

Editor
Werns

A.C.T.

Fita Cassete

Fiaminghi: O jornal Diário de S. Paulo inaugura uma nova editoração na parte do Suplemento Cultural na parte de Artes, na Seção Itinerários. E eu fui privilegiado para inaugurar essa página. Vamos ver se a gente faz um bom trabalho para vocês, tá. Então é o seguinte. Essa página Itinerários me lembra, qual é o seu nome?

Entrevistador: Jorge.

Fiaminghi: Jorge me falou que essa página começa mudando, inovando, procurando dar a palavra do artista, no sentido não da crítica de arte, mas, sim no sentido da sua vivência. Não é isso? E ele lembrou de que em 1957/58 nós, quando o Conselho, fazia parte do Conselho da Folha, da Galeria Folha, a Folha mantinha uma galeria e essa galeria era ativada mediante o trabalho de um Conselho, através de um trabalho de Conselho. E fazendo parte eu sugeri que se fizesse, naquela ocasião, reportagens com artistas, para fugir exatamente da crítica, não era uma página inovadora no sentido de entrevista com artistas, porque naquela época só se falava de arte, se escrevia sobre arte, se fazia crítica de arte no jornal. E não havia assim uma sessão que abordasse/que levanta-se o problema do artista, a vida do artista. Então sugeri que se fizesse reportagens sobre os expositores, então isso servia como divulgação da Galeria e servia ao mesmo tempo dando assim uma idéia ao público de como vivia o artista, o que ele fazia além da sua obra, etc. E quem começou a fazer isso, um dos repórteres era o Audálio Dantas. E acho que veio a calhar uma coisa, um trabalho dessa ordem para o jornal, porque a coisa está se inserindo assim só na crítica, né, de arte. Hoje eu acho que o público conhece muito do que se faz em artes plásticas aqui no Brasil e conhece muito pouco do artista. Você vê que em cinema, existe isso, se faz isso em cinema, praticamente a curiosidade do público é voltada para a atividade particular do artista, a vida do artista, o que ele pensa fora do cinema, o que ele pensa na sua casa, o que ele pensa com seus semelhantes, na sua vivência, o cinema se faz. Não se faz isso na literatura, na poesia não se faz, nas artes plásticas, na arquitetura não se faz. Então acho que "Itinerários" virá cobrir uma lacuna do jornalismo, que é um filão novo, eu acho que esse tipo de abordagem é um filão novo para as artes e para o jornal também, para o público do jornal.

Fiaminghi: Eu comecei a pintar muito cedo. Tinha, sempre tive vontade para ser pintor, mas não acreditava que pudesse ser pintor quando eu comecei. Então, pintava, fazia a coisa no sentido assim de hobby, saía com a minha maleta de pintura para paisagens aos domingos e fazia as minhas paisagens ao mesmo tempo em que desenvolvia o trabalho de gráfico na época trabalhava na Companhia Melhoramentos. Trabalhei nas principais companhias gráficas que foi Melhoramentos, Siqueira, Gráfica Siqueira, Página do Livro, na Lanzara como litógrafo. Então, o meu começo nas artes foi nas artes litográficas. E, ao mesmo tempo desenvolvia um trabalho de pintura, pintor de fim de semana. E, freqüentei vários ateliês, vários cursos, fiz vários cursos de pintura, mas sem que pudesse imaginar que me tornaria pintor. Quer dizer, havia assim uma coisa separada no meu comportamento: o pintor era uma coisa e o litógrafo outra. Não havia uma conjunção de idéias, de propósitos na litografia.

Entrevistador: A litografia era encarada como a parte profissional?

Fiaminghi: A parte profissional, exatamente. Embora hoje eu compreendo diferente, eu hoje entendo que a litografia, mesmo no sentido comercial como ela é feita, ela assim ??, você pode interferir nela, você pode fazer dela uma obra de arte também, nesse comportamento.

Entrevistador: Na época era ...

Fiaminghi: Na época não, por volta de 1940/1945, pode até, fui litógrafo até 1948 e depois com a publicidade, depois fui para a publicidade e continuei pintando também dentro desse comportamento: a pintura sendo uma coisa e a publicidade outra. E, ocorreu, por exemplo de me tornar pintor, que foi uma coisa assim repentina, uma coisa que se fechou assim de repente por volta de 48. Foi quando eu me conscientize de que realmente a pintura era a principal coisa ou a principal profissão que eu poderia almejar, particularmente falando, né. Então, começou um debate interno, começou uma luta de consciência comigo mesmo, uma luta que durou alguns anos, para realmente assumir a vida de pintor, quer dizer a profissão de pintor, né. É muito difícil hoje dizer se dizer profissão de pintor, por que a profissão de pintor eu acho que é mais uma profissão de um cara teimoso e persistente. Não há nenhuma condição para o cara se poder dizer pintor profissional, viver da pintura, viver da. Ela ocorre, ela acontece. Ela não lhe dá, desde que você queira fazer, inovar na pintura, lançar objetivos novos de comportamento. Não é essa a pintura que vai lhe profissionalizar, e sim a pintura da Praça da República. O cara pode se se dizer profissional de pintura quando ele tem uma vivência daquilo. Agora profissional de artes é diferente, profissional da arte, ele não vive da sua arte. Primeiro, que culturalmente às vezes não é aceito, falando ??? não é entendido de imediato. Então para provar isso que estou dizendo, eu cito aqui o grupo concreto de pintores. Com todo o boom comercial do mercado de arte, os pintores concretos não entraram neste boom comercial do mercado de arte. Não estão inseridos nesse boom comercial. Porque? São pintores que inovaram, tiveram uma outra preocupação, um outro objetivo com a pintura, com a arte, e difícil do público aceitar e o colecionador se dispor a ter um quadro concreto em casa.

