

GALERIA
JIA
GLOBAL

1976

PETITE GALERIE

Instituto de arte contemporânea

instituto de arte

**ARTE
BRASILIANA
SECOLO XX**

CAMMINI E TENDENZE

ARTE FIERA DI BOLOGNA
22 A 30 DI MAGGIO / 1976

PRIMA DELLA SETTIMANA

Però prima della "Settimana" c'è stato Segall che, nel 1913 ha realizzato a São Paulo e a Campinas le prime esposizioni di arte moderna in Brasile, fatto che è passato inosservato. Radicandosi definitivamente in Brasile nel 1923 e anzi adottando la nazionalità brasiliana, Segall, tuttavia, è rimasto un pittore straniero. Ci si accorge, in quelle opere "ovviamente brasiliane" da lui realizzate, che l'artista non si sentiva a suo agio. Il suo Espressionismo era troppo segnato dai fantasmi dell'anima ebraica. Così che, il suo primo contatto reale con il Brasile, avviene partendo da un fatto sociale: il dramma pungente delle peregrinazioni. Cosa che nella sua opera ha suscitato un doppio spostamento: il passaggio dal polo esistenziale a quello sociale e, da una realtà, che è pura memoria, ad un'altra concreta. È come se l'artista ritornasse alla terra e che, calcando fortemente il suolo, scoprisse l'esistenza di altri esseri umani che vivono problemi maggiori dei suoi. E "questo interesse per la realtà è stato il contributo del Brasile alla pittura di Segall", osa dire Ferreira Gullar nel 1967, così come prima, nel presentare la sua esposizione a Rio, Mario de Andrade aveva detto che: "La sua nozione intima del dolore, il suo atteggiamento compassionevole verso tutto quello che è commovente, gli ha fatto superare la magia della terra, addolcendola in umanità". Il Brasile ha significato per Segall l'emergere di un lirismo che si è realizzato pienamente, a partire dagli anni trenta, in un ordine plastico rigoroso.

È stato un maturare lento e paziente. Segall si è ripiegato, ha abbassato il tono, si è rinchiuso nell'ambiente domestico, ha accentuato la disciplina della forma e del colore. E malgrado i colori sordi è lirico, amoroso, intimista. "Maternità" ad esempio, è più che un tema, la donna e il bambino esistono concretamente, sono vivi. Nè tristi, nè allegri. Sereni.

La situazione di Anita Malfatti è diversa. Brasiliana, ha ricevuto insegnamenti di maestri espressionisti tedeschi e nord americani.

Tra soggiorni a Berlino e a New York è passata rapidamente per São Paulo, con una esposizione individuale nel 1914, ma nessuno ha fatto caso alle sue opere. L'esposizione del novembre 1917, in via Libero Badarò, che l'artista ha realizzato per insistenza di Di Cavalcanti, (violentamente criticata da Monteiro Lobato), ha suscitato il dibattito che in effetti è venuto a creare il clima propizio alla fioritura del modernismo in Brasile.

Nell'esposizione del '17 c'erano lavori (in tutto 53) che visti oggi sembrano estremamente "per benino", anche entro i moduli espressionisti vigenti in quell'epoca.

Però, racconta Mario de Andrade nella sua famosa conferenza del 1942 sul Modernismo, "educati alla plastica storica", conoscendo tutt'al più l'esistenza degli impressionisti principali, ignorando Cézanne, siamo stati portati ad aderire incondizionalmente all'esposizione di Anita Malfatti, la quale, in piena guerra, ci veniva a mostrare quadri espressionisti e cubisti. Sembra assurdo ma quei quadri sono stati una rivelazione. E, isolati sull'ondata di scandalo che ha pervaso la città, noi, tre o quattro, deliravamo d'estasi davanti ai quadri che si chiamavano "L'uomo giallo", "La Studentessa Russa", la "Donna dai Capelli Verdi". E allora, a questo stesso "Uomo Giallo", dalle forme così inedite, io dedicavo un sonetto di forma parnassianissima. Eravamo così.

E come non bastasse Anita, c'era anche Victor Brecheret che, anche se non veniva dalla Germania come Anita, veniva da Roma e importava anche lui oscurità poco latine, poichè era stato alunno del celebre Maestrovic. E facevamo delle vere fantasticherie a galoppo, davanti alla simbolica esacerbata e alle stilizzazioni decorative del "genio".

Perchè Victor Brecheret era per noi, a poco dire, un genio. Questo era il meno di cui potevamo contentarci, tale era l'entusiasmo al quale ci portava. E Brecheret sarebbe stato in breve il grilletto che avrebbe fatto esplodere la "Paulicéia Desvairada". (1)

(1) Il gruppo artistico degli allucinati di São Paulo.

FESTA E DISTRUZIONE

Secondo Mario de Andrade, il periodo "eroico" del modernismo è stato questo, iniziato con l'esposizione di Anita e concluso con la festa del 22, cioè, con la Settimana dell'Arte Moderna. Soltanto dopo sarebbe venuto il "periodo veramente distruttore", fin verso il 1930, che è stato la "maggior orgia intellettuale che la storia artistica del paese abbia registrato".

S'intenda bene però il senso che Mario dà alla nozione di distruzione: "Il Modernismo in Brasile è stato una rottura, è stato l'abbandono dei principi e delle tecniche conseguenti, è stato una rivolta contro quello che era l'Intelligenza nazionale. È molto più esatto pensare che lo stato di guerra in Europa, avesse preparato in noi uno spirito di guerra eminentemente distruttore. E le fogge che plasmano questo spirito erano state importate direttamente dall'Europa". Ma fa questa riserva: "quanto ad affermare che eravamo (noi di São Paulo) degli antinazionalisti europeizzati, credo sia mancanza di sottigliezza critica". E, se il movimento modernista era in principio nitidamente aristocratico ("per il suo carattere

di gioco temerario — dice ancora — per il suo spirito avventuriero all'estremo, per il suo internazionalismo modernista, per il suo nazionalismo arrabbiato, per la sua gratuità antipopolare, per il suo dogmatismo prepotente, era un'aristocrazia di spirito"), "non è stato determinato dai cambiamenti politici e sociali che sono avvenuti dopo in Brasile.

È stato essenzialmente un preparatore e l'origine di uno stato di spirito rivoluzionario e di un sentimento di sfondamento."

E, per Mario de Andrade, tanto il 1922 quanto il 1930 erano ancora distruzione. "I movimenti spirituali precedono sempre i cambiamenti di ordine sociale", dice, aggiungendo che "una fase più calma, più modesta e quotidiana, più proletaria, per così dire di costruzione, comincia verso il 1930.

Curioso: i primi nomi del Modernismo vengono segnati dal marchio espressionista. E che cos'è l'Espressionismo se non il riflesso di un'Europa distrutta dalla guerra, di esseri dilaniati da un dolore intimo e abissale, l'implicazione simbolica e mistica, ancora con tracce di Art Nouveau: Segall, Anita, Brecheret, Di Cavalcanti o, nell'Incisione, un Goeldi che ha studiato con Kubin? Soltanto dopo viene il Cubismo a mettere ordine, ad aggiustare le cose e armonizzarle.

Antonio Gomide, Rego Monteiro, Tarsila.

E questo ordine molto ha contribuito alla scoperta del Brasile — i costanti spostamenti del Gruppo Modernista: il celebre viaggio a Minas nel 1924, fondamentale per lo sviluppo della pittura di Tarsila, la maggior figura del modernismo; il viaggio all'Amazonas, al Nordest. Rego Monteiro, ad esempio, associa la frontalità arcaica delle sculture primitive al cubismo, poichè dà un senso quasi scultoreo alle sue pitture solide e pesanti. Questo percorso al rovescio, dall'Espressionismo al Cubismo, pare che confermi l'osservazione fatta da Bazin nel 1946: "L'arte di Segall non è di rottura, ma di armonia".

COSTRUZIONE

Però quando si leggono manifesti e riviste che divulgavano le idee moderniste, si trova chiaramente rilevato questo slancio costruttivo. Nel primo paragrafo del Manifesto che apre il numero inaugurale della rivista Klaxon (maggio 1922) si dichiara: "È necessario costruire. Indi Klaxon". Il Manifesto continua dicendo che "Klaxon ha un animo collettivo caratterizzato dall'impeto costruttivo" e finisce: "Era della costruzione, Era di Klaxon". Due anni dopo, il manifesto della "Poesia Pau Brasil", propone una "innocenza costruttiva" (e quale migliore definizione per la pittura insieme rigorosa e ingenua, "agile e candida", elaborata e provinciale di

Tarsila?), segnala "la coincidenza della prima costruzione brasiliana nel movimento di ricostruzione generale". Il manifesto degli intellettuali "mineiros", "Per gli scettici", pubblicato in "La Rivista" (1926) è più esplicito ancora nel proporre "uno sforzo costruttivo": Ecco perchè spetta a noi un'opera di dura disciplina e di serenità costruttiva". "Il nostro obiettivo — afferma — è quello di scolpire il futuro", "costruire il Brasile dentro il Brasile o, se possibile,

Minas dentro Minas". La visione costruttiva dei "mineiros", come si vede, era allo stesso tempo regionalista e nazionale, loro prevedevano "il pericolo enorme del cosmopolitismo". Sarebbe forse una coincidenza il fatto che siano "mineiros o che abbiano abitato a Minas alcuni fra i più importanti scultori brasiliani di tendenza costruttiva: Franz Weissmann, Mary Vieira, Amilcar de Castro, Lygia Clark? Nella sua dichiarazione Amilcar parla della sua scultura come di un primo gesto, quello che dà fondamento alla comunione con il futuro.

Ancora il Modernismo: "se l'unica lotta "Pau Brasil" era la lotta per il cammino", il Manifesto Antropofagico proponeva (1928): "itinerari, itinerari, itinerari..." e concludeva sorprendentemente: "Siamo concretisti".

Ecco dunque in che consiste l'itinerario e/o il percorso del Modernismo: Prima c'è stata l'importazione delle novità europee, allo scopo di agitare l'acqua stagnante della nostra intelligenza, anni di letargo, di stupefazione, di ripetizione accademica. Dopo, antropofagicamente, divorare queste novità e influenze man mano che i modernisti scoprivano la realtà brasiliana ("andavamo in cerca del Brasile", diceva Tarsila), fino ad espellere un prodotto di caratteristiche nazionali. Si rinnova il ciclo: Aleijadinho/Athayde nel Barocco; Almeida Jr. nel sec. XIX; Tarsila/Rego Monteiro/Di Cavalcanti nel Modernismo. Dalla distruzione alla costruzione.

NUCLEI OPERAI

Il decennio degli anni 30 comincia politicamente con la Repubblica in crisi: tensione per le strade, tutto esplose. In arte, però, ha inizio un lavoro alquanto proletario e persistente di espansione delle idee moderniste. Tanto nel senso delle istituzioni, quanto in quello di una professionalità crescente dell'operare artistico. Ad esempio São Paulo dove, prima della Settimana, imperava l'accademismo, chi dettava legge era la Scuola Nazionale di Belle Arti. Nel 1931, però, viene creato il Nucleo Bernardelli integrato da Edson Motta, Aldo Malagoli,

João José Rescala, Bustamonte Sá, Milton Dacosta, José Pancetti, Joaquim Tenreiro, tra altri, e adesso più tardi ha aderito Takaoka e Eugênio Sigaud. Il suo ultimo presidente è stato Quirino Campofiorito. Il Nucleo funzionava come una specie di studio libero entro la stessa Scuola e ha avuto, inoltre, come maestro il molto stimato Bruno Lechowsky. Il Nucleo non aveva nessun programma o appoggio e il suo principale adempimento si è verificato internamente, nella scuola, nel senso che ha forzato un rinnovamento dei metodi di insegnamento e, esternamente, ha modificato i criteri di scelta e premiazione presso il Salone Nazionale di Belle Arti, schiudendo possibilità a nuovi artisti. Da questo è sorta la Divisione d'Arte Moderna nel Salone, dal 1941. E così è stato Pancetti a vincere il Premio Viaggio all'Estero per primo presso la Divisione Moderna che, come sappiamo è il punto iniziale della futura Fondazione del Salone Nazionale d'arte Moderna, nel 1951. I pittori del Nucleo erano soprattutto artigiani, preoccupati della qualità tecnica della pittura. Qualcuno ha rivelato una chiara tendenza di approssimazione ai temi sociali (all'operariato, specialmente quello della costruzione civile, nell'opera di Eugênio Sigaud). Quella prima preoccupazione ha avuto le sue conseguenze nel fatto che, dopo lo scioglimento del Nucleo, alcuni si sarebbero interessati professionalmente di questioni connesse al restauro e alla conservazione di opere, come Edson Motta e João Rescala, a cui si deve la creazione di una filiale del Nucleo a Salvador, Bahia.

