

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS • VOL.II



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

5980010

DOI: 10.11606/9788572290760

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS VOL.II

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

TADEU CHIARELLI
(Organizador)

ANA CÂNDIDA DE AVELAR
(Co-organizadora)

e-book

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2015



São Paulo

2015 - 5980010 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2015 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 - 05508-050 - Cidade Universitária - São Paulo/
SP - tel.: 11 3091 3039 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7229-076-0



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Acervo: Outras Abordagens / organização Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, vol.2.

140 p. ; il. -- (MAC Essencial; 2)

ISBN 978-85-7229-076-0

5980010

DOI: 10.11606/9788572290760

1. Museu de Arte – Brasil. 2. Acervo Museológico – Brasil. 3. Crítica de Arte.

4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Chiarelli, Tadeu. II. Série.

CDD – 708.981

PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP.

Ficha do catálogo

Autores: Ana Magalhães; Ana Maria Maia; Cauê Alves; Cayo Honorato; Daniela Maura Ribeiro; Edward Sullivan; Felipe Scovino; Fernanda Lopes; Fernando Oliva; José Augusto Ribeiro; Júlio Martins; Luiza Proença; Maria Adelia Menegazzo; Marta Mestre; Monica Zielinsky; Paula Braga; Paulo Gallina; Paulo Miyada; Paulo Sergio Duarte; Rafael Cardoso; Rafael Vogt Maia Rosa; Raul Antelo; Regina Teixeira de Barros; Ricardo Fabbrini; Ronaldo Entler; Sergio Martins; Taisa Palhares.

Reproduções Fotográficas: Arquivo MAC USP (pp. 11; 17; 79; 85 e 89) • Beatriz Albuquerque (p. 48) • Carlos Kipnis (p. 77) • Flavio Demarchi (pp. 21 e 27) • Gerson Zanini (p. 95) • João Musa (pp. 25 e 41) • Juan Guerra (pp. 81; 91 e 93) • Romulo Fialdini (pp. 9;13; 15; 19; 23; 29; 31; 33; 35; 37; 39; 43; 45; 47; 49; 51; 53; 55; 57; 59; 61; 63; 65; 67; 69; 71; 73; 75; 83 e 87)

Obra Capa: Jonathas de Andrade, *Educação para Adultos*, 2010 (detalhe)

Revisão: Ana Cândida de Avelar

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

Atendimento à Pesquisa/Revisão de Dados Catalográficos: Cristina Cabral; Fernando Piola; Michelle Alencar

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Apoio de Editoração: Roseli Guimarães

Diagramação: Konsept design & projetos

Coordenadora Assistente: Ana Cândida de Avelar

Coordenador: Tadeu Chiarelli

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
ALBANO AFONSO	
Raul Antelo	8
TARSILA DO AMARAL	
Paulo Sergio Duarte	10
JONATHAS DE ANDRADE	
Ronaldo Entler	12
CÉSAR BALDACCINI	
Ana Magalhães	14
RICARDO BASBAUM	
Paula Braga	16
JOSEPH BEUYS	
Marta Mestre	18
UMBERTO BOCCIONI	
Sergio Martins	20
J. BORGES	
Marta Mestre	22
PAULO BRUSCKY	
Paula Braga	24
PAULO BRUSCKY	
Paulo Miyada	26
PAULO BRUSCKY E DANIEL SANTIAGO	
Paulo Miyada	28
IBERÊ CAMARGO	
Monica Zielinsky	30
IBERÊ CAMARGO	
Monica Zielinsky	32
JOSÉ CARRATU	
Rafael Vogt Maia Rosa	34
FLÁVIO DE CARVALHO	
Raul Antelo	36
FLÁVIO DE CARVALHO	
Ana Maria Maia	38
AMÍLCAR DE CASTRO	
Felipe Scovino	40
AMÍLCAR DE CASTRO	
Ricardo Nascimento Fabbrini	42
LYGIA CLARK	
Cauê Alves	44
CARLOS ALBERTO FAJARDO	
Fernanda Lopes	46
LUCIO FONTANA	
Maria Adelia Menegazzo	48
CARMELA GROSS	
José Augusto Ribeiro	50

CARMELA GROSS	
Paulo Gallina.....	52
EVANDRO CARLOS JARDIM	
Paulo Gallina.....	54
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD	
Cayo Honorato	56
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD	
Cayo Honorato	58
HUDINILSON JR.	
Fernando Oliva.....	60
WIFREDO LAM	
Edward Sullivan	62
FERNAND LÉGER	
Regina Teixeira de Barros	64
HENRI MATISSE	
Maria Adelia Menegazzo.....	66
CARLOS MÉRIDA	
Edward Sullivan	68
ISMAEL NERY	
Rafael Cardoso	70
HÉLIO OITICICA	
Felipe Scovino.....	72
JOSÉ RESENDE	
Rafael Vogt Maia Rosa.....	74
LUIZ SACILOTTO	
Fernanda Lopes.....	76
MIRA SCHENDEL	
Ricardo Nascimento Fabbrini	78
MIRA SCHENDEL	
Taisa Palhares	80
MIRA SCHENDEL	
Cauê Alves	82
JEAN SCHEURER	
Luíza Proença	84
KURT SCHWITTERS	
Ana Magalhães.....	86
LASAR SEGALL	
Regina Teixeira de Barros	88
REGINA SILVEIRA	
Daniela Maura Ribeiro	90
REGINA SILVEIRA	
Daniela Maura Ribeiro	92
LUCAS SIMÕES	
Júlio Martins	94
FRITZ WINTER	
Ana Magalhães.....	96

Se no Volume I de “Acervo: outras abordagens” foram reunidos textos sobre obras pertencentes ao acervo do MAC USP escritos por pesquisadores que então atuavam como estudantes de Programas de Pós-Graduação na Universidade de São Paulo, este Volume II reúne outro tipo de autores. Aqui, para discutirem obras das coleções do Museu por eles escolhidas, foram convidados estudiosos de várias gerações, alguns já com merecido protagonismo na cena artística brasileira e outros em talentoso início de carreira.

A ideia central deste Volume é propiciar ao leitor interessado um panorama das obras pertencentes ao Museu, a partir de escolhas e abordagens originais. De maneira geral, os verbetes que se seguem sublinham as mais importantes tendências do acervo, revendo obras de artistas fundamentais para o Museu, como Boccioni e Tarsila do Amaral, e apresentando novas aquisições de obras de artistas ainda em processo de emersão na cena brasileira e internacional, como Jonathas de Andrade e Albano Afonso. Os verbetes aqui selecionados acabam por demonstrar não apenas a significação do acervo do MAC USP, mas, igualmente, a sofisticação alcançada pela crítica de arte atual.

Os coordenadores deste Volume agradecem aos autores que aceitaram participar graciosamente deste projeto que ora se concretiza.

Albano AFONSO

São Paulo, 1964

Raul Antelo

Em seu políptico *Autorretrato com Modernos Latino-Americanos e Europeus*, 2005/2010, Albano Afonso configura um modo de introduzir, na linguagem do retrato, uma lógica que é a mesma dos vivos, biopolítica, atendendo ao tríplice imperativo de pesquisar, medir e avaliar essas esquivas imagens. É um gesto precedido pelas *Vidas Imaginárias* de Marcel Schwob, a *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, a *História Universal da Infâmia* de Borges, *A literatura Nazi na América Latina* de Bolaño, o *Diário da Guerra* de Brecht, o *Atlas* de Marcel Broodthaers, os *48 Retratos* de Gerhard Richter, ou o *Random Order* (segundo Branden Joseph) de Robert Rauschenberg. O *Autorretrato* de Albano Afonso não atende, assim, ao modelo jurídico da soberania do retratado, mas ao perfil administrativo do mero inventário de objetos enfileirados. Não se trata, então, de descobrir a verdade desses sujeitos eternizados, mas de trazer sua pretensa e pretérita verdade à memória do presente. Embora reconheçamos, dentre eles, as efígies de Modigliani ou Frida Kahlo, tornadas ícones do moderno, o sujeito (tanto o elusivo eu quanto os mestres anteriores) não são o espaço do deciframento erudito, mas o ponto de interseção em que uma luz faz contato com uma matéria e produz memória. A luz ofusca o gesto e não permite, a rigor, reconhecer o sujeito iluminado. Perde-se o gesto e, quando a história perde seus gestos, argumenta Giorgio



Autorretrato com Modernos Latino-americanos e Europeus, 2005/10
impressão em cores sobre papel perfurado sobre impressão digital em cores sobre
papel montados em moldura de madeira • 207 x 523 cm • Doação artista

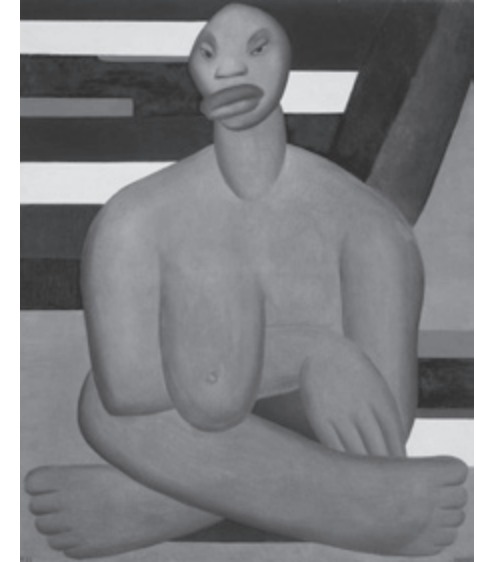
Agamben, permanecendo, porém, obcecada pela subjetividade, da qual, entretanto, toda natureza foi já subtraída, cada gesto torna-se um destino. Portanto, quanto mais os gestos perdem contorno, sob a ação da técnica, tanto mais a vida torna-se indecifrável. Não se trata, então, de uma atitude crítica, moderna, que pesquisaria as determinações dos fundadores, mas estamos diante de uma atitude antropológica, que, após a finitude do gênero, arrola aquilo que pôde ter havido de arbitrário nas determinações dessa galeria. O painel nos mostra, enfim, que certos enunciados, algumas configurações, muitos fragmentos imagéticos da cultura contemporânea não são decidíveis por si mesmos ou em função do código imperante, mas remetem a um valor disperso, flutuante, anônimo que se situa nas margens da enciclopédia. São imagens não certas, submetidas ao regime do “talvez sim, talvez não”, ou seja, daquilo que se pode enunciar sem fim, sob a regra, ela também enciclopédica, do indecidível.

Tarsila do AMARAL*

Capivari, 1886 - São Paulo, 1973

Paulo Sérgio Duarte

A *Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, [...] É uma das demonstrações que o Brasil poderia ser moderno. A *Negra* vai bem mais longe do que o mestre Léger; não na herança formal à qual se mantém fiel, mas no investimento de sentido, naquilo que faz com que Tarsila não siga à *la manière de*. É um nu, cuja radicalidade é contextualizada. Todos os estereótipos – especialmente a inveja e o ciúme da mulher branca brasileira – que a classe dominante fez da sua rival negra – estarão presentes. O peito é caído, talvez de tanto dar de mamar aos filhos dos senhores, e os lábios são exageradamente grossos, mas Tarsila já está em outro tempo que não é o de Manet, é filha inteligente do cubismo, mas mantém um pé nas soluções de compromisso da arte brasileira; o detalhe não bastará para esclarecer. Toda a ambivalência e a ambiguidade da arte moderna brasileira estão agora expostas numa outra tensão. A *Negra*, como *Les Demoiselles d'Avignon*, é um quadro manifesto. Quando observamos os desenhos que preparam *A Negra* estamos diante de um corpo reduzido a um plano, fiel a seu tempo, coisa raríssima por essas bandas, não somente na arte. Nada das ilusões acadêmicas, nenhuma concessão. O brutalismo da figura ofende, antes de tudo porque não repete literalmente a lição cubista. O corpo deformado é contínuo, não se fragmenta, nem é objeto de gesto destrutivo. O plano se afirma numa composição do corpo “inteiro” que, sem exagero, diríamos construtiva. E nisso está um elemento de tensão. Porque, na pintura, as retas fazem parte do ambiente, que não chega a ser fundo, mas são acessórias; as retas seriam os elementos construtivos por excelência, como o são em vários outros trabalhos de Tarsila, discípula de Léger. Na *Negra*, como no *Abaporu*, 1928, são as curvas que aparentemente constroem. Mas



A *Negra*, 1923

óleo sobre tela • 100 x 81,3 cm • Doação MAMSP

é na *Negra* que temos a arquitetura mais completa, embora, à primeira vista, menos provocadora. O seio que se sobrepõe ao braço quer ser uma espécie de primeiro plano que não pode existir. Não há, além da superposição do desenho, nenhuma ilusão de profundidade, apesar da representação de volume, que radicaliza, *ma non troppo*. Se as linhas do desenho são curvas, um sistema de retas ausentes organiza todo o quadro, produzindo sentido. Os lábios oblíquos indicam um mal-estar ou um certo *dégout* e os olhos, em flecha, exprimem mais altivez e tédio do que ódio. A imagem da *Negra* ocupa o quadro inteiro, não é figura numa composição.

“Sentada no chão, a Gioconda brasileira não sorri. É um maravilhoso monstro moderno”.¹

* In: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 19.

1 Paulo Sérgio Duarte, *Emblemas do Corpo - o Nu na Arte Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, pp. 14-15.

Jonathas de ANDRADE

Maceió, 1982

Ronaldo Entler

Toda linguagem é constituída por regras e lacunas. Daí que as palavras tanto impõem um sentido às coisas, como permitem transformá-las profundamente. Jonathas de Andrade sabe que a alfabetização tem sempre uma dimensão política: a linguagem comporta gestos de obediência e subversão, e esse é o momento em que os pesos dessas potências serão definidos e desdobrados em práticas sociais.

Educação para adultos é um conjunto de 60 cartazes exibidos na XXIX Bienal de São Paulo, em 2010. Em princípio, é um jogo bastante simples de confrontar fotografias e palavras. O trabalho toma como referência o método de alfabetização criado nos anos 1960 pelo educador Paulo Freire, que associava vocábulos de uso cotidiano a imagens que permitiam lê-las a partir das vivências da própria comunidade. Os esforços para incorporar o método às políticas governamentais de alfabetização foram abandonados com o golpe militar de 1964.

Desde os anos 1980, a mãe de Jonathas de Andrade atuou como professora da rede pública de ensino de Alagoas. Quando se aposentou em 2006, passou a ele 21 fascículos com materiais didáticos que retomavam o método de Paulo Freire, vendidos nos anos 1970 em bancas de revista. Esse foi o ponto de partida para que o artista realizasse dinâmicas com seis mulheres analfabetas, com as quais se reuniu diariamente ao longo de um mês. Junto com elas, buscou reconstruir esse jogo de associações, fazendo o conjunto selecionado de palavras atuar, tanto na discussão de suas realidades, quanto na resignificação de imagens da história recente.

Mais do que assumir o compromisso de alfabetizar essas pessoas, Jonathas de Andrade parece testar o vocabulário utópico da época de Paulo Freire, numa experiência que é agora atravessada por outros tempos históricos: o golpe de 1964, a releitura do método pelos fascículos dos anos 1970, as décadas em que sua mãe atuou como educadora – aquele ano de 2006 quando o artista tomou conhecimento dos cartazes e, por fim, esse momento em que trabalhou com as mulheres.



Educação para Adultos, 2010 (detalhe)
impressão em cores sobre papel • 154 x 832 cm • Doação Roberta Matarazzo

O jogo entre fotos e palavras dos novos cartazes segue reivindicando a abertura de ambas as linguagens: para o público, as relações propostas podem soar ora didáticas, ora aleatórias, poéticas, irônicas... Podem apontar para fatos contingentes ou compor alegorias que transcendem qualquer tempo determinado. Mas o conjunto é invariavelmente perturbador. Se não visa estabelecer novas utopias, ao menos, rompe com a inércia que resta da consciência de que a expressão mais sincera não tornará o mundo perfeito.

Educação para Adultos se refere à alfabetização tardia, questão social que ainda deve ser enfrentada. Mas diz respeito ainda à possibilidade de renovar continuamente por meio da arte o papel das linguagens. Educar é permitir que uma tradição seja compartilhada e, ao mesmo tempo, confrontada com as necessidades de cada lugar e de cada tempo. Quando o automatismo da linguagem resulta em silêncio, são suas lacunas que permitem devolver uma dimensão crítica e estética à comunicação.

César BALDACCINI

Marselha, 1921 - Paris, 1998

Ana Magalhães

A nona edição da Bienal de São Paulo, em 1967, não foi a primeira na qual o escultor francês, nascido em Marselha, César Baldaccini participou. Sua presença no evento acontecera pela primeira vez em 1959, quando o artista apresentara um conjunto de *assemblages* de ferro e começava a se projetar internacionalmente com suas esculturas criadas a partir do uso de máquinas de compressão de carros descartados em ferros velhos. Ao chegar ao Brasil para sua segunda participação, aí sim na IX Bienal, César começava a experimentar com um novo material: o poliuretano expandido, com o qual o artista fez formas em grandes formatos vistas em Paris no Salão de Maio daquele mesmo ano. Sua *Expansão Controlada* havia sido, portanto, realizada nesse contexto, antes de embarcar ao Brasil para compor a sala especial do artista dentro da Representação Nacional francesa da Bienal.

A França, por sua vez, se apresentava como uma jovem representação. A escolha do comissário e crítico ligado ao *Nouveau Réalisme* francês, ao lado de Pierre Restany, Michel Ragon, em expor esse « novo » César ao lado de jovens artistas não era neutra e vinha para fazer frente à crescente hegemonia da nova arte norte-americana, representada então pela Arte Pop. A França ainda se impôs com a polêmica que se instaurou no debate em torno do grande prêmio, disputado com a Grã-Bretanha e os Estados Unidos – e cujos finalistas foram o inglês Richard Smith e César¹.

César realizou aqui também uma expansão. A ação aconteceu em 29 de setembro daquele ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), com a presença de Pierre Restany e Mário Pedrosa. E durante sua visita a São Paulo, ele conheceu Walter Zanini, em visita ao MAC USP, onde demonstrou apreciação pelo *Ídolo Hermafrodita* de Eduardo Paolozzi (aquisição recente para o acervo do Museu). O resultado desse encontro foi uma proposta de compra de *Expansão Controlada* pelo Museu, esta também não sem polêmica. Zanini publica um artigo na revista *Mirante das Artes* respondendo à crítica local, que



Expansão Controlada, 1967
poliuretano • 221,5 x 171,4 x 116,7 cm • Aquisição MAC USP
©Baldaccini, Cesar / AUTVIS, Brasil, 2015

considerava a obra feita de um «material duvidoso e esteticamente muito ruim». Para fundamentar sua escolha, recorreu aos escritos de Herbert Read sobre a escultura moderna, colocando as expansões de César numa linhagem de reformulação da linguagem da escultura, ao lado de Eduardo Paolozzi.

Em carta ao artista de fevereiro de 1968, Zanini fala sobre a colocação da obra na mesma sala do *Ídolo Hermafrodita* de Paolozzi. Saía de cena *Unidade Tripartida* de Max Bill, até então exposta no lugar que o diretor do Museu escolhera para expor *Expansão Controlada*. Exposta na I Bienal de São Paulo, em 1951, a *Unidade Tripartida*, era, para aquela geração, emblema do engajamento dos artistas brasileiros nas tendências da abstração geométrica e nas questões da arte concreta. *Expansão Controlada* permaneceu, assim, vestígio de uma ação de César no Rio de Janeiro e daquilo que Zanini chamou do « tournant » da escultura contemporânea.

1 O prêmio afinal é dado a Richard Smith, mas a direção da Bienal oferece um prêmio de honra a César, que o recusa.

Ricardo BASBAUM

São Paulo, 1961

Paula Braga

A noção de participação na obra de arte, cara a artistas dos anos 1960, é expandida para a noção de coletivo na obra de Ricardo Basbaum. Em diagramas de parede que exploram o “superpronomes euvocê” e a construção de um entendimento de indivíduo como parte, célula, de um todo, Basbaum constrói um modelo de convivialidade próprio da era das redes. Alinha-se, assim, a filosofias contemporâneas que veem no coletivo uma nova potência do político na arte. O pensamento do coletivo desenvolve-se na obra de Basbaum em torno de um projeto que assume várias formas, o *NBP - Novas Bases para a Personalidade*, lançado em 1990 e cujo mote são os elos entre comunicação e arte contemporânea, discutidos dentro do campo da “política da subjetividade”¹. NBP é “quase um programa para ações”, e se desenvolve em torno de 3 vetores: a “imaterialidade do corpo” (a matéria orgânica dissolvida na imaterialidade dos ritmos tecnológicos, como na rede), a “materialidade do pensamento” (que tem potencialidade plástica, pode ser moldado, como defendido pela escultura social de Beuys) e o “logos instantâneo” (conhecimento visual “arreatador, súbito, envolvente, imediato, instantâneo”).²

Na coleção do MAC USP, uma instância de NBP aparece como uma grande escultura de madeira que reproduz a forma básica usada em muitas obras do projeto NBP, um retângulo com os quatro vértices cortados e um círculo vazado no centro. Essa forma é uma estilização do olho humano, ainda que se resguarde de significados fechados. De fato, é uma forma que cumpre a difícil tarefa de não se parecer com nada, como que propondo a necessidade de renovação de nosso repertório de signos. Na placa de madeira, lê-se em letras serigrafadas a sigla do grande projeto que desde os anos 1990 conduz a obra de Basbaum, NBP, sigla que segundo o artista se organiza em torno de 3 conceitos:

1 BASBAUM, Ricardo. *Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?* São Paulo: ECA USP, 2008 (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais), 2008. Vol. 2, p.6

2 *Idem*, p. 17



NBP (Novas Bases para a Personalidade), 1991
recorte de laminado e serigrafia sobre madeira revestida
de laminado • 228 x 129 x 10 cm • Doação artista

N - Novas: “obsessão e necessidades modernas”

B - Bases: “estruturas, por que não?”

P - Personalidade: “discussão que chama para si os campos da psicanálise, biologia, antropologia, análise comportamental e estatística, mecanismos socioeconômicos, etc., junto com questões artísticas (...), um terreno de amplas e movediças dimensões”³.

A sigla, então, declara certa genética da obra, desde a herança moderna da busca pelo novo (e da transformação social), passando pela valorização da obra como “estrutura” ou “base”, cara aos artistas dos anos 1960 e 1970, até a multidimensionalidade da arte “pós-moderna”, que certamente não está “depois do moderno”, mas sim “ligado ao moderno”, multiplexando-o em vários eixos, em vários campos do conhecimento.

Na obra pertencente à coleção do MAC USP, NBP aparece como um marco – lápide ou baliza? – que sinaliza um novo ciclo de entendimento do indivíduo, da relação do indivíduo com o coletivo, e portanto um novo ciclo de entendimento do que é arte. Certamente essa não é uma obra que admita uma leitura a partir da valorização do objeto: o que está na coleção do MAC USP é uma instância, incorporada em madeira, de um “lema conceitual para a transformação”⁴.

3 *Idem*, p. 83

4 BASBAUM, Ricardo *apud* Brett, Guy “Arte no plural”. *Brasil Experimental: Arte/Vida, Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 270.

Joseph BEUYS

Krefeld, 1921 - Dusseldorf, 1986

Marta Mestre

(Texto escrito em 2012)

Um dos primeiros desenhos de Joseph Beuys é o retrato de uma enfermeira russa anotado no seu caderno de guerra, em 1943. Foi realizado após o acidente que sofreu numa área isolada da Crimeia (antiga URSS) onde estava a servir o exército alemão, tendo sido auxiliado pelos povos nômades da região que o cobriram de feltro e gordura de animal. Este episódio, chega-nos junto com anotações sobre o seu fascínio pela cultura mongólico-eslava, pelos seus modos de vida e as duras condições na frente de batalha.

Retrato e Relato, ou se quisermos, exploração do real e exploração da temporalidade na imagem, são o nó constitutivo do desenho em Beuys. Desfiar este nó passa por compreender que existe uma dimensionalidade múltipla na elaboração de cada um dos seus trabalhos, e que a folha de papel é um sensibilizador de diferentes níveis, intensidades e significados.

Assim, sem apresentar propriamente uma metodologia, Beuys considerava propício desenhar distraidamente, a ver televisão, a falar, ou durante as suas performances. Segundo ele, são momentos que criam uma “desatenção” do sujeito, certo esvaziamento da concentração que está nos antípodas de um “eu” lúcido e racional.

A imagem do “sismógrafo”¹ pode servir de metáfora para a linha agitada e nervosa de Beuys. Oscilante e errática ela acaba sempre por perder toda a sua “determinação estática”, em prol do reenvio a uma *morfologia subterrânea*, uma extrema receptividade aos mínimos impulsos que a mão regista. O uso de papéis de eletrocardiogramas em algumas das suas ações ou instalações é também frequente, aparecendo em trabalhos distantes no tempo (vitrines que acompanham a montagem de *The Pack (Das Rudel)*, 1969, e ação *Terremoto in Palazzo*, 1983, por exemplo).

A primeira apresentação do trabalho de Beuys no Brasil dá-se na XV Bienal de São Paulo em 1979 (sete anos antes de falecer). Na época já era um artista reconhecido internacionalmente, e teria, no mesmo ano, a

1 Comme le rêve le dessin, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, Louvre, Centre George Pompidou, Éditions du Louvre/ Éd. du Centre George Pompidou, 2005. p. 48.



Codices Madrid, 1975
litografia sobre papel • 22,9 x 15,7 cm
Doação Consulado Alemão
©Beuys, Joseph / AUTVIS, Brasil, 2015

sua grande retrospectiva no Museu Guggenheim, em Nova York. Tanto no catálogo da Bienal quanto na bibliografia consultada² existe a indicação de que Beuys participou com um “ambiente”, composto por *Hobe*, 160 cm, *Breile*, 200 cm; e *Tiefe*, 250 cm, acompanhado de litografias *Grano* da edição *Codice Madrid*. Porém, a referência ao “ambiente” não aparece no catálogo³ que a República Federal da Alemanha editou para a Bienal.

Codice Madrid é uma edição de 1000 exemplares da Presse Manus (Stuttgart, 1975), um total de 106 impressões com 156 páginas⁴, a partir de desenhos realizados por Beuys entre o outono de 1974 e o início de 1975, motivados pela descoberta de dois códices de Leonardo da Vinci na Biblioteca Nacional de Madrid, nos anos 1960, que Beuys terá visto.

Ao longo das páginas litografadas surgem elementos de várias naturezas: próteses, pirâmides, números, escalas, anotações, paisagens, arcadas, frisos, ruínas, e muitos e variados traços livres. Um desfile de aparições gráficas e de acontecimentos sem controle que nos fazem lembrar coisas vindas do muito lá atrás e do logo ali, e que contém uma energia conservada que pode ser reativada e descarregada, à semelhança da memória. Neste sentido, o conjunto é admirável do ponto de vista do resgate subliminar que faz do século XVI, do seu fluxo conciliador entre a *ars* da técnica e *ars* do pensamento, da *techné* em si (que Leonardo encarna na perfeição), podendo ser lido como um canal de acesso entre espaços e tempos diferenciados.

Da mesma ordem de relação entre Cy Twombly e Poussin, entre Barnett Newman e a escultura pré-colombiana, Joseph Beuys vê na cosmovisão de Leonardo da Vinci um espaço seminal para o pensamento artístico, e a possibilidade de construir as bases para a transformação do ser humano.

2 ADRIANI, Goetz; KONNERTZ, Winfried e THOMAS, Karin. *Joseph Beuys - Life and Work*, Barron's, 1979.

3 ADRIANI, Goetz. “Ainda por quanto tempo você pretende imobilizar-se no primeiro passo?”, em: *Joseph Beuys – XI Bienal Internacional de São Paulo 1979*, de 3 out. a 9 dez., 1979.

4 Importa precisar que o exemplar de Beuys do acervo do MAC USP é uma doação incompleta do Consulado Alemão, composta apenas por 96 litografias *Grano*, com 124 páginas. Pelos sinais de fita adesiva que contém, com boa probabilidade a edição foi desagregada e colocada na parede para o contexto da XV Bienal, tendo formado um painel de 62 pranchas montadas em 17 molduras.

Umberto BOCCIONI

Reggio Di Calabria, 1882 - Sorte, 1916

Sergio Martins

Em seu **Manifesto Técnico da Escultura Futurista**, 1912, Umberto Boccioni declara:

A escultura deve, então, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço, já que ninguém mais pode duvidar que um objeto termina onde outro começa e não há nada que circunde o nosso corpo – garrafa, automóvel, casa, árvore, rua – que não o recorte e não o seccione como um arabesco de curvas direcionais.