Entrevistador: Essa questão me parece já dentro do âmbito da discussão propriamente artística, da posição do artista.

Fiaminghi: Exatamente.

Entrevistador: E esse conflito que o senhor falou quando da sua atividade com a publicidade foi aí que apareceu a necessidade de se assumir como artista.

Fiaminghi: Exato.

Entrevistador: Então nessa época, nesse conflito, junto com esse conflito havia a preocupação da, quer dizer da arte que o senhor estava fazendo, propriamente, a coisa, talvez a entidade abstrata, essa parte, não só da pintura, mas sim do que vai pintar.

Apareceu junto?

Fiaminghi: Apareceu. Eu acredito que ao mesmo tempo em que havia um conflito, entre o profissional, primeiro, o profissional da litografia, que é o meu caso, em segundo, o profissional da publicidade, para o pintor, existia esse conflito, ao mesmo tempo essas coisas, essas atividades fez com que, foi nelas que eu encontrei o caminho para inovar o meu trabalho. De uma maneira, se por um lado, em questão tempo, o pintor precisa de tempo, precisa de dedicação, tanto a litografia, o desempenho da profissão de litógrafo e

o desempenho da profissão de publicitário roubava, enquanto roubava o tempo do pintor, ao mesmo tempo proporcionava, como proporcionou no meu caso a inovação, as condições para inovar, foi nelas que eu encontrei caminhos para a minha pintura, para inovar a minha pintura. O conflito que existia era de comportamento, era de não entender na época. Hoje, por exemplo a comunicação, a pop art, etc., etc., coisas recentes mostrou que uma coisa não está desligada da outra. Quer dizer esse comportamento do homem, no meu caso, publicitário e vendo nisto um mal para a pintura, era um comportamento burguês, está entendendo? Só mais tarde eu vim a entender que realmente aquilo não conflitava, desde que eu somasse, desde que eu pudesse somar, mas em tempo sim, porque a dedicação toda arte, seja qual for, música, literatura, arquitetura, toda arte, pintura, exige um tempo integral de dedicação. Exige, é um trabalho de dia a dia que você tem que fazer. E é claro que o pintor, o individuo que se dedica a mais de uma profissão está roubando o tempo de outra. O tempo é um só. Então, neste aspecto eu acho que realmente ainda as condições não profissionais do artista, aqui no Brasil, prejudica o trabalho do artista, no sentido em que ele tem que se dedicar a uma outra coisa para sobreviver. Não prejudica, eu hoje, entendo perfeitamente que na criatividade não prejudica, ao contrário, ajuda.

Entrevistador: A diversidade de atividades...

Fiaminghi: A diversidade de atividades ajuda, porque insere o artista num contexto de vida, não é o cara que se fecha num casulo e diz eu sou artista, não.

Entrevistador: Quer dizer ele tem atividades práticas que vão se inserir no desenvolvimento da capacidade dele de produção.

Fiaminghi: A arte está aí para mostrar tudo isso. Eu acho que um poeta, um homem de literatura que dedica ao jornalismo, a única coisa em que o prejudica no seu trabalho da obra literária é o tempo. Não o próprio trabalho de jornalismo, ao contrário, o ajuda no sentido até da criatividade, do comportamento, você entende? Esse é o aspecto, porque a vivência, hoje, entendida como ela, ela é uma coisa só. Ela é um todo. Ela é um todo. Ela para mim ela proporciona, qualquer outra atividade proporciona.

Entrevistador: Então na época de 48 ...

Fiaminghi: É uma questão de compreensão.

Entrevistador: Talvez a angústia maior fosse do tempo, da não dedicação de um tempo maior àquilo que estava assumindo caracteres mais importante.

Fiaminghi: Dedicação para aquele objetivo.

Entrevistador: Perfeito.

Fiaminghi: Quer dizer só a questão tempo, quer dizer isso eu só entendi mais tarde, na década de 50. E o conflito todo, depois desta compreensão minha, ficou caracterizado, esse conflito, no sentido de obter esse tempo, de conquistar esse tempo e não na incompreensão de que uma coisa conflitava com a outra. Inicialmente, no meu entendimento, no início, o conflito era maior, era um conflito de posição em relação à obra e a profissão. Mais tarde, não, no entender de que isso não conflitava, ao contrário, ajudava, como ajudou, o conflito se caracterizou internamente, interiormente no sentido de obter esse tempo. Então isso durou bem uns quinze anos, mas já era objetivo, já sabia onde estava e como estava. Era objetivo, o conflito se tornou uma coisa objetiva, eu sabia onde estava e como estava, muito bem. Eu quero isso.

Entrevistador: Daí passou a ser conquista.

Fiaminghi: Daí passou a ser conquista. Passou a ser a conquista do tempo para o pintor.

Entrevistador: Então a consciência já estava ... praticamente encaminhada, perfeitamente ...

Fiaminghi: Já era consciente. E esta conquista, esta busca, este objetivo, pondo as coisas nos trilhos levou mais 15 anos.

Entrevistador: Então, fazendo os cálculos das datas, já aí teriam passados os movimentos, ou o movimento concreto com o qual o senhor se engajou. Correto?

Fiaminghi: Quase, quase. Para mim o movimento concreto ele não passou, ele apenas se antecipou demais no tempo. Ele, isso eu falo em razão de público, vamos dizer em razão, particularmente aqui no Brasil, na Europa não ele não foi antecipado demais, mas aqui ele se antecipou demais na sua época.