Movimenti simili sarebbero avvenuti a São Paulo dove, nel 1932, sono state iniziate la Società Pro Arte Moderna e la Società degli Artisti Moderni. Secondo lo storiografo Paulo Mendes de Almeida, la fondazione della Società, ha avuto "influenza decisiva sui destini dell'arte moderna in Brasile", "promovendo nell'aprile 1933 la più importante mostra d'arte moderna, fin'allora realizzata in tutta l'America del Sud", seguita da una seconda, alla fine dello stesso anno, che riuniva gli artisti radicati a Rio. Tra i fondatori della SPAM (Società Paulista d'Arte Moderna, c'erano Segall, Paulo Rossi Osir, Gregori Warchavchik, Vittorio Gobbis, John Graz, Paulo Prado, Wash Rodrigues, Antonio Gomide. Dando seguito a questa serie di avvenimenti si crea, nel 1937, il Salone di Maggio, che si è ripetuto tre volte. Per alcuni critici, la Famiglia Artistica Paulista è sorta, nel 1937, in opposizione allo spirito più aperto del Salone di Maggio: "erano i tradizionalisti, i difensori di tutto ciò che era straniero, innamorati dei processi di Giotto o Cimabue" diceva Geraldo Ferraz. "La verità, però, dichiara Paulo Mendes de Almeida, è che la Famiglia ha portato l'affermazione di una lodevole fiducia nella imprescindibilità del "metier", del

perfezionamento degli elementi tecnici e formali dell'arte di dipingere, che ha determinato un potente slancio per la formazione di una coscienza professionale nei giovani artisti brasiliani, specialmente in quelli di São Paulo." Hanno partecipato ai Saloni della Famiglia, tra altri, Paulo Osir, Vittorio Gobbis, Bruno Giorgi, e Ernesto de Fiori, oltre agli artisti che costituivano il Gruppo Sant'Elena.

Quest'ultimo ha cominciato a formarsi verso il 1935, l'anno in cui Francisco Rebolo Gonsales ha montato uno studio nella sala 231 del Palazzo Sant'Elena, in Piazza "da Sé", nel centro di São Paulo. Poco dopo la pignone viene divisa tra i pittori Mario Zanini, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Clovis Graciano, e Manuel Martins. Solo più tardi si sono incorporati al gruppo i due Alfredi, Rizzotti e Volpi. "Provenivano o vivevano di professioni artigianali, spesso connesse ai colori e al disegno, arredatori di interni di case, specialisti nell'eseguire fregi, diciture, o dediti a altri lavori manuali, quasi sempre giocano con il colore e le linee", al dire di Lisbeth Gonçalves, i pittori del gruppo, che alla loro epoca non avevano mai esposto insieme, avrebbero costituito, poi, il Nucleo della Famiglia Paulista e, come tale, hanno partecipato ai Saloni di Maggio e alle esposizioni del Sindacato degli Artisti Plastici, che sarebbe stato creato più tardi.

Si misero dunque contro l'atteggiamento intellettuale e aristocratico del movimento modernista. Immigranti e operai, "lavoravano tutta la settimana, ma vivevano la domenica" quando si versavano per i dintorni della città, o per il litorale di Itanhaem, dipingendo i paesaggi semplici, proletari, nebbiosi di São Paulo, a mezzi toni e colori terrosi, così come a Rio, Pancetti e Tenreiro, uscivano in cerca di caseggiati e marine, da fissare nelle loro tele. Avevano bisogno della pittura, avevano bisogno del tema, "cassette di operai in periferia, poderetti suburbani, marine", volevano colori e pennelli molto più che idee, teorie, polemiche. Volevano imparare a far bene un quadro, e avevano, come osserva Gomes Machado, "un pò di quello spirito con cui l'immigrante artigiano compra gli arnesi per iniziare l'officina e molto della contemplazione prolungata delle opere di quelli che già erano stati consacrati nel mestiere".

Anzi, è proprio Mario de Andrade il primo a notare questo "fenomeno del proletariato nell'arte, il limbo paraclasicistico dell'arte".

A Rio e a São Paulo, i componenti del Gruppo Bernardelli e del Gruppo Sant'Elena, rivelavano una preoccupazione professionale, una voglia di crescere entro la professione, o più ancora, erano "artisti impegnati in una situazione di classe, in una ideologia" (Flavio Motta).

ESPANSIONE DEL MODERNISMO

Ma all'azione di questi gruppi operai corrisponde simetricamente uno sforzo ufficiale per l'incremento dell'arte moderna.

E questo succede soprattutto alla fine del decennio 1930, a Rio, quando Gustavo Capanema è alla testa del Ministero dell'Educazione e Cultura. Lucio Costa, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Burtel Marx, Portinari, Vila Lobos, Anísio Medeiros, tra altri intellettuali e artisti, lavoravano al Ministero o ricevevano appoggio alle loro decisioni. Nella pittura si distingue soprattutto Portinari. Di ritorno dall'Europa, dove si era recato grazie a un Premio Viaggio vinto al Salone di Belle Arti, nel 1928, è stato sollecitato continuamente a realizzare grandi opere pubbliche. Esse passano in rivista l'economia e la Storia del Brasile — il raccolto del caffè acquista caratteristiche epiche e il bracciante rurale perde il tipico modo apatico, è un forte nella visione idealizzata di Portinari. Allo stesso tempo dipinge la saga dei profughi, degli evasi dal Nordest in secca.

E se Ismael Nery, tormentato, solitario e fatalista, tenta sovrapporsi al tempo nell'eterna rappresentazione della coppia, del mito di Adamo ed Eva, e Goeldi si tuffa nella notte morale delle sue incisioni, ascetiche e squallide, e Di Cavalcanti con il suo mulattismo edonista va tracciando l'allegro e scapigliato itinerario d'altri tempi, Guignard, che era ritornato in Brasile nel 1929, dopo quasi dieci anni di studio in Europa, vede il paese con occhi incantati — è un "nazionalista lirico".

A partire dal 1944, a Belo Horizonte, Minas Gerais, lo stesso Guignard, invitato a dirigere la Scuola di Belle Arti, al Parco Municipale, dà un nuovo significato alla sua pittura e al suo disegno e allo stesso tempo sarà la molla propulsoria della idee moderniste. Per i "mineiros", quello che c'è stato a Belo Horizonte all'inizio degli anni '40 è un nuovo movimento modernista, con la presenza in loco di Guignard e Weissmann nella Scuola del Parco, di Oscar Niemeyer che progettava la Casa del Ballo, lo Yacht Club e la Chiesa di San Francesco nel rione della Pampulha, e a tutte collaborava Portinari.

Ma anche al Sud e al Nordest le idee moderniste circolano e si prendono iniziative che mirano ad impiantarle. A Porto Alegre, a partire dal 1950, c'è il Club dell'Incisione, a Recife (dove si era pubblicato, nel 1926, "il Manifesto Regionalista" in cui si proclamava: "Abbiamo bisogno di un'articolazione inter-regionale. Il Nordest e il Brasile") dove operano Rego Monteiro, di ritorno in Brasile, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres.

Da solo lo scrittore, Marques Rabello svolgeva un lavoro di interiorizzazione

dell'arte moderna, riunendo lavori artistici "cariocas" e "paulistas" (di Rio e di São Paulo) in esposizioni circolanti attraverso il Paese, che faceva sempre accompagnare da sue conferenze e dibattiti: Salvador, Resende, Cataguarens, Florianópolis. In alcune di queste città, Marques Rebelo, ha fondato musei d'Arte Moderna e contemporaneamente faceva circolare, nel 1945, in vari paesi sud-americani un'esposizione d'arte brasiliana.

ARTE ASTRATTA

La fondazione di Musei d'Arte Moderna a São Paulo e a Rio, nel 1946 e 1948, così come la realizzazione della Biennale di São Paulo, dal 1951 in poi, preceduta un anno prima dall'Esposizione di Max Bill, sono forti spinte all'arte astratta in Brasile. Con la Biennale, il Brasile, prende nuovo impulso cosmopolita. Il direttore artistico della I Biennale, il critico Lourival Gomes Machado, ne giustificava la creazione nel catalogo generale: "collocare l'arte Moderna del Brasile non in semplice confronto ma in contatto con l'arte del resto del mondo, e allo stesso tempo cercare di conquistare per São Paulo la posizione di centro artistico mondiale". La seconda Biennale, in retrospettive e sale speciali, ha portato in Brasile le opere di alcuni tra i più importanti artisti e i movimenti del XX sec.

Tra le prime ripercussioni della Biennale paulista, si hanno, a São Paulo, il sorgere del Gruppo Rottura (1951) e, a Rio, il Gruppo Fronte (1954). Il primo sarà il nucleo del concretismo paulista, che ha riunito gli artisti Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Luud, Luiz Sacilotto Mauricio Nogueira Lima, Lothar Charoux e Kazimir Fejer. Le esposizioni del gruppo sono state effettuate nel 1956, 1957 e 1959, a Rio e a São Paulo, e la retrospettiva del movimento al Museo d'Arte Moderna a Rio, con presentazione di Max Bill che annunciava la fine del diluvio "tachista" e definiva la struttura come caratteristica di tutta l'arte concreta. A Rio, dopo un'esposizione anticipatrice d'arte astratta, a Petropolis nel 1953, si è formato il Gruppo Fronte, eclettica, giovane, "verso il futuro, per le generazioni in formazione", come affermava il presentatore della seconda mostra collettiva avvenuta al Museo d'Arte Moderna di Rio, nel 1955, il critico Mario Pedrosa. Dal Gruppo Fronte escono gli artisti che più tardi formeranno la dissidenza del movimento concreto: Ivan Serpa, Franz Weismann, João José, Aluisio Carvão, Décio Vieira, Ligia Pape, Lygia Clark. Il manifesto Neo-Concreto è stato pubblicato nel marzo 1959 in occasione della prima esposizione del gruppo, realizzata al Museo d'Arte Moderna a Rio. Era firmato da

Amilcar de Castro, Lygia Clark, Ligia Pape, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis e Ferreira Gullar, questi autore del testo nel quale si dichiara "L'espressione Neo-Concreto si riferisce a una presa di posizione di fronte all'arte concreta portata a una pericolosa esacerbazione razionalista. Il Neo-Concreto, nato da una necessità di esprimere, la complessa realtà dell'uomo moderno entro il linguaggio strutturale della nuova plastica, nega la validità degli atteggiamenti "scientificisti" e positivisti in arte e ripropone il problema dell'espressione incorporando le nuove dimensioni "verbalmente" create dall'arte non figurativa costruttiva. Due nuove esposizioni neo-concrete sono state realizzate a Rio e a Salvador, e si sono integrati al gruppo, oltre che poeti, gli artisti plastici Willis de Castro, Hélio Oiticica, Hercules Barzotti e Osmar Dillon.