Basta olhar para *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, esculpida por Boccioni também em 1912, para perceber o teor programático de seu trabalho. As abruptas inversões entre interior e exterior impedem qualquer coincidência entre a forma e a superfície e evidenciam uma proposta de apreensão da garrafa como um objeto estilizado por linhas de força capazes de traduzir escultoricamente a ação – ou melhor, a refração – da luz na dinâmica da percepção.

Num só golpe, um prato efetivamente secciona a garrafa e contribui para que todas as partes da escultura se subordinem a um vigoroso movimento circular. Eis aí o cerne da diferença entre o futurismo de Boccioni e o cubismo com o qual ele já vinha dialogando em sua pintura. A garrafa em questão é apropriada do importante *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, de Pablo Picasso. A dispersão da figura no cubismo analítico é uma lição que Boccioni sem dúvida assimila, mas a ênfase no dinamismo como princípio de rearticulação daquilo que foi disperso é um traço decididamente distante do profundo sincronismo que informa a pintura cubista (e que a levou a ser interpretada como um campo de significantes justapostos, isto é, como análoga à teorização da linguagem por Ferdinand de Saussure).



Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço, 1912
bronze • 39,5 x 59,5 x 32,8 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

Por fim, ao redefinir-se como um escultor, Boccioni dá mais um passo no sentido de distinguir-se do cubismo. Em seu manifesto, o artista propunha uma concepção arquitetônica da escultura como forma de tirar seu atraso em relação à pintura moderna. Se isso está na base de sua inovação escultórica, também não deixa de iluminar certas contradições ali presentes, como o resíduo de monumentalidade que *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* ainda apresenta – talvez pela junção entre seu material, o bronze, e sua forma piramidal –, apesar do antimonumentalismo professado por seu autor. Só mais adiante – vide *Dinamismo de um Cavalo Correndo + Casa*, 1914-1915 – a escultura de Boccioni passaria a justapor materiais corriqueiros ou de origem industrial (cujo uso seu próprio manifesto já recomendava), aproximando-se assim das construções tridimensionais de Picasso e de Vladimir Tatlin.

J. BORGES

Bezerros, 1935

Marta Mestre
(Texto escrito em 2012)

O homem acorda de manhã e vai à caça. Põe a espingarda às costas, caminha até longe, e entra mato adentro. Só irá parar quando encontrar o silêncio que escuta cada vez com mais nitidez. É um silêncio que sai da sua marcha e cresce pela grama alta. O homem sobe a uma árvore e deixa o tempo passar. No chão largou uma presa de outro animal para atrair a onça. Talvez procure a carcaça deixada pelo predador e faça a sua espera ali próximo, pois sabe-se que as onças não comem tudo de uma vez e retornam sempre ao local onde deixaram a carcaça para o banquete final, sendo esse retorno fatal para a onça.

É assim que se faz a “caça de espera” nos contextos rurais brasileiros, em especial no Nordeste, onde nasceu José Francisco Borges (Bezerros/PE, 1935), autor desta pequena xilogravura. Um dos mais apreciados autores de gravura de cordel¹, J. Borges foi capaz de criar uma identidade inconfundível e seus trabalhos já fazem parte do imaginário brasileiro. As inovações que incrementou foram feitas gradualmente, e parecem-nos responder não só ao desenvolvimento do seu próprio trabalho, mas também a uma escuta atenta do seu mercado e grupo de admiradores crescente. A nível técnico, introduz a cor (vermelho, azul, verde, laranja, amarelo) na tradição do preto e branco, e vai servir-se de novos formatos, maiores que o padrão em uso. A nível da figuratividade, acrescenta ao ideário sertanejo (o diabo, Lampião, prostitutas, vaqueiros, festas de São João, etc) temas atuais e quotidianos tratados com humor: a psicanálise, o futebol, a telenovela, são alguns exemplos.

O Caçador na Espera é uma composição simples e complexa ao mesmo tempo. Os elementos estão todos nos lugares em que fazem sentido estar. Há a rede suspensa entre duas árvores, as copas frondosas que dão abrigo do sol e da chuva, e o caçador no centro com sua espingarda. Embaixo, o título gravado na imagem não nos deixa dúvidas sobre aquilo que é. Existem, porém, alguns elementos de composição

1 J. Borges também publicou cordel. *O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*, folheto de 1964, é a sua estreia. Contudo é na gravura que irá afirmar-se profissionalmente.



O Caçador na Espera, s.d.
xilografia sobre papel • 37,3 x 28,2 cm
Doação Theon Spanudis

que dão *estranheza* a esta imagem, e tornam a nossa espera diante dela mais atenta. Ainda que esta atenção possa vir dos conhecimentos que temos do imaginário rural e da caça (plano da representação), é do ponto de vista da interação dinâmica e do peso visual (plano da imanência) que esta e muitas das gravuras de J. Borges nos podem oferecer uma experiência realmente significativa. Linhas, cores, padrões, diferenças entre lado esquerdo e direito da imagem, aproximação ou afastamento das formas, cheios e vazios, etc. constituem elementos de um vocabulário universal.

Assim existe uma leitura que se vai extraindo à medida que o nosso olhar se demora, e caminha lento, pois sabemos que “a visão é uma verdadeira apreensão criativa da realidade” (R. Arnheim²). Por exemplo, a copa das duas árvores também nos pode surgir como duas nuvens que se desarticulam do resto da composição, os troncos são estranhamente finos para suportar o volume do caçador e da sua espingarda, a paisagem fechada a preto e branco faz-nos lembrar uma cela concentracionária, e afinal, o que espera o caçador?

A emoção melancólica e a solidão que podemos construir através desta imagem resulta de um manejo muito laborioso dos elementos da composição, em especial uma capacidade de síntese que nos lembra as iluminuras ou as capitulares ilustradas, com que se iniciam os livros antigos.

2 ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 1954.

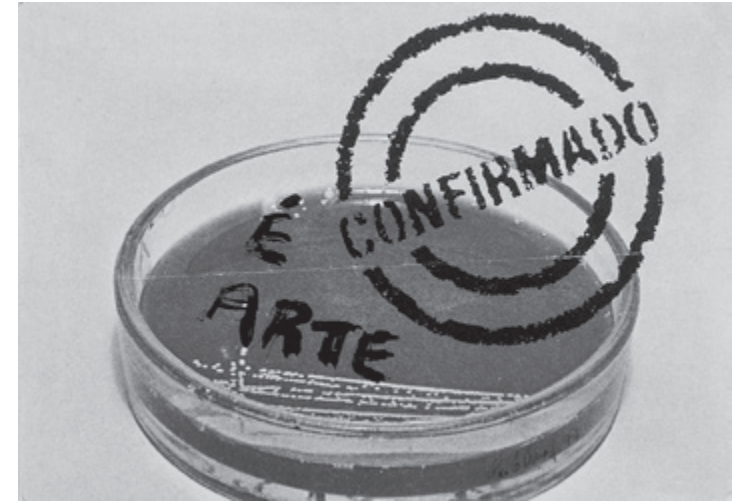
Paulo BRUSCKY

Recife, 1949

Paula Braga

Arte não existe como algo em si, mas sempre depende do que uma era entende como sendo arte. A arte mais relevante de uma era não se parece nada com arte ao surgir. Arte então guarda como devir exatamente aquilo que uma era não consegue ainda chamar de arte.

A partir das primeiras manifestações da arte conceitual, no final dos anos 1960, muitos artistas passaram a ter como tema de suas obras justamente a discussão sobre a natureza da arte. A obra de Paulo Bruscky é herdeira desses questionamentos e a eles adiciona ironia e um humor incisivo, desconcertante, que entra como perturbação dos valores pré-estabelecidos. Em *Confirmado: é Arte*, Bruscky provoca nossa fé na ciência, e iguala a incerteza da definição de arte à incerteza de diagnósticos que consideramos inquestionáveis. A placa de petri, um aparato de vidro usado em laboratórios para análise de alguma substância, faz as vezes de continente transparente da matéria arte, que aqui é vermelha, como o sangue. A análise vem com algo de científico e algo de burocrático, com um carimbo atestando que sim, aquilo é arte. O formato escolhido para a impressão da imagem, como um cartão postal, aponta para outra mutação que Bruscky incita na definição de arte: não mais algo para ser contemplado, mas algo que circula, por uma rede, como por exemplo a rede dos correios. Bruscky é um precursor no Brasil da *Mail Art*, que faz do espectador uma célula ativa da rede, simultaneamente receptor e emissor e que, estando na rede, é convidado a fazer circular suas próprias enunciações. A arte sai dos museus, vai para a vida, abole a fronteira entre espaço da arte e espaço do cotidiano. Historicamente, a arte correio dos anos 1970 tem a relevância de ter transgredido fronteiras, unido artistas de diversos países, e driblado a censura, como escreve Bruscky em um “telegramarte”: “Comunicação à distância. Ideias viajando livres”¹. Além do telegrama (telegramarte), do envelope (envelopoema), dos aerogramas (aerogramarte), a arte de Paulo Bruscky viajou desmaterializada por



Confirmado: é Arte, 1977

offset em cores, carimbo e decalque sobre cartão postal • 10,5 x 14,9 cm • Doação artista

telex (telexarte) e, a partir de 1980, por fax.² Grande parte da arte-correio produzida por Bruscky carrega o vazio da autorreferência, com carimbos estampando mensagens como “Hoje arte é esse comunicado”, que o artista traduz ao pé da letra para o inglês pela impossível expressão “Today art is this communicated”. A arte correio de Bruscky diz a que veio: para reiterar que ela é arte, para usar um circuito de distribuição de mensagens, pelo uso do canal de comunicação, para que esse canal não fique entupido com propagandas e cartas comerciais, para que o canal mantenha-se aberto, ágil, potencialmente livre para a circulação de outro tipo de informação, como por exemplo a informação de que a arte é viva como o sangue, mutante como as células, e resistente a definições certeiras. “Para mim a dúvida é fundamental. É este questionamento que me faz produzir”, diz Bruscky.³ A certeza, para esse artista, só existe como ironia.

² *Ibidem*, p. 12

³ Paulo Bruscky *apud* Lidice Matos. “Arte e este Comunicado Agora: Paulo Bruscky e a Crítica Institucional”. *Revista Concinnitas*, ano 8, volume 1, número 10, jul. 2007, p. 127.

1 BRUSCKY, Paulo *apud* Cristiana Tejo, Paulo Bruscky: *Arte em Todos os Sentidos*, Recife: ZuluDesign, 2009, p. 11

Paulo BRUSCKY

Recife, 1949

Paulo Miyada

A primeira leva de obras de Paulo Bruscky chegou no acervo do MAC USP pelos correios: cerca de cinquenta cartas, envelopes, postais e suportes variados enviados entre 1975 e 1978. São exemplares muito diversos do que o artista chama de *mail art*, *arte correio* ou *arte correspondência*, e que o acervo do MAC USP, sob a gestão de Walter Zanini, ajudou a consagrar como *arte postal*. São obras produzidas especificamente para serem enviadas por correio e circular em uma rede de troca entre artistas de todo o mundo – do Japão aos Estados Unidos, passando pelos lados socialista e capitalista da Europa e por diversos países da América Latina. Algumas funcionam como uma espécie de comentário sobre a rede da *arte correio*, outras são adaptações de ideias do artista aos formatos da fotocópia e do cartão postal, e outras ainda são partes de “correntes” em que um poema processo era iniciado por um artista e submetido a outro, que adicionava alguma intervenção gráfica ao material e então o postava para um terceiro que deveria dar sequência ao processo. Zanini, sabendo do interesse histórico desses documentos, não hesitou em interromper algumas dessas correntes que foram encaminhadas nominalmente a ele e adicioná-las ao acervo do museu.

Dentre essas obras, destacam-se casos que tensionam os limites do que cabe no correio. Além de palavras e imagens, o que viaja enquanto viajam as cartas e postais? Na parte de fora de um envelope, Bruscky escreveu “Este envelope contém cheiro da praia de São José da Coroa Grande” e, no seu interior, colocou pedaços de plantas para transportarem ao “leitor” a maresia de uma praia distante, guardada num envelope e postada da cidade de Recife para qualquer parte do mundo. Outro traz em seu exterior apenas remetente, destinatário, selo, carimbos do correio, três carimbos de Bruscky e, em letras garrafais, o imperativo APALPAR. Diante dessa ordem, o destinatário, tal qual Alice frente a um bolo suspeito, invariavelmente aperta o envelope. A maciez de uma espuma presenteia o toque obediente e oferece o conteúdo da carta sem que seu invólucro seja rasgado. Na verdade, podemos



Apalpar, 1975
caneta hidrográfica e esferográfica, carimbo, selo e espuma
sobre papel • 12,3 x 15,1 x 1,3 cm • Doação artista

imaginar que, ao longo de seu traslado, esse envelope tenha sido apalpado por inúmeros funcionários dos correios, todos agraciados com uma mesma mensagem tátil. Diz a lenda que a primeira edição do livro *O Meio é a Mensagem*, de Marshall McLuhan, trazia na sua capa os dizeres “o meio é a massagem” – ninguém sabe se esse foi um erro de edição ou uma troca do autor, mas na obra de Bruscky o trocadilho torna-se uma verdade irrefutável.

Na época em que enviava essas cartas ao MAC USP, Bruscky sabia que a rede mobilizada pela arte correio não tinha precedentes. Hoje, ele diz que a agilidade e fluidez desse dispositivo prefigurava a comunicação contínua que está disseminada pela internet. A diferença talvez esteja na disposição de fazer os meios dizerem mais do que eles parecem ser capazes. Nos dias de hoje, as TVs são 3D, têm alta definição, antirreflexo e tantos outros recursos, mas ainda não sabem transportar cheiro e maciez, elementos sensíveis que toda experiência amorosa ensina serem os mais potentes gatilhos sinestésicos: mexem com nossos batimentos cardíacos antes mesmo de entendermos o que foi que nos atropelou.

Paulo BRUSCKY e Daniel SANTIAGO

Recife, 1949 / Garanhuns, 1939

Paulo Miyada

Às vezes o momento em que chega uma carta é tão significativo quanto o seu conteúdo. As notícias de um viajante enquanto está longe de casa; a lembrança de alguém que sumiu de vista há décadas; o postal de natal que se perdeu no correio e chega às vésperas do inverno. Por isso, é interessante observar as ocasiões em que as obras de Paulo Bruscky foram incorporadas à coleção do MAC USP.

A segunda adição de um conjunto abrangente de obras de Bruscky se deu, segundo o próprio artista, graças à interlocução com Cristina Freire, pesquisadora e curadora do museu. Responsável pela pesquisa que resultou no primeiro livro publicado sobre o extenso conjunto de sua obra (**Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**, 2006), Freire o procurou durante a preparação da mostra *Paulo Bruscky: Ars Brevis* (MAC USP, 2007), solicitando para o acervo trabalhos feitos entre 1971 a 1993, os quais completariam lacunas e atualizariam a presença de Bruscky na coleção. Sete obras foram incluídas, dentre elas o registro fotográfico da antológica ação “*O que é Arte? Para que Serve?*”, de 1978.

No conjunto, está o livro-objeto *Cuidado: Frágil*, feito por Bruscky em parceria com Daniel Santiago, em 1992. Trata-se de um estojo preto com etiquetas em branco e vermelho, típicas de caixas de transportadoras; dentro do estojo, um livro bastante grosso, cuja folha de rosto é um quadrado de vidro jateado e o miolo composto por vidros de colorações, texturas e tratamentos diversos, todos quebrados ou cortados em diagonais, semicírculos e elipses irregulares. Manipulando o objeto e virando suas páginas, percebemos a fragilidade do material, sempre na iminência de quebrar-se ao primeiro descuido. Atentamos também ao alerta de cuidado, pois os nossos dedos podem machucar-se pelo fio cortante das folhas de vidro. Isso, claro, no ambiente do acervo em que funcionários do museu, usando luvas, abrem e viram lentamente as páginas para nós. Trata-se de uma obra que dificilmente poderá ser exposta *in natura*. Afinal, quantas normas de segurança precisariam ser desafiadas para deixar um objeto como esse aberto para a livre manipulação dentro do espaço expositivo?



Cuidado Frágil, 1992

lâminas de vidro e tipografia sobre papel com revestimento vinílico colado sobre capa dura encadernadas com parafuso e etiquetas sobre papel com revestimento vinílico colado sobre caixa de papelão
32 x 13 x 36,4 cm • Doação Paulo Bruscky

Um pouco como fez Marcel Duchamp ao construir suas *Boîtes-en-Valise*, Bruscky realizou uma obra portátil que antecipa as condições de sua inclusão nos espaços institucionais da arte. Entre as décadas de 1930 e 1960, Duchamp construiu caixas e maletas com miniaturas, réplicas e registros de diversas de suas obras, como minúsculos modelos de como poderiam ser as salas dos museus que abrigassem seus trabalhos. Já Bruscky, anos antes do início da pesquisa de Cristina Freire que foi um marco inegável no processo tardio de inclusão de sua obra no quadro historiográfico da arte brasileira, preparou o seu *Cavalo de Tróia*: uma caixa que oferece ao museu a experiência incongruente de possuir um objeto cuja fruição contradiz suas diretrizes fundamentais de conservação e segurança.

Rebelde e crítico, o conjunto da obra de Bruscky não se adequa aos dispositivos institucionais de preservação de sua memória. Mas, fundamental para a história da arte brasileira, também não deve ser esquecido pelas instituições do país. Que ele possa então permanecer como está: presente e eternamente problemático – afinal, na arte, os incômodos nem sempre existem para ser superados.

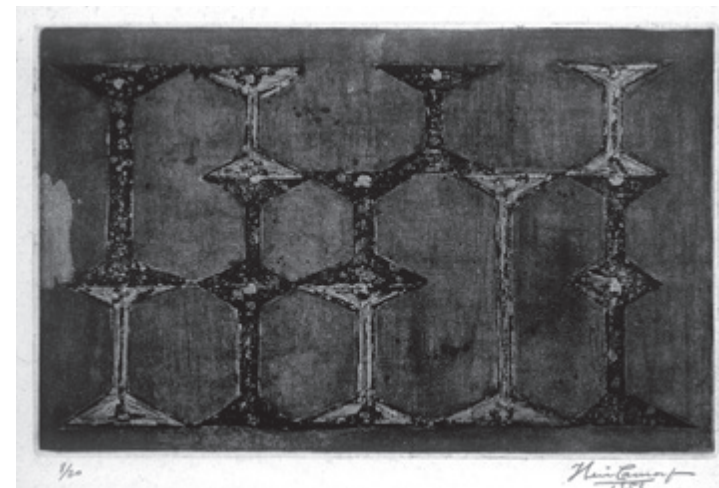
Iberê CAMARGO

Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994

Monica Zielinsky

A gravura *Carretéis* marca um momento importante na obra de Iberê Camargo, tanto do ponto de vista técnico, no que diz respeito à elaboração da gravura em metal, como em relação à sua proposta de criação. Ela acompanha os desdobramentos da sua pesquisa gráfica e pictórica a partir do carretel, elemento que passa a ser um objeto primordial de seus estudos em seu ateliê, ao abandonar Iberê nestes tempos a sua produção desenvolvida ao ar livre. Desde 1958 este elemento passa a ser evocado em permanência até as suas derradeiras obras.

Neste período, a primeira gravura que traz à luz este tema data de 1958, pouco mais reduzida em dimensões, ao apresentar a forma de um diagrama. Ela é, porém, embrionária de grande parte das obras de gravuras em metal de Iberê Camargo. Logo a seguir, em 1959, o artista elabora a gravura *Carretéis 1*, alçando-se esta no espaço, ainda na mesma estrutura diagramática anterior, no entanto agora revestida de materialidade pictórica. Ela propicia se perceber a obstinação técnica e fortemente experimental do artista na arte da gravura, ao elaborar os quatro estados da mesma e ao amenizar os contrastes através do emprego simultâneo da lixa, água-tinta e do açúcar. Através desses procedimentos articulados, Iberê evidencia as inegáveis relações que estabelece com a pintura, ao tratar as áreas de luz e sombra através



Carretéis, 1959
água-tinta sobre papel • 44,8 x 56 cm • Aquisição MAC USP

de seus vigorosos contrastes, assim como ao conceder às superfícies da gravura uma textura que remete à ideia de pintura. Cabe lembrar que este artista trabalhava tanto a pintura, gravura ou desenho simultaneamente, até mesmo em um mesmo dia.

Esta gravura foi valorizada e reconhecida pelo artista, uma vez que ele a assinou e produziu uma tiragem de vinte exemplares, anotada em seus cadernos como “tiragem esgotada”. A obra expõe uma visível circulação internacional, tendo participado da Bienal Internacional de São Paulo em Sala Especial, 1963, Bienal Internacional do Mercosul, 1999, Exposição Pintura y Grabado del Brasil na Cidade do México, 1966, assim como de inúmeras exposições nacionais importantes. Esta gravura recebeu diversas referências em textos e em ilustrações de textos e matérias sobre a obra do artista. Este trabalho transforma-se no decorrer em carretéis no espaço, inicialmente em desequilíbrio e posteriormente em torções, até mesmo em explosões, ao acompanhar em profunda sintonia a trajetória do restante das obras de Iberê Camargo.

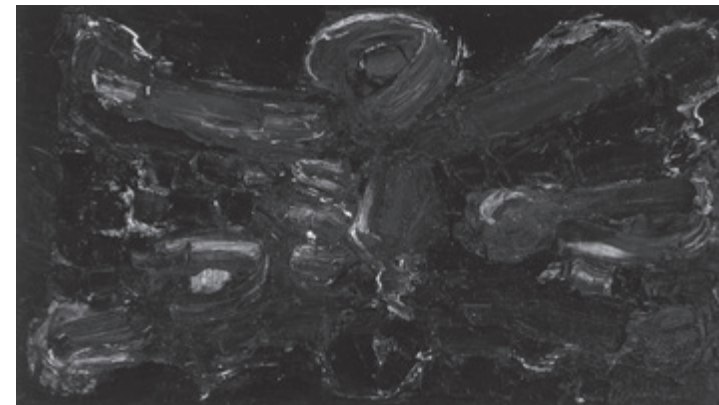
Iberê CAMARGO

Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994

Monica Zielinsky

A pintura *Expansão* registra seu lugar de importância, não apenas nesta coleção na qual se insere, mas em especial, no quadro da pintura brasileira, ao exigir abordagens à luz dos diversos problemas artísticos modernos e contemporâneos da arte brasileira. Ela remete, tal como o conjunto da produção artística de Iberê Camargo, a um veio expressionista, através de uma linguagem pictórica marcada pelo emprego tumultuado da matéria e dos pigmentos. A obra faz eclodir do âmago da tela para fora vigorosos gestos plasmados sobre as altas camadas de tinta, como se estes desejassem romper os limites do suporte. Em meio ao turbilhão da forma, em sua quase desconstrução e em reduzida escala cromática jaz a referência fundamental do carretel – elemento sempre presente nas obras do artista a partir de 1958 até os seus derradeiros trabalhos. Este objeto é considerado por Iberê “o tema, o personagem de meu drama pictórico”¹. Mesmo constante em permanência em suas obras, o carretel apenas aponta a poética densa de todas as ambiguidades que ele projeta, sufocado no espaço da pintura. *Expansão* faz o mesmo explodir até uma quase desapareção sua em meio às camadas de matéria de tinta – e aponta o advento de uma subjetividade de resistência diante da solidão existencial e do ambiente histórico que envolve a produção do artista.

1 Iberê Camargo. In: LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 27.



Expansão, 1964

óleo sobre tela • 80,5 x 138,5 cm • Aquisição MAC USP

Esta pintura é contemporânea a um dos mais dramáticos tempos da história política e social brasileira, ao se deflagrar no Brasil, no momento preciso da produção desta pintura, o golpe militar com as suas conhecidas consequências desastrosas para a sociedade do país. No entanto, a produção do artista foge a qualquer explicitação dos fatos locais e singulares desta história e volta-se com veemência ao interior da matéria pictórica. Nesta busca obsessiva de experimentação subjetiva da pintura, esta obra deixa entrever seu afastamento dos programas que enlaçavam a arte brasileira do período, estes em um quase ritual de aniquilamento da própria pintura. O antagonismo que a obra revela em relação aos princípios da abstração construtiva e do neoconcretismo em disseminação naqueles tempos e em seus ideais transformadores da sociedade marca a posição autônoma da pintura de Iberê no quadro das artes plásticas daquele momento da história da arte no Brasil; registra, ao mesmo tempo, a posição inovadora e contemporânea do informe e da desconstrução na pintura do artista, uma real atitude de resistência, porém presente paralelamente à difusão dos programas artísticos que se alastravam na arte do período.

José CARRATU

São Paulo, 1955

Rafael Vogt Maia Rosa

Nas chamadas artes plásticas, de acordo com o nome, os significantes parecem mais importantes que o significado. Logo, parte da crítica especializada, mesmo a contemporânea, se acomoda nas generalizações, como se estivessem, de fato, diante de um Matisse. E, uma vez que se reconheçam as formas, o conteúdo revela-se automaticamente, no texto. Por isso, podemos nos perguntar em que outro nicho discursivo a própria palavra *gênero* soa tão inofensiva.

Foi a partir de uma desconfiança ingênua, talvez, que enviei as perguntas a seguir para Zé Carratu. Quero dizer, foi a presença de um trabalho seu no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) que apontou para uma condição de muitas outras obras que, como uma mala, parecem não servir bem para ficar em lugar algum.

Como via o circuito das artes plásticas na época em que fez *A Mala*?

Zé Carratu: Eu via o circuito das artes com certo distanciamento. Era muito pequeno, trabalhava em uma agência para a minha sobrevivência, já tinha dois filhos. Fazia arte na rua, pintura, performance e instalações.

Como o trabalho foi incorporado ao acervo do MAC USP?

Carratu: Costumo dizer que entrei pelas portas dos fundos nesse circuito. Tínhamos o primeiro coletivo de São Paulo (o grupo Tupinãodá). Fomos os primeiros como coletivo contratado por uma galeria, a Subdistrito, e a entrar numa exposição em um museu. Os artistas de rua causavam estranheza e surpresa ao público, crítica e ao próprio circuito das artes. Eu estava atento aos movimentos da pintura. Existiam na Europa a Nova Figuração e a Transvanguarda. No Brasil, jovens se destacavam, por exemplo, o grupo Casa 7. Eram referências para mim o pessoal da extinta Escola Brasil: Geraldo de Barros, Baravelli, Wesley Duke Lee, entre outros.



A Mala, 1986/87

grafite, crayon, aquarela, acrílica, caneta esferográfica e carimbo sobre mala
52,5 x 90 x 29 cm • Doação Metropolitan Transports S/A

Achei essa mala perto da antiga Rodoviária da Luz, levei para o escritório onde trabalhava, pinteí de branco, coloquei ao lado da minha prancheta, usei como um risque e rabisque durante alguns meses, enquanto falava ao telefone. Usei lápis, ecoline, nanquim e até tinta acrílica. Dá pra ver alguns ícones do universo da rua presentes nessa apropriação. Costumávamos dizer que fazíamos apropriações e preenchimento nos espaços e objetos. Tínhamos uma visão geográfica sobre a cidade, onde pintávamos as pontes e túneis (passagens de nível) que ligavam os bairros ao centro e trabalhávamos com a escala humana multiplicando o tamanho ou diminuindo, conforme a velocidade e campo de visão dos expectadores que passavam de carros, ônibus ou andando.

A *Mala* foi incorporada no acervo do MAC USP através de um empresário que a comprou em uma exposição coletiva na galeria Susana Sasum, com alguns artistas de rua.

Como vê o trabalho hoje?