Entrevistador: A intensidade de ...

Fiaminghi: Ele foi muito intenso

Entrevistador: De não conformação de...

Fiaminghi: Exatamente

Entrevistador: De não aceitação.

Fiaminghi: De não aceitação. Quer dizer, ele se implantou, ele se estruturou, o movimento concreto estruturou-se na década de 50, quando ainda aqui não havia uma condição para compreendê-lo, para assimilá-lo. Ele está sendo assimilado hoje. Então como movimento ele continua. Quer dizer, 20 depois, 25 anos depois ele é consumo, ele se insere já na cultura brasileira, na poesia, na pintura, está, está ??? Hoje não está à margem, na época estava marginalizado. Então havia mais está coisa, interiormente no meu caso, deveria ser acrescido mais isso, quer dizer, se eu buscasse estímulos pessoais através da minha pintura, eu teria fracassado, estímulo e sucesso. Se eu estivesse em busca do sucesso com a pintura eu teria fracassado. É que era preciso acreditar realmente no que você se estava fazendo, e eu acreditava no que eu estava fazendo, e não estava dependente e não me coloquei na posição de dependente de um estímulo e de um sucesso. E fui em frente e fiz.

Entrevistador: Era essa a questão que eu ia colocar que, como o senhor falou, uns quinze anos foi um tempo de demora até conseguir a dedicação do tempo ... né.

Fiaminghi: A conquista do tempo.

Entrevistador: A conquista do tempo, exatamente. No período dessa conquista, da demora dessa conquista o seu engajamento no movimento concreto, entendeu? Então, o que me veio foi a intensidade da sua consciência para trabalhar, para se engajar no movimento, apesar de ainda estar na conquista desse espaço ...

Fiaminghi: desse espaço, eu me engajei.

Entrevistador: e possivelmente com alguns conflitos.

Fiaminghi: Exatamente, quer dizer, não foi uma coisa, bom agora eu conquistei e agora eu faço. Não. Toda essa, todo esse tempo a conquistar para a pintura, para a dedicação à pintura à arte, é ... eu ainda na época concreta eu ainda estava com o primeiro compromisso da conquista, eu ainda estava no começo da conquista do tempo, no começo, estava começando a entender que precisava conquistar esse tempo, precisava somar o tempo ao meu trabalho. O dia é feito de 24 horas apenas, não é, e o

conflito era uma coisa assim não era desestimulante por ter entendido que realmente aquela atividade não conflitava com o que eu queria fazer, com o pintor que eu queria ser, conflitava, apenas, a partir daí, a partir da década de 50, na conquista do tempo.

Entrevistador: Perfeito.

Fiaminghi: No decorrer desse tempo foram feitas empresas, eu fiz alguns escritórios de publicidade para sustentar o pintor. Eu tive uma empresa com o Décio Pignatari, na época, na década, foi no começo da década de 60. O objetivo de se fazer essa empresa era exatamente a idéia de se conquistar o tempo. Uma utopia! Era uma utopia isso, mas, tentou-se.

Entrevistador: E fracassou?

Fiaminghi: Conquistar o tempo para o poeta e conquistar o tempo para o pintor.

Entrevistador: E aí o que aconteceu?

Fiaminghi: Não fracassou a empresa, absolutamente. Ela foi tão bem sucedida, que de repente ela estava tornando o pintor e o poeta em empresários. E foi aí que nós mais uma vez tomamos consciência. O Décio Pignatari saiu, foi fazer o seu trabalho em outros campos que proporcionassem mais o seu tempo e eu vendi a empresa, porque eu estava vendo que ela estava me tornando um empresário e não me dando o tempo que eu precisava.

Fiaminghi: Então eu vendi a empresa.

Entrevistador: **o cidadão kane**

Fiaminghi: Não é. Essa empresa era a PDP Propaganda. Teve bastante sucesso essa empresa, mas eu digo que foi uma utopia nesse sentido, mas era uma tentativa, sempre foram feitas tentativas nesse sentido. E a partir de, aí já estamos em 69, quando eu vendi a empresa em 68, essa empresa durou 8 anos, que eu retomei a consciência na conquista do tempo. Então eu tive dois anos de tempo para pintar. E aí é que eu pude comparar que realmente quando você conquista do tempo, não basta. Não foi a época mais produtiva que eu tive no meu trabalho. Então há uma questão de....

Entrevistador: Será que uma ligação?

Fiaminghi: Não sei se é a ligação, mas acontece que realmente eu tive dois anos inteirinhos para pintar, sem problema econômico, etc., etc., quando eu vendi a minha empresa. E as tentativas todas de trabalho não foram tão satisfatórias para mim como, comparando-se àquele trabalho que se fez enquanto se conquistava o tempo. Então é aí que eu entendi realmente que uma coisa/a criatividade não conflita com a vida. Ela é um todo. Não é apenas uma questão de tempo, e não é uma questão de posição econômica/de tranquilidade econômica. Não é. É uma questão de espírito, e o espírito você conquista é na vida, com todas as tuas agruras, com todas as tuas contradições, com todos os teus conflitos.

Entrevistador: Me lembrou agora um verso do Caetano a vida é amiga da arte.??? do Roberto Carlos

Fiaminghi: Exatamente. Então veja que esta coisa é realmente um conflito de ajuste de coisas. Hoje, realmente, hoje eu me sinto mais realizado nesta conquista de trabalho. Eu tenho, procurei canalizar toda minha atividade no sentido em que ela é mais ligada àquilo que gosto de fazer. Realmente, a publicidade deixou de ser para mim, há uns 15

anos, a coisa mais importante no sentido de poder proporcionar ao pintor a condição de ser pintor. Realmente, um trabalho conjunto e esse trabalho e este caminho eu encontrei no IDART. O IDART é um Centro de Pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura, é um centro de pesquisas de arte brasileira e lá eu estou fazendo um trabalho de pesquisa sobre arte concreta, e faço pesquisas sobre artes gráficas.