La polemica Concreto/Neo-Concreto è appena una delle molte che hanno segnato il decennio "50 in Brasile. Tutti e due i movimenti si opponevano all'Informalismo (o Astrazione Lirica o "Tachismo") originario della Scuola di Parigi, e che si è esteso a tutto il mondo, compreso il Brasile.

Molti artisti prima figurativi, hanno cominciato a comporre le loro tele con gesti ampi e espressivi, a realizzare una pittura calligrafica o pastosa, deviando a volte verso la retorica della materia, verso la diversità di contesti e di materiali. Tuttavia molti si sono distinti soprattutto quelli provenienti da altri paesi o discendenti di stranieri, come Arcangelo Ianelli, Yolanda Mohalyi, Sanson Flexor, Anatol Wladislaw, i nipobrasiliani Mabe, Wakabayashi, Fukushima, Flavio Shiró, Tomie Ohtake, ma anche i brasiliani nati come Antonio Bandeira effusivamente lirico che vive a Parigi, Iberê Camargo con il suo gesto virile, Abelardo Zaluar che cercava l'equilibrio tra la spontaneità dell'atteggiamento e il rigore della geometria, e molti altri. Devono ancora essere ricordati Ubi Bava o Fernando Lemos in cerca di cammini originali tra l'astrazione e la geometria, il primo con forme bulbose, il secondo tendente al Cinetismo, assieme con Abraham Palatnick.

L'arte astratta, certamente, ha anche influenzato l'incisione (Livio Abramo, Fayga Ostrower, Edith Behring, Vera Mindlin, Artur Luiz Piza, Rossini Perez e, nella serigrafia, Dionisio del Santo, questi proveniva dal Concretismo), il disegno (Darel) e la scultura. L'arte astratta di carattere geometrico estenderà la sua influenza anche su artisti di origine popolare come Djanira, che semplifica le sue composizioni quanto al colore e alle dominanti verticali/orizzontali, o su Volpi e Rubem Valentim, quest'ultimo universalizza i simboli originari della cultura africana nella simmetria delle sue composizioni

di eccezionale rigore. E se l'arte astratta informale e gestuale ha trovato nella Galleria delle "Folhas" (Giornale di S. Paulo) un forte appoggio, il movimento Concreto/Neo-Concreto ha avuto nel Giornale del Brasile (Rio de Janeiro) ampio spazio per difendere le sue posizioni. Alcuni eventi hanno segnato la fine del decennio '50: la realizzazione di un Congresso Internazionale di Critici d'Arte, nel settembre 1959, e l'inaugurazione di Brasilia nell'aprile 1960.

Il dibattito, a ogni livello, è la caratteristica degli anni '50 in Brasile. Non per caso è stato il miglior periodo della nostra critica d'arte. Nel loro svolgimento, già negli anni '60, il Concretismo e il Neo-Concretismo hanno seguito un corso diverso. Mentre il Concretismo Paulista si orientava sempre più verso posizioni ortodosse, con la sua entusiastica adesione alla macchina, alla tecnologia (Waldemar Cordeiro, poco prima di morire nel 1973, era uno dei pochi artisti brasiliani che lavorava con Computer), il Neo-Concretismo "carioca" (di Rio), che nel suo manifesto parlava di organismo vivi (le sculture di Lygia Clark furono chiamate "bestie" appunto perchè proponevano la partecipazione ludica dello spettatore, e perchè rispondevano al suo "tocco") e di Biologia, assumeva posizioni sempre più umanistiche che valorizzavano l'espressione e il corpo sfociando nel Tropicalismo, nell'arte povera, nella body-art, e finalmente nell'arte plurisensoriale e comportamentale di Hélio Oiticica e Lygia Clark. Alla mostra "Opinione 66" realizzata al Museo d'Arte Moderna di Rio, Oiticica dichiarava: "È arrivata l'ora della antiarte. Con le appropriazioni ho scoperto l'inutilità della così detta elaborazione dell'arte. È di competenza dell'artista stabilire se si tratta o no di un'opera d'arte, non importando che sia una cosa o una persona viva", mentre Lygia "proponeva la comunicazione dell'atto nella immanenza e del precario come nuovo concetto di esistenza, contro tutta la cristallizzazione di ciò che è fisso, e la durata della trascendenza".

ESPLOSIONE CREATIVA

In tutto il mondo, gli anni '60 sono caratterizzati dall'esplosione creativa. Le nuove tendenze si moltiplicano rapidamente a partire dalla Pop-Art, dal Nuovo Realismo e dalla Op-Art. Le basi tradizionali sono discusse e sostituite, prima da oggetti — trovati, appropriati, rettificati, "reificati" — dopo da azioni, eventi, rituali, comportamenti. Dall'arte-cosa si passa all'arte-attività — l'opera è un concetto esplosivo, gli atteggiamenti sono forma, l'arte tende ad essere un puro

esercizio vitale. E, parallelamente a questi spostamenti semantici ne avvengono altri di carattere geografico — il nuovo centro produttore e consumatore d'arte moderna (o postmoderna) è New York, da cui provengono ora le novità. In conseguenza, è cambiato anche lo scopo esteriore del giovane artista brasiliano. In Europa, ad esempio, il centro non è più Parigi, ma Milano, in Italia.

Anche in Brasile gli anni '60 sono esplosivi, e caratterizzati, malgrado le difficoltà, da un ampio operare delle avanguardie. Dopo un tentativo non perfettamente riuscito di un'arte tendente al dialogo con il popolo — il Movimento di Cultura Popolare, il CPC — i primi anni sono stati di indecisione e silenzio.

Lo sforzo di parlare, discutere, opinare e suggerire alternative, comincia soltanto nel 1965 e '66, con le mostre denominate "Opinione" a Rio e "Proposte" a São Paulo. I nuclei più operanti erano il gruppo carioca, costituito da Rubens Gerchmann, Carlos Vergara, Roberto Magalhães e Antóio Dias, che aveva come ponte presso il Neo-Concretismo, Hélio Oiticica; e a São Paulo gli integranti il Gruppo Rex — Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, José Resende, Carlos Fajardo, Luiz Bavarelli, Federico Nasser e Marcelo Nitshe, il più giovane. In nuove esposizioni individuali e collettive, ci si disponeva all'Happening e alla festa, e alla provocazione (la chiusura della Galleria Rex, a São Paulo e il "caso del Porco", al IV Salone di Brasilia nel 1967, con Leirner come figura centrale). La figurazione acquistava un senso eminentemente critico, cercando di situare l'uomo nel contesto di una società massificante, alienata e repressiva. Gli artisti, soprattutto Dias e Gerchman a Rio, e Tozzi a São Paulo, si appropriavano dei processi narrativi dei mezzi di comunicazione di massa o dell'immagine, per provocare impatti più forti e diretti. Frammentazione della storia, il rosso e il nero, visceri, sangue e ferite che assumono nell'opera di Dias la forma di rilievi e oggetti, ma anche la moltitudine erante e perduta, negli ascensori, negli autobus, nella spiaggia, negli stadi del calcio nei giornali, anonimato e solitudine sociale, il kitsch (cattivo gusto) suburbano.

Nel frattempo, Oiticica studiava lo strutturalismo basico degli elementi naturali, le sensazioni tattili, lasciando che il suo pensiero fluisse a contatto dei pigmenti di colore, carbone, sabbia, fondi di caffè, pietrisco, fango, tessuti in bacinelle di vetro, o miniarchitettura (scatole) ludiche, che inondano di colori selvaggi i passanti e quelli che ne usano i labirinti e comparti, per salire, subito dopo, la collina — voleva sapere di "Mineirinho", di "Faccia di Cavallo", del turgorio, del samba, del Eden, del repertorio, dei miti, della magia, degli spazi

della "favela" (1), e scendeva proponendo una nuova poetica e/o comportamento, un nuovo concetto delle cose e dell'uomo: Parangolé. Cappe, tende, il barocco tropicalizzato, Apocalissipotesi, il pneuma collettivo, l'abozzo di un mondo nuovo e utopico: il "creozio" o ozio creativo. Il mito della tropicalità nel suo progetto pionieristico e premonitore, Tropicalia, che presenta nell'ambito della mostra Nuova Obiettività Brasiliana. Questa mostra è stata realizzata nel 1967 presso il Museo d'Arte Moderna (MAM) di Rio, con presentazione di Mario Barata e dello stesso Oiticica. È stato un tentativo di riunire le varie tendenze dell'avanguardia brasiliana.

(1) Agglomerati di baracche miserabili generalmente costruite nelle alture in periferia rifugio della popolazione più povera e spesso di malfattori e fuori legge Le "Bidonvilles".

Il 1963 è l'anno del Tropicalismo, delle varie manifestazioni d'arte per le strade, (Fiera d'Arte, Arte nell'Aterro, Festival delle "Bandeiras") (2), l'arte che si esplica al di fuori dei musei e delle gallerie, che vuol mescolarsi alle gioie e alle aspirazioni del popolo.

(2) Spedizioni armate destinate a esplorare foreste, scoprire miniere, catturare selvaggi, durante la colonizzazione del Brasile.

È anche l'anticultura, la festa, il libero esercizio creatore con ampio impiego di rottami e/o avanzi del consumo e della disponibilità creatrice di ogni essere umano. Tendenza che avrà il suo coronamento con le "Domeniche della Creazione", che io ho organizzato nel Museo d'Arte Moderna di Rio, dal gennaio all'agosto '71.

Nel decoro diversificato dell'arte brasiliana di avanguardia, alla seconda metà dello scorso decennio, verificammo una gamma molto grande di interessi e di proposte. Oltre l'interesse per l'iconografia di massa (Claudio Tozzi, Gerchmann, Vergara, Glauco Rodrigues, Maria do Carmo Secco, Moriconi, ecc.) abbiamo come poli quello che potremmo denominare neocostruttivismo e controarte. Come rappresentante del costruttivismo abbiamo Wanda Pimentel, l'autobiografia dello sguardo nell'esame attento degli oggetti e spazi domestici; Raimundo Collares, intento a captare attraverso le finestre panoramiche degli autobus in movimento i conflitti di traiettorie, ambedue diretti verso un "minimalismo" che non esclude la figura; Ascanio Monteiro e João Carlos Galvão, che ricercano ritmi puramente visivi attraverso moduli di legno. Della seconda tendenza, più aggressiva e radicale, abbiamo Antonio Manuel con la sua arte-proiettile, Barrio con i suoi fagotti insanguinati e Gildo Meirelles che fa inserzioni in circuiti ideologici (Coca-Cola,

piccoli annunci, monete, ecc.), o Umberto Costa Barros, applicato a discutere il proprio sistema di esposizioni. Altri artisti continuano a svilupparsi nei loro lavori, approfondendoli nel senso di un ordine più accentuato, come Ianelli e Tomie Ohtake, o cercano direttive più personali come Mira Schendel alle prese con segni linguistici velando o svelando significati, o Krajcberg che tuffa la sua solitudine nella foresta brasiliana facendone esplodere la forza ed il fascino.

RIFLESSIONE

Gli anni '60, soprattutto nella seconda metà, hanno avuto lo stesso significato festaiolo e distruttivo degli anni '20, è stato un vero potlach. È stato un periodo d'orgia creativa, parafrasando qui Mario de Andrade. Tutto indica perciò nel rondò della Storia, che il decennio attuale sarà ancora una volta di calma e costruzione, l'attività vitale verrà sostituita dalla riflessione, dalla revisione delle proposte passate (si osservi il nuovo interesse per l'arte costruttiva degli anni '50) o anche le tappe rapidamente bruciate durante lo scorso decennio. Come osserva Fernando Lemos, nella sua testimonianza, "molte volte, nella fretta di esistere, lasciamo per la strada molte più aperture che abbiamo chiuso, che non chiusure che abbiamo aperto". Negli anni '70 è prevalsa, fino ad ora, l'autoriflessione o la riflessione metalinguistica sull'arte stessa, sui suoi significati e le sue funzioni, la sua natura ed efficacia entro il sistema.