Carratu: Vejo o trabalho hoje como um objeto apropriado que representa sua época.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Raul Antelo

Mater, matéria, morte. Toda a tensão de *Série Trágica: Minha Mãe Morrendo*, 1947, concentra-se na boca moribunda. Flávio de Carvalho entendia, acefalicamente, que, ao entrefechar a boca para emitir consoantes, iniciava-se o Diálogo pelo contato com o semelhante e pela Descoberta da Imagem¹. Ultrapassado o medo e a esquizofrenia da defesa passiva, começava também o Balbucio, quando “a criança se apresenta ao mundo de boca aberta e com fome”, enquanto o homem de boca fechada é já um ser dialético. Boca aberta e boca fechada assinalam dois estágios diferentes em que esta marca o início do pânico coletivo e do aplauso, ao passo que aquela coloca o homem em relação especular frente ao Outro: ambos, boquiabertos, em um ponto pantomímico de igualdade, protegendo o estômago tanto pela boca fechada, quanto pela emissão da primeira consoante. Esse processo configura a subjetividade a partir do silêncio, “um silêncio produto de um novo apetite e da proteção outorgada ao aparelho digestivo”². Nesse momento, de sonoridade máxima, o homem, de boca aberta, balbucia o Monólogo da Fome, sem dor e sem sensação gravitacional³. Assim, a pose de boca

1 CARVALHO, Flávio de. O pânico, o aplauso, o chefe. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 21 jul. 1957, Notas para a reconstrução de um mundo perdido (doravante NRMP) 26.

2 IDEM. O homem e a sua alma. *Diário de S. Paulo*. 28 jul. 1957 (NRMP, 27)

3 IDEM. O frio, o som e o Trimestre Bobo. *Diário de S. Paulo*. 6 out. 1957 (NRMP, 38)



Minha Mãe morrendo (nº 7), 1947

Série Trágica • carvão sobre papel • 69,4 x 50,4 cm • Doação MAMSP
Todos os direitos reservados

aberta era tão somente uma “câimbra evolutiva”⁴, em que nada se definia pela função (a boca não surge para falar) e sim por seu deslocamento (ela serve para examinar, manipular, atacar). As vogais, primeiros sons produzidos pelos órgãos periféricos da ingestão, são sons representando a fome e, portanto, o Sim, ao passo que o processo entre o Sim e o Não, o Balbucio, cristalizado como gaguejo, são ensaios de negatividade. A firme emergência do Não mostra, entretanto, “blocagens clônicas do gaguejo”, que nos persuadem de que “o homem se aproxima da cultura”⁵. Pelo contrário, o abandono da negatividade e o retorno ao Sim vocálico, expresso pela boca materna aberta, nos instalaria em plena exaustão do simbólico e do moderno.

4 IDEM. Ainda o Trimestre Bobo. *Diário de S. Paulo*. 27 out. 1957

5 IDEM. Idade da fome. Para a reconstrução de uma idade perdida. *Diário de S. Paulo*. 22 jul. 1962, lido na Universidade da Califórnia (jan. 1962).

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Ana Maria Maia

A *Série Trágica: Minha Mãe Morrendo* está entre as obras transferidas do Museu de Arte Moderna (MAM SP) para o Museu de Arte Contemporânea (MAC USP) em 1963. Afora as motivações para esta transferência, que remontam ao modo como uma instituição nasceu da outra, pelas mãos de seu patrono em comum, Ciccillo Matarazzo, convém notar como este histórico de uma dupla catalogação adere às características da obra de Flávio de Carvalho. Uma obra atada, por um lado, à vanguarda expressionista; por outro, às práticas de intervenção *site-specific* e performance. Atualizadora do modernismo brasileiro da primeira metade do século XX e precursora do experimentalismo¹ que caracterizaria a contemporaneidade dali por diante.

Numa trajetória de passagem², demarcada por uma temporalidade sempre limítrofe, na qual entremeiam-se moderno e contemporâneo, a *Série Trágica* pode ser considerada um simbólico ponto de inflexão. Não exatamente em relação a uma cronologia de trabalhos do artista, mas ao panorama institucional da arte na cidade. Em 1947, ano em que a obra foi feita, era aberto o Museu de Arte de São Paulo (MASP)³ e preparado o ambiente para a realização da primeira edição da Bienal, em 1951. A existência de um meio receptivo possibilitou que, ineditamente, uma proposição de Flávio de Carvalho fosse aceita e sustentada por uma instituição, à revelia das já costumeiras manifestações públicas de repúdio, como o quase linchamento pela procissão que o artista confrontou na *Experiência N° 2*, em 1931.

A proposta, no caso, era retratar o semblante de dor de sua mãe, Dona Ophélia Crissiúma, instantes antes de sua morte, sobre o leito de um hospital. De início registrada nas folhas de um pequeno caderno



Minha Mãe morrendo (n° 7), 1947
Série Trágica • carvão sobre papel, 69,4 x 50,4 cm • Doação MAMSP
Todos os direitos reservados

de anotações, com traços rápidos e instáveis, que sugerem a agonia da retratada e a tensão do retratante, a sequência foi posteriormente transferida para nove pranchas de desenho e mostrada na individual do artista, no MASP, em 1948. Com ela, Flávio de Carvalho fincou suas apostas no figurativo em detrimento da onda abstracionista que crescia em seu entorno. Postulou também a iconoclastia e o ateísmo dos seus gestos, que, desde iniciativas anteriores, já perseguiram os efeitos da profanação de dogmas, como a fé religiosa para uma sociedade predominantemente católica ou a pintura de madonas serenas e adoradas para uma história da arte repousada sobre matriz renascentista.

A madona de Flávio de Carvalho nunca padece. Do seu rosto saem “linhas de força”⁴ que assemelham-se a demônios interiores, pulsões e iminências, de vida e de morte. Essas são as linhas que guiam o artista não só na *Série Trágica*, mas em toda a sua obra. São elas que o mantêm conectado ao presente, momento em que, apesar de radicais mudanças históricas e socioculturais, permanecem aferíveis, através dos desenhos, a dor de Ophélia e o medo de seu filho, a depuração dos sentidos ante o transitório e, por isso, desconhecido, perigoso, promissor.

A conjugação da cena retratada no gerúndio – conforme indicam o título da obra e as evidências pictóricas de uma narrativa contínua e sem desfecho – desmonta uma história de veredictos e atesta, em seu lugar, as motrizes. Faz lembrar que toda inflexão, antes de ser desvio, é potência. Talvez por isso a *Série Trágica* permaneça como um testemunho da trama de incongruências que separam o moderno do contemporâneo na história da arte brasileira.

1 A ideia de que Flávio de Carvalho foi precursor dos experimentalismos que caracterizam a geração de artistas brasileiros atuantes nos anos 1960 e 1970 é trabalhada na tese de doutorado de Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*, defendida na ECA USP em 1994.

2 Ou “poética em trânsito” – termo que Luiz Camillo Osório utiliza para intitular um ensaio sobre o artista. (Cf. OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 7)

3 Ainda na sede da Rua 7 de Abril, onde o museu ficou instalado desde a sua inauguração, em 1947 até 1968, quando transferiu-se definitivamente para uma sede feita pela arquiteta Lina Bo Bardi no Belvedere Trianon, na Avenida Paulista.

4 O termo aparece no artigo “A cor e as linhas-de-força”, publicado pelo artista no jornal *Diário de S. Paulo*, em 1936. Este texto figura entre um conjunto de republicações feitas pela curadora Denise Mattar no catálogo da retrospectiva do artista, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 1999 (Cf. CARVALHO in MATTAR, 1999, p. 71).

Amílcar de CASTRO

Paraisópolis, 1920 - Belo Horizonte, 2002

Felipe Scovino

A escultura *Sem título*, 1985, de Amílcar de Castro, nos revela duas generosidades, em especial, desse artista. A primeira é a capacidade fenomenológica de convertermos aquelas espessas chapas de aço em um corpo. De uma estrutura pesada e com presença altiva no espaço, a escultura logo se converte em um corpo, digamos, suscetível a instabilidades. Há uma dupla circunstância temporal ocorrendo sobre aquela superfície. Concomitante à ação do tempo cronológico, há um investimento silencioso, perceptível apenas enquanto experiência de longa duração, que lentamente nos revela a conversão do aço em pele. A oxidação e o surgimento de “imperfeições”, relevos, crostas, “desgastes” sobre a sua superfície associa-se a uma metáfora sobre a passagem de tempo e o envelhecimento de um corpo. A sua estrutura em aberto, na qual o volume é preenchido pelo ar, acentua a característica de tornar tudo pleno e revelador.

A segunda generosidade é o caráter público de sua obra. Ao ser instalada na reitoria da USP, a obra dialoga com a cidade, torna-se permissível ao olhar mundano e ao mesmo tempo está aberta a todo tipo de proposição. Torna-se um corpo aberto à cidade. Ademais, sua obra vai além do fato de ser apenas escultura ou simplesmente uma presença gratuita no mundo, ela também é substancialmente desenho no espaço. Quando realiza suas esculturas, o que parece realmente obstiná-lo é o ar, e quando isso acontece, a escultura logo se torna a



Sem título, 1985

aço • 110 x 250 x 250 cm • Aquisição Reitoria USP • Licenciado por inARTS

inscrição de um corpo no espaço, para em seguida tornar-se pele ou, melhor, presença. Estas associações também podem ser percebidas na relação intrínseca entre os seus desenhos, alguns presentes no acervo do MAC USP, e as esculturas. O gesto empregado através do nanquim reforça a tensão e a ideia de se desprender do plano. A metáfora de um corpo presente em sua obra pode ser denotada não apenas na forma como torna maleável o aço, ao cortá-lo e dobrá-lo de uma forma simultaneamente simples e dramática, mas também nos poucos pontos de fixação com os quais Amílcar concebe para as obras. Suas esculturas convocam as forças da gravidade. Ora se contorcem para a direita; ora pesam e se expandem para a esquerda; em outros momentos inclinam-se delicadamente para um e outro lado. Construídas à maneira construtiva ortodoxa – na articulação de planos que revelam a ausência de volume – logo em seguida “destroem” esse legado, ao dobrarem-se e criarem a ilusão de volume e quiçá massa.

Amílcar de CASTRO

Paraisópolis, 1920 - Belo Horizonte, 2002

Ricardo Nascimento Fabbrini

A atividade contínua de Amílcar de Castro, ao longo de cinco décadas, foi marcada pela paixão da coerência. Seu trabalho como escultor, desenhista, gravador ou diagramador, obedeceu sempre a uma rigorosa formalização, no sentido da tradição da arte construtiva, sem que isso implicasse, contudo, uma renúncia à pulsão da obra. Produziu uma linguagem de formas claras e precisas, que “enxertou a poesia na matemática, ou o rigor em imagens livres”.¹

Seus “desenhos à tinta” como *Sem Título*, de 1987, foram desdobramentos de seus esboços de esculturas, que a partir dos anos 1980, adquiriram autonomia. Nos traços a trinchas, que substituíram os pincéis, não vemos rasura ou *pentimento*, alguma marca de fatura que indique hesitação ou arrependimento. “No risco, a tinta vai acabando e a trincha vai fazendo arranho no papel, ora mais claro, ora mais escuro; e o arranho também é – dizia Amílcar de Castro – parte da obra.”² Esses vestígios não indiciam, portanto, qualquer imperfeição nos traços, mas o intento do artista em incorporar o acaso, assim como ele acolhia em suas esculturas – ainda que de modo controlado – a ferrugem nas chapas de ferro.

O gesto que deixa como rastro o traço, em *Sem título*, é firme, mas não agressivo, no sentido da expressão nervosa de um corpo que subitamente explode. Amílcar dizia, em prosa enxuta, que visava “a espontaneidade do primeiro gesto”, que não pode, contudo, ser confundida com o gesto fácil, meramente impulsivo.³ É um gesto ágil, mas que se funda num impulso construtivo, na mais severa disciplina da mão, e não em uma espontaneidade desgovernada, fonte de acidentes ou caprichos, como borrões, salpicos ou garatujas. Amílcar desenha *alla prima*: logra o traço ao primeiro gesto, sem a possibilidade de se corrigir. Seu gesto imprime nos traços uma pulsão que acompanha sua imediata formalização.



Sem título, 1987

nanquim sobre papel • 70,2 x 99,7 cm • Doação artista • Licenciado por inARTS

Sem título não é, assim, descritivo ou analítico, exercício refinado das possibilidades evolutivas de linhas finas, mas, ao contrário, desenho sintético, de linhas grossas, que evidencia ao primeiro olhar, a coerência interna da forma. Esse desenho é só medula, um osso tão centro, que não tem adjetivo ou ornamento. “É um artefato sem artifício, nu, sem pele”: de ossos à mostra.⁴ Tudo, nele, é claro e parece fácil; por isso Amílcar nutria desprezo, senão ódio, pelas coisas vagas: “Tenho fé, diz direto, na obra que não deixa resto”.⁵ O fácil é o espetacular, o pomposo. O difícil é a pureza, o rigor. *Sem Título*, é, assim, admiravelmente exato; pulsão investida em escrita de grande concisão: mas “o que há de mais misterioso, indaga Paul Valéry, que a claridade” (ou clareza estrutural)?⁶

4 GULLAR, Ferreira, *Relâmpagos*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 98.

5 CASTRO, Amílcar de. In: SILVA, Fernando Pedro e RIBEIRO, Marília Andrés (orgs.). *Amílcar de Castro (Depoimentos)*. Belo Horizonte: Editor C/ Arte, 1999, p. 24.

6 VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.99.

1 “Les Cahiers de Paul Valéry”. In: CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a Serpente e o Penar*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 75.

2 CASTRO, Amílcar de. In: BRITO, Ronaldo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: Takano/Galeria Kolans, 2001, p. 157.

3 Idem, p. 113.

Lygia CLARK

Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988

Cauê Alves

A obra *Plano em Superfície Modulada n° 2* está completamente imersa no ideário construtivo da década de 1950. No mesmo ano em que realizou esse trabalho, em 1956, Lygia Clark proferiu uma conferência na Escola Nacional de Arquitetura de Belo Horizonte. Na ocasião, ela chamou atenção para a importância da integração entre as atividades do artista e do arquiteto que, juntos, poderiam planejar casas pré-fabricadas e “a futura habitação do homem”. Segundo Clark, isso não representa uma limitação para a criação, “nesse caso o artista procura uma harmonia de ritmos dentro de uma equação proposta pelo arquiteto”¹. Trata-se da utopia racionalista que apostava na integração entre arte e indústria, tal como também pregava o manifesto do Grupo Ruptura ao se referir às “grandes possibilidades de desenvolvimento prático” da arte.

Nesse momento, seus trabalhos são muito próximos do que propunham os concretistas de São Paulo. Por isso ela participou, junto com o Grupo Frente e o Ruptura da *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta* no MAM SP. É apenas em 1957, que o contraste entre os artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro será elaborado no famoso texto *Paulistas e Cariocas*, de Mário Pedrosa, publicado no *Jornal do Brasil*². Segundo Pedrosa, “em face deles [os paulistas], os pintores do Rio são quase românticos”; os paulistas seriam “mais teóricos” e com “vocabulário cromático elementar”. Já para o líder do Grupo Ruptura, Waldemar Cordeiro, os cariocas sofriam da falta de “rigor estrutural” e de “rigor cromático”.

Desde a *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, os trabalhos dos dois grupos foram distinguidos pelos próprios protagonistas da mostra e pela história que se seguiu. Mas essa obra de Lygia Clark mostra que apesar do intenso debate, nesse momento, eram mais semelhantes

1 CLARK, Lygia. “Conferência Pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956”. *Diário de Minas*, 27 jan. 1957, Belo Horizonte/MG.

2 Pedrosa, Mário. “Paulistas e Cariocas”. *Jornal do Brasil*, 19 fev. 1957, Rio de Janeiro. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, São Paulo, 1998. pp. 253-256.



Plano em Superfícies Moduladas n° 2, 1956
tinta industrial sobre celotex, madeira e nylac • 90,1 x 75 cm
Doação MAMSP • Agradecimento: Associação Cultural
“O Mundo de Lygia Clark”

do que eles mesmos pensavam. No presente trabalho não há qualquer delírio cromático e a cor tampouco é usada de modo expressivo. Diferente dos diagnósticos de Pedrosa e de Cordeiro há aqui um vocabulário cromático elementar, o que não era privilégio dos paulistas, e rigor na escolha dos tons, também praticado pelo grupo carioca, nessa obra com predominância do preto, do cinza e do branco. A ênfase está menos na cor do que na estrutura. Para cada retângulo, paralelogramo e trapézio, há outra forma equivalente em posição similar. A mesma estrutura compositiva da metade de cima se repete na parte de baixo, tudo se passa como se a metade de baixo tivesse girado 180°. As placas são todas pintadas com tinta industrial, aplicada de modo homogêneo, objetivo e sem qualquer gestualidade.

A novidade é que já há aqui o que Lygia Clark irá chamar de linha orgânica. Do encontro entre planos rígidos surge uma fresta, uma pausa, que irá permitir a incorporação do espaço tridimensional e da temporalidade, abrindo caminho para seus trabalhos posteriores.

Carlos Alberto FAJARDO

São Paulo, 1941

Fernanda Lopes

Ao olhar para o trabalho *Sem título, 1988*, de Carlos Fajardo, um dos últimos pensamentos que passam pela cabeça é o quão frágil esse conjunto de aparência tão robusta pode ser. Os quatro blocos de carbono puro prensado, amarrados por cabos de aço, são tijolos feitos pela indústria para serem usados em ambientes de altíssima temperatura, como uma fundição. O material, que só é cortado com serra de diamante, é extremamente frágil quando transportado, porque não possui nenhuma estrutura de sustentação. O interesse pela matéria, pelo aspecto físico do material, pela relação entre aparência e o caráter estrutural interno, acompanha Fajardo desde seus primeiros trabalhos. Foi esse interesse que o levou a usar em toda sua produção esses materiais não-artísticos, daqueles que não se encontram em lojas de material de desenho. Ou então a usar materiais tradicionais, mas de uma maneira não-tradicional.

Em 1966, ainda estudante de arquitetura, Fajardo participou de sua primeira exposição como artista. Era a abertura em São Paulo da Rex Gallery & Sons, que ele ajudou a fundar ao lado dos colegas de faculdade José Resende e Frederico Nasser, e dos já experientes Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner.¹ Um dos trabalhos que ele apresentou foi *Mulher Sendo Atacada, 1966* – um carvão sobre papel que mostrava, como o título indica, uma mulher sendo atacada por um homem.

O que importava não era o desenho em si ou o que ele representava, e sim como o suporte usado por Fajardo se apresentava. O papel foi todo vincado pelo artista e as figuras eram vistas através dessa janela sanfonada. A narrativa, como disse o artista, foi absorvida pelos acontecimentos do papel.² As pinturas do mesmo período também revelavam o interesse pela materialidade e reivindicavam o status de objetos. Algumas foram feitas com placas de acrílico presas com

1 Ver LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex – “Éramos o Time do Rei”*. São Paulo: Alameda Editorial, 2009.

2 Carlos Fajardo em entrevista a Sonia Salzstein em *Poética da Distância*. São Paulo: Petrobrás, 2003.



Sem título, 1988
blocos de carbono prensado e cabos de aço • 100 x 100 x 22 cm
Doação Postes Cavan S/A via AAMAC

parafusos a uma distância de 5 cm da superfície. Em outras, fórmicas de diferentes cores e recortes compunham os quadros preservando a impessoalidade do material.

A partir dos anos 1980, a produção de Fajardo se projeta mais decididamente para o espaço. Suas superfícies, em diferentes materiais, passaram a se apoiar nas paredes, criando e incorporando espaço do real entre os planos, e explorando questões como peso, gravidade ou sustentação. Agora, peças tridimensionais, mas não-escultóricas, fundadas na noção de superfície, ganham variáveis como som, calor, luz e movimento, atribuídas a peças tradicionalmente silenciosas, imóveis, frias. Interessado em propor uma abertura para outras estruturas de definição de arte, Fajardo cria novos e delicados relacionamentos entre obra e espectador, que começaram naquele momento, e que se mantém até hoje.

Lucio FONTANA

Rosario, 1899 - Comabbi, 1968

Maria Adelia Menegazzo

A superfície monocromática que observamos parece simples demais, quase insuficiente ou mesmo desnecessária para uma experiência estética. Entretanto, é tida pelo artista como uma síntese da arte integral, a soma dos seus elementos físicos: cor, som, movimento e espaço, numa unidade ideal e material. São conceitos de uma nova arte. Em 1951, Lucio Fontana apresentou o **Manifesto Técnico do Espacialismo**, onde expôs suas ideias sobre a relação arte-tempo-espaço, considerando o esgotamento das formas tradicionais da arte na representação do movimento. Para ele, a arte, até então, não dava conta de apreender o tempo, seja como instante ou como duração, e nem chegava à sensação dinâmica enquanto tal. Propunha, assim, uma arte baseada na unidade do tempo e do espaço.

Fontana é considerado o artista italiano (embora nascido em Rosário de Santa Fé, na Argentina) que tratou de modo mais radical a ruptura com a tradição pictórica, investindo com rigor em saltos qualitativos, não apenas formais, mas, sobretudo, conceituais. Entendia que as descobertas científicas indicavam de modo incontestável novas formas de organização da vida humana, transformando substancialmente o pensamento sobre a arte. Assim, ele afirmava no manifesto que as artes plásticas eram representações ideais de formas conhecidas e imagens, às quais também idealmente se atribuía uma reali-



Conceito Espacial, 1965
óleo sobre tela • 92,4 x 73,2 cm • Aquisição MAC USP
© Lucio Fontana / AUTVIS, Brasil, 2015

dade. A ideia de que toda ação consciente é uma ação no espaço está na base de suas indagações plásticas. A partir de agora, o quadro será sempre uma superfície colorida e sua forma ideal, o plano.

Constituída a superfície, o artista corta suas telas sem violência, sem paixão, agindo racionalmente. No entanto, ainda que sejam gestos medidos, não se pode afirmar que sejam contidos. No mesmo instante em que, rasgando, impõe ao observador a materialidade da superfície, interroga o vazio. Traduz o espaço no tempo. Interrompe a continuidade do que é visto sem responder ao que, de antemão, sabe. Cria, deste modo, o espaço próprio da arte, por isto os cortes não destroem as telas, mas configuram-nas como objetos de interrogação. Por outro lado, o vazio, o nada, liberado a partir dos cortes, cria um jogo temporal não só porque estamos diante do plano da pintura destruído, mas também diante do espaço exterior ao quadro. Nesta expansão reside o espaço-conceito.

Carmela GROSS

São Paulo, 1946

José Augusto Ribeiro

Que negra é essa? Um fantasma, um vulto, uma viúva? Um manto, um amontoado de véus ou uma saia de bailarina? Uma escultura, uma espécie de carro alegórico ou um objeto de cena teatral? As rodas e a alça de transporte ensejam o quê, um desfile, um passeio, um cortejo? Festivo, à toa, lúgubre? De tudo isso um pouco, ou nada disso? Afinal, até onde vai a vontade de representação e até onde vai a literalidade dos materiais? Porque, a rigor, a antropomorfia da peça não tem muito de corporal – restringe-se à evocação de uma silhueta encoberta, quer dizer, de uma superfície que estaria para fora, por cima, da constituição física humana. A sua verticalidade também não realiza o movimento ascensional que traz implícito, ao contrário, enfatiza o caimento de camadas de tule preto, fino, leve e informe. Logo, o volume é uma vestidura oca, apoiada sobre estrutura de ferro; a robustez tem bordas instáveis, evanescentes; e a obscuridade resulta da saturação de transparências. Altivez e imponência se consomem ainda assim, a contrapelo de certo desajeitamento. Causaria espanto, então, se essa criatura fosse capaz de sorver e jorrar os elementos do entorno pelo buraco que traz no lugar da cabeça?

A *Negra* de Carmela Gross é, entre tantas coisas, essa combinação de solenidade, vazio e violência. Ao mesmo tempo em que se fecha sobre uma interioridade inacessível, um arcaçouço, um vão, põe-se à disposição como um mecanismo móvel. O ar grave, de luto, se apresenta tão assombroso, em escala que sobrepuja a do homem, quanto vulnerável, naquela textura molenga. Mas, para além de inexplicável ou ambígua, trata-se de uma presença indutora de perguntas e exercícios imaginativos. Também, pudera. Da construção à escolha do título, o trabalho consiste de operações com alta carga simbólica, só que resistentes a um significado único. Se, de um lado, o poder evocativo da imagem extrapola a natureza dos materiais que a constituem, de outro, a referência nominal à *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral pode reverberar murmúrios da história da arte, da formação da sociedade brasileira segundo etnia e gênero, ou pode soar como um apelido, uma designação informal que reforça dois aspectos, a alusão a uma figura



A Negra, 1997
tule de nylon sobre estrutura de metal pintado
300 x 320 x 460 cm • Doação Instituto Itaú Cultural

feminina e a cor preta do tecido. No fundo, essa é uma amplidão que reflete a abertura interpretativa da obra.

No que se refere à trajetória de Carmela Gross, *A Negra* mobiliza um par de interesses recorrentes na produção da artista ao longo da década de 1990. Primeiro, entre peças feitas com tecido nas quais associações figurativas restam literalmente pendentes, condicionadas à disposição do pano e ao modo como ele se assenta sobre um determinado suporte (a exemplo de *Asa*, 1995, e *Estandarte Vermelho*, 1999). Depois, entre trabalhos que insinuam ao observador uma interação física limitada a descolamentos e pequenos gestos manuais, por eixos ou pontos articuláveis, sem a culminação num acontecimento além do previsto (em *Hélices*, 1993, *Asa*, *Berço*, 1995, *Feche a Porta*, 1997, e *28 Operações*, 1999). Ou seja, o conjunto reúne obras em que aquilo que parece reconhecível, pela aparência esquemática, tem lá a sua vagueza, a sua indeterminação; e cuja indução a ações breves (de abrir, fechar, puxar, empurrar ou impulsionar algo) não franqueia a alteração de conformações, não oferece contrapartida que complete o sentido do gesto nem releva a especificidade de uma posição ou lugar. Levados a cabo ou não – na prática, inócuos –, esses movimentos já se encontram latentes, quase como reserva de energia.

A Negra, por sua vez, retém a aproximação que se pretende assertiva. Atrai pelo que tem de majestosa, cenográfica, divertida, e gera aversão por ser, sobretudo, bizarra, fúnebre, negativa. Ocorre que o trabalho se infiltra como enigma na cabeça do observador. As possibilidades de mudança e troca na relação entre sujeito e objeto se dão, ao que parece, pelo pensamento. E, se a hipótese estiver correta, são interrogações que mantêm *A Negra* em flutuação.

Carmela GROSS

São Paulo, 1946

Paulo Gallina

Não por acaso esta obra, *Sem título*, 1992, foi montada pela primeira vez em uma capela. Seus materiais, mundanos e profanos como a vida diária, são os mesmos de qualquer construção, barroca ou atual.

Aglomeradas desengonçadas de alumínio, tecido, madeira e parafina reunidas por uma haste de ferro em construtos sem uniformidade, essas peças fazem referência à escolha de materiais assumida para a representação da iconografia barroca. Essas peças criadas pela acumulação não sistemática de materiais aparentemente sem relação exigem certa reflexão e servem de índice para essa afirmação. Dentro do projeto de intervenção artística na Capela do Morumbi, para onde essa obra foi projetada, o dado material parece explicitar o comentário sobre esse momento da história da arte brasileira.

O trabalho de Carmela Gross reúne essas peças em ascensão e decadência a um só tempo. Presas ao madeiramento do telhado da capela por fios de *nylon*, cada fileira de construtos está mais próxima do telhado e distante do chão. A instalação cria assim um plano inclinado que não se pode afirmar crescente ou decrescente, em ascensão ou decadência. Há uma escolha a ser feita e a artista não deixa indícios a respeito de qual ela assumiria, transferindo assim a tomada de decisão para o espectador.

A estrutura do telhado, onde estão fixados os fios, é regularmente espaçada. O que garante uma mesma distância entre as peças e entre suas fileiras. Quando os visitantes circulam no interior da instalação eventualmente acontecem encontros com uma ou outra dessas partes, as quais, postas em movimento, tornam-se pêndulos. Nas palavras da artista, a obra acaba por criar com a mesma base material “não mais santos, altares e velas, mas volutas degradadas, ouro falso e tecido esgarçado dependurados fragilmente num céu de telha vã”.



Sem título, 1992
alumínio, cera, parafina, tecido e madeira • 320 x 360 x 540 cm • Doação artista

Dentro da Capela do Morumbi a referência ao barroco torna-se mais facilmente identificável. No entanto, a instalação da artista não dá indicação sobre o duplo estado humano entre o ser metafísico e o material, importante discussão dessa produção. Pelo contrário, assim como grande parte da pesquisa da artista paulistana, *Sem título*, 1992, opera pelo estatuto que divisa a ideia da forma, o pensamento da imagem, as palavras de seus sentidos.