Entrevistador: Quer dizer que é uma atividade permanente lá.

Fiaminghi: É, eu tenho lá meio expediente de atividade, mas não conflita com o que eu pinto no meu tempo, na parte da manhã que eu tenho tempo para pintar.

Entrevistador: Quer dizer pela primeira vez ...

Fiaminghi: Há uma conciliação, há um estímulo no sentido de não conflitar o que você está fazendo para ganhar a vida, para que você não faça a concessão naquela pintura que você quer fazer. Então, hoje eu não dependo, realmente, eu entendi perfeitamente que a dependência, falando particularmente do pintor, de um colecionador ou de vários colecionadores, ou de marchands, para a sobrevivência com a sua pintura pode ser prejudicial.

Entrevistador: Ao nível de meramente ...

Fiaminghi: De mercado de arte. Pode ser e eu não me entreguei a isso. Eu não estou entregue a isso. Eu tenho colecionadores que me compram quadros, mas não estou fazendo disso uma coisa sistemática. Se vender, vendeu; se não vendeu, não tem importância. Não há a mínima importância, eu não tenho nenhum, não que não haja interesse, claro que há interesse, mas não estou trabalhando nesse objetivo.

Entrevistador: Perfeito, continua sendo a produção artística o objetivo maior.

Fiaminghi: Hoje eu me sinto um pouco mais realizado nisto, nisso que antes era um conflito, eu hoje sinto a coisa, ela está começando a trilhar.

Entrevistador: Isto no âmbito da integração, do trabalho artístico com a vida ...

Fiaminghi: Com a pesquisa sobre artes gráficas que eu faço lá no IDART.

Entrevistador: Mas, uma coisa que o senhor nunca abriu mão foi da qualidade ou da ...

Fiaminghi: Do que eu objetivava, da minha produção, do meu objetivo. Eu confesso à você nunca tive grilos por causa da criatividade. Grilos, quer dizer não tive, não sinto esse grilo, essa crise. Posso estar num alto ou baixo, mas nunca me sinto em crise por causa da criatividade. Se realmente eu tivesse o tempo pra pintar e me sentisse incapaz, no sentido da criatividade para aquilo que quero pintar, realmente aí esse grilo não teria conserto, aí não saberia como consertar isso.

Entrevistador: Perfeito.

Fiaminghi: Eu não saberia como me colocá-los.

Entrevistador: Agora, como depois de vender a sua empresa, e com o tempo muito grande que lhe sobrou durante dois anos. Houve, quer dizer, eu não sei bem o que aconteceu, mas parece que a sua produção não foi ... a dedicação ...

Fiaminghi: Eu digo que ela não foi à altura do ...

Entrevistador: Do espaço que sobrou ...

Fiaminghi: Que sobrou. Não foi quantitativamente falando. Eu pensei que a hora que tivesse todo o meu tempo voltado

Fiaminghi: Então continua.

Entrevistador: É como se houvesse uma reserva de criatividade permanente, um foco de criatividade, um foco de saber, de sapiência mesmo, sabe, em relação aquilo que não vai entrar o problema de uma sobrevivência, quer dizer isso é uma conquista que como ser humano o artista faz, mas dele saber o que ele está fazendo acho que ele vai saber sempre. Ele vai deixar inclusive uma obra, um trabalho que vai ensinar inclusive as pessoas que perceberem aquele trabalho.

Fiaminghi: O que eu acho, por exemplo, quando eu falo que não tenho crise de criatividade, pelo menos eu chamo isso de grilo, porque se realmente se houvesse uma baixa nesse comportamento, no meu caso, eu acho que não saberia resolver, eu pararia de trabalhar, de pintar, porque não gostaria de voltar a fazer pintura como um hobby, quer dizer como uma coisa sem compromisso, não está compromissada com uma proposição de ser alguma coisa. Você entende. Gratuitamente, eu não faria pintura, por fazer, só porque gosto de pintar. Acho que eu não faria. Então não saberia resolver se houvesse uma crise nesse sentido. Eu confesso realmente nunca tive essa crise. Tenho crise de tempo, me abala. A falta de tempo para poder realizar aquela coisa, para poder por para fora aquela coisa que está em você, isso realmente me abala, me abala e me empana no sentido do fazer. Eu posso saber o que fazer, mas eu preciso ter um tempo para fazer aquilo. Não gostaria de começar, eu já não tenho mais a paciência hoje, porque o desgaste deste conflito é muito grande, na conquista do tempo para o homem em si, eu acho que é um desgaste muito grande. Então, eu me analiso, me auto-analiso hoje. Eu não tinha até 1958/60, eu sabia dividir o meu tempo. Sabendo que com a definição que eu tinha de ser pintor, de querer pintar, de querer fazer a minha obra, de executar a minha obra, eu então eu dividi o meu tempo. Eu podia começar um quadro e terminá-lo no decorrer do tempo que eu tinha. Começava e depois voltava para a minha atividade publicitária, voltava para a minha atividade de pintor, com um trânsito muito fácil entre as duas coisas. Hoje, já não posso fazer mais. Eu hoje quando tenho uma idéia de um trabalho, eu tenho que ir do começo ao fim. Eu não tenho mais paciência. Não posso mais esperar o tempo para executá-lo. Então, a falta de tempo, digo a falta de continuidade, essa sim, essa me prejudica hoje. Não sei se me fez entender.