D'altra parte, dopo l'ampio dibattito circa i rapporti tradizionali, l'artista si sente nuovamente libero di restituirli allo stato primitivo in certo modo ricominciando tutto da capo. Un'altra volta la costruzione, il gesto misurato e ordinato, lento e accurato, l'impaginazione esatta, la ricerca del rigore, la precisione dei significati.

E quanto si può osservare nell'opera degli artisti che si vanno distinguendo negli ultimi anni: Waltércio Caldas, Tunga, Emil Forman e Wilson Alves.

Altri sintomi di questo nuovo indirizzo si osservano nella ripresa del disegno — che funziona tatticamente come un indietreggiamento in attesa di nuovi eventi, ma anche come parte della nuova attitudine emotiva, microemotiva i cui poli possono essere Rogério Luz, con le sue sottolineature, i suoi commenti visivi e verbali, i suoi testi,

didascalie, vignette e collaggi riguardo la memoria nazionale propagata dai francobolli e dai fascicoli; e Wilma Martins che fa irrompere bruscamente animali e paesaggi bucolici in cassetti, lavandini, bisacce, in ambienti domestici. Il disegno come riflessione metodica che incide sui sogni e sulla realtà.

E se da una parte, giovani o no, sono ora attratti dalle nuove risorse della tecnologia — il super-8, l'audiovisivo e la videoarte — nella retroguardia, la pittura e la scultura risorgono come modo persistente e pertinente di contatto critico con la realtà. L'arte non è morta.

Frederico Morais

AUDIO VISIVO

Instituto de arte contemporânea

instituto de arte contemporânea



SERCIO CAMARGO



ANTONIO HENRIQUE AMARAL



AMILCAR CASTRO



MARCIA BARROSO AMARAL



EX-VOTOS



DIONÍSIO DEL SANTO



JOÃO CAMARA FILHO



FERNANDO LEMOS



ANTONIO DIAS



WILMA MARTINS



MARIA LEONTINA



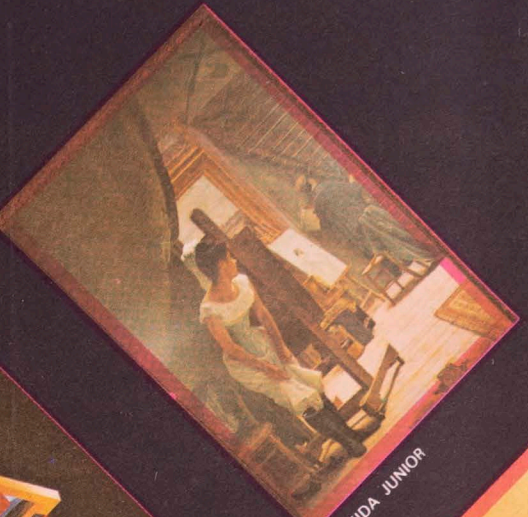
HUMBERTO ESPINDOLA



TOMIE OHTAKE



ANTONIO PETKOV



ALMEIDA JUNIOR



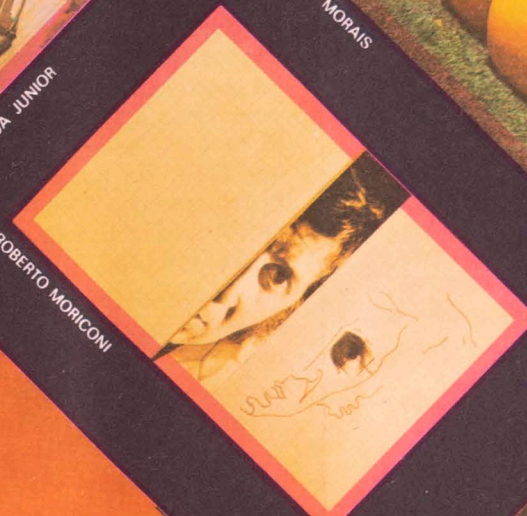
AVATAR MORAIS



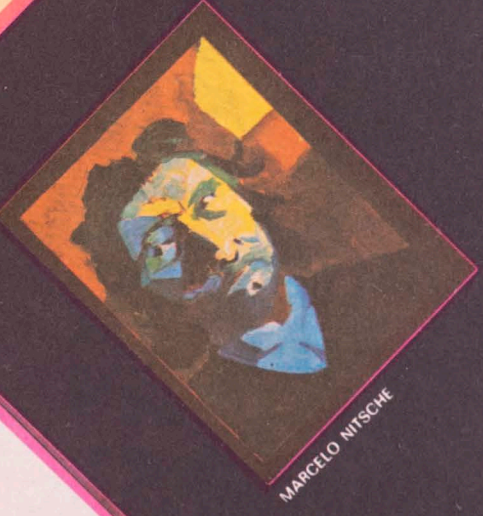
CLAUDIO TOZZI



WANDA PIMENTEL



ROBERTO MORICONI



MARCELO NITSCHÉ



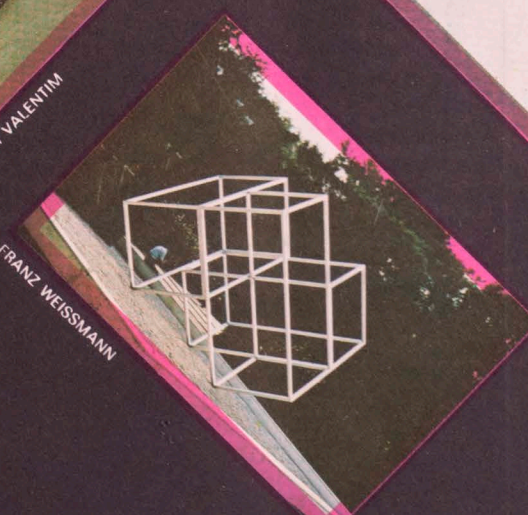
RUBEM VALENTIM



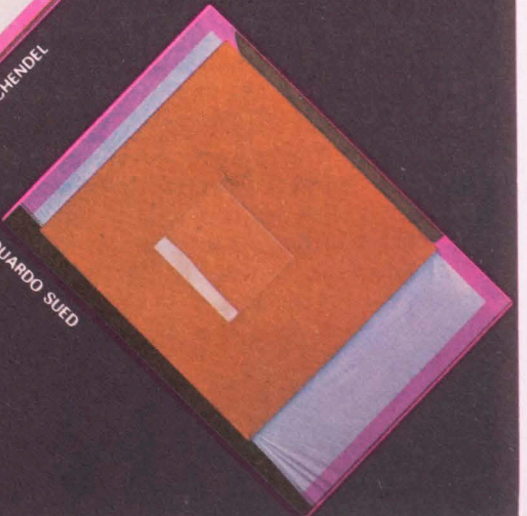
MIRA SCHENDEL



ABELARDO ZALUAR



FRANZ WEISSMANN



EDUARDO SÜED

ANTONIO HENRIQUE AMARAL
(São Paulo, SP, 1935, Risiede a São Paulo).

Ha studiato incisione con Livio Abramo (1957), e presso il Pratt Graphic Art Center, di New York nel 1959.

Ha ricevuto 18 premi tra pittura, incisione e disegno, dal 1957 al 1972, in esposizioni e biennali brasiliane. Menzione onorevole alla 3a. Biennale Stampe di Santiago, Cile nel 1967.

Premio Viaggio all'Estero presso il Salone Nazionale di Arte Moderna, Rio 1971, ed è andato negli Stati Uniti, rimanendovi due anni.

Ha realizzato 21 esposizioni individuali, dal 1958 al 1976, a São Paulo, Santiago, Washington, Rio de Janeiro, Buenos Aires, La Paz, Cochabamba, Messico, Londra, Ginevra, Brasilia, Santos, São Paulo, Bogotà e New York.

Dal 1957 partecipa a mostre collettive in Brasile e all'estero, come: Arte Brasileira Hoje, 1964 Royal College of Art di Londra 1.º Certame Latino-Americano di Silografia a Buenos Aires, 1962; Arte Giovane Contemporanea nel Museo di Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo ('66/'71); Panorama dell'Arte Brasiliana Attuale, presso il Museo d'Arte Moderna ('69/'70/'71); III Biennale di Medellin, Colombia; Biennale di São Paulo ('61/'63/'65/'67); Pittura Latino-Americana al Queen Cultural Center, New York, 1973; Arte Latino-Americana, Università di Massachusetts, Stati Uniti.

Il mio lavoro è un tentativo:

Tentando di integrarmi alla mia realtà immediata, quotidiana, la realtà che determina i miei atti e la mia vita molto più di qualsiasi informazione prodotta dalla famosa "pequena aldeia" (piccolo villaggio), cerco in mezzo a questo groviglio di razze multiple da cui siamo formati qui in Brasile, in mezzo alla confusione creata da ciò che presuntivamente chiamiamo "arte universale"; in mezzo alla nostra incredibile realtà socio-politica e culturale, cerco la mia identità originale, unica: personale e sociale.

Si tratta, come ha detto Ferreira Gullar, del tentativo di "dare universalità alla vita che si vive in Brasile, di rivelare in che modo la storia umana si svolge qui".

Questo è il mio impegno: Tentare di tuffarmi in quell'infinito che siamo noi stessi, nella nostra realtà tropicale, latino-americana e cercarvi la nostra originalità, la nostra universalità, la nostra identità, come popolo e come individuo.

MARCIA BARROZO DO AMARAL
(Rio de Janeiro 1943. Vive a Rio)

Tra il 1961 e il 1966 ha frequentato la Scuola Nazionale di Belle Arti.

Nel 1964 ha seguito a Parigi, i Corsi dell'Académie de la Grande Chaumière.

Ha partecipato al Salone Nazionale di Arte Moderna, a Rio, dal 1966 al 1974, dove ha ottenuto il Certificato di Esenzione da Giuria, nel 1971, e un premio viaggio nel 1972. Ha partecipato alla II Biennale di Baia e a varie esposizioni a Campinas, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Goiania, ottenendo in queste tre ultime città il premio di acquisizione. Ha partecipato ancora alla Mostra d'Estate, ottenendo il premio di acquisizione al concorso di multipli promosso dalla "Petite Galerie", nel 1973. Ha partecipato a Mostre d'Arte Brasiliana che hanno percorso tutti i paesi dell'America Latina e alla Biennale di Cali, in Colombia.

Ha realizzato nove esposizioni individuali a partire dal 1966, a Rio e a São Paulo.

La grandiosità disorganizzata della natura brasiliana desta in me un bisogno di ordine. Il Brasile, oltre che nell'architettura, si esteriorizza costruttivamente nella pittura, nella scultura, nella progettazione di giardini ("paesagismo"), nell'urbanistica, nell'arte grafica artistica e industriale e anche nella poesia.

Dopo i modelli-vivi, i chiaroscuri e le nature morte del tempo della Scuola Nazionale di Belle Arti, dove ho studiato, ho svolto il mio lavoro entro alcune leggi geometriche e tecnologiche. Però, preservando l'intuizione. Il processo comparativo non mi ha mai imposto dei limiti. E neppure l'originalità, cosa che considero impossibile nella civilizzazione "imagistica", velocemente comunicativa, in cui viviamo. Naturalmente l'individualità resta. Ho perseguito la terza dimensione del cubo e, in superfici modulate, ho voluto realizzare oggetti multipli in acrilico e, "quadriforma" trasformabili. L'intenso cromatismo dell'acrilico mi ha indotto a moderare i colori nei pezzi bidimensionali per intensificarne il ritmo attraverso gradazioni tonali. Ho cercato una attenuazione dei toni quasi monocromatica allo scopo di una integrazione con l'architettura, attraverso il murale.

Ambisco lavorare in "équipe".

JOÃO DA CÂMARA FILHO
(João Pessoa, Paraíba, 1944. Risiede a Olinda).