Se, por um lado, o encontro com a instalação exige uma tomada de partido, por outro a obra impõe também a seu observador uma exploração da aparência mais atenta do que daquilo que está posto a mostra. Olhar singularmente cada peça e seus materiais antes afirmar uma leitura fechada para a obra. Entendê-la em sua plenitude torna necessário desconstruir as amarras formais da linguagem visual em um movimento similar ao da artista e explorar a concatenação de ideias possíveis a partir dessas imagens.

Evandro Carlos JARDIM

São Paulo, 1935

Paulo Gallina

O vocabulário plástico de Evandro Carlos Jardim se constrói pela reinterpretação de imagens da cidade de maneira a reproduzir não apenas uma paisagem exterior, como também uma interior. Com isso, Evandro parece gravar imagens que são uma leitura e uma reinterpretação sensível de seu entorno. A gravura *São Paulo, Cidade: Vista do Tamanduateí*, 1993, opera por esta chave. Ao nos encontrarmos com ela quatro figuras se destacam. À esquerda, um grande e suntuoso casarão, centralizada na margem superior uma luminária de rua presa a um fio; à direita, uma estátua e, habitando toda a obra, pássaros voando.

Evandro parece indicar o peso das figuras na imagem a partir da intensidade com que trabalha os tons entre cinza e negro em cada uma. Assim o casarão, construído por grossas linhas negras e sombras cinza-escuro, torna-se aquilo que prende ao chão todo o cenário, enquanto a luminária, desenhada por finas linhas cinza-claro, parece flutuar, quase intangível. O matiz de cinza-claro opera como a cor branca por oposição ao negrume. A brancura é, dentro da poética de Evandro, colocada como situação ideal, inexistente, dado que a impressão se faz entre tons cinza-claro e negro e o papel é amarelado.

A estátua feminina, à direita da imagem, é singular para a leitura que estamos propondo. Seus braços erguidos segurando uma coroa de louros e outro objeto que não se mostra tão claro são índices de uma temática monumental heroica, que pode ser encontrada em qualquer cidade brasileira. No entanto, sua saia se desfaz em tons de cinza, uma execução técnica complexa que aqui também ganha o dado de desmaterialização. O fato de a figura estar representada de costas, sem feições, também pode ser lido como um ato de rendição.

Seu tamanho, também um índice de sua monumentalidade, não pode ser facilmente definido. Dado que o artista não aplica a perspectiva de maneira usual. As figuras têm tamanhos e proporções diferentes do que o olhar esperaria, não fosse isso a luminária deveria ser consideravelmente menor do que a estátua ou o campanário. O fato de a base



São Paulo, Cidade: Vista do Tamanduateí, 1993
água-forte e água-tinta sobre papel, 26,9 x 39,4 cm
Doação Associação Cultural dos Amigos dos Museus Castro Maya

dessa estátua estar recortada aponta que, se a gravura segue a regra da perspectiva, ela estaria em um primeiro plano. Entretanto, a composição é desses elementos da imagem é muito mais indicativa de uma sobreposição de figuras em variados planos, criando essa paisagem interior do que uma aplicação linear da perspectiva renascentista. Significando que a estátua não estaria em proporção com as outras figuras.

A lâmpada de rua colocada no centro da imagem, ainda que quase invisível parece ser o eixo de coesão da imagem. Tornando-se um comentário de que o mundo, sem o preenchimento, sem seu peso, torna-se desenho. Garantindo a incerteza daquilo que estamos vendo, se é a representação de uma cidade ou de uma paisagem interior, Evandro Carlos Jardim também sustenta a afirmação de que quem vê também está implicado no ato de comunicar proposto por suas imagens.

Alberto da Veiga GUIGNARD

Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962

Cayo Honorato

Quem nunca esteve em Ouro Preto, ao passear os olhos por esta pintura, pode pensar que o artista, num ponto preciso da linha do horizonte, deixou o pincel resvalar. Em seguida, o mesmo gesto pode lhe parecer proposital, assinalando o momento em que a linha do horizonte começa a perder consistência. Mas quem já esteve reconhecerá nessa pincelada a forma curiosa do Pico do Itacolomi, ainda que representado em proporção desmedida, como se escapando à montanha. Em todo caso, terão visto que se trata de *pintura*.

E nesse pequeno acontecimento, em que a diluição do desenho ainda não se dá exatamente em benefício da cor, já se pode entrever não só um arranjo solidário “entre o registro temático e a configuração formal”¹, mas o encontro problematizante entre a influência de certas matrizes europeias e a elaboração de uma modernidade brasileira, que, no caso de Guignard, devagar instaura uma fenomenologia da visão, a despeito do nacionalismo que então se buscava afirmar.

De tal maneira, o fundo claro por onde começa a paisagem, por um lado, nos remete a um esquema clássico de perspectiva, no qual “tudo o que está mais perto será mais escuro”; por outro, reverte a sensação de profundidade, ao fazer com que a luz apareça ressaltando a própria superfície do quadro. Essa base incorpora aspectos locais, ao mesmo tempo em que lhes preserva certa indeterminação. O próprio artista teria dito: “Maravilhei-me com a luz espetacular de Minas, essa clareza que dói nos olhos, mas empresta à pintura uma vida melhor”.²

Do mesmo modo, a manutenção de uma estrutura compositiva simétrica e triangular, tendo a igreja como vértice, serve à delimitação de uma área considerável de manchas, que, não fossem as pinceladas sugerindo casas e palmeiras aqui e ali, poderia ser tomada em analogia

1 SALZSTEIN, Sônia. Um ponto de vista singular. In: Catálogo **Guignard: uma seleção da obra do artista**. São Paulo: s. n., 1992. [Exposição realizada no Museu Lasar Segall/IPHAN, promovida pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, sob curadoria de Sônia Salzstein.]

2 Extraído da biografia que consta no catálogo **A modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC/Empresas Petróleo Ipiranga, s.d., p. 92.



Ouro Preto, 1951

óleo sobre madeira, 40,1 x 50,1 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho • Todos os direitos reservados

à paleta do pintor. Em todo caso, essa figuração diminuta favorece “uma experiência de limites e de abrangência”³. É neste ponto que se pode notar uma singularidade desta pintura: a representação em primeiro plano daquilo que seria o lugar de onde se avista; uma continuidade entre o espaço representado e o espaço do observador, como raramente se vê nas paisagens de Guignard.

Certamente, não se trata de uma pintura de transição. Até mesmo porque pareceria difícil delinear uma evolução na trajetória deste pintor. Em alguns momentos, certas “recaídas” ou oscilações em sua obra parecem manifestar, antes, a paciência com que volta e meia se dedica a questões insolúveis.

3 SALZSTEIN, Sônia. Um ponto de vista singular. In: Catálogo **Guignard: uma seleção da obra do artista**. São Paulo: s. n., 1992. [Exposição realizada no Museu Lasar Segall/IPHAN, promovida pela Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, sob curadoria de Sônia Salzstein.]

Alberto da Veiga GUIGNARD

Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962

Cayo Honorato

Mais conhecido por suas paisagens, Guignard fez vários autorretratos ao longo da vida; uma série mais longa do que numerosa. Representou-se como criança, vestido de marinheiro (1930), como palhaço (c. 1932) e, no fim da vida, com a Medalha da Inconfidência no peito (1961). Quase sempre, porém, parece representar-se no momento em que pinta ou desenha, como se diante do espelho, mostrando-se grave ou atônito, sem que somente pela concentração que a atividade lhe exigisse.

Diante deles, não se pode dizer, como fez Mário Pedrosa em relação às suas paisagens, que Guignard “pinta com a alegria das crianças nos brinquedos de roda”¹. São testemunhos existenciais, que destoam sem grandiloquência das imagens comumente associadas ao artista: ingenuidade, simplicidade, altruísmo. Neles, Guignard aparece sozinho, incerto de sua felicidade pessoal, como se perturbado por um “psiquismo espinhoso”².

Mas é também diante deles que o autorretrato de 1931 se mostra singular. Nele, vemos um Guignard insolitamente descontraído. É dos poucos autorretratos em que aparece sorrindo, mesmo que não exatamente, a julgar pelo lábio leporino e algum prognatismo. Em todo caso, o “alegre e infeliz alcoólatra [...] às voltas com a realização de um estilo”³ exibe aí, sem pejo, o defeito de nascença que tanto o marcou.

Dois anos antes, Guignard havia voltado para o Brasil, possivelmente em busca de uma ambiência afetiva, depois de mais de 20 anos morando na Europa. A essa altura, havia perdido o pai e, mais recentemente, a mãe e a irmã, além de ter sido abandonado pela esposa, meses depois do casamento. Tem a metade da idade que alcançará



Autorretrato, 1931
óleo sobre tela • 62,2 x 50,6 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho • Todos os direitos reservados

no fim da vida. É o período em que mais se retrata, ainda sem ver o Brasil do alto. Em 1932, tenta obter bolsa para estudar novamente na Alemanha, mas o pedido lhe é negado. Ressente-se do atraso que encontra em seu país, menos por um descompasso em relação às “novidades” europeias, do que por uma ausência de tradição artística⁴.

Guignard foi “um estrangeiro na Europa e um estrangeiro no Brasil”⁵, sem prejuízo de sua sensibilidade ao lugar em que estivesse. Neste autorretrato, o mar que deixa para trás se assemelha às montanhas, que depois se tornarão, cada vez mais aguadas, seu tema principal. À direita do quadro, vê-se “uma despojada coluna dórica”, com a qual, segundo Paulo Herkenhoff⁶ (2010), o artista se situa no contexto de um classicismo greco-romano; em todo caso, aberto a “sistemas pictóricos díspares no tempo e no espaço”.

1 PEDROSA, Mário. A paisagem de Guignard. [1946] In: _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos*; organização de Otília Arantes. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2004, pp. 203-205.

2 NAVES, Rodrigo. Os dois (ou três) Guignard. In: Catálogo *Projeto Acervo Artístico Museológico: Escola Guignard – UEMG*. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2009, pp. 16-19.

3 BRITO, Ronaldo. Só olhar. [1982] In: _____. *Experiência crítica*; organizado por Sueli de Lima. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pp. 155-159.

4 RIBEIRO, José Augusto. Um mundo a perder de vista. In: Catálogo *Um mundo a perder de vista*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, pp. 09-24.

5 FREIRE, Priscila. Histórias de Guignard. In: Catálogo *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*. S. l.: s. n., 2010, pp. 18-19.

6 HERKENHOFF, Paulo. Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas. In: Catálogo *Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas*. S. l.: s. n., 2010, pp. 10-17.

Hudinilson JR.

São Paulo, 1957 - 2013

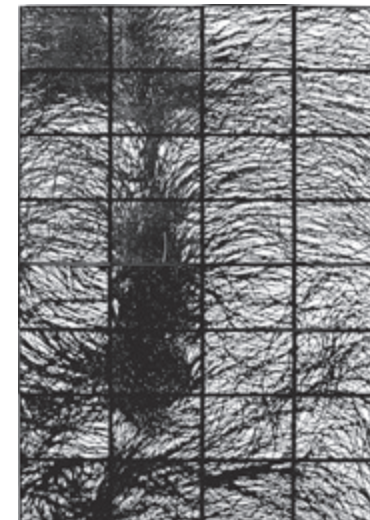
Fernando Oliva

As diversas leituras que desde a década de 1980 se aproximaram do trabalho de Hudinilson Jr. pela via da presença, uso e fragmentação do corpo, apesar de importantes e pioneiras, acabaram deixando de lado outras alternativas de entendimento sobre sua produção. Uma delas está nas potentes relações que sua obra estabelece entre a performance e a fotografia, particularmente na série intitulada *Narcisse/Exercício de Me Ver*, de 1981. A tensão entre estes dois lugares leva à pergunta: afinal, estaria ele “performatizando” o retrato ou apenas registrando uma ação performática?

É sintomático constatar que, 30 anos depois, o problema não só permanece, como ganha renovado fôlego, se pensarmos na maneira como as tecnologias portáteis digitais redefiniram os modos de comportamento social diante da imagem, da representação e da identidade. E na maneira como nos relacionamos corporalmente com os telefones celulares, *tablets*, *iPads* e outros dispositivos. Podemos dizer que as fricções entre “performar” e retratar foram totalmente reconfiguradas neste início de século XXI – e que artistas como Hudinilson souberam manter suas obras em zonas de fronteira nas quais as próprias definições de mídia, técnica e gênero são colocadas em xeque.

Estamos presenciando a ressurgência, no circuito, dos registros que mostram Hudinilson realizando as conhecidas imagens que reproduzem partes de seu corpo. Elas têm circulado em galerias e museus não apenas como documentos de processo, mas como retratos fotográficos concebidos como parte integrante da série em seu conjunto, sem que no entanto percam a autonomia conquistada.

Como se sabe estas conhecidas imagens trazem o artista em diversas posições sobre a máquina de xerox, produzindo cópias de partes de seu corpo, sendo que algumas serão a seguir reagrupadas em painéis, como o que forma *Narcisse/Exercício de Me Ver VIII*, na coleção do MAC USP (medindo 196 cm x 138 cm, um total de 32 folhas de sulfite tamanho A4). Além de estar realizando o seu trabalho, como previsto, Hudinilson está



Narcisse / Exercício de me ver VII, 1984
fotocópia sobre papel, 195,8 x 138 cm
Doação artista

evidentemente oferecendo ao espectador um procedimento, mostrando “como se faz”, um modo de operar que pode obviamente ser lido como uma postura generosa e não-autoral, em que compartilha responsabilidades, mas também prazeres. No texto datilografado, em primeira pessoa, que acompanha a série fica claro o aspecto participativo e libertário do método criativo que ele compartilha com o outro: “... a experimentação contínua dos valores oferecidos pelo processo XEROGRÁFICO definirão os valores individuais de cada proposta”.

Narcisse/Exercício de Me Ver pode ser visto ainda como um libelo anti-burocracia, no sentido em que subverte o espaço e a lógica do escritório, lugar por excelência da máquina de xerox. No lugar do tédio das tarefas racionais, sistemáticas e assexuadas, vemos a manifestação dos desejos. A complexidade e pertinência que o sistema criado por Hudinilson Jr. veio a adquirir desde então se revelam cada vez mais atuais, além de visionárias em seu comentário do voyeurismo como dispositivo, político e afetivo, em nível individual e coletivo. Trata-se de uma prova tanto da relevância desta obra hoje, como das renovadas possibilidades que ela pode oferecer no futuro, mantendo operante seu papel de crítica social e cultural.

Wifredo LAM

Sagua la Grande, 1902 - Paris, 1982

Edward Sullivan¹

A litografia *Sem título* do artista cubano Wifredo Lam contém algumas das figuras mais conhecidas de sua obra, desde os anos 1940 até os últimos anos de carreira. Esta gravura representa a última fase da trajetória do artista – período em que a obra gráfica se torna muito importante. Lam produziu sua primeira litografia em Havana, no ano de 1947 e, desde então, passou a desenvolver uma especialidade em praticamente todas as formas de expressão gráfica. A influência de sua arte, principalmente gráfica, é inegável no contexto da arte cubana (e caribenha), perdurando inclusive no século XXI. Esta obra traz à mente o envolvimento do artista com o movimento cubista, com o qual ele entrou em contato pela primeira vez na Europa, onde viveu por mais de vinte anos (a partir de 1923). Picasso foi uma das suas maiores fontes de inspiração. Lam, em sua arte, integrou as formas advindas de religiões afro-cubanas a separações e análises espaciais tipicamente cubistas. Desde antes da eclosão da 2ª Guerra Mundial até seu retorno a Havana, em 1941, Lam se relacionou com muitos artistas emigrantes que participavam do movimento surrealista. Sua obra madura é um amálgama desses dois elementos e de seu modo altamente pessoal de fazer arte, que abordava também o sincretismo religioso da região. Apesar de não praticar a santería, Lam era muito influenciado pelos princípios e deuses (orixás) dessa crença, pois foi teve contato com essa cultura ainda criança em sua cidade natal, Sagua la Grande.

Esta litografia sem-título contém uma de suas figuras onipresentes, a *femme cheval*, ou mulher com cabeça de cavalo, a personagem principal da cena. Essa figura aterrorizante, herança da tendência surrealista de criar características femininas exageradas, transformado-as em formas caricaturescas perturbadoras, é uma de suas imagens emblemáticas e

¹ Texto Original na língua inglesa (versão português)



Sem título, 1968

litografia em cores sobre papel • 74,2 x 51,7 cm • Aquisição MAC USP
©Lam, Wifredo / AUTVIS, Brasil, 2015

aparece diversas vezes em suas obras. Nesta imagem alegre e divertida, ela paira sobre os demais personagens. O esquema de cores, composto por azul, vermelho e preto, confere um ar de urgência e drama à gravura. Outros rostos e cabeças emergem do fundo nebuloso. No lado direito da tela, há uma criatura cujo rosto tem dois círculos no lugar dos olhos e chifres que saem do crânio. Lam era um grande conhecedor da iconografia das religiões afro-cubanas e, muitas vezes, escolhia figuras de seu panteão de deuses. A figura chifruda presente nesta imagem nos lembra Oggue, um orixá muito representado com chifres de touro. É companheiro próximo do grande deus Xangô, a violenta divindade do trovão. As linhas agilmente desenhadas contidas nesta gravura sugerem um padrão de zigue-zague, tornando-a mais brilhante e dando-lhe a forte impressão de conter forças ocultas da natureza.

Fernand LÉGER

Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955

Regina Teixeira de Barros

Entre 1943 e 1945, Fernand Léger deixou a França e se autoexilou nos Estados Unidos, em virtude da II Guerra Mundial. Nos meses de verão, alugava uma fazenda em Rouses Point, às margens do Lake Champlain, próximo à fronteira do Estado de Nova York com o Canadá. No trajeto, deparava-se com uma paisagem incomum, composta de vastos campos, salpicados de esqueletos de máquinas agrícolas, escadas, rodas e arados sucateados, abandonados às intempéries. Figurou esses fragmentos de objetos de grandes proporções em suas *Paisagens Americanas*, criando fortes contrastes entre os elementos naturais e aqueles de origem mecânica.

A pintura *O Vaso Azul*, de 1948, pode ser considerada um desdobramento dessa série: o vaso e a estrutura branca (prensada entre a mancha amarela e a raiz alaranjada) remetem às peças enfeitadas, enquanto as aves e a raiz se inserem nos reinos animal e vegetal; a paisagem propriamente dita é reduzida a signos essenciais, como folhagens, moitas e elevações topográficas.

Mas os contrastes não se limitam à oposição natureza *versus* máquina. Desde meados da década de 1910 até sua morte, em 1955, Léger pregava que a qualidade de uma pintura era determinada pela variedade nela contida. E, para garantir variedade, era preciso aplicar a Teoria dos Contrastes, definida pelo artista como um agrupamento de valores dissonantes:

[...] organizo a oposição dos valores, das linhas e das curvas contrárias. Oponho curvas a retas, superfícies chatas a formas modeladas, tons locais puros a cinzas matizados. Essas formas plásticas iniciais se inscrevem em elementos objetivos ou não – isso não tem importância para mim. É apenas um problema de variedade.¹

¹ Notas sobre a Vida Plástica Atual. Publicado originalmente em *Kunstblatt*, Berlim, 1923. Traduzido em LÉGER, Fernand. *Funções da Pintura*. Introdução Eduardo Subirats. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 50-51.



O Vaso Azul, 1948
óleo sobre tela • 73,3 x 92,4 cm • Doação Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho
©Léger, Fernand / AUTVIS, Brasil, 2015

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que *O Vaso Azul* é uma pintura exemplar: planos de cor (amarelo no centro e brancos nas laterais) se contrapõem a elementos modelados (os montes, a raiz, as pombas); o gigantismo da raiz “perturba” as relações de escala e interfere nas relações de distância entre as demais figuras. O peso do vaso e da mancha amarela indefinida – que ora dá indícios de se integrar à paisagem, ora ao maquinário –, solidamente implantados no chão, contrastam com a leveza do elemento vertical à esquerda, da estrutura orgânica central e do equipamento agrícola, que mal tocam o solo. As pombas – possivelmente presentes na pintura para celebrarem o final do conflito armado – também contribuem para a atmosfera antigravitacional em que levitam essas figuras.

O movimento dos pássaros, em direção à esquerda, é contido pela forma de lua crescente, que, como um anteparo, “segura” as aves no centro da tela. Os demais componentes plásticos, sobrepostos uns aos outros, estão aglomerados no centro da pintura de tal modo que a composição se fecha sobre si mesma, numa conformação tipicamente légeriana.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 - Nice, 1954

Maria Adelia Menegazzo

Pensada em conjunto, a obra de Henri Matisse é sempre uma experiência desconcertante, seja por sua aparente simplicidade, pelas cores intensas ou pela evidência das pinceladas. O artista deixa claro em seus traços e telas a busca e a experimentação que o moviam e que o obrigavam a reconceber, com frequência, um mesmo quadro.

Ainda que tivesse em seu horizonte toda a tradição da pintura do século XIX – era admirador de Ingres, de Cézanne, discípulo de Gustave Moreau –, Matisse punha-se diante de seu tempo como um pensador, para quem fazer perguntas e buscar respostas cada vez mais inquietantes era parte indispensável do processo criador. Cada quadro era um problema a ser resolvido e todo objeto, um pretexto para novas questões. Nesta *Natureza-Morta*, embora não seja possível afirmar quais são os elementos que a compõem – frutas? Copo? Fruteira? Travessa? Vaso? Flores? – nem assegurar a localização dos diversos planos – mesa? Parede? Chão? – não se pode negar que a cor é a matéria privilegiada pelo pintor. É evidente que a cor desenha, compõe e expressa, mais do que representa alguma coisa.

É possível pensar nas diferentes cores utilizadas pelo artista e como respondem a um desejo de harmonia, implicando escolhas, pois é na autonomia e no contraste entre elas que as formas vão se impondo. Daí dizermos que Matisse desenha com a cor. Entre os tons de vermelho,



Natureza-morta, 1941

óleo sobre tela, 27,4 x 41 cm • Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2015

as outras cores ganham espaço na composição, construindo um ritmo visual luminoso e quase equilibrado. No entanto, equilíbrio é uma qualidade do mundo objetivo que pouco interessa ao artista. Ao deixar entrever espaços em branco como o fundo da tela, confirma que se trata de uma pintura, onde cores e formas são pensadas, imaginadas e organizadas a partir de outra lógica, a do mundo pictórico.

O ponto de vista adotado pelo artista para compor esta *Natureza-Morta* está explícito nos movimentos do pincel e na disposição dos campos de cor. Cada pincelada é singularmente orientada, criando planos cromáticos destacados entre si e em relação ao todo. Pouco importa se o que reconhecemos é o que vemos de fato. O trabalho com a cor é autônomo, denso e absoluto, uma vez que sem criação a arte não existe. Desautomatizar o modo como vemos as coisas no mundo passa pela educação do olhar filtrada pela percepção, não pelo conhecimento. Em Matisse, a grande lição.

Carlos MÉRIDA

Cidade da Guatemala, 1891 - Cidade do México, 1984

Edward Sullivan¹

Esta pintura é de grande importância dentro do desenvolvimento do artista mexicano/guatemalteco Carlos Mérida e expressa o espírito de sua obra madura, na qual formas criadas com base na divisão cubista do espaço criam ritmos vivazes, sugerindo movimento e dança. Na verdade, dança era uma de suas grandes paixões. Ele foi um promotor da dança e fundou, com Carlos Orozco Romero, a Escuela Nacional de Danza na Cidade do México, em 1932. Além disso, criou cenários e figurinos para muitos espetáculos, alguns dos quais contou com a participação de sua filha, Ana, que se tornou uma conhecida bailarina dos palcos mexicanos durante a metade do século XX. Esta pintura, que recebeu o prêmio aquisição na IV Bienal de São Paulo, contém três figuras que se distinguem apenas pelo rosto estilizado. Elas se misturam a um fundo composto por formas geométricas que, em sua maioria, possuem extremidades pontudas. A obra parece obedecer a certo padrão, a um ritmo quase musical. As cores, no entanto, são mudas. Há predominância de marrons, bronzes e amarelos. Tratam-se de cores terrosas e sugerem a relação direta do artista com as regiões desérticas e montanhosas, tanto de seu país natal como da nação que adotou como sua.

Mérida foi um dos artistas mais experimentais e fortemente ligado a todos os principais movimentos da arte Latino Americana ao longo da primeira metade do século XX. Ao estudar em Paris, na juventude, mesclou indigenismo e cubismo para produzir uma série de pinturas cujo tema principal é a população nativa da Guatemala, representada conforme as reduções formais do espaço, típicas do cubismo. Nos anos 1930, ele foi uma figura central nos movimentos de vanguarda da Cidade do México, alguns dos quais eram alinhados ao futurismo desenvolvido na Itália e na Rússia. Mérida, também, inclui o surrealismo em



Estabilidade sobre Dois Pontos, 1956
caseína sobre pergaminho plastificado • 90 x 66,1 cm
Doação MAMSP • © Mérida, Carlos / AUTVIS, Brasil, 2015

muitas de suas pinturas e gravuras que contêm figuras biomórficas em espaços ambíguos. Ao longo de sua carreira, participou do movimento mural mexicano e continuou a trabalhar com esse gênero mesmo já em idade avançada. Além disso, Mérida foi um respeitado crítico e historiador de arte. Seus diversos textos oferecem “uma visão de dentro” a respeito do desenvolvimento da arte mexicana nos anos 1930 e 1940.

Esta pintura é também testemunho do interesse de Carlos Mérida pelo trabalho em suportes não-tradicionais. É realizada com caseína sobre pergaminho plastificado. Em Mérida, o uso de tintas mais fortemente ligadas à indústria do que às belas artes evoca o hábito que seu contemporâneo mexicano David Alfaro Siqueiros tinha de usar tinta duco, comuns na fabricação de automóveis. Nesta obra, a superfície, cuja textura é brilhante e sensual, recebe tanto destaque quanto o desenho e as figuras.

1 Texto Original na língua inglesa (versão portuguesa)

Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio de Janeiro, 1934

Rafael Cardoso

Em seu poema *Saudação a Ismael Nery*, Murilo Mendes escreve sobre a vertigem que corresponde à “visão instantânea das coisas”. O poeta foi amigo do pintor, um dos primeiros a reconhecer seu talento e o principal responsável por conservar e divulgar sua obra durante as três décadas em que ficou esquecido. Murilo foi ainda, juntamente com Adalgisa Nery, um dos vértices do triângulo afetivo – senão amoroso – mais célebre da história cultural brasileira. Ismael teria escrito, certa vez, que se percebia “inversamente por uma ideia que chamo mulher”. O quadro *Figura* é a expressão pictórica desse conceito, traduzindo em imagem a relação triangular que uniu esses personagens extraordinários. É a visão instantânea de algo profundamente complexo.

O quadro mostra uma figura ambígua: meio de frente, meio em perfil; metade na luz, metade na sombra. Seios e quadris sugerem uma mulher; mãos e braços musculosos sugerem um homem. Visto de frente, o rosto oval carrega traços femininos. Já sua sombra em perfil, com o queixo pontudo e nariz adunco, lembra outras faces masculinas pintadas por Ismael, inclusive: *Retrato de Murilo Mendes*, *Figura em Azul*, *Toureiro* e *Cristo*, todos de 1922 a 1923. O fato que os dois últimos quadros são tidos como autorretratos é revelador, pois as faces representadas não correspondem ao rosto que conhecemos a partir de fotografias do pintor; porém, todas lembram um pouco o perfil de Murilo Mendes. Outro quadro de 1924, tido como *Retrato de Adalgisa Nery*, também compartilha das mesmas feições, embora saibamos por meio de fotografias e retratos contemporâneos que o nariz da poetisa nada tivesse de adunco. É como se o pintor, ao retratar qualquer um dos três, fundisse suas fisionomias em uma única identidade.

O fundo do quadro é dividido em três faixas verticais: uma cinza de sombra, uma amarela de sol, e uma marrom, com linhas brancas concêntricas que lembram os veios da madeira. A mão esquerda da figura se mistura ao colorido marrom, acrescentando-lhe uma qualidade de artefato inanimado, como se fosse uma prótese que não pertence ao corpo. A mão



Figura, c.1927/28
óleo sobre tela • 105 x 69,2 cm • Aquisição MAC USP

direita traz para o centro ensolarado da composição um pouco da escuridão que domina o lado esquerdo. Repousa sobre a barriga, arredondada por sua própria sombra ao ponto de configurar uma sugestão ambígua de gravidez. A zona de sombra se junta, na tela, à representação também enigmática da região pubiana. Seriam pelos? Seria um tapa-sexo? Não se sabe ao certo, mas o nêgrume escorre perna abaixo em grossa linha de contorno que cinde, efetivamente, a parte inferior do quadro em dois.