Entrevistador: Perfeitamente, tranqüilo.

Fiaminghi: Havia um comportamento que era possível manejar o tempo. Hoje eu não consigo manejar esse tempo. Tanto que certos trabalhos eu só executo em determinadas oportunidades, em que realmente eu tenho um tempo contínuo. No momento em que estou muito voltado para a pesquisa de artes gráficas lá no IDART, mentalmente voltado. O IDART me proporciona tempo. O meu ganho é muito menor do que se eu estivesse me dedicando à publicidade, mas sensivelmente ele não me abala, ele não me tira a continuidade da sensibilidade. Ele me dá continuidade na minha sensibilidade. Então, eu hoje quando começo um trabalho eu sei que eu posso vê-lo realizado. Começo e vou até o fim, porque eu sei também que se eu começar esse trabalho e não for até o fim, não termino, eu começo outro. Eu faço outro. Tinha que ter uma fase. O comportamento mudou. Quer dizer esse conflito todo ele ao mesmo tempo em que foi entendido, foi conquistado, foi ajustado, ele me modificou, modificou o meu comportamento de sensibilidade. Entendeu? Modificou no sentido de que eu não posso começar um trabalho e não terminar, antes eu podia. É uma coisa que parece fácil, mas

o cara deixa a pele, sabe, se não tomar cuidado, se não tiver cuidado e não estiver bastante ciente do que ele quer fazer, ele se perde, deixa o pelo. É, realmente, se eu não tivesse essa consciência objetiva do que queria para mim, eu teria acabado como pintor, teria desistido realmente, acabado como pintor; ou então teria abandonado a família, teria feito uma ruptura aparentemente conveniente, mas inconveniente, teria outros conflitos.

Agora. Interessante. Eu disse anteriormente que eu me encontrei como pintor, e dentro de uma tendência repentinamente. Isso foi em 50. Tanto que eu estava fazendo em 50 já alguns de comportamento publicitário e que eram concretos, e eu não sabia, porque eu não tinha conhecimento da tendência concreta. Eu não sabia que existia. Sabia que existia o abstracionismo. Não estava informado da existência da corrente concreta, por volta de 50/51. E em 51, fiz um cartaz e um folheto para o Museu de Arte, o Museu de Arte lançava a Escola de Propaganda, que é hoje a Escola Superior de Propaganda.

Entrevistador: Qual o Museu de Arte?

Fiaminghi: O Museu de Arte de São Paulo. E, buscando uma limpeza de cor, uma limpeza de forma para este cartaz, este folheto, eu fiz um trabalho concreto. Basta dizer que esse, o tema abordado no desenvolvimento da forma desse cartaz e as cores desse cartaz, foi tema de um quadro meu, um dos primeiros quadros concretos que fiz e que está hoje no Museu de Arte Contemporânea.

Entrevistador: Esse cartaz é a sua primeira obra concreta digamos inconsciente?

Fiaminghi: Inconsciente.

Entrevistador: Ou, antes na publicidade já tinha aparecido?

Fiaminghi: Não, isso foi na publicidade. Por isso que eu digo que uma coisa não grila a outra, ao contrário ajudou. E todos os trabalhos que eu mandei para a 3ª. Bienal, a partir daí, isso já em 53, 55, é 53, alguns trabalhos realizei em 53 e mandei para a Bienal de 55, 3ª. Bienal. Todos esses trabalhos, eu não tinha ainda conhecimento da existência da corrente concreta em pintura, para mim eles eram abstratos. Eu tinha conhecimento do Abstracionismo. Mas, eu não gostava, no abstracionismo, aquele comportamento de que o abstracionismo era música. Tinha música. Eu não gostava dessas conotações na pintura. Não gostava também do esmaecimento da cor do Abstracionismo, das cores pastel. Achava assim que o Abstracionismo ... Gostava da forma, da estrutura, do construtivismo existente no abstracionismo da época. Mas, não gostava da cor. Para mim, a cor tinha que ser limpa, mais ela mesma, mais, sem enganos. Ela devia ter uma linguagem própria, ela mesma. Azul azul, vermelho vermelho, verde verde e o Abstracionismo esmaecia, cortava, quer dizer entonava, e eu não gostava da entonação. Achava que a entonação era para a pintura acadêmica, a pintura entonada era para pintura acadêmica, era para paisagens, que eu fazia na década de 40 como aprendizado de pintor, para mim, tudo o que eu fiz sobre a natureza, de paisagem, de figura etc. era puro aprendizado, não tinha nenhum interesse em que aquilo pudesse vir a ser minha pintura. Realmente, encontrei o caminho através desse cartaz que já coloquei cores limpas. E a partir daí fiz uma meia dúzia de trabalhos, sendo que três mandei para a Bienal e já nesse comportamento, mas sem saber que eram trabalhos concretos e eles se tornaram ... foram. A crítica na época depois que expus esses trabalhos na Bienal.

Entrevistador: 52?