Ha frequentato il corso libero della Scuola di Belle Arti dell'Università di Recife, tra il 1960 e il 1963 si è laureato in Psicologia presso l'Università Cattolica di Pernambuco.

Ha ricevuto premi di pittura e incisione al Salone dello Stato di Pernambuco, tra il 1962 e il 1964, il premio della Borsa di Commercio di Cordoba; e, alla III Biennale Americana d'Arte, Argentina, il premio di Acquisizione; alla I Biennale di Baia — 1966 — il Grande Premio del IV Salone d'Arte Moderna di Brasilia e il certificato di Esenzione da Giuria presso il XVIII Salone Nazionale d'Arte Moderna a Rio nel 1969.

Oltre alle esposizioni collettive menzionate, ha partecipato ancora, fra altre, alla Biennale di Baia ('66/'68), al Salone Nazionale d'Arte Moderna a Rio ('69/'71/'72), al Panorama d'Arte Attuale Brasiliana (disegno, 1969 e pittura, 1973), al Museo d'Arte Moderna di São Paulo e alla X Biennale di São Paulo nel 69.

Tra il 1963 e il 1976 ha effettuato 16 esposizioni individuali, a Recife, Paraíba, Olinda, Rio de Janeiro e São Paulo.

Verso il 1971-72, si è riscontrata una sfumatura, un passaggio alla pittura di adesso, in modo che questa pittura non appare slegata nel tempo, anche se sotto certi aspetti sembra singolare. Ad esempio, mi interessa ora una serie pianificata intorno al tema: "Scene della vita brasiliana — 1930/'54".

Anteriormente le serie non oltrepassavano i cinque quadri e in esse la preoccupazione era a volte più formale o stilistica che propriamente un sistema mobile di significati riguardanti un comportamento critico esteso ad un ampio tema. Voglio dire che adesso l'estensione, appunto, del soggetto in sé, costituisce un argomento e un motivo critico. La sua espansione e persino l'intrusione di determinate sfide tecniche e tematiche è una novità perchè mette in rotta qualsiasi rettorica o stilizzazione condizionata dalla ripetizione puramente formale. Non si tratta di produrre quadri ma di mettere in rischio un'opera. Per questo, appunto, la serie di litografie, che precede i quadri, è importante per la serie delle pitture. E mentre monta un panorama dell'origine probabile dei quadri crea, grazie alla sua immediatezza critica, i cambiamenti di direzione delle "Scene".

Cambiamenti che quasi mai sono indolori.

SÉRGIO CAMARGO
(Rio de Janeiro, 1930. Risiede a Rio de Janeiro).

Ha studiato all'Accademia Altamira, Buenos Aires, 1946, con Pettoruti e Lucio Fontana.

Va per la prima volta in Europa nel 1948, frequentandovi il corso di filosofia alla Sorbona, a Parigi. Entra in contatto con gli scultori Brancusi, Arp e Vantongerloo.

Vive a Parigi dal 1961 al 1974.

Nel 1954 ottiene un certificato di Esenzione da Giuria, al Salone Nazionale d'Arte Moderna e il premio acquisitivo al Salone Paulista.

Nel 1963, alla Biennale di Parigi, riceve il premio internazionale di scultura e, due anni dopo, quello di migliore scultore nazionale alla VII Biennale di São Paulo.

Tra il '58 e il '75 realizza 27 esposizioni individuali a Rio de Janeiro, São Paulo, Milano, Roma, Genova Zurigo, Londra, Torino, Monaco, New York, Macerata, Brescia, Oslo, Caracas e Messico, in Musei d'Arte Moderna o Gallerie quali Gimpels, Buchols e Malborough. Alla Biennale di Venezia del 1966 partecipa con una sala individuale.

Partecipa alle Biennali di São Paulo ('55, '57, '65), Parigi ('63), Venezia ('66), Mentone ('70), Medellin ('70), Carrara ('73), al Salone Paulista ('54/'55), al Salone Nazionale d'Arte Moderna (nel '54 e '61 e '74), e, a Parigi, al Salone di Maggio ('66/'67/'70/'71 e '73), Salone della Giovane Scultura ('63/'64/'67/'69), Salone Delle Realtà Nuove ('67/'70/'71) e a più di un centinaio di esposizioni collettive in Europa, Stati Uniti, Americana Latina e Israele, tra le quali a significative esposizioni internazionali di arte cinetica.

Come condizione prima, operare in campo specifico, autonomo, incondizionale, irriducibile a costo di inoperanza.

Custodire, preservare, difendere — sempre —

la facoltà della decisione creativa.

AMILCAR DE CASTRO
(Paraisópolis, Minas Gerais, 1920. Risiede a Belo Horizonte).

Tra il 1942 e il 1950 ha studiato presso la scuola di Belle Arti di Belo Horizonte. Borsista della Fondazione Guggenheim, ha vissuto negli Stati Uniti fra il 1968 e il 1971.

Tra i premi ottenuti si distingue quello di Viaggio all'Estero, del Salone Nazionale d'Arte Moderna di Rio de Janeiro nel 1967.

Ha partecipato all'Esposizione Internazionale d'Arte Concreta, organizzata nel 1960 a Zurigo da Max Bill, e alle Mostre del Gruppo Neo-Concreto, di cui è stato uno dei fondatori.

Ha effettuato esposizioni individuali a New York e a Belo Horizonte. Autore di schemi pianografici o di riforma grafica, in differenti epoche, di diversi giornali e riviste brasiliane.

È di lamiera di ferro
Di lamiera perchè intende, partendo dalla superficie, mostrare la nascita della terza dimensione.

Di ferro perchè è necessario.
È originario di Minas, è alla portata di mano. Tutti sanno lavorare il ferro.

La superficie è domata, è divisa e si va piegando.

Allora, e per fatalità, lo spazio si integra creando il non previsto.

È una pura sorpresa.

È come un gesto inaspettato.

Spontaneo come se fosse il primo — quello che offre fondamento alla comunione con il futuro.

La scultura che faccio è una ricerca dell'origine della scultura stessa per questo è semplice.

Scopre la forza di quello che è originale.

Sole antico

tra notti addormentate

sveglia e illumina e ascende

ed è forza ed è fuoco ed è ferro

Verbo — silenzio vivo

Creatore delle montagne

e fondatore di un regno dove la parola è inutile.

DIONISIO DEL SANTO
(Colatina — Stato Espírito Santo — 1925. Risiede a Rio de Janeiro).

Autodidatta, ha cominciato a disegnare nel 1940. Si è trasferito, nel 1946, dove dal 1953 fa silografia e serigrafia.

— Dal 1970 concentra tutta la sua attività nella serigrafia.

— Ha partecipato alla Biennale di São Paulo, al Salone Nazionale d'Arte Moderna a Rio e alla IX Biennale di Tokyo nel 1969.

— Ha realizzato esposizioni individuali a Rio de Janeiro, a São Paulo e Brasilia.

— Ha vinto premi-acquisizione presso il Salone di Belo Horizonte e presso la Biennale di São Paulo; nel 1968 ha ricevuto il certificato di Esenzione da Giuria presso il Salone Nazionale di Arte Moderna.

SERIGRAFIA CREATICE

Pare evidente che la semplice tiratura di esemplari ripetuti, a scopo di divulgazione, racchiuda una connotazione accademica. È quantità priva di creatività. Sostengo che l'artista plastico è in primo luogo un costruttore e, come tale, deve scegliere un limite essenziale, il più concreto, che rifletta, oltre l'acume mentale, la dimensione psichica, emotiva e fisica delle sue necessità individuali. Ha bisogno di materia capace di plastificare la sua immaginazione.

Permettendo l'inversione nell'ordine d'entrata delle matrici, le tinte trasparenti possono produrre alterazioni inimmaginabili nelle strutture dello schema basico, mentre ci convocano a una ripresa dei contesti materiali del colore, di intenso lirismo. In questo modo il colore si trasforma veramente nella materia prima, dotata di vita propria.

capace di superare la condizione meccanica espressa negli stampi delle matrici. I risultati da ottenere, anche se non previsti e multipli, si agitano già in una dimensione segreta o nel subconscio dell'artista, sotto forma di intuizione. Evidentemente il fattore capitale per la sua rivelazione o materializzazione, consiste nella sperimentazione. Dipende, quindi, dallo slancio, dalla presa, dal fuoco interno e concentrato che l'artista riesce ad apportare all'opera creativa dell'esecuzione.

ANTONIO DIAS

(Campina Grande, Paraíba, 1944 —
Ha abitato ultimamente a Milano.)

— Autodidatta.

— Si è trasferito a Rio de Janeiro nel 1960.

— Ha partecipato al Saolone Nazionale d'Arte Moderna dal 1962 al 1966, ottenendovi il certificato d'Esenzione da Giuria nel 1964. Ha partecipato a vari saloni a Rio, São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte e a innumerevoli esposizioni e manifestazioni d'avanguardia: "Opinione", '65 e '66 a Rio, "Proposte", '65 e '66 a São Paulo, "Avanguardia Brasiliana" a Belo Horizonte, "Giovane Arte Contemporanea" a S. Paulo, "Nuova oggettività brasiliana" a Rio, nel 1967.

— Ha partecipato anche alla Biennale di Parigi nel 1965 e vi ha ottenuto uno dei premi regolamentari; alla Biennale di Cordoba (Argentina) nel 1966; alle mostre "Figurazione Narrativa nell'Arte" a Parigi e Praga; "Il Mondo in Questione" a Parigi; "Fantascienza" e Berna, Parigi e Dusseldorf. Prima di trasferirsi a Parigi e poi a Milano, dove vive ha partecipato in Brasile a "L'Artista Brasiliano e L'Iconografia di Massa" e a "Riassunto d'Arte" ("Giornale del Brasile") ambedue di Rio de Janeiro.

— Avendo ricevuto una borsa dalla Fondazione Guggenheim, è vissuto negli Stati Uniti dove ha partecipato nel Museo Guggenheim alla VI Esposizione Internazionale.

— Dal 1962 ad oggi ha già partecipato di circa 80 esposizioni collettive in Brasile, Spagna, Portogallo, Francia, Italia, Inghilterra, Cecoslovacchia, Germania, Olanda, Svizzera, Stati Uniti e Giappone.

— Ha realizzato circa 20 esposizioni individuali in Brasile e in Europa. La sua ultima esposizione in Brasile è stata nel Museu di Arte Moderna a Rio nel 1975.

"Ho abbandonato progressivamente tutto ciò che era estrinseco alla pittura, al quadro, come ad esempio fare un quadro su qualche cosa che gli è estranea. Mi preoccupa sempre di eliminare dal di dentro ciò che non gli è strettamente attinente. Mi è rimasto, allora, un lavoro molto freddo, molto arido, differente dal lavoro che facevo prima.

Questo nuovo atteggiamento che ho scoperto di dover assumere esige una lettura difficile, quasi specializzata. Lo spettatore deve abbandonare l'antico atteggiamento intuitivo, che è passivo."

(Brano di una intervista dell'artista al giornale "Opinione", 19. XI. 73.)

HUMBERTO ESPINDOLA

(Campo Grande, Mato Grosso, 1943. Risiede a Cuiabá).

Autodidatta.

Ha ricevuto premi presso i Saloni Municipali di São Caetano, Campinas, Santo André, Santos e Belo Horizonte. Menzione Speciale presso la Biennale di Bahia, nel 1968; Certificato d'Esenzione da Giuria presso il Salone Nazionale d'Arte Moderna, Rio de Janeiro, nel 1969; e Premio-viaggio all'estero presso la X Biennale di São Paulo nel 1971.

Tra il 1967 e il 1972 ha realizzato cinque esposizioni individuali a Corumbá, Campo Grande, Rio de Janeiro e São Paulo. Ha partecipato a 35 mostre collettive in Brasile e all'estero, tra cui Biennale di São Paulo ('69, '71, '73); Salone Nazionale d'Arte Moderna ('73/'75); Panorama d'Arte Brasiliana Attuale; Museo d'Arte Moderna di São Paulo 1970; III Biennale di Coltejer, Medellin, Colombia, 1972; e Biennale di Venezia nello stesso anno.