A figura é ainda mais dúbia do que se pensava, de início – não dupla, mas trina, com seus três seios ecoando a divisão tripartida. Ela é três que são uma. Dois elementos são passíveis de serem apreendidos como pontos de fusão. O primeiro são os cabelos castanhos que, mesmo ensolarados, dão continuidade mais ao perfil em sombra do que ao rosto em oval. O segundo é o buraco branco, negativo que faz a vez de olho para ambos os rostos. É nesse ponto, de total e perfeita ausência, que a figura se torna una e prende definitivamente nosso olhar. Ali, ela começa a despir sua máscara melindrosa e revelar que é capaz de ser sol e sombra, carne e não-carne, homem e mulher, tudo a um só tempo. Assim, o pintor “reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo”, como já dizia seu lado Murilo.

Hélio OITICICA

Rio de Janeiro, 1937 - 1980

Felipe Scovino

Metaesquema (1955-58) representa um paradigma na obra de Hélio Oiticica. Começam no período em que fez parte do Grupo Frente (1954-56) e, portanto, estão situadas entre as primeiras obras em guache sobre cartão e o ano anterior a realização de seus *Relevos Espaciais*. Os *Metaesquemas* simbolizam o último gesto antes da pintura do artista alcançar o espaço. Se traçarmos pontos de intersecção entre os *Metaesquemas* e os *Relevos Espaciais*, estes nos parecem um recorte de uma das figuras presentes nos *Metaesquemas*. Esta série, cujos módulos parecem simultaneamente bailar e chocar entre si, é da ordem do plano; porém, nos *Relevos* a pintura alça voo e conquista o espaço. E não é só isso, os *Metaesquemas*, por outro lado, de uma forma premonitória, podem ser entendidos como plantas baixas dos *Penetráveis*. Na disposição planar de suas figuras, estão lá os corredores, vielas e “quebradas” da Mangueira presentes nos *Penetráveis*.

Metaesquema I conjuga o caráter construtivo a uma economia de linguagens que ressalta a multiplicidade de leituras pela qual passava o espaço pictórico no cenário das artes brasileiras, estimulado naquele momento pelo debate sobre o abstracionismo. Oiticica concebe a linha, a cor e o tempo como estruturas poéticas centrais na reordenação do espaço. A ideia de movimento ou representação de uma “dança” nos *Metaesquemas* cria um campo semântico que direciona o nosso olhar para a vasta ocupação de narrativas que aquela série de obras emana,



Metaesquema I, 1958
guache sobre cartão • 52 x 64 cm • Doação Projeto Hélio Oiticica

aludindo metaforicamente a uma impermanência e desestabilizando o seu próprio estado como figura bidimensional ao criar uma nova camada de temporalidade. Nota-se que *Metaesquema I*, em particular, é preenchida por grandes áreas que refletem a cor do cartão. Finas camadas de cor vermelha delimitam os limites entre as figuras. Esta confluência entre obra, ar e vazio em Oiticica tem sua origem provavelmente em Mondrian, assim como na sua leitura dos construtivistas russos e em especial em Malevitch, um dos artistas que mais se referiu em seus escritos. É o vazio quem delimita o corte e também promove um efeito óptico que faz com que a forma dessa obra tenda a vibrar e a se expandir. É um ato em permanente acontecimento, sempre em expansão ou contração, dependendo do nosso desejo, e que simultaneamente revela outra experimentação realizada pelo artista: a passagem da cor para o espaço.

José RESENDE

São Paulo, 1945

Rafael Vogt Maia Rosa

O corte proposto na peça *Bibelô: a Secção da Montanha* demarcaria um momento inicial da obra de José Resende em que as apostas na significação se antecipavam a condições de escala e materialidade mais contundentes. A partir do título, a peça instaura uma diferença com duas correntes com as quais manteria uma afinidade natural. No caso do minimalismo, a contradição é dada tanto pela definição de “bibelô” quanto pela escala subjetivada que concorda com essa denominação. Já no que se refere à *land art*, suas dimensões reduzem uma percepção que seria háptica à sensibilidade estritamente visual. No mais, plasticamente, a peça afirma o acabamento industrial e a relação esquemática entre projeto e execução num equilíbrio impessoal e propositivo que predominava na época.

Mas essa virtualidade não resiste à primeira aproximação. Surge, no lugar de um objeto desprezioso cuja finalidade é ironizada por sua designação, uma maquete topográfica aterrada em um local que, por não demonstrar o desejo de superar o gênero paisagístico, não deve ser um lugar qualquer. Em vez de uma solução provável para um problema real, instaura-se uma monumentalidade aleatória através de um espírito premonitório que transpõe o acidente geográfico para o contexto doméstico, domina o meio ambiente de maneira prosaica. Assim, essa micro-engenharia mostra-se uma possível metáfora para um planejamento estratégico que não se quer implementar senão de um modo que propagandeie um desenvolvimento emblemático. Afinal, de que montanha se trata e por que seccioná-la? Talvez para, ao menos no âmbito da cultura, afirmar que institucionalmente é o espaço amplo e comum que deveria ser incluído no mapeamento do território nacional.

Essa distância interpretativa prototípica se mostrará significativa em seu trabalho posterior: por mais robustas e conformadas por materiais explicitamente articulados, as obras de José Resende projetam imagens que colidem e não correspondem mais ao que lhes deu substância diante do espectador. O que figura esse *Bibelô*, num movimento inverso,



Bibelô: a Secção da Montanha, 1967
madeira revestida de laminado, acrílico e terra • 116,3 x 30 x 72,4 cm
Prêmio Aquisição I Jovem Arte Contemporânea

e por isso complementar, converte-se em algo que cruza e destrava a linguagem da escultura promovendo a continuidade entre a tridimensionalidade moderna e o campo teatralizado da intervenção contemporânea.

Décadas depois, a transparência dessa peça deixa ver a ambição de outras propostas que quiseram revolver a paralisia das coisas já decodificadas como se fossem reencontradas *in natura*. Mensagens que atravessam estados e cabem ainda em textos que superam, ciclicamente, a historiografia. Como, por exemplo, nesse outro *Bibelô* mais recente: “mandei então tingir as águas do Rio do Peixe de vermelho, assim como os canais que foram abertos, destacando o sorriso do Man Ray que lá aparece, não no céu – pois ali surgiu na terra. Reconheço que sua surpresa possa ter sido grande, mas isto não é desculpa para deixar de partilhar um inusitado. Sei que devo esquecer o fato e ele não pode comprometer a busca por imagens, mesmo que menos realistas das que constato aqui, para o desenvolvimento dramático a ser criado.”¹

¹ José Resende, e-mail enviado ao autor no dia 25 de junho de 2012.

Luiz SACILOTTO

Santo André, 1924 - São Bernardo do Campo, 2003

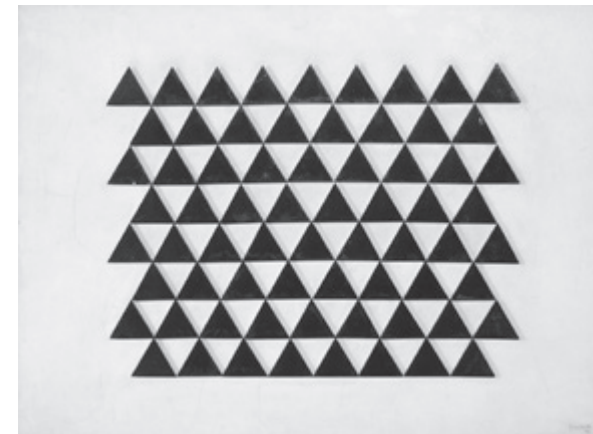
Fernanda Lopes

No início dos anos 1950, as primeiras pinturas concretas de Luiz Sacilotto ainda mantinham um laço com sua produção inicial, figurativa. Títulos como *Retrato*, *Paisagem* e *Toalha Cinza* deram lugar a outros não menos narrativos, como *Vibração Ondular*, *Movimentos Coordenados* e *Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes*. Esses títulos eram como resquíncios insistentes de representação de uma forma movida pela vontade de se descolar da representação do mundo. Em 1955, Sacilotto adotou para toda sua produção daí em diante o título *Concreção*, seguido sempre de quatro números. Os dois primeiros fazem referência ao ano de execução e os dois seguintes à sequência de execução. Assim, *Concretion 5629* que faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP) é a 29ª obra feita pelo artista no ano de 1956.

“Concreção” é a ação de tornar concreto, solidificado. E é justamente *Concretion 5629* que marca a maturidade artística de Luiz Sacilotto. Há cinco décadas na coleção do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, a obra de 1956 participou naquele mesmo ano da histórica *Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e, no ano seguinte, no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro.¹ Formada por 38 triângulos pretos equiláteros, distribuídos em oito fileiras horizontais paralelas, sobre fundo branco, *Concretion 5629* traz em sua construção princípios da arte concreta, como o uso de formas geométricas e a repetição. Diferente de outras pinturas de Sacilotto feitas sobre tela ou madeira, neste trabalho o artista usa como suporte placas de alumínio que seriam descartadas como sucata pela metalúrgica onde trabalhava.²

1 Nos dois eventos, foram exibidas obras de Geraldo de Barros (1923-1998), Aluísio Carvão (1920-2001), Waldemar Cordeiro (1925-1973), João José da Silva (1931), Judith Lauand (1922), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Hélio Oiticica (1937-1980), Luiz Sacilotto (1924-2003), Alfredo Volpi (1896-1988), Alexandre Wollner (1928), Lothar Charoux (1912-1987), Amílcar de Castro (1920-2002), Ivan Serpa (1923-1973), além dos poetas Décio Pignatari (1927-2012), os irmãos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931), Ferreira Gullar (1930) e Ronaldo Azeredo (1937 - 2006), entre outros nomes.

2 Sacilotto era filho de italianos e cresceu no polo industrial de Santo André em um período de grande desenvolvimento econômico. Enquanto desenvolvia sua carreira artística, trabalhou como desenhista técnico e projetista em escritórios de arquitetura e indústrias. Isso lhe deu familiaridade e conhecimento técnico para utilizar materiais não-convencionais como matéria-prima e suporte: tinta esmalte, chapas de fibrocimento, alumínio, latão e ferro.



Concretion 5629, 1956
esmalte sintético sobre alumínio • 60 x 80 cm • Doação MAMSP

Concretion 5629 marca também o momento em que Luiz Sacilotto começa a se aventurar pelo plano tridimensional. A superfície rígida do alumínio permitiu o corte e a dobra e fez deste trabalho de 1956 um relevo. A ficha técnica do museu não indica, mas os triângulos negros distam 0,4 centímetros da superfície branca de 60 x 80 cm. A medida, que parece pequena, é suficiente para mudar a relação entre os elementos do quadro e entre a obra e o mundo. A partir de *Concretion 5629*, Sacilotto começa a incorporar variáveis do ambiente antes não consideradas como a luz e, por consequência, a sombra. É como se a partir daquele momento a obra reivindicasse efetivamente ser uma presença no mundo e não uma representação dele. No ano seguinte, em 1957, Sacilotto realiza as primeiras esculturas, em alumínio, ferro e latão, que mais tarde vão se transformar em obras públicas.³ Através do vazado de suas estruturas, as esculturas e relevos de Sacilotto possibilitavam uma nova maneira de ver o mundo e se relacionar com o espaço. “Acho que essa foi minha contribuição. Os vazios têm a mesma atuação dos cheios”, disse Luiz Sacilotto em entrevista a Nelson Aguiar.⁴

3 Em Santo André, na região do ABC Paulista, Sacilotto fez painéis para a Universidade Federal ABC e Sabina Escola Parque do Conhecimento, além de duas esculturas públicas, o Calçadão da Rua Coronel Oliveira Lima e uma interferência na caixa dos elevadores do SESC da cidade.

4 “Sacilotto, o Saber Operário do Concretismo” por Nelson Aguiar em *Folha S. Paulo*, 20 abr.1988.

Mira SCHENDEL

Zurique, 1919 - São Paulo, 1988

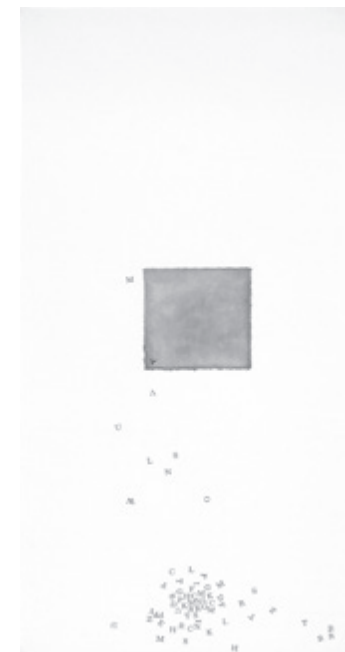
Ricardo Nascimento Fabbrini

Mira Schendel criou, de 1967 a 1973, *Objetos Gráficos*, utilizando não apenas signos manuscritos, mas também letras e números, datilografados ou adesivos. São objetos de até 1,20 m, alguns em forma de tondo, sustentados por fios de *nylon*, em que os signos, gráficos ou não, prensados entre placas de acrílico, gravitam no espaço da exposição.

Desenho 72-3, 1972, é uma grafia no ar, que à primeira vista envia aos delicados desenhos a lápis de Klee e às formas puras da geometria de Josef Albers, porém desses artistas também se distingue, pois os signos, aqui em *mira*, são discretos, diminutos, um *memento mori* de comedimento oriental.

Há também um “ar-de-família” entre essa escrita – ou constelação de signos – e as invenções tipográficas de Mallarmé, os “caligramas” de Apollinaire e a “verbovocovisualidade” da poesia concreta. As “miragrafias”, todavia, não são “poemas”, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao “in nato” das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões. Em *Desenho 72-3*, nesta direção, é possível supor que as letras cadentes do quadrado verde, análogas às inscrições parietais, almejam em seu “devir-escritura” a articulação da palavra “arkhé” (origem ou “princípio de tudo”).

Neste desenho o que temos é um precipitado de letras, pura entropia, figurando o rumor da língua: a artista – situando-se aquém ou além da poesia – faz, aqui, a língua tartamudear, sair dos sulcos, delirar, produzir uma língua esotérica no interior de uma língua norma-



Desenho 72 - 3, 1972
nanquim, letra adesiva e papel artesanal sobre
papel • 49,3 x 25,3 cm • Aquisição MAC USP

tiva, investir em suma, contra as línguas maternas. Jacques Lacan diria que essa “fase do acrílico”, que “capta a passagem da vivência imediata para o símbolo”, como dizia a própria artista, figura o momento da incorporação, pelo “sujeito do desejo”, do “nome do pai”, da lei da língua.

Essa série de obras mínimas, mas não minimalistas, porque destituídas de seriação ou monotonia, remetem também à arte oriental. Haroldo de Campos vê nesses signos símiles dos sinetes da pintura chinesa, atribuindo ao fundo vasto, o sentido que o vazio – “sunyata” ou “vácuo vivo” – possui na estética budista. Nesse referencial talvez resida a chave da singularidade dessa arte de raiz construtiva que não se esgota na pura ótica, concreta ou minimal, pois busca na origem das línguas, e no âmago da matéria – na translucidez do papel artesanal – formas de transcendência. Mira Schendel, em seu *sacro lavoro*, toma a matéria como algo originário, sacrossanto, de uma obscuridade plena de segredos, como um fundamento, enfim.

Mira SCHENDEL

Zurique, 1919 - São Paulo, 1988

Taisa Palhares

Suíça de nascimento, Mira Schendel imigra já adulta para o país, no final dos anos 1940. Aqui ela inicia uma carreira artística que em pouco tempo irá se mostrar das mais fecundas. É como pintora que ela surge no cenário nacional, na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951.

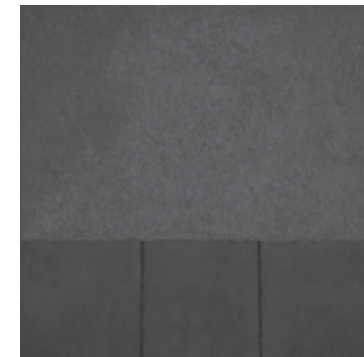
Em 1954, apresenta as séries conhecidas como *Geladeiras* e *Fachadas* em sua primeira exposição individual em São Paulo, no MAM SP, momento em que passa a atrair a atenção da crítica e do público especializado. De pequenas dimensões, essas pinturas sinalizariam, segundo texto anônimo de apresentação do catálogo, “um abstracionismo poético com base na aparência das superfícies das coisas”¹. No contexto artístico da época, seria natural que essas composições geométricas de natureza essencialmente assimétrica fossem interpretadas como uma passagem da figuração à abstração, como ocorria com tantos artistas naquele momento.

No entanto, suas arquiteturas de formas irregulares e contornos marcados, já indicam os limites desses conceitos quando aplicados ao trabalho de Schendel. E não apenas porque a artista irá voltar repetidamente aos signos figurativos em momentos posteriores de sua trajetória; ou porque essas pinturas não correspondam nem à racionalidade incorporada dos concretistas, nem a subjetividade exacerbada do informalismo, os dois polos da vanguarda brasileira da década de 1950. Ocorre que neles, espaço e figuras possuem uma espessura e materialidade incomuns. Seriam, portanto, signos geométricos, mas nunca abstratos².

1 Mira Schendel. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM SP, out.1954 (cat. expo).

2 Retomo aqui um pensamento do crítico de arte Lorenzo Mammi ao escrever sobre a série de desenhos de Schendel conhecida como *Mais ou Menos Frutas*, dos anos 1980, e a repetibilidade irrepetível de certas formas ao longo de sua produção. Eu cito: “Um dos desenhos de Mira evoca esta história: é simplesmente um círculo, desenhado à mão livre, e, ao lado dele, a frase em italiano *ma che bellezza di disegno*. Autoironia elegante, porque aquele círculo contém, em sua simplicidade, a experiência de dez anos (a circularidade das xícaras, das maçãs, dos zeros e dos ‘os’) ao mesmo tempo, é um gesto único, imediato, que se refere apenas ao momento em que foi traçado – paradoxalmente uma figura geométrica, mas não abstrata”. MAMMI, Lorenzo. *Mira Schendel. O que Resta: Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; p. 336.

Sem título, s.d.
látex e areia sobre tela • 75 x 74,7 cm
Doação Theon Spanudis



Depois de alguns anos sem trabalhar³, Mira expõe em 1963 e 1964 um conjunto de novas pinturas, conhecidas hoje como *Matéricas*, da qual provavelmente faz parte a tela *Sem título, s.d.* Com composições simplificadas em comparação à série anterior, esses trabalhos, com propriedade chamados por Mario Schenberg de “paisagens ontológicas”⁴, são praticamente constituídos por grandes formas geométricas e linhas, muitas vezes em composições monocromáticas. As texturas são acrescidas de novos materiais, como gesso e areia, que, misturados à tinta a óleo e à têmpera, potencializam seu caráter corpóreo.

Nessas pinturas percebe-se o início do interesse de Mira pela problemática do vazio. No caso da tela enfocada, nota-se que o espaço surge como uma ativação da superfície branca a partir da linha que é traçada quase na base do quadro. Algo que chama atenção com respeito ao traço é que este se assemelha a uma inscrição, marca quase anônima, cujo efeito é dividir, delimitar um espaço, mas de modo quase orgânico, ou seja, sem manifestar um gesto excessivamente assertivo.

Há claramente aqui uma referência à linha do horizonte, elemento constante na produção de Mira. No entanto, por mais que a pintura convide à contemplação, à absorção no espaço infinito de uma paisagem transcendente, sua materialidade nos dirige novamente para a esfera da experiência. Como notou Schenberg, essas telas seriam afinal “espaços de imanência”.

3 Entre 1957 e 1962, Mira praticamente suspende sua atividade artística.

4 SCHENBERG, Mario. *Mira Schendel: óleos e desenhos*. São Paulo: Galeria Astreia, 1964.

Mira SCHENDEL

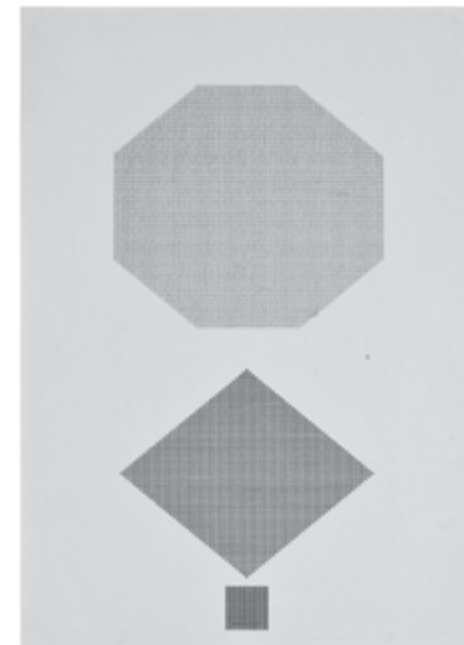
Zurique, 1919 - São Paulo, 1988

Cauê Alves

A obra *Os Telefonemas*, 1974, pode ser compreendida como parte de uma série de outros trabalhos de Mira Schendel realizados em 1974, os *Datiloscritos*. Ao longo da trajetória da artista, o gesto da escrita à mão conviveu com a fonte tipográfica e com a datilografia. Em alguns de seus trabalhos dos anos de 1960, e também da década de 1970, as letras formam palavras, frases e pensamentos lineares. Na obra de Schendel em que há escrita manual, os sentidos surgem de modo fluido e espontâneo, elaborando reflexões até então desconhecidas da própria artista. Trata-se de uma busca de um gesto inaugural, de uma escrita originária, anterior aos significados já dados e instituídos.

Mas, no presente *Datiloscrito* já não há a necessidade das letras formarem sílabas ou reflexões lineares. É como se Schendel desconstruísse os sentidos, a própria coerência de sistemas semânticos e qualquer regra gramatical. Como se sabe, ela tinha familiaridade com a língua alemã, a italiana e a portuguesa, e chegou a usar todas elas em alguns de seus desenhos. Mas aqui parece que nenhuma delas é suficiente para expressar o que se passa. Os elementos usados não pertencem a nenhuma língua específica, são uma espécie de sobre que surge quando se traduz de uma língua para outra, ou talvez sejam aquilo que pertence a todas as línguas. Em seu trabalho, relevante são também as lacunas, os intervalos, os pontos, a falta e o excesso de sentido presentes nos signos e na língua.

É desse núcleo nascente da língua que brota a complexa relação entre o desenho e a palavra, o gestual e o não gestual em sua obra. A repetição e a sobreposição de uma mesma letra datilografada mecanicamente fazem com que o seu significado se dissolva, assim como quando pronunciamos uma mesma palavra incessantemente até que ela perca seu sentido. Nos *Datiloscritos* o signo ganha importância e se desdobra



Os Telefonemas, 1974
datilografia sobre papel
50,8 x 36,4 cm
Doação Theon Spanudis

graficamente no espaço, adquirindo também uma dimensão temporal. Em algumas outras séries de trabalhos, Schendel provoca rotações nas letras de até 360°, explorando, como aqui, a dimensão gráfica dos tipos que já não possuem qualquer correspondência com a oralidade.

Apesar da presença do “espaço gráfico como agente estrutural”¹ e do aspecto serial das letras, não há proximidade entre sua produção e os poemas concretistas. Ambos são altamente experimentais, entretanto, há por parte da artista uma recusa da ênfase que os poetas concretistas deram a uma “poesia de criação objetiva, concreta, substantiva”, “contra a poesia de expressão subjetiva”.² O que os separa, e que está pressuposto no trabalho de Mira Schendel, é a dissolução da oposição entre mundo objetivo e subjetivo, e com isso uma reviravolta metafísica.

1 CAMPOS, Augusto; Pignatari, Décio; CAMPOS, Haroldo. “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”. Em: *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 215.

2 Pignatari, Décio. “Nova Poesia: Concreta (Manifesto)”. Em: *Teoria da Poesia Concreta*. op. cit. p. 68.

Jean SCHEURER

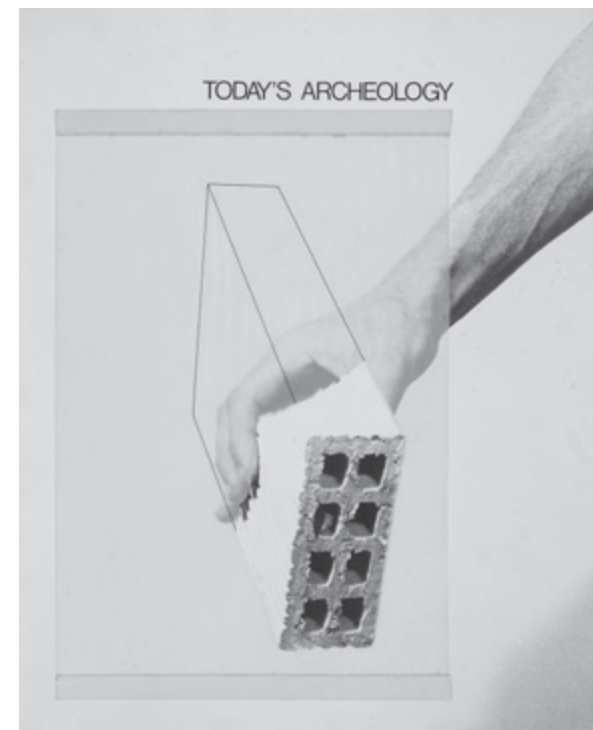
Lausanne, 1942

Luiza Proença

Jean Scheurer nasceu em 1942 em Lausanne, Suíça, estudou na l'Ecole Cantonale des Beaux-Arts da mesma cidade. Em 1967, ele fundou com outros artistas o grupo multidisciplinar chamado IMPACT, que participou de diversas exposições de vanguarda até 1975. A obra *Today's Archeology* integra o acervo do MAC USP desde sua participação na exposição *Prospectiva '74*, organizada por Walter Zanini e que tinha como objetivo trazer ao público um panorama de artistas que exploravam a linguagem das novas mídias. Ao lado de outras exposições realizadas no Museu na mesma época, a *Prospectiva '74* foi resultado de uma rede de contatos internacional que propiciou uma potente produção de arte postal.

Today's Archeology configura-se em uma série de 5 fotografias sobrepostas por desenhos feitos com nanquim em papel vegetal fixados com uma fita adesiva de cor amarela. Cada fotografia registra uma mão segurando um pedaço de tijolo em diferentes orientações espaciais enquanto os desenhos no vegetal sob elas simulam com linhas retas o que poderia ser a configuração completa desse tijolo. Em todas as imagens da série lemos a frase "Today's archeology".

Que tenha sido realizada em 1974 e exposta pela primeira vez em uma exposição prospectiva são dados não só dignos de nota, mas que merecem redobrada consideração. Se além da formação de uma rede a intenção da mostra era também uma sondagem do futuro da arte, a presença de *Today's Archeology* foi pertinente não pela clarividência em prever diretamente a importância do artista no contexto artístico, mas sim porque soube simbolizar sinteticamente um procedimento comum, ou "arqueológico", que segue dominante até os dias de hoje.



Arqueologia de hoje, 1974 (detalhe)
nanquim sobre papel vegetal e fita adesiva sobre fotografia pb sobre papel
55 x 44,8 cm • Doação artista

Na carta de inscrição que enviou ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) junto com a obra que viria ser selecionada para *Prospectiva '74*, Jean Scheurer explica que "demonstrar o lado efêmero de nossa civilização é também uma reflexão sobre o homem por meio de suas construções, objetos e dejetos". A declaração do artista refere-se à maneira como os vestígios materiais são analisados para estudar o passado; no entanto, o título da obra mostra que isso não é uma simples figuração da arqueologia hoje, mas sim *de hoje*. Isto é, não trata do modo como se faz arqueologia em geral, mas de uma atividade de arqueologia que se pratica sobre o próprio presente. Ou seja, deixa-se de ver a realidade do presente e projeta-se sobre ela uma imagem fantasiosa e enganosamente cristalina.

Kurt SCHWITTERS

Hannover, 1887 - Kendal, 1948

Ana Magalhães

Schwitters estudou nas academias de Dresden e Berlim, e a partir de 1918, liga-se aos dadaístas, dando início ao uso da colagem na realização de suas obras. Em 1919, faz sua primeira pintura *Merz*: o título da obra vem do fato dela trazer um pedaço de papel do Kommerz-und-Privatsbank, que depois o artista passaria a usar para desenvolver um conceito de obra de arte total, por assim dizer. Em 1923, Schwitters construiu espaços em sua própria casa, em Hanover, que ele chamou de *Merzbau*. Porque o procedimento da colagem seria a base de suas obras, Schwitters as categorizava usando o termo *Merz*: assim ele concebeu *Merzbildern*, *Merzzeichnungen*, e sua *Merzbau* – literalmente, “quadros Merz”, “desenhos Merz” e “construção Merz”.