Fiaminghi: 55. A crítica é que formalizou esse trabalho como concreto, inseriu no Concretismo. E, lendo a crítica, eram trabalhos de cores limpas, amarelo amarelo, preto preto, cinza e etc. vermelho vermelho, eu me dei conta de que precisa me informar sobre o que estava ocorrendo com a minha pintura, com o meu trabalho. E em contato com os artistas concretos na Bienal, o Sacilotto e o Maurício, é que eu comecei a ver e sentir que havia outros pintores com essa idéia do concretismo, já com o comportamento. Para eles, o concretismo já existia, tanto que eles já tinham feito um movimento, que era o movimento "Ruptura". Em contato com eles, é que eu passei a me informar e passei a ler realmente tudo o que me caía nas mãos sobre o concretismo. E me dei conta de que existia aí um movimento que realmente me interessava. Para colocar o meu trabalho, porque aquilo comigo era uma coisa que eu queria, só não sabia o que era, não é. E realmente, aí então passei a me dedicar inteiramente, me conscientizei da coisa que realmente estava aí no meu caminho, meu objetivo e dediquei todo o meu trabalho a isso. Foi todo ele canalizado para esse comportamento e foi assim de repente a coisa, né. Foi uma coisa assim que ocorreu de repente e falei bom agora aqui está o meu caminho, esse é o meu caminho, e aí está o meu caminho, é exatamente isso que eu estava buscando. Eu não gostava também, sempre achei que o pintor inventor de tendências. Eu não me sentia um inventor de uma tendência, fazendo, querendo limpar. Para mim eu estava inserido no abstracionismo com aqueles trabalhos. Quer dizer, foi a crítica do Geraldo Vieira na revista Habitat que deu assim o lampejo da coisa.

Entrevistador: E o senhor rejeita uma possível inventividade, apesar da inconsciência..

Fiaminghi: Se eu rejeito?

Entrevistador: Uma possível inventividade.

Fiaminghi: Não, eu não rejeito. Foi aí que eu me dei conta de que realmente o cara as vezes pode estar fazendo uma coisa completamente nova e não sabendo e as vezes partindo para um outro caminho abandonando aquele que realmente é novo. Então, a informação é realmente muito importante para o artista. Foi aí que me dei conta de que o pintor ele não tem que ser só pintor. Foi aí que me dei conta de que a vivência como todo o seu mundo para o pintor é que realmente traz a ele, dá a ele informação. Quer dizer, eu estava fechado quando fiz aqueles meus primeiros trabalhos concretos sem saber que eram concretos, eu estava fechado. A informação que eu passei a buscar a partir daí quer através do contato com os pintores concretos, quer através da leitura e de saber que alguma coisa existia de diferente, foi aí que eu realmente me encontrei na coisa.

Entrevistador: E o senhor tem hoje a... , o senhor admite algum caráter pioneiro?

Fiaminghi: É eu admito que, não aqueles primeiros trabalhos da Bienal, embora eles foram tidos como concretos e eu no comportamento de querer limpar a cor, etc., mas, posteriormente, nos trabalhos executados para a Exposição Nacional de Arte Concreta em 56, dei a minha contribuição pioneira no trabalho concreto. Dei a minha contribuição. Não sozinho, mas haviam outros também pioneiros como Sacilotto, Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Charoux, Judith Lauand, etc., Casimiro Fejer, quer dizer esses pintores também no seu trabalho deram a sua contribuição pioneira. Quer dizer, nós passamos a atuar como um grupo de trabalho, o Grupo Concreto de São Paulo,

cada um com a sua característica, embora funcionando como grupo, nós tínhamos um objetivo comum, que era o comportamento concreto a ser implantado na cultura brasileira e cada um tinha sua autenticidade de trabalho pioneiro.

Entrevistador: Quer dizer que o senhor não considera essa fase entre o cartaz e os trabalhos, até os trabalhos que foram expostos....

Fiaminghi: Eu considero pioneiro no sentido de que eu não sabia. Então, eles tinham o seu lado pioneiro. Mas, realmente, realmente, como eu tinha para comigo a informação abstracionista, eles tinham algum compromisso ainda, eles tinham alguma ligação ainda, de forma. Foi realmente a partir do contato com a informação do concretismo, né, de que o concretismo existia em que realmente eu dei um passo, onde executei os meus trabalhos realmente pioneiros, concretamente falando.

Entrevistador: Nessa época surgiu uma espécie de discussão qualquer, qualquer tipo de choque já, por exemplo, entre os artistas plásticos do Rio e os de São Paulo?

Fiaminghi: Não, nessa época não. O choque que houve com os artistas plásticos do Rio não foi um entre os artistas plásticos. Foi uma questão de liderança. Em todo movimento há os que são líderes e há os que se insurgem como líderes de um movimento, certo, em toda atividade. Há os que são realmente líderes e os que se insurgem como líderes. E, o conflito que houve com o pessoal de São Paulo e o pessoal do Rio, os artistas do Rio e de São Paulo, não foi realmente no campo da pintura não, embora houvesse divergências de pontos-de-vistas, não é. Nós fizemos um concretismo ortodoxo na época, puro, ortodoxo. O Rio de Janeiro não fez concretismo ortodoxo, com exceção de alguns pintores, mas como movimento não fez, alguns deles ainda tinha assim um comportamento da Escola de Paris, é aí que está, mas isto que estou dizendo não invalida a obra do pessoal do Rio. É aí que está a diferença entre o pessoal do Rio, que está assim vamos dizer à beira-mar, e nós, que estamos numa cidade industrial, não é. É uma diferença de, não digo de clima, mas de habitat, né. Fomos nós, os pintores paulistas, que pela primeira vez começamos a usar a tinta industrial para a pintura.

Entrevistador: Isso no mundo inteiro?

Fiaminghi: Não, aqui em São Paulo, em reação ao pessoal do Rio.

Entrevistador: A nível nacional.

Fiaminghi: O pessoal do Rio veio a utilizar a tinta industrializada, no sentido de materiais novos muito etc., muito mais tarde, a Lygia Clark, no caso.

Entrevistador: Quer dizer no caso a guerra aí foi de liderança e eles que acabaram rompendo tudo.