Dal gennaio del '74 dirige il Museo d'Arte e di Cultura Popolare dell'Università Federale del Mato Grosso a Cuiabá.

Inquadrando un tema come proposta descrittiva direi che la mia "Bovinocultura" parte da una circostanza: il "Pantanal".(1) Mi considero un paesista. La mia rappresentazione formale è totalmente connessa al "Pantanal" visto dall'alto. Le linee labirintiche, le distese argentee e le striscie scintillanti, i pozzi e gli acquitrini, le bave e le gioaie. Salendo la collina troviamo le città, i mattatoi e il consumo. Anche quando lavoro col ferro e col fuoco sul cuoio non perdo il senso del paesaggio e di quanto mi circonda. Il cuoio si trasforma in una mappa d'occupazione. Cartografia del dominio su cui i segni mostrano, alla maniera statistica, la posizione del bestiame e la potenza dei proprietari. Quando la circostanza è vista da questa inquadratura, lo "status" comincia a consolidarsi, implicitamente. Il bue appare per effettuare la sua destinazione: **pecus** che si trasforma in **pecunia** e poi di nuovo in **pecus**, e così via. Io appoggio le basi del mio lavoro su questo processo inter-attivo, appunto. Ultimamente la **pecunia** appare nelle mie pitture come dea coniata nella moneta brasiliana.

(1) Nota del traduttore: Pantanal è una delle zone in cui si divide geograficamente lo Stato di Mato Grosso, nel bassopiano del "Rio Paraguai".

EX-VOTO DEL SERTÃO* BRASILIANO

*SERTÃO: quella parte del Brasile nota come Nordeste, che comprende zone degli Stati di Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Piaui, eccetera, ed è caratterizzata da una struttura sociale arretrata e non-progressista, dove l'esistenza dipende dalle piantagioni o dall'allevamento del bestiame. Gli abitanti sono chiamati sertanejos.

In quasi tutte le chiese, cappelle, sagrati, grotte e altri luoghi di devozione del Nordeste, da quelli più vicini alla costa a quelli oltre il Fiume São Francisco, si trovano ex-voto di teste, gambe, mani e piedi scolpiti in legno o modellati in argilla.

L'ex voto del sertão dovrebbe essere immaginato nel suo habitat, da quando esce dalle mani del suo autore in una invocazione di grazia ricevuta, nel pellegrinaggio lungo le tristi strade della campagna, fino a quando viene collocato tra candele accese e mormorio di preghiere nella grotta miracolosa, nella cappella, nella chiesa, ai piedi del santo in onore del quale è stato scolpito.

Ciò che più distingue la scultura popolare destinata al mercato da quella di scopo e motivo religiosi è la qualità pittorica e informativa della prima e l'interiorità e la reclusione della seconda.

Manca il racconto del fatto, il quasi dialogo tra il devoto e il santo, caratteristici delle raffigurazioni pittoriche degli avvenimenti miracolosi. Gli ex voto del sertão perdono in testo ma guadagnano in mistero. In questi oggetti non si scorge mai un' espressione di gioiosa allegria. Tutte le teste mostrano un atteggiamento risoluto, un' indicazione sufficiente, sempre volte a un fine di chiarezza e linearità, e una enfasi che si traduce in atteggiamento riverente o attonito di fronte al divino, al sovranaturale. L'ex voto non sorride di gratitudine. È una testa fatta con un pezzo di legno che sopporta una carica emotiva di contrizione. Non si può stabilire una qualsiasi filiazione stilistica, che non sia il semplice parallelo con la scultura di altri gruppi umani comparabili per livello di civiltà. La somiglianza risulterà tra epoche e regioni diverse, unite solo dall' "anima sotterranea" (Jung) delle culture primitive. L'avvertimento che sentiamo il dovere di dare è esattamente questo: l'ex voto del sertão ha i giorni contati e con lui se ne andrà il comportamento arcaico della scultura brasiliana.

COLLEZIONE — FRANCO TERRANOVA
TESTO CRITICO — CLARIVAL DO
PRADO VALLADARES

FERNANDO LEMOS

(Lisbona, 1926. Risiede a São Paulo dal 1952)

— Ha fatto i suoi primi studi (Litografia e pittura a Lisbona, presso la Scuola Industriale Antonio Arroio e la Società Nazionale di Belle Arti.

— Nel 1951 si reca per studio in Spagna e Francia. Nel 1952 fissa dimora in Brasile, anche qui come artista grafico e pubblicitario, oltre ad avere eseguito nel 1954 un grande pannello commemorativo del IV Centenario della Città di São Paulo.

Nel 1955 è ritornato in Europa, visitando l'Olanda, la Svizzera, la Francia, grazie al premio KLM vinto alla III Biennale di São Paulo.

Alla IV Biennale di São Paulo quello di Migliore Disegnatore Nazionale.

— Borsista della Fondazione Gulbenkian in Portogallo, si è recato in Giappone nel 1962, vi ha seguito gli studi di calligrafi, realizzando progetti per stampe di tessuti e l'arredamento del padiglione del Brasile alla V Fiera Internazionale di Tokyo.

— Inizialmente come fotografo, poi come disegnatore e pittore, ha partecipato a mostre collettive a Lisbona, São Paulo (fra altri, Premio Leirner, Panorama dell'Arte attuale Brasiliana, Biennali di São Paulo, Salone Paulista), Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Buenos Aires (Premio Codex di Pittura), I Biennale di Parigi (1959) e a mostre circolanti d'arte brasiliana all'estero (America Latina, Europa e Oriente).

— Ha realizzato esposizioni individuali a Rio de Janeiro, São Paulo, Lisbona e ha avuto una sala speciale di pittura alla IV Biennale di São Paulo nel 1965.

In questo momento, quando rivedo gli ultimi anni della mia pittura e mi accorgo che essa deve essere cresciuta come tutti gli organismi, sento il desiderio di tornare indietro per meditarci e correggerla, anche se attraverso altri processi non pittorici, più che di portarla a stadi più progrediti e che possano determinarne l'invecchiamento e anticiparne la morte.

È un tornare indietro, non per regredire, ma appunto per ritrovare meglio le ragioni che hanno determinato i miei atti pittorici. Io non posso correggermi ma devo perfezionarmi. Se non posso condannarmi, mi critico. Non posso uccidermi, ma voglio negarmi.

Quello che posso dire adesso, nel presentare riproduzioni di miei lavori fatti in vari cicli della mia vita, è appena che tutto questo ha più bisogno della mia tolleranza e compassione che della ammirazione altrui.

Solo perchè sono ancora capace di girare le spalle e ancora sorprendermi. Penso con ciò

di completare gli atti commessi e correre persino il rischio di negarli e sopprimerli: mettere in bella copia. In fondo, nella fretta di esistere lasciamo per la strada molte più aperture che abbiamo chiuso, che non chiusure che abbiamo aperto. È come se avessi perduto la fiducia nella memoria e adesso cercassi di coprire i miei atti passati con una nuova luce, per spegnerli. Per pensante. Su ciò preferisco non testimoniare del mio proprio tempo.

Intanto, ho ripreso il disegno come forma di conoscenza e ritmo di un calligrafare pensante. Su ciò preferisco non testimoniare perchè è un ancora e non un subito.

MARIA LEONTINA

(São Paulo, 1917. Risiede a Rio de Janeiro).

— Ha studiato con Waldemar da Costa.

— Tra il 1944 e il 1970 ha vinto 20 premi, dei quali sette di acquisizione, presso la Biennale di São Paulo; quelli di viaggio in Brasile, presso il Salone Paulista (1951) e il Salone d'Arte Moderna (1955). Ha avuto la medaglia d'oro al Salone Paulista. E ancora il premio Guggenheim nel 1960 e due premi-acquisizione al Panorama dell'Arte Brasiliana a São Paulo, nel 1969 e nel 1970.

— Tra il '70 e il '75, ha realizzato a São Paulo, a Rio e a Belo Horizonte, due esposizioni individuali.

— Ha partecipato alla XXV Biennale di Venezia nel 1950.

Nell'affrontare ciò che gli è imposto da se stesso, nel processo interiore dell'atto plastico, compulsivo o sereno, l'artista deve fare quello che in quel momento domina.

Lasciarsi portare dal momento che lo dirige per incamminare e completare ciò che continuamente gli va fluendo dentro, nell'esperienza quotidiana di vita con il suo nucleo, il suo rifugio estetico, il contenuto in costante elaborazione subcosciente. Il lavoro subliminare, che diventa concreto, pensato ad ogni ora, nei diversi stati di tranquillità o tensione è la sua verità, trasmessa dai temi che vanno sorgendo dalla sua natura intuitiva o razionale.

WILMA MARTINS

(Belo Horizonte, Minas Gerais, 1934. Risiede a Rio de Janeiro).

Studi di pittura e disegno con Guignard e incisione con Misabel Pedrosa e Amna Letycia. Ha partecipato ai Saloni di Belo Horizonte e Campinas, Porto Alegre, Niteroi, Ouro Preto, Goiânia, al Salone Nazionale d'Arte Moderna, alle Biennali di São Paulo e Bahia, al Panorama d'Arte Attuale Brasiliana, al Riassunto d'Arte JB, Giorale del Brasile (Rio), al Salone d'Estate e alle Biennali Internazionali di Incisione e Ljubljana, Jugoslavia, Biella e Capri in Italia; Xilon V in Svizzera; a Santiago nel Cile e Porto Rico.

Ha partecipato a mostre circolanti d'Arte Brasiliana (disegno e incisione) nell'America Latina.

Mostre individuali a Salvador, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Brasilia, Rio de Janeiro, tra il 1960 e il 1974.

Ha ricevuto premi presso i saloni di Campinas, Belo Horizonte, Goiânia, Niteroi, Rio Grande do Sul, Paraná, presso le Biennali di São Paulo e Bahia e presso il Salone Nazionale d'Arte Moderna del 1975 il Premio-viaggio all'estero.

Potendomi considerare un'autodidatta, non mi preoccupano, a priori, tecniche o teorie plastiche.

La tela, la carta, i colori sono il veicolo di una possibile apprensione di me stessa e del mondo. La casa dove vivo è il mondo. La memoria. Paesaggi vissuti, o no, sono conservati in cassetti, quaderni, armadi, casse... Ricordi gradevoli, alle volte non tanto. Che l'intenzione dell'artista coincida con l'interpretazione di chi vede l'opera, non importa molto. Mi importa sognare dentro il quotidiano e rendere il sogno più reale della realtà, quando essa non è soddisfacente.

AVATAR MORAIS

(Rodeio Colorado, Rio Grande do Sul, 1933. Risiede a Rio de Janeiro).

— Ha studiato disegno e silografia al Club di Incisione di Porto Alegre, litografia con Marcelo Grassmann e incisione su metallo con Iberê Camargo. Ha frequentato l'Università delle Arti di Rio Grande do Sul. Ha seguito corsi di specializzazione in Sociologia dell'Arte.

— Borsista della Fondazione Guggenheim, si è trasferito negli Stati Uniti nel 1974, rimanendovi fino al 1975: dopo aver frequentato il Centro Superiore di Studi Visuali, del Massachusetts Institute of Technology, dove ha anche insegnato architettura e pianificazione.

— Tra il 1962 e il 1968 ha partecipato a circa 40 esposizioni collettive in Brasile — Porto Alegre, Belo Horizonte, Bahia, São Paulo e Brasilia — tra cui il Salone Nazionale d'Arte Moderna, la Biennale di São Paulo e Nuova Obiettività Brasiliana nel 1974, a Rio de Janeiro. Ha partecipato alla Biennale di Parigi nel 1967.