Sua vinculação às práticas vanguardistas do início do século XX, tornou o artista rapidamente um inimigo do estado nazista alemão – obrigando-o a fugir para a Noruega em 1937. Com a invasão do país pelas tropas nazistas em 1940, o artista acabou encontrando refúgio na Inglaterra. Costumava-se falar desse como um período de ostracismo para o artista, do qual ele só teria sido redimido a partir de 1956, quando seu filho, Ernst Schwitters, reuniu o que restava de sua produção na Inglaterra e seus arquivos pessoais para doá-los ao Sprengel Museum de Hanover. Sua sala na 6ª Bienal de São Paulo, em 1961, como artista da Representação Nacional de sua Alemanha natal, realizava-se no auge da retomada do interesse por sua obra e no momento em que os trabalhos de catalogação sistemática de sua produção foram feitos. O *Merzzeichnung Duke Size*¹ foi incorporado ao acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) como prêmio-aquisição da Bienal daquele ano. Schwitters aparecia, ali, como um legítimo vanguardista, vinculado às vertentes do Dadá.

Embora recentemente tenha-se revisto o que foi o período inglês de Schwitters², nosso *Duke Size* – produzido nesses anos – foi tratado como

1 A ficha catalográfica estabelecida dentro do Fundo Kurt Schwitters em Hanover assim categoriza nossa colagem – como um “Desenho Merz”.

2 *Schwitters in Britain* (Emma Chambers & Karin Orchard, orgs.). Londres: Tate Modern, 2013, que aponta para se rever suas relações com o ambiente artístico britânico e sua intensa produção no período.



Duke Size, 1946
recortes de papel e papelão sobre papel
19 x 15,8 cm • Doação MAMSP
©Schwitters, Kurt / AUTVIS, Brasil, 2015

uma obra plenamente vanguardista no contexto da Bienal, sendo ele apresentado pelo comissário da Representação Nacional alemã como um artista “histórico”. Ele guarda, sim, alguns aspectos importantes da sua prática vanguardista: não só a colagem feita com o reaproveitamento de pedaços de papel comercial, de embalagem, mas também – como nos assinalam alguns especialistas – na maneira como o artista a compõe em linhas diagonais, bastante arranjadas e que implicam num raciocínio de composição abstrata. Por outro lado, há algo de muito “inglês” nele. O título deriva do pedaço de papel em que se lê “Duke Size”. As letras em vermelho parecem ter sido carimbadas num pedaço de papel cortado com as mãos – o que já nos faz questionar o estatuto desse elemento: ele é algo que o artista encontra ou “fabrica” como se fosse algo encontrado? Somos tentados ainda a indagar sobre a expressão em si – remetendo também a uma prática Dadá de elaboração de *nonsenses*. Ela pode ser uma espécie de aforismo irônico sobre os anos do fim da 2ª Guerra Mundial. Do mesmo período data outra colagem sua de título *Mr. Churchill is 71* – as letras também carimbadas num pedaço de papel, como em nosso *Duke Size*. Não podemos nos esquecer que Schwitters morou na Inglaterra nos anos de uma das maiores crises da monarquia daquele país, em que o jovem Rei Edward VII – depois Duque de Windsor³ – abdicou do trono para se casar com uma estrela de cinema de Hollywood, passando da discreta vida da realeza inglesa para as páginas de jornais e revistas sensacionalistas. O Duque e a Duquesa de Windsor ficaram famosos também pela visita que fizeram a Hitler em 1937, e foram considerados simpatizantes do regime nazista na Alemanha. Mas *Duke*, em inglês, também é um termo popular para “punhos”, usado nas expressões “to put one’s dukes up” (fechar os punhos e armá-los para a briga) ou “duke it out” (isto é, “parta para a briga”). “O tamanho do duque”, “o tamanho do pulso”: Schwitters nos propõe uma charada.

3 Título criado para ele e que terminou nele na hierarquia de títulos de nobreza da Inglaterra.

Lasar SEGALL

Vilna, 1891 - São Paulo, 1957

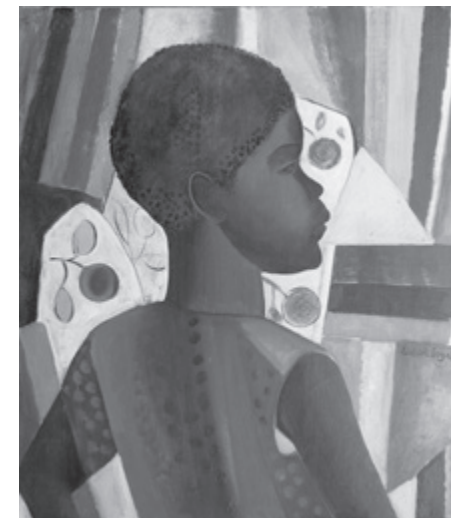
Regina Teixeira de Barros

Quando Lasar Segall se instala no Brasil, em 1923, dez anos depois da primeira estada no país, sua pintura passa por grandes transformações. Os tons rebaixados das telas do período alemão dão lugar a cores intensas e luminosas, já que, como explica o artista, a atmosfera local lhe “revelou o milagre da luz e da cor”.¹ Paisagens tropicais, favelas e figuras de negros tornam-se seus assuntos prediletos.

As “núpcias delirantes”² de Segall com o Brasil durariam até 1928, quando viaja para a Europa com a família para uma estada prolongada. A obra *Perfil de Zulmira* foi elaborada nesse período, denominado por Mário de Andrade de “fase brasileira”.³ Embora a pintura seja de 1928, acredita-se que Segall tenha registrado a modelo em desenho por volta de 1925, mesma época em que toma nota dos traços do ex-escravo Olegário,⁴ retratado na pintura *Bananal*.⁵

No primeiro plano da pintura, com o tronco de costas e o rosto de perfil, está Zulmira, uma funcionária da fazenda da tradicional família Silva Telles, localizada em Araras, no interior do estado de São Paulo. O fundo, construído sobretudo por diagonais – que reincidem nos braços da figura –, é praticamente abstrato. Ainda assim, pode-se inferir que a jovem está no interior da casa: as listras levemente inclinadas na parte superior da pintura lembram o caimento de uma cortina, e a área branca adornada com motivos florais sugere uma toalha de mesa.

Se por um lado há uma notável harmonia no que diz respeito ao uso das cores – com predomínio de tons quentes, como gamas de terra, ocres, rosas, carmins e lilases –, por outro, chama atenção a



Perfil de Zulmira, 1928

óleo sobre tela • 62,5 x 54 cm • Doação Maurício Segall e Oscar Klabin Segall

desproporção entre a cabeça e o tronco da modelo – “desequilíbrio” recorrente em outras pinturas do artista. O destaque conferido à cabeça – que ocupa praticamente toda a metade superior da tela – se prolonga no cuidado empregado no detalhamento das feições; no torneado do crânio e do pescoço, em oposição à planificação do fundo; e no contraste entre o perfil bem delineado e o fundo claro sobre o qual está inscrito. Ao mesmo tempo, as diagonais do fundo enquadram a protagonista num losango central.

A opção de Segall pelo retrato de negros pode ser interpretada como uma acomodação do artista a uma demanda local por parte de um grupo de modernistas em busca de representações da identidade brasileira. Entretanto, também pode ser entendida como uma continuidade de sua temática anterior, na medida em que privilegia os desfavorecidos e socialmente excluídos.

1 “Sobre Arte. Ideias de Lasar Segall Coligadas em seus Artigos, Entrevistas e Conferências”, *Revista Acadêmica*, n. 64, jun. 1944.

2 ANDRADE, Mário de. *Lasar Segall*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1943.

3 Segundo Vera d’Horta, Mário de Andrade utiliza o termo em diversos textos. Cf. “Com o coração na terra: a arte brasileira de Lasar Segall como ‘ressonância da humanidade’”. In: *Still More Distant Journeys: The Artistic Emigrations of Lasar Segall*. Chicago: The David and Alfred Smart Art Museum, University of Chicago; São Paulo: Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC, 1997, p.257.

4 Os desenhos de Zulmira e Olegário pertencem ao acervo do Museu Lasar Segall.

5 A pintura *Bananal* faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Daniela Maura Ribeiro

A série *Enigmas* é peça chave entre dois conjuntos seminiais na obra de Regina Silveira: um **Anamorfias**, 1980 – dissertação de mestrado –, e o outro, **Simulacros**, 1984 – tese de doutorado.

Enigmas, 1981, é um conjunto composto por quatro imagens fotográficas (30 x 40 cm, cada) de objetos cotidianos – bolsa, máquina de escrever, panela, telefone – sobre as quais incidem sombras (fotogramas) de outros objetos que em nada se relacionam com aqueles das fotografias: serra de arco, martelo, pente, garfo, respectivamente¹. O conceito presente em *Anamorfias* de trabalhar com a dicotomia entre verdadeiro e falso, por meio da imagem fotográfica, apresentada, porém, como litografia, em conjunto com distorções dessas imagens (uso da perspectiva), ganha força nos *Enigmas*. Por qual razão? A imagem fotográfica, em si, dos objetos que compõem a série, está dada (a imagem tomada do real – *verdadeira*), mas algo estranho acontece com essa imagem no momento em que a sombra do objeto que mostra não lhe corresponde e torna a imagem *artificial*. Com esse jogo entre *real* e *artificial* a artista propõe um jogo de operações, que cria um universo altamente ficcional, no campo da simulação, que, por sua vez, será fundamental para o desenvolvimento dos *Simulacros*.

Em 1983, Regina Silveira realiza versão dos *Enigmas* sob a forma de cartão-postal: trata-se de conjunto de quatro postais, um para cada *enigma*, lançado em 1983, no Café Paris, em edição da *Poesia & Arte*, tiragem de 500 exemplares, em exposição que teve também os *Enigmas* originais (imagens fotográficas) apresentados².

Desde o ano de 1989, esse conjunto integra a coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Guarda-se a memória dessa ação de Regina Silveira, a qual se insere dentro de uma tradição poética que a artista já vinha



Enigma 1, 2, 3 e 4, 1983

Álbum *Enigmas*: 4 Trabalhos 4 • São Paulo: Edição do autor, 500 exemplares • offset sobre cartão postal • 12,6 x 16,5 (cada) • Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

desenvolvendo em trabalhos anteriores com postais, como a série *Interferências*, 1976, e *Brazil Today*, 1977, por exemplo, em diálogo com a arte postal ou *mail-art*. Se nesses trabalhos Regina se apropria da fotografia contida no cartão-postal e interfere com outra imagem fotográfica ou com desenhos geométricos, em ambos os casos, pelo processo da serigrafia, nos *Enigmas*, a artista, efetivamente, faz os postais: os produz a partir das fotografias que tomou de objetos cotidianos.

Há de se observar outro fator relevante, nesse âmbito: os *Enigmas*, independente da forma que tomaram – cartões-postais, inseridos em envelope, inclusive –, são quatro trabalhos da artista Regina Silveira e, assim, acompanhados de texto de Teixeira Coelho (*Enigmas - Uma Análise da Obra de Regina Silveira*). É interessante notar que a informação “Enigmas 4 trabalhos 4 Regina Silveira” aparece na face do envelope relativa ao destinatário e na aba uma espécie de selo (carimbo), com a frase “poucos e raros”. Poucos e raros foram aqueles que os receberam, poucos e raros são os postais.

1 A exposição *Foto/Ideia*, realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, exibiu os *Enigmas* (fotografias) no MAC USP. Vide: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Foto/Ideia* (Documentação parcial). São Paulo, 1987, p. 53-54.

2 Ver: “O ‘jogo de sombras’ na série de Regina Silveira”, *O Estado de S. Paulo*, 24 mai. 1983.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Daniela Maura Ribeiro

Em 08 de novembro de 1984 é inaugurada a exposição *Simulacros*, de Regina Silveira, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), no Parque do Ibirapuera, que se refere à apresentação de sua tese de doutorado realizada na ECA USP¹.

No acervo do MAC USP (na Cidade Universitária) há um exemplar do álbum *Simulacros* composto pelas séries seguintes relativas aos quatro grupos de trabalhos que a tese compreende: *Topo-sombra* (lito-offset) e *Símile* (litografia), 1983; *Projectio I* (esquema construtivo e instalação) e *Projectio II* (esquema construtivo e instalação), 1984.

Entre elas, a série intitulada *Topo-Sombra*, composta por seis lito-offset, é a qual nota-se com mais clareza a proximidade estética e conceitual com os *Enigmas*, um dos conjuntos anteriores a *Simulacros*, e “seus reais agentes detonadores”, nas palavras de Regina Silveira, no texto do catálogo da exposição. Ainda de acordo com a artista, nesse mesmo texto, foi no conjunto dos *Enigmas* que ela usou pela primeira vez “silhuetas topográficas funcionando como sombras de objetos ausentes”. Na série *Topo-sombra* esse uso fica explícito já no título, o que, a meu ver, demonstra o interesse da artista em aperfeiçoar esse raciocínio e a leva à ideia de simulacro. Aqui cabe considerar que Regina pensa os *Simulacros* como resultado de seus procedimentos de simulação (vide texto da artista no catálogo da exposição). Observemos como isto se dá dos *Enigmas* para *Topo-sombra*.

Se na série *Enigmas* a fotografia, em si, está dada, em *Topo-sombra* a imagem fotográfica volta a ser apresentada como base imagética para gravura (litografia), como em *Anamorfias*. Porém, tanto em *Topo-sombra* como nos *Enigmas* a questão da sombra obedece ao mesmo ideário: trata-se de sombra fantasmagórica de objetos diferentes daqueles da imagem sobre as quais incidem. Aqui, a sombra de um revólver, de um



Topo - Sombra 1, 1983

Álbum *Simulacros* • lito-offset sobre papel • 50 x 70 cm • Doação artista

alicate, de uma lâmina de gilete, de um saca-rolha e de uma tesoura, respectivamente. Porém, diferente dos *Enigmas*, uma mesma imagem-base – no caso, o par de sapatos da artista –, se repete, fator que gera outra possibilidade de percepção das imagens. Entendo que ao manter uma mesma imagem-base Regina Silveira confere protagonismo às sombras, as quais são fundamentais nos seus procedimentos de simulação. E também a opção por mostrar a imagem fotográfica dos sapatos intermediada pela gravura, ao invés de apresentá-los pela fotografia propriamente dita. Esse mecanismo, penso, serve à mesma proposta de protagonismo das sombras. Note-se que nos *Enigmas*, há um mesmo peso entre as imagens (fotográfica e das sombras).

Nesses procedimentos e operações, Regina Silveira caminha para uma poética que sairá do papel para o espaço e será permeada pela ideia de simulação (como a partir de *Projectio I e II*, dos *Simulacros*). E as *Topo-sombra* contribuem para abrir o caminho.

¹ Ver: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Simulacros* – Regina Silveira. São Paulo, Nov./Dez., 1984. Ver também: SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: ECA USP, 1984.

Lucas SIMÕES

Catanduva, 1980

Júlio Martins

Após um breve e vertiginoso estranhamento se torna visível o gesto preciso de Lucas Simões para interferir no livro *Tendências da Escultura Moderna*, de Walter Zanini, e assim gerar sua ressignificação: uma leitura por desmanche. Foi suficiente um corte diagonal e o deslocamento de um dos módulos resultantes até à lombada para que o artista rearticulasse tanto o volume do livro quanto o campo discursivo a que se refere sua pesquisa. Essa reconfiguração reafirma e desdobra o corte inaugural, que passa a delimitar as laterais do livro e garante que se instale uma cisão no centro do objeto. O livro parece perspectivado no plano e a leitura de seu conteúdo drasticamente interdita pela interrupção que o atravessa por inteiro. Ainda que preserve simetria, esta não é imediata nem evidente, ao contrário, pelas formas angulares cria-se oscilação e descontinuidade em nosso olhar. Este aparente desequilíbrio garante certa carga expressiva ao arranjo, a despeito de sua coerência geométrica, e neste sentido nos lembra recursos compositivos de algumas obras neoconcretas, tributárias de uma vontade de ampliar e mesmo romper com algumas das tendências que se estabeleceram como vocabulário formal da arte moderna. Os *Metaesquemas*, de Hélio Oiticica, por exemplo, testemunham em fins da década de 1950 um esforço em tensionar a estrutura da grade modernista e aderir elementos da subjetividade ao vocabulário geométrico rigoroso da arte concreta, construindo uma geometria sensível, porosa à contaminação com outros campos interpretativos da forma. Nessas obras, o equilíbrio conquistado pelas formas se estabeleceu por vias desiguais, a custo de interferências, desvios e intervalos nos limites ortogonais, fazendo surgir dinâmica e musicalidade imprevistas.

Há no livro-objeto de Lucas Simões um desejo parecido de manipular formas e rearticular significados a partir de deslocamentos simples, mas que revelam a dimensão crítica que essas instâncias podem adquirir em diferentes situações. Torna-se palpável a consciência de que cada elemento da obra – o corte diagonal, a recomposição formal do volume, a apropriação do livro e de sua temática, a proposta de um atravessa-



Tendências da Escultura Moderna, 2010
livro recortado • 2 x 27 x 20,5 cm • Doação artista

mento em sua leitura – é gerido pelo artista de modo a potencializar suas múltiplas possibilidades semânticas. Entre (re)leitura crítica da história da escultura e “procedimento escultórico”, o corte realizado intervém tanto no volume do livro quanto em sua dimensão simbólica e, assim, constitui e propõe uma estratégia de assimilação e uso criativo dos recursos disponibilizados pela história da arte, especificamente no campo da escultura (por sinal, aquele em que as especificidades do meio foram mais expandidas, obscurecidas e problematizadas pelas práticas dos artistas, sobretudo a partir de meados dos anos 1960). O discurso da história da arte, com efeito, é assumido no trabalho como materialidade a ser interferida, moldada e rerepresentada pelo artista. Assim, todos os repertórios estudados e analisados por Walter Zanini em seu livro, desde certo conservadorismo que o autor identifica na escultura de fins do século XIX até os experimentos mais radicais e integrados ao espírito das vanguardas do começo do século XX, como o *readymade* duchampiano, por exemplo (cuja ressonância se faz sentir na apropriação e retificação do objeto articulados por Lucas Simões), são convocados na leitura que o artista objetifica em sua obra. Daí entender forma e gesto como discurso crítico: a leitura por desmanche propõe mobilizar ativamente o legado da história da arte, capacitando e promovendo novas legibilidades de seus registros.

Fritz WINTER

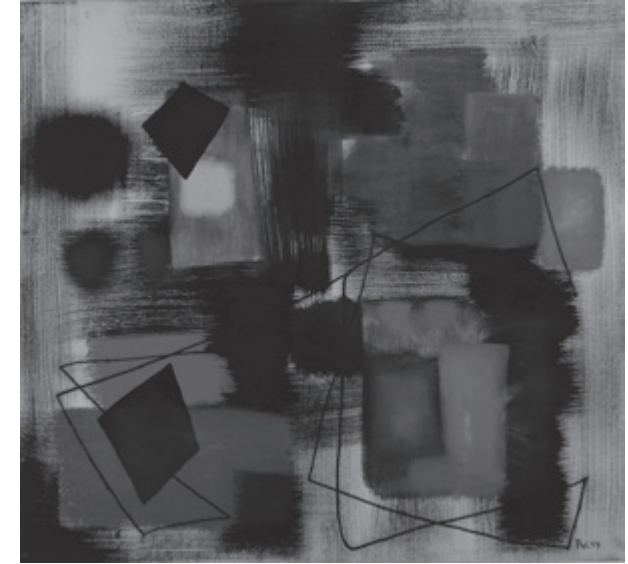
Altenbogge, 1905 - Herrsching Am Ammersee, 1976

Ana Magalhães

Fritz Winter passou a se dedicar à pintura em 1924, e, de 1927 a 1930, frequentou a Bauhaus, onde as experiências de Kandinsky e Klee tiveram forte impacto na sua produção. Também se fala da grande apreciação que Winter tinha pela obra de Van Gogh, o que fazia do jovem alemão um artista “da cor”. Sua carreira seria interrompida pelos anos da II Guerra Mundial, em que serviu ao exército de seu país, sendo feito prisioneiro de guerra pelos russos em 1945. Ao retornar à Alemanha, em 1949, Winter funda o chamado Grupo Zen (originalmente conhecido como *Gruppe der Ungegenständlichen* – ou o Grupo dos Não-objetuais), ao lado de outros seis artistas – dentre eles, Willi Baumeister, também presente no acervo do MAC USP. Ele tinha por objetivo retomar as práticas e o ambiente d’*O Cavaleiro Azul* (grupo de expressionistas em torno de Kandinsky, da primeira década do século), ao mesmo tempo associando a cor à filosofia zen budista, dando origem a uma vertente de abstração não-geométrica.

Na retomada de sua carreira como artista, Winter é rapidamente projetado no ambiente internacional, participando da Bienal de Veneza em 1950 e da 1ª Bienal de São Paulo em 1951¹ e realizando exposições individuais em várias cidades alemãs, em Paris e em Nova York ao longo da década. *Preto Independente no Espaço* foi uma das dez pinturas que Winter apresentou na 3ª Bienal de São Paulo, ao lado de outros artistas e da sala especial dedicada à obra de Max Beckmann. A Alemanha marcava sua presença, portanto, resgatando

1 Fritz Winter participou, enfim, de três edições da Bienal de São Paulo, todas na década de 1950: 1951, 1955 e 1957, quando veio como um dos artistas da sala especial sobre a Bauhaus, organizada pela Representação Nacional alemã, a pedido da direção artística de São Paulo.



Preto Independente no Espaço, 1954
óleo sobre tela • 135,3 x 146 cm • Doação MAMSP • ©Winter, Fritz / AUTVIS, Brasil, 2015

suas raízes expressionistas. Winter era apresentado pelo comissário da Representação Nacional alemã como aluno de Kandinsky e Klee na Bauhaus de Dessau, bem como era acentuada sua origem proletária. As “formas mais severas e cores mais sombrias”, segundo Walter Passarge, derivavam de sua condição social.

A obra que temos aqui passou ao acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) como prêmio-aquisição da Bienal de 1955, com patrocínio do Jockey Club de São Paulo. Embora sejam evidentes suas referências às experiências abstratas da Bauhaus, *Preto Independente no Espaço* trabalha com aspectos materiais também importantes, tais como as manchas pretas que parecem saltar para fora da tela e se contrapõem a uma superfície composta de zonas coloridas, marcadas pela gestualidade do artista. Há certa intensidade subjetiva, menos vista nas tendências concretistas daquele momento, mas que resgatam as experiências de seus mestres bauhausianos com a cor.

PRESENTATION

Whereas the 1st Volume, "Collection: New Approaches", contains texts on works that belong to the MAC USP collection written by researchers who were also students of Graduate Programs offered by the University of São Paulo, this 2nd Volume presents essays by another kind of authors. In this volume we have invited established and early career Brazilian scholars of various generations to chose and discuss works from the Museum collection.

The central idea of this Volume is to offer the reader a panorama of the artworks that belong to the Museum based on original choices and approaches. Generally speaking, the entries highlight the most significant trends of the collection, re-analyze works by artists that are fundamental for the Museum, such as Boccioni and Tarsila do Amaral, and present new acquisitions, which are works by emerging artists in Brazil and around the world, such as Jonathas Andrade and Albano Afonso. The entries selected for this book demonstrate both the importance of the MAC USP collection and the high-level of expertise of today's art critique.

The coordinators of this Volume express their gratitude to the authors who kindly accepted to take part in this project, which is now fully accomplished.

Albano AFONSO

São Paulo, 1964

Raul Antelo

In his polyptych *Autorretrato com Modernos Latino-Americanos e Europeus*, 2005/2010, Albano Afonso introduces in the language of the portrait the same biopolitical logic of the living as he follows the three imperatives: research, measure and evaluate these furtive images. His action was preceded by Marcel Schwob's *Imaginary Lives*, Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*, Borges' *Universal History of Infamy*, Bolaño's *Nazi Literature in the Americas*, Brecht's *War Diary*, Marcel Broodthaers' *Atlas*, Gerhard Richter's *48 Portraits*, or Robert Rauschenberg's *Random Order* (according to Branden Joseph). Thus, Albano Afonso's *Autorretrato* does not follow the legal model of the sovereignty of the portrayed, but the administrative profile of the mere inventory of lined up objects. So, it is not about discovering the truth of these individuals that have been made eternal, but bringing to the memory of the present-day their past and alleged truth. Although, among them, we are able to recognize Modigliani's or Frida Kahlo's effigies that are icons of what's modern, the individual (both the elusive self and the previous masters) is not the space for erudite deciphering, but the point of intersection in which a light makes contact with matter and produces memory. Light overshadows the gesture and, strictly, does not allow the illuminated individual to be recognized. The gesture is lost and, according to Agamben, when history loses its gestures and, nevertheless, remains obsessed with the subjectivity from which all nature has been removed, each gesture becomes a destiny. Therefore, the more gestures lose their contours as a result of technique-in-action, the more life becomes undecipherable. So, it is not about a critical and modern attitude that would research on what has been established by the founders; it is an anthropological attitude that, after the finiteness of the genre, lists what might have been arbitrary in the establishments of this gallery. Finally, the panel shows that some enunciations, some configurations, many imagetic

fragments of contemporary culture are not decided on their own or according to the ruling codes; rather, they evoke a dispersed, floating and anonymous value that is not included in the encyclopedia. These are non-accurate images, submitted to the idea of the “maybe yes, maybe no”; in other words, what may be endlessly enunciated under the rule, which is also encyclopedic, of what’s undecided.

Tarsila do AMARAL¹

Capivari, 1886 - São Paulo, 1973

Paulo Sérgio Duarte

A *Negra* [The Black Woman] by Tarsila, 1923, does not escape from this consciousness. It is an example that Brazil could be modern. A *Negra* goes further beyond the master Léger; however, not in terms of its formal heritage to which it remains faithful, but in terms of giving meaning, in terms of what makes Tarsila not follow *à la manière de*. It is a nude painting, whose radical feature is contextualized. All stereotypes the ruling class has formed about the black woman are present – especially the envy and the jealousy of the white Brazilian woman. Her breasts are saggy, maybe for having breastfed all the children of her lady and her lips are exaggeratedly thick, but Tarsila lives in another time that is not that of Manet. She is the intelligent daughter of Cubism, but remains partially attached to the solutions to which Brazilian art is committed; the detail will not be enough to clear this out. The entire ambivalent and ambiguity of Brazilian modern art are not evident in a different tension. A *Negra*, like the *Les Femmes d'Alger*, is a manifesto painting. When we observe the drawings made in preparation for *A Negra* we see a body reduced to one plane, faithful to its time, which is extremely rare around here and not only in the field of the arts. No academic solutions, no concession. The brutality of the figure offends, first of all, because it does not repeat the cubist lesson literally. The deformed body is continuous; it is not fragmented; it is not the object of a destructive effort. The plane is affirmed in a composition in which the body is “complete” and, without exaggerating, we would say it is constructive. And this is an element of tension. Because in painting the straight lines are part of the environment, which is not deep, but they are accessories; the straight lines would be the constructive elements *per se*, as they are in various other works by Tarsila, a student of Léger. In *Negra*, just as in Tarsila’s 1928 *Abaporu*, the curves are the elements that apparently construct. But in *Negra* we have a more complete architecture that is less provocative at first sight, though. Her breast juxtaposed to her arm intends to be a sort of a foreground that cannot exist. Besides this superimposition, there is no illusion of depth, despite the representation of volume, which makes it more radical *ma non troppo*. Whereas the lines of the drawing are curved, a system of absent straight lines organizes the entire painting, which produces meaning. Her oblique lips indicate a malaise or a certain *dégoût* and her arrow-shaped eyes seem to express proudness and boredom instead of hatred. The image of the *Negra* occupies the entire painting; it is not a figure in the composition.

“Sitting on the floor, the Brazilian Gioconda does not smile. It is a marvelous modern monster.”²

1 In: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 - Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 19.

2 Paulo Sérgio Duarte, *Emblemas do Corpo - o Nu na Arte Moderna Brasileira*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, pp. 14-15.