Fiaminghi: É, mas, a briga foi de poetas, uma briga de liderança da poesia.

Entrevistador: Mas, uma briga pessoal ou uma briga de ????

Fiaminghi: Briga de ruptura. Ruptura, porque inicialmente nós fizemos a nossa exposição nacional de arte concreta com todo mundo.

Entrevistador: Tanto Rio quanto São Paulo?

Fiaminghi: Partiu de São Paulo a iniciativa, foram incorporados ao movimento/à exposição o pessoal do Rio, e nós estivemos juntos até 58, 59. Em 59 por uma questão de liderança o pessoal do Rio fez o neoconcretismo. Mas, foi uma briga de poetas e não de pintores. Os pintores do Rio aderiram ao movimento neoconcreto, mas se você analisar as obras dos pintores do Rio, o que eles faziam antes do movimento

neoconcreto no Rio, eram as mesmas obras. As mesmas obras apresentadas na Exposição Nacional de Arte Concreta, o mesmo comportamento, quer dizer, o neoconcretismo não inovou nada no sentido de pintura, absolutamente nada. Não deu a sua contribuição nova, os pintores continuaram a fazer o que faziam no concretismo

Entrevistador: ??? lua de mel.

Fiaminghi: Não tinha nada de mel. Os poetas que romperam, romperam como posição até.. E isto sim houve uma ... Agora, havia divergências de pontos de vistas. As divergências teóricas, mas estas eram normais. Como havia divergências também dentro do nosso grupo.

Entrevistador: Daqui de São Paulo.

Fiaminghi: De São Paulo, do próprio grupo, certas coisas nós divergíamos, mas não eram divergências públicas, no sentido de ruptura como houve a ruptura entre o concretismo e o neoconcreto. Estes quiseram se independem, e não se conformando com o pioneirismo do concretismo paulista.

Entrevistador: E, até que ponto era pioneiro qualquer um dos movimentos em âmbito mundial. O que estava sendo feito e com se inseria ...?

Fiaminghi: Era pioneiro no sentido que... Há uma diferença, por exemplo, a poesia concreta realmente nasceu no Brasil. Não havia nenhuma manifestação lá fora, realmente os poetas concretos criaram o seu próprio movimento e nasceu aqui no Brasil a poesia concreta. A pintura já existia lá fora, no Exterior, mas ela difere, a nossa difere também, assim como difere do Rio para São Paulo, num trajeto assim de pouca distância ela foi bastante característica na nossa/no nosso objetivo de arte concreta, foi bastante característica e bastante diferente do que se fazia lá fora. E isso ficou comprovado quando Max Bill nos convidou para uma exposição lá.

Entrevistador: Da qual o senhor participou.

Fiaminghi: Realmente, a poesia. Particpei, todo o grupo concreto participou. Realmente a.. , o concretismo europeu era mais abrangente no sentido de pintura, eles não tinham assim uma, eles não eram fechados. Nós éramos fechados, fechados no sentido de objetivo, no sentido de comportamento. Ortodoxos mesmos.

Entrevistador: Mais que os próprios europeus.

Fiaminghi: Mais que os próprios europeus.

Entrevistador: Eles um pouco ao contrário ????

Fiaminghi: Os únicos caras mais fechados na Europa eram o Bill, Lhose, ??? para citar alguns, ??? mas o movimento existia lá fora. Mas, ele não foi apenas, ele não se caracterizou aqui apenas como uma importação das idéias de lá para cá e veiculadas aqui. Nós tivemos idéias próprias.

Entrevistador: Perfeito.

Fiaminghi: Tivemos idéias próprias.

Entrevistador: Enquanto assim, enquanto importância de alguma colocação nova em âmbito mundial existe essa importância? Não só como caráter, por exemplo, pessoal de uma obra, existe, em âmbito mundial existe alguma novidade de...

Fiaminghi: Aqui, no sentido de obra.

Entrevistador: Exato, não no sentido de caráter pessoal brasileiro.

Fiaminghi: No sentido de obra existe. Agora o movimento concreto não está inserido lá fora. Ele é considerado pelos concretos de lá, era considerado pelos concretos de lá. Mas, ele não está lá fora vamos dizer com o mesmo impacto que ele está aqui dentro. Nós não existíamos lá fora. Mas, isso ocorre não só com a pintura concreta, ocorre com todos os pintores nacionais brasileiros. Nós não tivemos ainda o comportamento de uma canalização internacional, para a nossa obra, nenhum pintor. Volpi, por exemplo, é super conhecido no Brasil, talvez em duas cidades, três, quatro cidades do Brasil. Não saiu da fronteira ainda, e é um dos maiores pintores brasileiros.

Entrevistador: E qual a importância, ou a presença que o Volpi marcou na poesia concretista? Alguma importância?

Fiaminghi: Na poesia não.

Entrevistador: Na pintura.

Fiaminghi: Na pintura sim. Teve uma importância muito grande não de contribuição brasileira para e sim de veiculação dela, entendeu?

Entrevistador: Em seu trabalho, a contribuição ..

Fiaminghi: Ao contrário, a contribuição foi muito mais ao Volpi dos pintores concretos, do que de Volpi para os pintores concretos. A contribuição é o reverso. Quer dizer, os pintores concretos realmente a partir do momento em que existiu o movimento concreto o Volpi realmente modificou a sua pintura no sentido do que ela é hoje. Construiu a sua pintura com seu valor individual, seu valor próprio. Não estou dizendo aí de influência recíproca. Estou falando de comportamento de pintor de garra internacional que é o Volpi, não sendo internacional, mas poderia.