— Ha realizzato varie esposizioni individuali a Porto Alegre e Rio de Janeiro.

— Tra i premi che ha vinto possono essere citati i premi-acquisizione, al Salone di Aprile, IX Biennale di São Paulo e il Concorso di Caxias, quest'ultimo promosso dalla Petite Galerie, nel 1967.

— Dal 1968 al 1973 ha insegnato all'Università di Brasilia.

La tecnologia della produzione in serie ha influenzato tutte le strutture dell'occidente. Dal sistema di proprietà e distribuzione dei beni fino alle rappresentazioni soggettive. In questo contesto il Sistema Artistico funziona come contropartita equilibratrice del Sistema Industriale.

Il processo basilico industriale — la moltiplicazione della matrice — è a rigore superato. L'elettronica ha reso possibile la produzione variata al posto della ripetizione meccanica. L'avvento dell'artigianato cibernetico determinerà la prossima rivoluzione industriale, con l'abbandono della macchina meccanica e riproduttiva. La automazione del lavoro manuale abiliterà il consumo generatore e con ciò l'auto-espressione istituzionalizzata — l'arte — perderà il suo valore di compenso, con tendenza a sparire esattamente come nella società di economia domestica.

Nella produzione cibernetica, la matrice d'acciaio sarà sostituita da un codice: al posto di una unica forma, un sistema di forme espresso in nastro magnetico. La ricerca della codificazione della forma plastica solo sarà possibile attraverso l'indagine

sistemica e analitica. Da questa indagine nascerà un tipo nuovo di professionista: l'esperto della forma, che fornirà la materia prima per la creatività del consumatore.

Questa indagine potrà svilupparsi in varie direzioni. Negli ultimi anni mi sono dedicato a esplorare alcune di queste strade, ma il centro del mio interesse è stata l'unità aperta alla composizione strutturale. Il lavoro ha carattere euristico e, essenzialmente, non mira alla realizzazione di "opere d'arte".

ROBERTO MORICONI

(Italia, 1932. Venuto in Brasile nel 1953. Risiede a Rio de Janeiro).

Ha partecipato alla Biennale di São Paulo ('61, '65, '69, '71); al Salone d'Arte Moderna a Rio de Janeiro ('65, '66); al Panorama dell'Arte Brasiliana, São Paulo ('75); all'"Arte no Aterro" (aterro è un rione di Rio de Janeiro) a Rio de Janeiro nel 1968; e all'"Artista Brasiliano e l'Iconografia delle Masse", Rio de Janeiro (1968).

Ha realizzato 13 esposizioni individuali, tra il 1961 e il 1976, in gallerie di São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e nel Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro.

Nel 1968 ha creato il multiplo "Macchina 1", presentato a Rio de Janeiro, São Paulo, New York e in diverse città europee.

È autore di proposte nominate "Forme Dinamiche nello Spazio", 1967, "Arte Accidentale", 1971 e l'"Anti-Volume, 1976.

Ai nostri giorni viviamo la preistoria del Pianeta degli Uomini, siamo i primitivi dell'era industriale, della civiltà delle masse. Siamo i primi a sentire l'urto totale di una maniera di vivere planetaria e collettiva.

Il nostro paesaggio è il nostro modello. Le edificazioni stabiliscono il nostro orizzonte, e strutturano le basi delle nostre prime riflessioni. Non più spazi vuoti con le loro decorrenti mitologie. La nostra visione subisce le sfide di un paesaggio dinamico e in costante mutazione: qualsiasi oggetto in movimento perde le sue caratteristiche formali: ne deriva per noi uno stimolo visivo connesso a nuovi concetti formali. I nostri sensi vengono colpiti, sensibilizzati e attivati, dalla natura tecnologica e industriale.

Se nel Pianeta Terra, un fiore può suscitare l'emozione, nel Pianeta degli uomini questo non succede più: la ragione è determinata e a essa si sottomettono le emozioni, che così verranno ad essere pianificate. Nel primo caso la Natura precede l'Uomo, ma nel secondo, essa è una conseguenza della sua mente, costruita dalle sue mani.

E allora qual'è il senso dell'Arte nel Pianeta degli Uomini? Essa ha la funzione della riviviscenza poetica dell'individuo, non attraverso un artigianato psichico, ma come conseguenza di un fatto vitale.

La metropoli è il Pianeta degli Uomini, la terra è la sua galassia.

MARCELO NITSCHE

(São Paulo, S. P., 1942. Risiede a São Paulo.)

Studi di incisione e pittura. Laureato come professore di disegno, alla Fondazione Armando Alvares Penteado, di São Paulo.

Ha partecipato alla Nuova Obiettività Brasiliana a Rio de Janeiro nel 1967; e a diversi Saloni d'Arte (a Campinas, Brasilia, São Paulo); alle Biennali di São Paulo (1969/71); a Medellin/Coltejer in Colombia (1972); Cali (1973); e nel 1969 è stato indicato per partecipare alla IV Biennale di Parigi.

Nel 1968 ha realizzato vari oggetti (bolle) enfiabili e dal 1969 produce dei filme Super-8 presentati in mostre collettive a São Paulo, Buenos Aires (Centro d'Arte e Comunicazione) e negli Stati Uniti.

Ha effettuato esposizioni individuali a São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Washington. Ha vinto vari premi al Salone di Campinas, alla Biennale di São Paulo e al I Festival di film Super-8 promosso dal Grife di São Paulo nel 1973.

I tre film si sommano. Cucitura del paesaggio è un documentario su di una enorme ferita nel paesaggio del Paraná, in cui cerco, con una cucitura, rammendare e preservare il paesaggio e, contemporaneamente, denunciare la violenza dell'uomo.

Cucitura della mano continua ad avere come elemento più significativo l'atto di cucire, da un dito all'altro fino alla paralizzazione totale della mano. Però è in Autoritratto, il film forse più drammatico, che io metto l'uomo come supporto del suo stesso essere. In questo caso ritraggo me stesso.

Il pittore è energico con il modello, e con il pittore alla ricerca dell'identità.

TOMIE OHTAKE

(KYOTO, Giappone, 1913. Risiede a São Paulo dal 1937.)

Ha vinto, tra altri, i seguenti premi: medaglia d'oro al Salone Paulista (1962), Premio Acquisizione alla IX Biennale di São Paulo (1967), Grande Premio al II Salone d'Arte Moderna di Curitiba (1961), Premio Nazionale di Pittura al III Salone d'Arte Moderna di

Brasilia (1966), Primo Premio di Pittura al XXI Salone d'Arte di Belo Horizonte (1966) e il 1.° Premio alla mostra d'Arte Contemporanea Brasiliana, promossa dalla Banca di Boston nel 1970. Nel 1974 è stata eletta "il miglior pittore" dall'Associazione Paulista di Critici d'Arte.

Oltre che alle esposizioni menzionate, ha partecipato tra altre alle seguenti collettive: Salone Paulista (dal '52 al '64), Salone Nazionale d'Arte Moderna di Rio de Janeiro ('57, '60, e '62), Biennale di São Paulo ('61 a '67), Premio Leirner 1959; Il Bennale di Cordoba 1964; Brazilian Art Today, 1965, Londra e Vienna; Grupo Seibi, Stati Uniti, 1965; JB Gionale del Brasile (Rio) Riassunto ('65, '70); Biennale di Medellin, Colombia, 1969; Biennale di Venezia, 1972; Il Biennale dell'Uruguay, 1975; e Biennale d'incisione di Tokyo. Ha effettuato 14 esposizioni individuali, dal 1957 al 1975, a São Paulo, Rio de Janeiro, Brasilia, Roma, Washington, Porto Rico.

La mia opera è occidentale però subisce grande influenza giapponese riflesso della mia formazione. Questa influenza si verifica nella ricerca della sintesi: pochi elementi devono dire molte cose. Nella poesia hai-kai, per esempio, si parla del mondo in 17 sillabe. Se gli elementi sono pochi, devono essere molto precisi tanto nella forma quanto nei colori e nelle relazioni.

Il dominio degli spazi dentro lo spazio della tela permette maggior concisione delle linee che diventano più geometriche.

A partire dal 1974 le curve dominano le mie opere come se fossero forme organiche.

ANTONIO PETICOV

(Assis, São Paulo. Risiede a São Paulo.)

È stimolato a dipingere da Raimundo Oliveira, nel 1962. Ha frequentato gli "ateliers" di Norberto Nicola e Pedro Tort.

Ha partecipato a Saloni e Mostre collettive in São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Vitoria, Campinas, al Salone Nazionale d'Arte Moderna e alla Biennale di São Paulo. Menzioni onorevoli, medaglie, premi.

Esposizioni individuali a São Paulo.

Pittore, incisore, programmatista visivo, autore di audio-visivi, ha organizzato diverse esposizioni d'arte brasiliana e spettacoli musicali, mirando sempre al pubblico giovane. Nel 1969 è andato in Europa e negli Stati Uniti. Risiede a Londra e a Milano, tra il 1970 e il 1974.

L'uomo è l'unico animale della terra che non è originariamente specialista (gli interessi del sistema lo portano a specializzarsi in predeterminate funzioni, castrandone il potenziale creativo). Credo che la diversificazione delle mie attività crei in me la capacità di arricchire ogni cosa che faccio con l'esperienza acquistata nelle precedenti. Cerco, così, in qualsiasi lavoro in cui mi impegno, di essere uno strumento, o anche un utensile (accanto al mio lavoro pronto) per aiutare e arricchire l'esperienza dell'osservatore.

MIRA SCHENDEL

(Italia, 1919. Abita a São Paulo.)

Dal 1950 al 1975 ha realizzato 22 esposizioni individuali a: Porto Alegre, São José do Rio Preto, Rio de Janeiro, Lisbona, Stuttgart, Oslo, Vienna, Graz, Washington, Nuremberg.

Ha partecipato, tra altre mostre collettive, alla Biennale di São Paulo (1951, '55, '63, '65, '67 e '69), al Salone Paulista ('62), alla Biennale di Cordoba (1964), alla Biennale di Venezia (1968), alla Triennale in India (1971) e alla mostra di Poesia Concreta nella Galleria Lisson a Londra.

"Un'arte di parole e di quasi parole, in cui il segno grafico veste e sveste, vela e svela subitanei valori semantici (...) Un'arte in cui il colore può essere il nome del colore e la figura il commento della figura, affinché tra significante e significato circoli di nuovo la sorpresa. Un'arte scrittura, di cosmica polvere di parole, una semiotica arte di icone, indici, simboli, che nel bianco della pagina imprime la sua traccia luminosa".

(Haroldo de Campos, 1966)

EDUARDO SUED

(Rio de Janeiro, 1925. Abita a Rio de Janeiro.)

— Per quattro anni ha frequentato la Scuola Nazionale d'Ingegneria a Rio de Janeiro.

Ha studiato disegno e pittura con Henrique Boese. Tra il 1950 a 1951 ha lavorato come disegnatore nello studio di Oscar Niemeyer.

Nel 1951 è andato a Parigi e vi ha studiato presso le Academie "Julian" e "de la Grande Chaumière."

— Dal 1958 insegna in diverse scuole, a Rio de Janeiro e a São Paulo. Attualmente soprintende allo Studio Incisioni Del Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro.

— Ha partecipato a mostre collettive in Brasile e all'estero.

— Ha realizzato esposizioni individuali, l'ultima delle quali nella Galleria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, a Rio nel 1974.

Mi arresto all'ordinamento sensibile, distensione sensibile delle unità primordiali che compongono il sistema pittorico. Valuto il suo gioco segreto.

Considero la molteplicità dei suoi elementi (entità proprie, autonome) che convergono verso una sintesi dinamica e simbolica.

CLAUDIO TOZZI

(São Paulo, S.P., 1944. Abita a São Paulo.)

Laureato presso la Facoltà di Architettura e Urbanistica della Università di São Paulo.