Jonathas de ANDRADE

Maceió, 1982

Ronaldo Entler

Every language is formed by rules and gaps. Therefore, words impose a sense on things and allow them to be deeply transformed. Jonathas de Andrade knows that learning to read and write always has a political dimension: language includes gestures of obedience and subversion, and this is the moment when the weights of these two potencies will be defined and developed in social practices.

Educação para adultos [Adult Education] is a set of 60 posters displayed at the 29th São Paulo Biennial, in 2010. At first, it is a very simple game consisting of comparing photographs and words. The work uses as reference the literacy teaching method created in the 1960s by the educator Paulo Freire, which consisted in associating every-day words to images that could be read based on the experiences of a given community. The efforts to introduce the method in governmental literacy policies were abandoned after the 1964 coup d'état.

Since the 1980s, Jonathas de Andrade’s mother was a public school teacher in Alagoas State. When she retired in 2006, she gave him 21 volumes of teaching material that followed Paulo Freire’s method and used to be sold in newsstands in the 1970s. This was the point of departure for the artist to conduct activities with six illiterate women in daily meetings, for one month. He sought to reconstruct this association with them, making the selected set of words act both in the discussion of their realities and the re-signification of images from recent history.

More than making a commitment to teach these people, Jonathas de Andrade seems to test the Utopian vocabulary of the time of Paulo Freire, in an experience that is now influenced by other historical times: the coup of 1964, the re-reading of the method in volumes published in the 1970s, the decades in which his mother worked as an educator – that year of 2006 when the artist learned about the posters and, finally, the moment in which he worked with the group of women.

The photo-word play in the new posters continues to call for the opening of both languages: to the public, the proposed relations can seem didactics, or random, or poetic, or ironic... They may point to contingent facts or form allegories that transcend any established time. But the set is always disturbing. Whereas it does not aim at establishing new utopias, at least it breaks with the inertia that is left of the awareness that the most sincere expression will not make the word perfect.

Educação para Adultos refers to late literacy, which is a social issue that has to be addressed. But it also refers to the possibility of continuously renewing the role of languages through art. To educate is to enable that sharing of a tradition while confronting it with the need of each place and each time. When the automatism of language results in silence, its gaps allow communication to regain a critical and aesthetical dimension.

César BALDACCINI

Marseille, 1921 - Paris, 1998

Ana Magalhães

The ninth edition of the São Paulo Biennial, in 1967, was not the first one in which the French sculptor César Baldaccini, born in Marseille, participated. He first took part in the event in 1959, when he presented a set of iron *assemblages* and was beginning

to be recognized internationally with sculptures created from the use of cars crushed in junkyards. When Baldaccini arrived in Brazil to participate again in the São Paulo Biennial, he was starting to experiment with a new material: expanded polyurethane, with which the artist made large-scale pieces seen in Paris, in the Salon de Mai that same year. Therefore, his *Expansion Controlée* had been made in this context, before he came to Brazil to take part in the special room dedicated to him in the French National Representation of the Biennial.

France, in its turn, brought a young representation. The choice made by Michel Ragon, curator and critic connected with the French *Nouveau Réalisme*, together with Pierre Restany, to display this “new” César side by side with young artists was not neutral; the aim was to respond to the increasing hegemony of the new American art, which was represented by Pop Art that year. France was also involved in the controversial debate regarding the grand-prize disputed with Great Britain and the United States – the finalists were the English Richard Smith and César³.

César also conducted an *expansion* here in Brazil. The action took place on September 29th that same year, at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM RJ), with the presence of Pierre Restany and Mário Pedrosa. During his stay in São Paulo, he met Walter Zanini, when visiting the MAC USP, where he expressed his appreciation for Eduardo Paolozzi’s *Hermaphrodite Idol* (recently acquired by the Museum). The result of this meeting was the Museum’s proposal to purchase *Expansion Controlée*, a fact that was also controversial. Zanini published an article in the magazine *Mirante das Artes* in response to local critics, who considered the piece to be made of “doubtful and aesthetically bad material.” To justify his choice, he evoked Herbert Read’s writings on modern sculpture and located César’s expansions in a lineage that aimed at renewing the language of sculpture, together with Eduardo Paolozzi.

In a letter to César of February 1968, Zanini mentions his intention to put it in the same room as Paolozzi’s *Hermaphrodite Idol*. Max Bill’s *Tripartite Unity*, which until then had been located in the room the Museum director had chosen to put *Expansion Controlée*, was removed. To that generation, *Tripartite Unity*, which had been displayed in the 1st São Paulo Biennial, in 1951, was a symbol of the engagement of Brazilian artists in abstract geometric trends and in the issues of concrete art. So, *Expansion Controlée* remained as a vestige of an action by César in Rio de Janeiro and of what Zanini called the “*tournant*” of contemporary sculpture.

Ricardo BASBAUM

São Paulo, 1961

Paula Braga

The notion of participation in the artwork, very important to artists in the 1960s, is expanded to the notion of collective in Ricardo Basbaum’s work. In wall diagrams that explore the “superpronomme euvocê” [superpronoun youand] the construction of an understanding of the individual as part and cell of a whole, Basbaum builds a model of coexistence that is very particular to the age of networks. Therefore, it is aligned with contemporary philosophies that see the collective as a new potency of what’s political in art. Collective thinking is developed in Basbaum’s work in a project that has various forms, the NBP - Novas Bases para a Personalidade [New Bases for Personality], launched in 1990 and whose theme are the connections

3 The prize was granted to Richard Smith, but the direction of the Biennial offered special prize to César, who refused it.

between communication and contemporary art discussed within the field of “politics of subjectivity.”⁴ NBP is “nearly a program for actions,” and it is developed around 3 vectors: the “immateriality of the body” (organic matter dissolved in the immateriality of technological rhythms, such as in the network), the “materiality of thought” (which has plastic potentiality, can be shaped, as defended by Beuys’ social sculpture) and the “instantaneous Logos” (“ravishing, sudden, involving, immediate, instant” visual knowledge).⁵

In the MAC USP collection, one NBP category is a large wood sculpture that reproduces the basic form used in many works of the NBP project: a rectangle whose four vertices are cut and that contains a hollow circle in its center. This form is a stylization of the human eye, even though it is not limited to established meanings. Indeed, it is a work that fulfils the difficult task of not looking like anything, as if it proposed the need to renew our repertoire of signs. In the wood plank, there is the screen-printing of the acronym of the project that, since the 1990s, guides Basbaum’s work: NBP. According to the artist, the acronym is organized around 3 concepts:

N - News: “modern obsession and needs”

B - Bases: “structures, why not?”

P - Personality: “discussion that includes the fields of psychoanalysis, biology, anthropology, behavioral and statistic analysis, socio-economical mechanisms, etc., together with artistic issues (...), a large and unstable terrain.”⁶

So, the acronym reveals the genetics of the work, from its modern heritage that seeks what’s new (and social transformation) to the valuing of the artwork as “structure” or “basis”, which was dear to 1960s and 1970s artists, as well as to the multidimensionality of “post-modern” art, which is certainly not “after what’s modern”, but “attached to what’s modern”, multiplexing the work in various axes and various fields of knowledge.

In the work that belongs to the MAC USP collection, NBP appears as a landmark – gravestone or pole? – that signalizes a new cycle of understanding the individual, the relationship of the individual with the collective and, therefore, a new cycle of understanding what art is. This is certainly not a work that may be interpreted based on the valuing of the object: what is part of the MAC USP collection is a category, embodied in wood, of a “conceptual motto for transformation.”⁷

Joseph BEUYS

Krefeld, 1921 - Dusseldorf, 1986

Marta Mestre

One of the first drawings by Joseph Beuys is the portrait of a Russian nurse made in his war notebook, in 1943. He drew it after suffering an accident in an isolated region of Crimea (former USSR) where he was serving the German army. On the occasion, he received help from local nomadic peoples who covered him with felt and animal fat. This episode comes to us with notes about his fascination for Mongolian-Slavic culture, for their lifestyles and the harsh conditions in the battlefield.

4 BASBAUM, Ricardo. *Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?* São Paulo: ECA USP, 2008 (Doctoral dissertation presented to the Graduate Program in Visual Poetics), 2008. Vol. 2, p.6

5 IDEM, p. 17

6 IDEM, p. 83

7 APUD. Brett, Guy “Arte no plural”. *Brasil Experimental: Arte/Vida, Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 270.

Sergio Martins

Retrato [Portrait] and *Relato* [Account] – or, if we prefer, exploration of reality and exploration of temporality in the image – are the constitutive knot of drawing in Beuys. Untying this knot includes understanding that there is a multiple dimensionality in the making of each one of his works, and that the sheet of paper is an awareness raiser in different levels, intensities and meanings.

So, without presenting a methodology, Beuys considered favorable to draw while watching television, speaking or during his performances. According to him, these are moments in which the individual is “inadvertent” and experiences a lack of concentration, which is among the antipodes of a lucid and rational “self.”

The image of the “seismograph”⁸ may serve as metaphor for Beuys’s nervous and agitated stroke, which is oscillating and erratic and loses all its “static determination” on behalf of the redirection to an *underground morphology*, a high receptivity of the slightest impulses the hand presents. The use of electrocardiogram paper in some of his actions or installations is also frequent, and seen in works created at different times (windows that are part of *The Pack* (*Das Rudel*), 1969, and the action *Terremoto in Palazzo*, 1983, for example).

The first presentation of Beuys’s work in Brazil was in the 15th São Paulo Biennial, held in 1979 (seven years before his death). He was already an internationally renowned artist at the time. That same year, there was a large retrospective dedicated to his work at the Guggenheim Museum, in New York.

Both the Biennial catalogue and the consulted bibliography⁹ contain a reference to Beuys’s “environment” (composed by: *Hobe*, 160 cm; *Breile*, 200 cm; and *Tiefe*, 250 cm), together with *Grano* lithographs from *Codice Madrid*; however, there is no reference to the “environment” in the catalog the Federal Republic of Germany edited for the Biennial.

Codice Madrid is a Presse Manus (Stuttgart, 1975) publication of 1,000 copies, a total of 106 prints in 156 pp.¹⁰ based on drawings Beuys made between the Autumn of 1974 and early 1975. He was motivated by the discovery of two Leonardo da Vinci’s codices at the National Library of Madrid, in the 1960s. Beuys saw them.

Throughout the lithographed pages different elements emerge: prostheses, pyramids, numbers, scales, writings, landscapes, archways, friezes, ruins, and many varied free hand drawings; a sequence of graphic apparitions and uncontrolled events. They remind us of things from *far back then* and *from right there*; things that have a conserved energy that can be re-activated and discharged, just like our memory. In this sense, the set is admirable from the point of view of how he subliminally evokes the 16th century, its conciliating flow between the *ars* of technique and the *ars* of thought, of the *teckné* itself (which Leonardo embodies in terms of perfection), and we can read it as a channel that gives access to differentiated times and spaces.

Just like the relationship between Cy Twombly and Poussin, between Barnett Newman and pre-Colombian sculpture, Joseph Beuys sees in Leonardo da Vinci’s cosmovision a seminal space for artistic thinking and the possibility to build the bases for the transformation of human being.

In his 1912 **Technical Manifesto of Futurist Sculpture**, Umberto Boccioni states:

Sculpture should give life to objects by rendering their extension into space palpable, systematic, and plastic, because no one can deny any longer that one object continues at the point another begins, and that everything surrounding our body (bottle, automobile, house, tree, street) intersects it and divides it into sections by forming an arabesque of curves and straight lines

Looking at *Development of a Bottle in Space*, sculpted by Boccioni also in 1912, is enough to notice the programmatic content of his work. The sudden inversions between interior and exterior prevent any coincidence between the form and the surface, and make evident a proposal of apprehension of the bottle as an object shattered by lines of force capable of translating into sculpture the action – or better, the refraction – of light in the dynamics of perception.

With one stroke, the plate effectively sections the bottle and contributes to the subordination of all parts of the sculpture to a vigorous circular movement. This is the core-difference between Boccioni’s Futurism and Cubism with which he had already established a dialogue in his painting. The bottle in question is an appropriation of Pablo Picasso’s important *Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler*, of 1910. The dispersion of the figure in analytical Cubism is a lesson Boccioni certainly assimilated; however, the emphasis on dynamism as the principle that re-coordinates what has been dispersed is a feature that is definitely distant from the synchronism that informs cubist painting (and that led it to be interpreted as a field of juxtaposed signifiers, that is, as being analogous to Ferdinand de Saussure’s language theory).

Finally, by re-defining himself as a sculptor, Boccioni takes another step towards distancing himself from Cubism. In his manifesto, Boccioni proposed an architectural approach to sculpture as a means to reduce its delay regarding modern painting. Whereas this is the basis of his sculptural innovation, it also sheds light on its existing contradictions, such as the traces of monumentality that *Development of a Bottle in Space* still contains – which may result from the combination of its material, bronze, and its pyramid-like form –, despite the anti-monumentality emphasized by its author. Only later – such as in *Dynamism of a Speeding Horse + House*, 1914-1915 – Boccioni’s sculpture began to juxtapose everyday or industrial materials (whose use he already recommended in his manifesto), coming closer to Picasso’s and Vladimir Tatlin’s three-dimensional constructions.

J. BORGES

Bezerras, 1935

Marta Mestre

The man wakes up in the morning and goes hunting. He puts his rifle on his back, walks a far distance and enters the woods. He will only stop when he finds the silence he’s been listening to from a far distance and progressively seems clearer to him. It is a silence that starts in his walk and grows throughout the tall grass. The man climbs a tree and lets time pass by. He left the fang of another animal to attract the jaguar. It might look for the carcass left by another predator and wait nearby, because it is known that jaguars do not eat everything at once and always return to the place where they left the carcass, for their final feast; this return is fatal for the jaguar.

8 Comme le rêve le dessin, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, *Louvre, Centre George Pompidou*, Éditions du Louvre/Éd. du Centre George Pompidou, 2005. p. 48.

9 ADRIANI, Goetz; KONNERTZ, Winfried e THOMAS, Karin. *Joseph Beuys - Life and Work*, Barron’s, 1979.

10 It is important to note that J. Beuys’s copy contained in the MAC USP collection is an incomplete donation made by the German Consulate. It is comprised of only by 96 *Grano* lithographs, in 124 pp. Since it contained traces of adhesive tape, it is very likely that the edition was separated and placed on the wall for the 15th Biennial, forming a panel with 62 boards put in 17 frames.

This is how the “caça de espera” [sit-and-wait hunting] is done. This type of hunting is very common in Brazilian rural areas, especially in the Northeast, where José Francisco Borges (Bezerras/PE, 1935), or simply “J. Borges”, the author of this small woodcut print, was born.

J. Borges is one of the most appreciated authors of Cordel woodcut prints¹¹; he created a distinctive identity and his works are already part of the Brazilian imagery.

The innovations he developed were made gradually and, to us, they seem to reflect not only the evolution of his own work, but also his paying attention to his market and to his increasing group of admirers. Technically speaking, he introduced color (red, blue, green, orange, and yellow) in a genre that is traditionally black and white, and also began to use new formats, usually larger than those commonly used¹². Figuratively speaking, he added to the inlander imagery (the devil, Lampião, prostitutes, horsemen, São João parties, etc) current themes, addressing them with humor: psychoanalysis, football, soap operas are a few examples.

O Caçador na Espera [The Waiting Hunter] is a composition that is both simple and complex. All the elements are where they should be. There is a hammock hanging between the two trees, whose leafy crowns protect from sun and rain; the hunter holding his rifle is in the middle. Below, the title printed on the image leaves no doubt regarding what it is. However, there are some composition elements that bring strangeness to the image and make our waiting more attentive when we look at it. Although this attention may come from knowledge we have from rural and hunting imagery (plane of representation), it is from the point of view of dynamic interaction and the visual weight (plane of immanence) that this and many other engravings by J. Borges can offer us a truly meaningful experience. Lines, colors, patterns, differences between the left and right sides of the image, approximation or distancing of forms, full and empty spaces, etc. are the elements of a universal vocabulary.

So, there is a reading that emerges as our gaze lingers on the work, and slowly explores it, because we know that “vision is truly the creative apprehension of reality” (R. Arnheim¹³). For instance, the crowns of the two trees may also appear to us as two clouds that do not belong to the rest of the composition, the trunks are oddly thin to support the weight of the hunter and his rifle, the black-and-white landscape reminds us of a concentrating cell, and what is the hunter waiting for after all?

The melancholic emotion and the loneliness we can depict from this image result from a laborious handling of the elements of the composition, particularly from a synthetic capability that reminds us of illuminated manuscripts or the illustrated initial letters, with which books start.

Paulo BRUSCKY

Recife, 1949

Paula Braga

Art does not exist as something in itself; it always depends on what an era understands as art. The most relevant art of an era is nothing like art when it emerges. So, art expects to become precisely what an era is not yet able to recognize as art.

11 J. Borges also published the 1964 cordel *O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*, which was his debut. However, he became a woodcut print professional.

12 About the statement according to which he responds to the market and to his admirers, the artist said: “... Then, there were people from abroad who asked me to make them larger...”

13 ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 1954.

In the late 1960s, when the first expressions of conceptual art emerged, many artists adopted the debate on the nature of art as theme for their works. Paulo Bruscky’s work is the heir of these inquiries and adds to them irony and a sharp and unsettling humor that disturbs pre-established values. In *Confirmado: é Arte* [Confirmed: it is Art], Bruscky challenges our faith in science, and places the uncertainty of the definition of art at the same level of the uncertainty of diagnoses we consider to be unquestionable. The Petri plate, a glass dish used in laboratories to analyze substances, plays the role of the transparent continent of the matter of art, which, here, is as red as blood. The analysis appears somewhat scientific and somewhat bureaucratic, for it has a stamp on it verifying that this is art. The format chosen to print the image, as a postcard, indicates another mutation Bruscky provokes in the definition of art: it is no longer something to be contemplated, but something that circulates, in a network, such as the postal service network, for instance. In Brazil, Bruscky is pioneer of *Mail Art*, in which the spectator is an active cell of the network, both receiver and source; and since he/she is part of the network, he/she is invited to make his/her own enunciations circulate. Art leaves museums and enters life; it removes the frontier between the art space and the everyday space. Historically, the 1970s’ mail art is relevant for having transgressed frontiers, bringing together artists from various countries, and avoiding censorship, as Bruscky writes in “telegramart”: “Distance communication. Ideas that travel freely.”¹⁴ Besides the telegram (telegramart), the envelope (envelopoem), the aerograms (aerogramart), Paulo Bruscky’s art travelled dematerialized by telex (telexart) and, since 1980, by fax.¹⁵ Most of Bruscky’s mail art carries the emptiness of self-reference, with stamps containing messages, such as “Hoje arte é esse comunicado,” which the artist translates word for word into English as the impossible expression “Today art is this communicated.” Bruscky’s mail art makes its point: it aims to reinforce it is art, to use a circuit that distributes messages, to use the channel of communication, to ensure this channel will not be clogged with advertising and commercial letters, to keep the channel open, fast, and potentially free for the circulation of other types of information, such as the information that art is as alive as blood, as mutant as cells, and resistant to unquestionable definitions. “Doubt is fundamental to me. It is this questioning that makes me produce,” says Bruscky.¹⁶ To this artist, certainty only exists as irony.

Paulo BRUSCKY

Recife, 1949

Paulo Miyada

The first set of works by Paulo Bruscky came to the MAC USP collection by mail: nearly fifty letters, envelopes, postcards and various supports sent between 1975 and 1978. They are diverse examples of what the artist calls postal art or correspondence art, and the MAC USP collection, under the direction of Walter Zanini, helped to establish it as mail art. These works were produced to be sent by mail and circulate in an exchange network among artists from all around the world – from Japan to the United States, including the socialist and capitalist portions of Europe and various Latin American countries. Some of them are a sort of comment on the mail art networks, others are the artist’s ideas adapted to fit the photocopy and the postcard, and there are others that are parts of “chains”

14 APUD. Cristiana Tejo, *Paulo Bruscky: Arte em Todos os Sentidos*, Recife: ZuluDesign, 2009, p. 11

15 *ibid.*, p. 12

16 APUD. Lídice Matos, *Arte e este Comunicado Agora: Paulo Bruscky e a Crítica Institucional*. *Revista Concinnitas*, ano 8, volumen 1, number 10, Jul. 2007, p. 127.

in which a process-poem was started by an artist, then sent to another artist who added a graphic intervention and sent it to a third artists, who was supposed to continue the process. Zanini, who was well aware of the historical importance of these documents, did not hesitate to interrupt some of these chains that were sent to him to add them to the museum collection.

Some of these works push the limits of what is possible to be sent by mail. Besides words and images, what else travels along letters and postcards? On the envelope, Bruscky wrote “This envelope contains the smell of the beach of São José da Coroa Grande” and, inside, he put pieces of plants so that the “reader” could smell the sea of a distant beach, kept in an envelope and sent from the city of Recife to any part of the world. In another envelope, there is the sender, the receiver, the stamp, post office stamps, and three stamps by Bruscky, as well as the imperative FEEL written in big letters. When reading this order, the receiver, just like Alice in front of a suspicious cake, inevitably presses the envelope. The softness of a piece of foam is the reward of the obedient touch and gives away the content of the letter without the need to open it. Actually, we can imagine that, while on its way, the envelope was touched by many postal service employees, who all received the same tactile message. It is said that in the cover of the first edition of Marshall McLuhan’s book *The medium is the message* it was written “the medium is the massage” – no one knows if this was an editing mistake or it was meant as a joke by the author, but in Bruscky’s work this word play is an irrefutable truth.

At the time Bruscky sent these letters to the MAC USP, he knew that the network mobilized by mail art was unprecedented. Today, he says that the speed and flow of this device anticipated the continuous communication that is disseminated today by the internet. The difference might be the willingness to make mediums say more than they seem capable. Today, there are 3D, high definition, anti-reflex television sets, and many other resources, but they are still incapable of transporting smell and softness; these are elements that all emotional experiences prove to be the most powerful synesthetic trigger: they alter our heartbeats even before we understand what has just hit us.

Paulo BRUSCKY and Daniel SANTIAGO

Recife, 1949 / Garanhuns, 1939

Paulo Miyada

Sometimes, the moment in which a letter arrives is as meaningful as its content. News from a traveler who is far from home; the memory of someone with whom we lost contact ages ago; the Christmas postcard that got lost in the mail and arrived when it’s almost winter. That is why it is important to consider the occasions in which Paulo Bruscky’s works were included in the MAC USP collection.

The inclusion of a second and comprehensive set of works by Bruscky took place, according to the artist himself, thanks to his talks with Cristina Freire, researcher and curator of the museum. Responsible for the research that resulted in the first book on his extensive body of work (*Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*, 2006), Freire got in touch with him during the preparation of the show *Paulo Bruscky: Ars Brevis* (MAC USP, 2007), asking for works created between 1971 and 1993 to fill gaps and update Bruscky’s presence in the collection. Seven works were included, such as the photographic record of the anthological 1978 action “O que é Arte? Para que Serve?”

Also part of this set is the object-book *Cuidado: Frágil* [Watch out: Fragile], created by Bruscky in partnership with Daniel Santiago, in 1992. It is a black case with white and red labels, just like transport company boxes; inside the case, there is a very thick book whose cover sheet is a square etched glass and the textblock is comprised of glass of different colors, textures and finishing, all broken or cut diagonally, in semi-circles and irregular ellipses. When we handle the object and turn its pages, we notice the frailty of the material that seems to be in a constant imminence of breaking at the slightest distraction. We also pay attention to the ‘watch out’ message, because we can hurt our fingers when handling the glass pages. Obviously all of this takes place in the collection room, where museum employees wearing gloves slowly open and turn the pages for us. It is a work that will hardly be displayed *in natura*. After all, how many safety rules would have to be broken to allow an object such as this one to be freely handled in the exhibition space?

Somewhat similar to what Marcel Duchamp did when he created his *Boîtes-en-Valise*, Bruscky made a portable work that anticipates the conditions of its inclusion in the institutional spaces of art. Between the 1930s and 1960s, Duchamp built boxes and suitcases containing miniatures, replicas and recordings of several of his works; they were tiny models of how could be the museum rooms that housed his works. Bruscky, in his turn – years before Cristina Freire began her research, which is certainly a landmark in the late process of including his work in the historiographic framework of Brazilian art – prepared his *Cavalo de Tróia* [Trojan Horse]: a box that offers the museum the incongruous experience of having an object whose fruition contradicts its fundamental conservation and safety guidelines.

Rebellious and critic, Bruscky’s body of work is not suitable for the institutional devices that aim at preserving memory. But, since he is fundamental for the history of Brazilian art, he cannot be forgotten by the country’s institutions. So, may he remain the way he is: present and eternally problematic – after all, in art, disturbances are not always supposed to be overcome.

Iberê CAMARGO

Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994

Monica Zielinsky

The print *Carretéis* is a landmark in the work of Iberê Camargo, both from a technical perspective, regarding the creation of intaglio print, and regarding his creative proposal. It follows the developments of his graphic and pictorial research on the spool, an element that became a central object in the studies he conducted in his studio, at the time when Iberê stopped developing his work outdoors. Since 1958, this element is permanently evoked even in his last works.

In this period, the first work that presents this theme dates from 1958; it is slightly smaller and has the shape of a diagram. However, it is embryonic of most part of Iberê Camargo’s intaglio prints. Then, in 1959, the artist creates *Carretéis 1* in which he attains in terms of space the same diagram-like structure from the previous one, but now includes pictorial materiality. It makes evident the artist’s technical and highly experimental determination in the art of printmaking, for he works with its four states and softens the contrasts by simultaneously using sanding, aquatint and sugar lift. By means of these coordinated procedures, Iberê makes evident the undeniable relations he established with painting, by handling the areas of light and shadow with

his vigorous contrasts, as well as by creating in the surface of the piece a texture that evokes the idea of painting. It is worth noting that this artist worked with painting, printmaking and drawing simultaneously, sometimes even on the same day.

This work was valued and recognized by the artist, since he signed and produced a print run of twenty copies, described in his notebooks as “sold out print-run.” The work was shown in various exhibitions in the country and abroad, such as in a Special Room at the 1963 São Paulo International Biennial, the 1999 Mercosul International Biennial, the Exhibition Pintura y Grabado del Brasil in Mexico City, in 1966, among others. This print is mentioned in several texts and text illustrations, and articles on the artist’s work.

As time goes by, this work becomes spools in space; at first they are unbalanced, then twisted and even expanded. They remained present in all works created afterwards by Iberê Camargo.

Iberê CAMARGO

Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994

Monica Zielinsky

The painting *Expansão* [Expansion] is an important piece not only for the collection it is part of, but especially in the framework of Brazilian painting, since it presents approaches in the light of different modern and contemporary issues in Brazilian art. It evokes, just like Iberê Camargo’s body of work, an Expressionist feature by means of a pictorial language marked by the tumultuous use of matter and pigments. In this work, from the core of the painting to the outside, vigorous gestures emerge on the thick layers of paint, as if they wished to exceed the limits of the support. Amidst the maelstrom of form, its near deconstruction, and the reduced chromatic scale there is the fundamental reference to the spool – an element that is always present in the artist’s work after 1958 until its last works. Iberê considers this object to be “the theme, the character of my pictorial drama.”¹⁷ Although constantly present in Iberê’s works, the spool only indicates the dense poetic of all the ambiguities it projects, suffocated in the space of the painting. *Expansão* makes the spool expand until it nearly disappears amidst the layers of paint – and points to the emergence of a subjectivity of resistance in view of the existential loneliness and the historical environment that involves the artist’s productions.

This painting was made during one of the most dramatic periods of Brazilian social and political history: the military coup and its well-known disastrous consequences for Brazilian society. However, the artist’s production does not make any explicit reference to the unique and local facts of this history and addresses the inner aspects of pictorial matter. In the artist’s obsessive search for subjective experimentation in painting, this work expresses his distancing from the programs that guided Brazilian art at the time, which resulted in a near ritual of annihilation of painting itself. The opposite direction the work reveals regarding the principles of constructive abstraction and of neo-Concretism that were widely disseminated at the time and their ideals that aimed at transforming society expresses the autonomous position of Iberê’s painting in the framework of visual arts at that moment; it also expresses the innovative and contemporary position of shapelessness and of deconstruction in the artist’s painting, which is a true attitude of resistance that, nevertheless, was expressed in parallel with the artistic programs that were disseminated in the period.

