâneas solicitações ou sugestões exteriores que em nada alteraram a substância de suas composições artísticas, sem se vincular estritamente à nada em sua total independência, inteiramente voltada, como foi dito, à perseguir a ordem compositiva e conservar a rigorosa simplicidade, e portanto a eficaz comunicabilidade, das suas figuras.



José Roberto Teixeira Leite

## TORSO ARCAICO DE APOLO

Os poetas, ao escreverem sobre arte, não raro dizem, por intuição, o que teóricos e estetas somente enunciam após demoradas elocubrações. É disso exemplo o soneto Archaischer Torso Apollon, de Rilke, do qual nosso Manuel Bandeira executou primerosíssima versão (1):

Não sabemos como era a cabeça, que falta, de pupilas amareladas, porém o torso arde ainda como um candelabro, e tem, só que meia apagada, a luz do olhar, que salta e brilha. Se não fosse assar a curva rara do peito não desluz'braria, nem achar caminho poderir um sorriso e baixar da anca suav' ao centro onde o sexo se alterara. Não fosse assim, seria essa estátua uma mera pedra, um desfigurado mármore, e nem já resplandecera mais como pele de fera. Seus limites não transporia desmedida como uma estrela; pois ali ponto não há que não te mire. Força é mudares de vida.

Naquele torso, que arde ainda como um candelabro, há vida, vida que contempla o contemplador com tal intensidade, que o obriga inclusive a modificar o próprio comportamento: Força é mudares de vida.

O soneto nasceu de uma das visitas de Rilke ao Museu de Louvre, tal como outros da mesma época, aquela em que o jovem poeta, trabalhando então como

secretário de Rodin, mais intimamente sentiu a influência do grande escultor, sobre quem aliás escreveria um estudo. A idéia que presidiu a elaboração do poema, contudo, a de que a visão de uma grande obra de arte pode cambiar por completo uma existência humana, e constante na produção do poeta, na qual perpassa por diversas vezes. Nos CADERNOS de Malte Laurids Brigge, por exemplo, é feita referência a uma atriz (possivelmente a Duse) e aos esforços que fazia para desviar os espectadores de sua própria e fascinante personalidade, buscando interessá-los somente no personagem que representava: "Mas os espectadores já estavam explodindo em aplausos, em seu horror aos extremos: como se tentassem num último momento desviar de si alguma coisa que forçá-los a mudar suas vidas".

Outra vez ocorre a mesma idéia no episódio evocado por Claire Goll, quando da visita que fez com Rilke ao célebre Retábulo de Isenheim, de Grünewald. O poeta, tomado da mais funda emoção, pede de inopino à companheira:

— Dá-me a mão, será mais fácil de suportar...

"Durante mais de meia hora ficamos ante a obra-prima, de acordo com a regra observada pelo poeta diante do mais humilde, como do mais grandioso objeto, regra que aprendera de Rodin, e que acabara de me ensinar: Contempla, fica diante. A imponência do quadro dominava o silêncio. Uma única ocasião Rilke balbuciu, os olhos cheios de lágrimas:

— Eu também tenho uma missão divina!

Seu rosto exprimia uma dor de tal modo seráfica, que fiquei perturbada".

Sim, se não tiver vida, se não fizer apelo direto e contundente ao contemplador, uma escultura não é senão mera pedra, desfigurado mármore, incapaz de superar, desmedida como uma estrela, seus próprios limites materiais. A obra de arte, pelo contrário, olha-nos com mil olhos, num olhar que salta e brilha. E resplandece, como pele de fera. Ante ela, leitor, teus conceitos e pre-conceitos de nada valem. E mesmo o rumo que até então imprimias à tua existência pouco significa: força é mudares de vida.

(1) Em *Der Neuen Gedichte Anderer Teil*, III, 117 (1907-1908). A tradução em *Poemas Traduzidos*, 1948, p. 35.