Entrevistador: Hum. No seu caso, na sua obra existe alguma contribuição específica. Porque haviam vários pintores, correto? dentro da corrente concreta. E cada um, como o senhor falou, cada um com a sua individualidade, com a sua capacidade de criação.

Fiaminghi: Com a sua contribuição.

Entrevistador: Exatamente. No seu caso específico o senhor colocaria alguma ou algumas contribuições específicas da sua criação?

Fiaminghi: Coloco. Coloco e é aí que eu reforço mais uma vez que a atividade de publicitário e de gráfico que eu tive, contribuiu. Eu aproveitei a retícula das artes gráficas e inseri na pintura concreta. Isso até pioneiramente falando. É uma atitude pioneira no sentido da arte concreta e não esgotada ainda.

Entrevistador: Quer dizer que ela se desdobrou?

Fiaminghi: Ela vem se desdobrando, não foi ainda recolocada e não recoloquei todos os problemas dela, no sentido da cor-luz, por exemplo, no sentido da cor. Realmente, através da retícula eu recoloquei o problema da cor-luz. Há uma confusão/observação confusa, ainda não revista, isto é, é preciso que se fizesse uma revisão, no sentido da cor-luz, porque como eu vejo a cor-luz no sentido das retículas que eu faço é diferente da cor luz dos impressionistas. Elas são paralelas. É a própria forma da retícula que é uma forma concreta que nas artes gráficas a retícula é usada para efeito tonal que na minha pintura eu aproveitei a sua estrutura para a forma e não para efeito tonal. Então, é o aproveitamento da forma da retícula mais o problema de cor-luz que ela pode/que ela emite no sentido de relação, no sentido de transparência, no sentido de sobreposição, no sentido de vibração da cor. É totalmente diferente desse problema da cor-luz em relação

ao impressionismo, que era efeito de cor. Está entendendo? Na retícula, como eu coloquei no sentido concreto, ela é cor-forma.

Entrevistador: Perfeito.

Fiaminghi: Os trabalhos que estou preparando para a exposição, não é bem uma exposição retrospectiva, mas, é uma exposição que vou apresentar todos os trabalhos executados desde 50. Não quero dar o sentido de retrospectiva. Essa exposição que vou realizar em setembro de 80 no Museu de Arte Moderna. Os trabalhos que eu estou fazendo para essa exposição agora, são trabalhos inspirados na retícula de cor-luz, e aproveito a pincelada que estou fazendo agora, é uma pincelada construída sobre uma construção, quer dizer, há uma estrutura do quadro, e eu construo a pincelada dentro desta estrutura, e depois, por transparência, reforço esta estrutura. É um problema de retícula. A própria pincelada que não é, ela pode ser assim a primeira vista, tida como pincelada informal, não é. Ela é uma forma.

Entrevistador: É uma estrutura...

Fiaminghi: Ela é uma estrutura. A própria pincelada ampla, bastante ampliada ela é uma estrutura dentro de uma estrutura concreta. E isso também é uma informação que eu trago da retícula. Quer dizer, essa retícula está superampliada, a pincelada superampliada, nesses quadros que tem, o próprio formato deles já é fora do formato que comumente eu fazia, justamente para ter esse campo de trabalho, né. E, é todo ele um problema de cor-luz. Todinho, todo, inteiramente estruturado na cor-luz.

E quanto a esse problema da cor-luz, existe alguma novidade desse trabalho em relação aos anteriores?

Existe. Existe, porque nos trabalhos anteriores a cor e a forma, eu produzia uma vibração de cor pela proximidade de forma e contraste da cor. Então, eram os campos da superfície pintada que produziam, na inter-relação da cor, a vibração da cor. Eram problemas ótimos de uma superfície.

Entrevistador: Como aquele ali.

Fiaminghi: Exatamente. Quer dizer, pela proximidade em campos separados, a forma e a cor e integrados na visualidade, quer dizer, a soma era feita através da visualidade. Nestes trabalhos a soma já, no próprio campo, na própria superfície, a cor e a forma estão somadas. E, fujo de um sentido tonal da cor-luz exatamente pela proposição do reticulado. Você entende? E pela pincelada, que ela em si, a própria pincelada em si, ela é uma retícula.

Entrevistador: As cores dos últimos trabalhos não é mais tão exata quanto ... aquela da própria pincelada.

Fiaminghi: Você diz a periferia da forma bem cortada, né.

Entrevistador: Por exemplo, a pincelada, por exemplo, não é uma cor inteira.

Fiaminghi: Ela é inteira. Na relação do verde com azul ela tem uma vibração, tem uma vibração e uma emissão de cor-luz, emissão de cor-luz. A própria pincelada com as suas falhas que parece que vai para o informal, mas para mim é forma e não informal, aquelas claridades, as claridades no entremeio é uma cor-luz. Isso, em conclusão, eu não coloco a retícula como um problema de pontilhismo, assim como eu não coloco a pincelada neste trabalho no sentido informal. É no sentido de forma mesmo. A pincelada para mim, neste caso, é uma forma. E no caso da retícula eu não coloco como

pontilhismo, eu coloco a retícula como forma. Ela como estrutura, como forma e a cor-luz como forma, como cor-forma. Entendeu? Então esse problema nem por mim ainda está totalmente esgotado, ele deve ser revisto. Eu mesmo teria que rever para recolocar esse problema objetivamente, concretamente e não mais como uma coisa inserida na história da arte, como uma continuidade da história da arte. Eu vejo isto como uma ruptura na pintura, pictoricamente falando.

Entrevistador: Perfeito.

instituto de arte contemporânea