Dal 1966 partecipa a mostre collettive in Brasile (Salone Paulista di Arte Moderna, Panorama dell'arte Attuale Brasiliana, MAN — Museo D'Arte Moderna/São Paulo/SP, saloni di Campinas, Belo Horizonte, Distretto Federale, Biennale di Disegno Industriale, Rio, Espoproezione/73, Grife, Sp) e all'estero (Premio Codex, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicacion a Buenos Aires; Bordeaux, Londra, Toronto, e Spoleto in Italia, ecc.) Ha effettuato esposizioni individuali a Rio e a São Paulo.

Premiato al Salone di Campinas, Salone Paulista, e alla Giovane Arte Contemporanea. Oltre a pitture, incisioni e disegni, dal 1973 produce film Super-8. Ha partecipato alla mostra "L'Artista Brasiliano e l'Iconografia di Massa" e al "Festival delle 'Bandeiras'", ambedue a Rio de Janeiro nel 1968.

Nel mio lavoro è sempre esistita la preoccupazione quanto alla comunicazione dell'immagine, legata alle contraddizioni del quotidiano cittadino, delle classi sociali, delle persone, dei miti, degli eroi, insomma, di tutto il repertorio della comunicazione di massa.

E nulla più spontaneo che utilizzare un trattamento visivo analogo e quelli usati nei mezzi di comunicazione per sfatare o invertire il loro messaggio...

Nel 1965 e '66 ho realizzato una serie di lavori che avevano come tema la guerra del Vietnam. Nel 1967 ho realizzato la serie "Il bandito dalla luce rossa". La fase del 1968 è caratterizzata dalla preoccupazione per i sentimenti, le aspirazioni e le vibrazioni collettive. Nel 1969 ho adottato l'astronauta come tema e ho osservato l'argomento da tutti i punti di vista. Il trattamento grafico dei quadri riflette la lentezza e l'inconsistenza con cui l'uomo camminava sulla luna. L'anno 1970 è stato variato: gioco del calcio, bestie e uomini che fuggono da sé stessi. La fase delle viti sarà stata forse la più rilevante per il tempo che è durata — dal 1971 al 1972 —. La vite, forse, a prima vista, dice poco, ma la sua spirale, le sue volute sono passi di danza. Rappresenta la torsione, la pressione che l'uomo sopporta nella società contemporanea. Nel 1973 ho eseguito delle tele che mostrano moltitudini e scatole di acrilico in cui ho messo terra e erba secca, cotone macchiato di colore, che esprimono il concetto dell'opera.

I miei lavori attuali partono da un concetto — il colore puro e la sua dissociazione.

RUBEM VALENTIM

(Salvador, 1922. Vive a Brasilia.)

Autodidatta, si dedica alla pittura dal 1948. Laureato in Odontologia.

Si trasferisce a Rio nel 1957. Per un Premio-Viaggio all'estero, vinto nel 1962 al Salone Nazionale d'Arte Moderna, va in Europa rimanendovi tre anni e mezzo, per la maggior parte del tempo a Roma. Dal 1966 vive a Brasilia dove, in principio ha insegnato presso l'istituto Centrale Delle Arti dell'Università di Brasilia.

Tra i principali premi ottenuti, dal 1955 al 1973, rileviamo il Premio Speciale per contributo alla pittura brasiliana, alla I Biennale di Bahia nel 1966; Premio — Acquisizione alla XII Biennale di São Paulo nel 1973; e quello di Viaggio in Europa, al I Salone Globale di Brasilia nel 1973. Primo Premio al Panorama Attuale Brasiliano a São Paulo nel 1975.

Ha effettuato 15 esposizioni individuali tra il 1954 e il 1975, a Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Roma e Brasilia.

Ha partecipato a 44 esposizioni collettive in Brasile e all'estero, tra cui le Biennali di São Paulo ('55, '59, '61, '63, '67, '71 e '73), Salone Nazionale d'Arte Moderna, JB — Giornale del Brasile/Riassunto ('68, '71), Panorama dell'Arte Attuale Brasiliana ('69, '75), Biennale di Venezia ('62), Alternativi Attuali/2 a Roma, Italia, nel 1965, I Festival d'Arte Negra e Dakar nel 1966, I Biennale Internazionale d'Arte Costruttiva a Nuremberg nel 1969, Il Biennale di Coltejer a Medellin, Colombia, nel 1970.

Il mio linguaggio plastico-visivo-segnografico è legato a valori mitici profondi di una cultura afrobrasileana (meticcica, animistica, feticistica). Con il peso della Bahia su di me — una cultura improntata al modo di vivere; col sangue negro nelle vene — l'atavismo; con gli occhi aperti su quello che si fa nel mondo — la contemporaneità; creando i miei segni simbolo cerco di trasformare in linguaggio visivo il mondo incantato, magico, probabilmente mistico che fluisce continuamente dentro di me. Il substrato viene dalla terra, e io sono totalmente vincolato al complesso culturale di Bahia: città prodotto di una grande sintesi collettiva che si traduce nella fusione di elementi etnici e culturali di origine europea, africana e amerindia.

Partendo da questi dati personali e regionali, cerco un linguaggio poetico, contemporaneo e universale, per esprimermi plasticamente.

Un sentiero che porti alla realtà culturale profonda del Brasile — alle sue radici — ma che non trascuri o ignori tutto quello che si fa nel mondo, Cerco il difficile modo di creare un autentico linguaggio d'arte brasiliano.

Linguaggio plastico-verbico-visivo-sonoro.

Linguaggio plurisensoriale. Il sentire brasiliano.

FRANZ WEISSMANN

(Austria, 1919. È venuto in Brasile nel 1924. Abita a Rio de Janeiro.)

Ha studiato alla Scuola Nazionale di Belle Arti a Rio de Janeiro con lo scultore August Zamoyiski.

Del 1948 al 1956 ha abitato a Belo Horizonte, tra il 1959 e il 1965 è stato in vari paesi d'Europa e dell'Estremo Oriente.

Tra il 1948 e il 1973 ha ricevuto dieci premi in Brasile, tra cui i primi premi di scultura al Salone Paulista nel 1954 e al Salone di Belo Horizonte nel 1973, il Premio Leirner alla Galleria delle "Folhas" (giornale) nel 1956, quello di "Migliore Scultura Nazionale" alla IV Biennale di São Paulo del 1957, e il Premio Viaggio all'Estero al Salone Nazionale d'Arte Moderna nel 1958.

Primo Premio di Scultura al Panorama d'Arte Brasiliana nel 1975, a São Paulo. Ha effettuato dieci esposizioni individuali tra il 1962 e il 1975, a Madrid, Roma, Rio, Belo Horizonte e São Paulo. Ha partecipato varie volte al Salone Nazionale d'Arte Moderna e alla Biennale di São Paulo, era presente all'Esposizione Internazionale d'Arte Concreta realizzata da Max Bill nel 1960 a Zurigo, alla Biennale di Scultura all'Aria Libera ad Anversa nel 1971, alla Biennale di Venezia nel 1972.

Ha sottoscritto il Manifesto Neo-Concreto partecipando alla prima mostra di questo gruppo nel 1959 a Rio de Janeiro.

La mia scultura è una conseguenza naturale della mia necessità di sintesi: dire con il minimo di elementi le più nel meno. E il niente nel tutto, il tutto nel niente. Una specie di comportamento zen. Mi sento essenzialista, perchè cerco di abbracciare con la mia scultura un sentimento più trascendentale.

La mia scultura non si preoccupa soltanto dell'economia dei materiali. Ha un significato più metafisico, filosofico e spirituale. Utilizzo il colore dipinto nelle mie sculture, con l'intenzione di dar loro maggior forza espressiva e dinamica di trasmetterle meglio, rompere il silenzio della purezza geometrica.

Col colore cantano di più, vanno meglio all'incontro dello spettatore. Questo per me è molto importante: la necessità di una comunicazione più intensa con lo spettatore.

Utilizzo il colore anche come strumento di unificazione. Il colore unisce gli elementi e i piani tra di loro perchè dà continuità allo spazio. Quando voglio creare contrasti di ombra e luce, o di profondità, uso colori diversi, precisamente con l'intenzione contraria, quella di accentuare le differenze dei piani nello spazio.

ABELARDO ZALUAR

(Niteroi, Stato di Rio, 1924.)

Abita a Rio de Janeiro.)

Disegnatore e pittore. Laureato dalla Scuola Nazionale di Belle Arti. Ha realizzato la sua prima esposizione (acquerelli) nel 1947.

Da allora a oggi ha già effettuato circa 30 mostre individuali a Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Niterói, Porto Alegre, Lisbona, Roma e Washington e partecipato ad almeno 50 esposizioni collettive in Brasile e all'estero.

Ha vinto innumerevoli premi tra cui il Premio Viaggio all'Estero del Salone Nazionale d'Arte Moderna che ha utilizzato nel 1964/65, il Premio Leirner di Disegno nel 1959, e altri alla Biennale di São Paulo e Bahia, e ai Saloni di Belo Horizonte, Porto Alegre, Niteroi e Brasilia.

Nel 1975 i Musei d'Arte Moderna di Rio e São Paulo hanno effettuato un'ampia retrospettiva della sua opera.

Arrivando alla maturità l'artista vive una doppia situazione: da una parte osserva il trepidante avanzare degli aspetti avanguardisti più audaci, dall'altra sente dentro di sé una realtà costruita dal tempo, che si esprime in termini di stabilità emozionale, di sedimentazione, di continuità. Io mi trovo in questo momento della mia carriera.

Lavoro esclusivamente con gli elementi grafici della linea retta, della curva e con la superficie. Il mio scopo è costruire in uno spazio, il mio spazio. Partendo dalla dinamica dello spazio convoco i poteri della linea, invariabilmente tracciata con grafite, riga e compasso. Oltre l'elemento tracciato, utilizzo anche ritagli nella superficie, vuotando forme i cui contorni si rivelano per contrasto con la seconda superficie, quella del fondo, dove le applico. A tutti questi elementi si unisce il colore. Non parto dal colore, ma arrivo al colore, subordinandolo alla forma. Ma il colore possiede valori propri, quelli di impressionare e commuovere; sfrutto questa proprietà per stabilire e sottolineare il dualismo tra ragione e emozione che credo esista in tutta la mia opera. Rimane un'ultima risorsa, il falso rilievo, l'illusione del tridimensionale. Che è sorto nel mio lavoro come conseguenza naturale dell'utilizzazione di due superfici sovrapposte. Con questo ho fuso due procedimenti opposti; una ricerca razionale e logica della purezza geometrica bidimensionale della superficie, con la pratica di un mezzo manifestamente convenzionale, di uno sfumato magico di illusoria apparenza.

RINGRAZIAMENTI

Al Museo d'Arte Contemporanea di Campinas che ci ha autorizzato a eseguire copia delle sequenze di diapositive che hanno composto il X Salone d'Arte Contemporanea di Campinas, realizzato inizialmente nel novembre del 1975.

Alla Fondazione Raymundo Castro Maya e ai collezionisti:

Jean Boguici

Gilberto Chateaubriand

Evandro Carneiro

Franco Terranova

Maria do Carmo Carvalho

Bruno Giorgi

Torquato Saboia Pessoa

Chaim José Hamer

EDIZIONE
"GALERIA ARTE GLOBAL"

PROGRAMMAZIONE
"PETITE GALERIE"
VIA BARÃO DA TORRE 220
RIO DE JANEIRO / BRASILE

CATÁLOGO
LAY-OUT
FERNANDO LEMOS

FOTOLITOGRAFIA / REPROSET
LINOTIPIA / GODOY
GRÁFICA IMPRESSORES SP.

FOTOGRAFIE
ROMULO FIALDINI

TRADUZIONE
ELOISA REFINETTI
LUCIANA FATIO

instituto de arte contemporânea

instituto de arte contemporânea