17 Iberê Camargo. In: LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 27.

José CARRATU

São Paulo, 1955

Rafael Vogt Maia Rosa

In the so-called visual arts, according to its name, the signifier seems to be more important than the signified. So, part of the art critique, even contemporary critics, settles for generalizations, as if they were, actually, before a Matisse. And once the forms are recognized, the content is automatically revealed in the text. This is why we may ask ourselves in what other niche of discourse the word *genre* sounds so harmless.

Based on this, perhaps, naive suspicion, I sent the following questions to Zé Carratu. I mean, it was the presence of one of his works in the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) that pointed to a condition shared by many other works that, like a suitcase, seem not to fit anywhere.

How did you see the visual arts scene when you made *A Mala* [The Suitcase]?

Zé Carratu: I saw the art scene as something distant. It was limited. I worked in an agency to make a living, I already had two children. I made art on the streets, painting, performance and installations.

How was the work included in the MAC USP collection?

Carratu: I usually say that I entered this scene through the back door. We were part of the first collective in São Paulo (the group Tupinaodá). We were the first collective to be represented by a gallery (Subdistrito) and to have an exhibition held in a museum. Street artists were seen as strange and surprising by the public, the critic and the art circuit itself. I followed the movements in painting. In Europe, there were New Figuration and Trans-avant-garde. In Brazil, young artists were excelling, such as the Casa 7 group. My references were the artists from the former Escola Brasil: Geraldo de Barros, Baravelli, Wesley Duke Lee, among others.

I found this suitcase near the old Luz Bus Station. I took it to the office where I worked, painted it white, placed it by my drawing board, scribbled on it while talking on the phone, for a few months. I used pencil, eoline, India ink and even acrylic paint. You can see some icons from the street universe in this appropriation. We used to say we made appropriations and filling in spaces and objects. We had a geographic vision of the city, where we painted bridges and tunnels (level crossings) that connected the neighborhoods to the Center and we worked with the human scale either multiplying or reducing it, according to the speed and visual field of the spectators that passed by car, bus or walking.

A Mala was included in the MAC USP collection by means of a businessman who bought it in a collective show at Galeria Susana Sasum, in which street artists participated.

How do you see this work today?

Carratu: I see it as a suitable object that represents its time.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Raul Antelo

Mater, matter, death. All the tension in *Minha Mãe Morrendo* n° 6 [My Dying Mother #6], 1947, is concentrated in the mouth of the moribund. Flávio de Carvalho understood, unawarely, that when one slightly closes his/her mouth to say consonants, the Dialogue begins by means of the contact with the other and by means of the Discovery

of the Image¹⁸. When the fear and the schizophrenia of the passive defense is overcome, one also begins to Babble, when “the child presents itself to the world hungry and with its mouth open,” whereas a man with his mouth shut is already a dialectical being. Mouth open and mouth shut mark two different phases: the latter indicates the beginning of collective panic and of applause, whereas the first places man in a speculative relation regarding the Other; both of them, with their mouths wide open, in a pantomimic point of equality, protect their stomachs both by means of their mouth shut and by pronouncing the first consonant. This process forms subjectivity based on silence, “a silence that is the product of a new appetite and the protection granted to the digestive system.”¹⁹ At this moment of maximum sonority, the man, with the mouth open, babbles the *Monólogo da Fome* [Hunger Monologue], painlessly and without gravitational feeling²⁰. So, the position in which the mouth is open was only an “evolutional cramp,”²¹ in which nothing was defined by its role (the mouth is not there to speak), but by its shifting (its role is to examine, handle, attack). The vowels, the first sounds produced by the peripheral organs of ingestion, are the sounds that represent hunger and, therefore, they represent the Yes, whereas the process between Yes and No, Babbling, concretized as stuttering, is a negativity rehearsal. However, the firm emergence of the No shows “clonic stutter blocks,” which convince us that “man comes closer to culture.”²² On the contrary, the abandonment of negativity and the return to the vocalic Yes, expressed by the open mouth of the mother, would put us in a situation of depletion of what’s symbolic and modern.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Ana Maria Maia

The *Série Trágica: Minha Mãe Morrendo* [Tragic Series: My dying Mother] is one of the works transferred from the Museum of Modern Art (MAM SP) to the Museum of Contemporary Art (MAC USP), in 1963. Apart from the motivations of this transference, which harks back to the time one institution was created from the other by the hands of their common patron, Cicillo Matarazzo, it is noteworthy how this history of a double cataloguing adheres to the characteristics of Flávio de Carvalho’s body of work. On one hand, this work is linked to Expressionist avant-garde; on the other, to *site-specific* and performance intervention practices. It updated Brazilian modernism from the first half of the 20th century and anticipated the experimentalism²³ that began to characterize modernity.

Since the *Série Trágica* is part of a passing trajectory²⁴ that is marked by an always borderline temporality in which modern and contemporary are interspersed, it may be considered a symbolic point of divergence – not exactly regarding a chronology of works by the artist, but regarding the institutional panorama of art in the city. In 1947,

18 CARVALHO, Flávio de. O pãoco, o aplauso, o chefe. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, Jul. 21st 1957. Notas para a reconstrução de um mundo perdido (doravante NRMP) 26.

19 IDEM. O homem e a sua alma. *Diário de S. Paulo*. Jul. 28th 1957(NRMP, 27)

20 IDEM. O frio, o som e o Trimestre Bobo. *Diário de S. Paulo*. Oct. 6th 1957 (NRMP, 38)

21 IDEM. Ainda o Trimestre Bobo. *Diário de S. Paulo*. Oct. 27th 1957

22 IDEM. Idade da fome. Para a reconstrução de uma idade perdida. *Diário de S. Paulo*. Jul. 22nd 1962, read at the University of California (Jan. 1962).

23 The idea that Flávio de Carvalho anticipated the experimentation that characterizes the generation of Brazilian artists who worked in the 1960s and 1970s is put forth in the PhD dissertation of Rui Moreira Leite, Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação, defended at ECA USP in 1994.

24 Or “poetic in transit” - term that Luiz Camillo Osório uses to entitle an essay he wrote about the artist. (Cf. OSÓRIO, Luiz Camillo. Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 7)

the year the work was made, the Museum of Art of São Paulo (MASP)²⁵ was opened and the environment was being prepared for the first edition of the Biennial, in 1951. The existence of a more favorable and open environment enabled the unprecedented acceptance of one of Flávio de Carvalho’s proposal by an institution, despite the well-known public expressions of rejection, such as the near physical assault against him during the procession the artist confronted in his *Experiência No. 2*, in 1931.

The proposal consisted of portraying the expression of pain of his mother, Mrs. Ophélia Crissiúma, moments before her death, on a hospital bed. They were first drawn with quick and unstable strokes in the pages of a small notebook, which suggests the agony of the portrayed and the tension of the portrayer. Then, these drawings were transferred to nine drawing boards and displayed in the artist’s individual show, at MASP, in 1948. With this work, Flávio de Carvalho made his bets on figuration despite the abstractionist wave that grew around him. He also postulated iconoclasm and the atheism of his actions, which, since previous initiatives, already aimed at producing the effects of violation of dogmas, such as religious faith, in a society that is mostly catholic or the painting of serene and adored Madonnas in an art history that is based on a Renaissance influence.

Flávio de Carvalho’s Madonna never suffers. From her, “lines of force”²⁶ emerge; they are similar to inner demons, drives and imminences, of life and of death. These are the guidelines followed by the artist not only in *Série Trágica*, but in his entire body of work. These guidelines are responsible for keeping him connected with the present, moment in which, despite the radical historical and socio-cultural changes, Ophélia’s pain, her son’s fear, as well as the refinement of the senses in view of what’s transitory and, therefore, unknown, dangerous, promising can still be evaluated by means of the drawings.

The fact that the scene is portrayed in the gerund – as indicated in the title of the work and the pictorial evidences of a continuous narrative with no denouement – destroys a history of verdicts and verifies the driving forces instead. It reminds us that every divergence, before being deviation, is potency. Maybe this is why *Série Trágica* remains a testimony of the web of incongruousness that separates modern and contemporary in Brazilian art history.

Amílcar de CASTRO

Paraisópolis, 1920 - Belo Horizonte, 2002

Felipe Scovino

Amílcar de Castro’s 1985 sculpture *Sem título* [Untitled] reveals us two generousities, in particular, of this artist. The first is our phenomenological ability of converting those thick steel sheets into a body. The sculpture, with its heavy structure and grand presence in space, soon becomes a body that is, let’s say, susceptible to instabilities. A double temporal circumstance takes place on that surface. Simultaneous to the action of chronological time, there is a silent effort, noticeable only in long-lasting observation, which slowly reveals to us that the steel is transformed in skin. The oxidation and the appearance of “imperfections,” reliefs, crusts, “abrasion” on the surface are related to a metaphor of time passing by and the aging of the body. Its open structure, in which the air fills the volume, highlights the characteristics of making everything complete and revealing.

25 In the building located at the 7 de Abril Street, which housed the museum from his opening, in 1947, to 1968, when he was transferred to the building designed by the architect Lina Bo Bardi at the Trianon Belvedere, in Paulista Avenue.

26 The term appears in the article “A cor e as linhas-de-força”, published by the artist in the newspaper *Diário de S. Paulo*, in 1936. This text is among a set of re-published texts organized by the curator Denise Mattar in the catalogue of his retrospective, at the Centro Cultural Banco do Brasil, in 1999 (Cf. CARVALHO in MATTAR, 1999, p. 71).

The second generosity is the public feature of his work. Since it is placed in the administration building of USP, the work establishes a dialogue with the city, it allows itself to be apprehended by the mundane gaze and, at the same time, it is open to all sorts of propositions. It becomes a body open to the city. In addition, his work goes beyond the fact of being a mere sculpture or a gratuitous presence in the world; it is also, substantially, a drawing in space. When he creates his sculptures he seems to pursue the air and, when that happens, the sculpture soon becomes the inscription of a body in space to, later, become skin, or better, a presence. These associations can also be noticed in the intrinsic relationship between his drawings, some of which are present in the MAC USP collection, and his sculptures. The gesture applied with India ink reinforces the tension and the idea of detachment from the plane. The metaphor of a body present in his work can be denoted not only in how he makes steel malleable by cutting it and bending it in a way that is both simple and dramatic, but also in the few fixed points with which Amílcar conceives the works. His sculptures summon the forces of gravity. At times, they twist to the right; other times, they bend and expand to the left; and still others, they delicately incline from one side to the other. They are built in an orthodoxically constructive manner – in the articulations of fields that reveal the absence of volume – but soon “destroy” this legacy by bending and creating the illusion of volume and, perhaps, mass.

Amílcar de CASTRO

Paraisópolis, 1920 - Belo Horizonte, 2002

Ricardo Nascimento Fabbrini

Amílcar de Castro's continuous activity throughout five decades was marked by his passion for coherence. His work as a sculptor, draftsman, engraver or graphic designer has always followed a rigorous formalization in the sense of the tradition of constructive art; however, this did not result in renouncing the artwork drive. He produced a precise and clear language that “inserted poetry in mathematics, or rigor in free images.”²⁷

His “paint drawings”, such as the 1987 *Sem Título* [Untitled], were developments from his sculpture drafts that, after the 1980s, became autonomous. In the paintbrush strokes that replaced the brushes, we don't see either erasure marks or pentimento, not one single mark that indicates hesitation or regret. “In the tracing, the paint fades and the paint brush progressively scratches the paper, either whiter or darker; and the scratch is also part of the work – Amílcar de Castro used to say.”²⁸ Therefore, these traces do not point to any imperfection in the stroke, but the artist's attempt to embrace chance just like he did with the rust on the steel sheets in his sculptures – even though in a controlled fashion.

In *Sem Título*, the gesture that leaves the stroke as a trace is firm, but not aggressive in the sense of the nervous expression of a body that suddenly explodes. Amílcar used to say, clearly, that he aimed at “the spontaneity of the first gesture,” which, nevertheless, cannot be mistaken by the easy and merely impulsive gesture.²⁹ The gesture is swift, but based on a constructive impulse, on the most strictly disciplined hand and not on an unruled spontaneity, which results in accidents or whims, such as daubs, flecks or doodles. Amílcar draws *alla prima*: he obtains his stroke at the first gesture, and correction is impossible. His gesture imprints on the strokes a drive that follows their immediate formalization.

27 “Les Cahiers de Paul Valéry”. In: CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a Serpente e o Penar*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 75.

28 CASTRO, Amílcar de. In: BRITO, Ronaldo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: Takano/Galeria Kolans, 2001, p. 157.

29 Idem, p. 113.

Sem Título is not like that; it is neither descriptive nor analytical, refined exercise on the evolutionary possibilities of thin lines; on the contrary, it is a synthetic and thick-line drawing in which the internal coherence of the form is evident at first sight. This drawing is only medulla, a bone so much in the center that it hasn't adjective or ornament. “It is an artifact with no artifice; it is naked and skinless”: - of bare bones.³⁰ Everything in it is clear and seems easy; this is why Amílcar despised, or hated, vague things: “I have faith, he says plainly, in the work that does not leave trace.”³¹ What is spectacular and pompous is what's easy. Purity and rigor, that's difficult. *Sem Título* is admirably precise; drive expressed in a highly concise writing: but “what is more mysterious, asks Paul Valéry, than clarity” (or structural clearness)?³²

Lygia CLARK

Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988

Cauê Alves

The work *Plano em Superfície Modulada nº 2* entirely follows the constructive ideal of the 1950s. In the same year this work was created, 1956, Lygia Clark gave a lecture in a conference at the National School of Architecture of Belo Horizonte. On the occasion, she called attention to how important it is to integrate the activity of the architect to that of the artist and that they, together, could design pre-fabricated houses and “the future dwelling of man.” According to Clark, this does not represent a limit for creation, “in this case, the artist seeks a harmony of rhythms within an equation proposed by the architect.”³³ It is the rationalist Utopia that believed in the integration of art and industry, just like the manifesto of the Grupo Ruptura states when it referred to the “extensive possibilities of practical development” of art.

At that moment, her works were much closer to what São Paulo concrete artists proposed. This is why she participated, together with the Grupo Frente and the Grupo Ruptura, in the 1st *National Concrete Art Exhibition* at the MAM SP. Only in 1957 the contrast between São Paulo and Rio de Janeiro artists was explained in the famous text *Paulistas e Cariocas* [São Paulo artists and Rio de Janeiro artists], by Mário Pedrosa, published in the newspaper *Jornal do Brasil*³⁴. According to Pedrosa, “compared to them [the paulistas], Rio painters are nearly romantic”; the paulistas would be “more keen to theory” and had “an elementary chromatic vocabulary.” In the opinion of the Grupo Ruptura leader, Waldemar Cordeiro, the cariocas suffered from lack of “structural rigor” and “chromatic rigor.”

Since the 1st *National Concrete Art Exhibition*, the works produced by these two groups were set apart by the protagonists of the show themselves and by the history that followed. But this Lygia Clark work shows that, despite the intense debate, at that moment, they were more similar to one another than they thought. In this work there is no chromatic delusion and color is not used in an expressive way. Differently from the verdicts expressed by Pedrosa and by Cordeiro, what we see here is an elementary chromatic vocabulary, which was not exclusive to the paulistas; as well as rigor in the choice of tones, specially black, grey and white colors, which was also practiced by

30 GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 98.

31 CASTRO, Amílcar de. In: SILVA, Fernando Pedro e RIBEIRO, Marília Andrés (orgs.). *Amílcar de Castro (Depoimentos)*. Belo Horizonte: Editor C/ Arte, 1999, p. 24.

32 VALÉRY, Paul. *Eupallinos ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.99.

33 CLARK, Lygia. “Conferência Pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956”. *Diário de Minas*, 27 jan. 1957, Belo Horizonte/MG.

34 Pedrosa, Mário. “Paulistas e Cariocas”. *Jornal do Brasil*, 19 fev. 1957, Rio de Janeiro. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, São Paulo, 1998, pp. 253-256.

the *carrioca* group. Emphasis is given more to structure than to color. To each triangle, parallelogram and trapezoid, there is another shape in a similar position. The same composition structure seen in the upper half of the plane is repeated in the lower half; everything takes place as if the lower half had turned 180°. The plates are all painted with industrial coating homogeneously and objectively applied with no sign of gestuality.

The novel aspect is that it already contains what Lygia Clark later called organic line. From the encounter of rigid planes, a fissure, a pause emerges and it will enable the inclusion of the three-dimensional space and temporality, opening the path for the works she developed later.

Carlos Aberto FAJARDO

São Paulo, 1941

Fernanda Lopes

When we look at Carlos Fajardo 1988 work *Sem título* [Untitled], the last thought that crosses our mind is how fragile this seemingly robust set can be. The four blocks of pressed pure carbon tied together by wire ropes are industrial bricks to be used in extremely high-temperature places, such as inside an iron casting. The material, which can only be cut with a diamond blade, is extremely fragile when transported, because it has no supporting structure. Since Fajardo's first works, he has been interested in matter, in the physical aspect of the material, in the relationship between appearance and internal structural features. This interest led him to use in his entire production either non-artistic material – the type that we can't find in art supplies stores, or traditional materials but in a non-traditional way.

In 1966, when he was still an architecture student, Fajardo participated in his first show as an artist. It was the opening, in São Paulo, of the Rex Gallery & Sons, which he helped to found together with his colleagues from college, José Resende and Frederico Nasser, and the experienced artists Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros and Nelson Leirner.³⁵ One of the works he presented was *Mulher Sendo Atacada*, 1966 – a charcoal on paper piece that depicted, as the title indicates, a woman being attacked by a man.

What mattered to Fajardo was not the drawing itself or what it represented, but how the support he used was presented. The artist created the paper and the figures were seen through that folding window. As the artist said, the narrative was absorbed by the events in the paper.³⁶ The paintings from the same period also reveal his interest for materiality and claim their status as objects. Some were made of acrylic plates attached to one another by nails at a 5-cm distance from the surface. In other works, formica of varied colors and cut in various shapes composed the paintings, thus, preserving the impersonality of the material.

After the 1980s, Fajardo's production is more strongly projected towards the space. Its surfaces, made out of different materials, began to be placed against walls, which creates and incorporates the space of reality between the planes and explores issues such as weight, gravity or support. Based on the notion of surface, three-dimensional, but non-sculptural, pieces that are traditionally silent, static and cold gain variants such as sound, heat, light and movement. Interested in proposing an opening to other art-defining structures, Fajardo creates new and delicate relationships between the work and the spectator; these relationships were built at that moment and continue until today.

35 See LOPES, Fernanda. *A Experiência Rex – "Éramos o Time do Rei"*. São Paulo: Alameda Editorial, 2009.

36 Carlos Fajardo in an interview to Sonia Salzstein in *Poética da Distância*. São Paulo: Petrobrás, 2003.

Lucio FONTANA

Rosario, 1899 - Comabbi, 1968

Maria Adelia Menegazzo

The monochromatic surface that we observe seems too simple, nearly insufficient or even unnecessary in terms of aesthetic experience. However, the artist sees it as a synthesis of integral art, the sum of its physical elements: color, sound, movement and space, in an ideal and material unity. They are concepts of a new art. In 1951, Lucio Fontana presented the *Technical Manifesto of Spatialism*, in which he expressed his ideas on the art-time-space relationship in view of the exhaustion of traditional art forms in the representation of movement. To him, art, until then, was not able to apprehend time, either as instant or as duration, or to achieve dynamic sensation as such. So, he proposed an art based on the unity of time and of space.

Fontana is seen as the Italian artist (even though he was born in Rosário de Santa Fé, in Argentina) who most radically addressed the rupture with pictorial tradition, making rigorous efforts towards qualitative leaps both in terms of form and, especially, in terms of concept. He understood that scientific discoveries certainly indicated new forms to organize human life, substantially transforming the thinking on art. So, he stated in his manifesto that the visual arts were ideal representations of known forms and images to which a reality was also ideally attributed. The idea that all conscious action is an action on space is on the basis of his plastic questionings. From now on, the painting will always be a color surface and the plane will be its ideal form.

After the surface is formed, the artist cuts his paintings with no violence, no passion, therefore, acting rationally. Nevertheless, although these gestures are calculated, one cannot say they are restrained. Simultaneously to imposing the materiality of the surface on the spectators as he tears his paintings, he questions emptiness. He translates space in time. He interrupts the continuity of what is seen without answering what he already knows. Thus, he creates the space of art; this is why the cuts do not destroy the paintings, but make them questioning objects. On the other hand, emptiness, nothing, is set free by the cuts and creates a time play not only because we are looking at the destroyed plane of the painting, but also looking at the outer space of the painting. The concept-space is located in this expansion.

Carmela GROSS

São Paulo, 1946

José Augusto Ribeiro

Who is this black woman?

A ghost, a shadow, a widow? A mantle, a pile of veils or a ballerina skirt? A sculpture, a sort of carnival float or an object of scenery? What do the wheels and the carry strap indicate – a parade, a stroll, a cortege? Is it festive, at ease, lugubrious? Is it a bit of everything or nothing like any of this? After all, how far do the will for representation and the literality of materials go? Because, strictly speaking, the anthropomorphism of the piece is not very corporeal – it is restricted to the evocation of a covered silhouette, that is, of a surface that would be outside and over the human physical constitution. Its verticality does not make the ascending movement it implies, on the contrary, it emphasizes the falling of layers of black, thin and formless tulle. Therefore, the volume is a hollow cover on an iron structure; the robustness has unstable and evanescent edges; and the obscurity results from the saturation of transparencies. Still, hauteur

and imposingness exist in opposition to certain clumsiness. So, would it be surprising if this creature were capable of absorbing the surrounding elements and of gushing them from the hole it has for a head?

Carmela Gross's *A Negra* is, among other things, this combination of solemnity, emptiness and violence. It both encloses itself in an inaccessible interiority, a framework, a void, and makes itself available as a mobile mechanism. The grave air, of mourning, is as terrifying (since it is larger than man) as vulnerable due to its floppy texture. However, beyond its inexplicability or ambiguity, it is a presence that triggers questions and imagination exercises. No wonder. From its construction to its title, the work consists of operations whose symbolic charge is high, but that resist one single meaning. If, on one hand, the evocative power of the image goes beyond the nature of the materials of which it is made, on the other, the nominal reference to Tarsila do Amaral's 1923 *A Negra* [The Black Woman] can reverberate murmurs of art history, of the forging of Brazilian society according to ethnicity and gender, or can seem to be a nickname, an informal designation that reinforces two aspects: the allusion to the feminine figure and the black color of the fabric. Actually, this is a vastness that reflects the open interpretation the work allows.

As for Carmela Gross's career, *A Negra* mobilizes a couple of interests that reappear in the artist's production throughout the 1990s. First, among pieces made out of fabric in which figurative associations are literally suspended, conditioned to the position of the fabric and how it covers a certain support (just like the works *Asa*, 1995, and *Estandarte Vermelho*, 1999). Then, among works that suggest to the observer a physical interaction limited to small manual gestures, by means of axes or articulation points, without culminating in an event that is not anticipated (in *Hélices*, 1993, *Asa*, *Berço*, 1995, *Feche a Porta*, 1997, and *28 Operações*, 1999). In other words, the set includes works in which what seems recognizable, by means of its schematic aspect, is also somewhat vague and undetermined; and whose ability to induce brief actions (open, close, pull, push or impel something) does not allow the alteration of conformations, does not offer a correspondence that completes the meaning of the gesture or highlights the specificity of a position or place. Whether they have been made or not – innocuous in practice –, these movements are already latent, almost like an energy reserve.

A Negra, in its turn, keeps the approximation that is meant to be assertive. It is attractive due to its majestic, scenographic and fun features and generates aversion because it is, primarily, bizarre, funereal, and negative. The work enters the mind of the observer as an enigma. It seems that the possibilities for change and exchange in the relation between the subject and the object occur by means of thought. And, if the hypothesis is correct, these are the questions that keep *A Negra* in a state of fluctuation.

Carmela GROSS

São Paulo, 1946

Paulo Gallina

Not by chance this work, *Sem título* [Untitled], from 1992, was first set up in a chapel. Its materials, both mundane and profane like our daily life, are the same found in any construction, either baroque or contemporary.

Awkward-looking agglomerations of aluminum, fabric, wood and paraffin tied together by an iron pole, forming objects that have no uniformity, these pieces refer to the choice of materials that represent baroque iconography. These pieces created

by means of the non-systematic accumulation of materials that apparently have no relation demand reflection and serve as index for this affirmation. Within the project of artistic intervention in the Morumbi Chapel, to which this work was designed, the material seems to make explicit the comment on that moment of Brazilian art history.

Carmela Gross's work gathers these pieces that ascend and descend simultaneously. Tied to the wooden roof of the chapel by nylon wires, each line of objects is closer to the roof and distant from the floor. So, the installation creates an inclined plane and it is impossible to tell whether

it is going up or going down, ascending or descending. There is a choice that must be made and the artist does not present any indication which one she would pick, thus, transferring the decision-making to the spectator.

The structure of the roof, where the threads are fixed, is placed in regular intervals. This ensures that the distance between the pieces and their lines is the same. When visitors walk inside the installation, every now and then someone bumps into one of these parts that become pendulums when set in motion. In the words of the artist, the work ends up by creating with the same materials "no longer saints, altars and candles, but degraded volutes, fake gold and over-stretched fabric frailly hung from a sky made of common tiles."

Inside the Morumbi Chapel, the reference to baroque art becomes even more evident. However, the installation gives no hint about the double state of the human being, between the metaphysical and the material being, which is an important discussion contained in this work. On the contrary, just like most of this São Paulo artist's research, *Sem título*, 1992, functions according to the statute that separates idea from form, thought from image, words from their meanings.

If, on one hand, when we look at the installation we have to take a side, on the other, the work obliges its observer to explore more attentively what is displayed; to look at each piece and its materials individually before deciding on an interpretation of the work. In order to understand it fully, one must deconstruct the formal strings of visual language – in a similar movement made by the artist – and explore the combination of possible ideas based on these images.

Evandro Carlos JARDIM

São Paulo, 1935

Paulo Gallina

Evandro Carlos Jardim's plastic vocabulary is built by means of the re-interpretation of city images to reproduce both an exterior and an interior landscape. By doing so, Evandro seems to print images that are a reading and a sensitive re-interpretation of his surroundings. This is what the print *São Paulo, Cidade: Vista do Tamanduateí* [São Paulo, City: View of the Tamanduateí], 1993, follows. When we see it, there are two figures that stand out. On the left side, a large and sumptuous mansion; in the center of the upper portion there is a street lamp tied to a string; on the right, there is a statue; and throughout the entire work, there are flying birds.

Evandro seems to indicate the weight of the figures in the image by working the intensity of the tones between grey and black in each one of them. So, the mansion, which is built with thick black lines and dark-grey shades, is what attaches the entire scene to the floor, whereas the lamp, drawn with thin light-grey lines, seems to float, nearly intangible. The light grey hue plays the role of a white color, for it is opposed to the blackness. In Evandro's poetics, the whiteness is put as an ideal and inexistent situation, since the print is made with tones that range from light grey to black, and the paper is slightly yellow.

To the left of the image, there is the statue of a female figure that is central for the reading we propose here. Its arms raised and holding a laurel wreath and another undefined object indicate a heroic and monumental theme that is seen in any Brazilian city. Nevertheless, its skirt dissipates by means of the use of tones of gray, which is a complex technical execution that, in this case, also produces de-materialization. The fact that the figure is depicted on its back, without facial features, can also be read as an act of surrender.

Its size, which also indicates its monumentality, cannot be easily defined, since the artist does not apply perspective in a common manner. The sizes and proportions of the figures are different from what the gaze would expect, otherwise the lamp would be much smaller than the statue or the campanile. The fact that the base of this statue is in relief indicates that, if the piece follows the rule of perspective, it would be in the foreground. However, the composition of those image elements most likely indicates an overlay of figures in various planes – creating this interior landscape – rather than a linear application of Renaissance perspective. This means that the statue is not in proportion to the other figures.

The street lamp placed in the center of the image, even though nearly invisible, seems to be what gives cohesion to the image. It is a comment that the world, without filling, without weight, becomes drawing. Successful in making us unsure of whether we are seeing a representation of a city or of an interior landscape, Evandro Carlos Jardim also supports the affirmation that spectators are also involved in the communication act proposed by the images.

Alberto da Veiga GUIGNARD

Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962

Cayo Honorato

Those who have never been to Ouro Preto when looking at this painting might think that the artist let the brush slip at a precise point on the horizon line. But the supposedly unexpected gesture – once it is repeated – might seem deliberate to you, because it marks the moment when the horizon line began to lose consistency. But those who have already been to the city will recognize the curious shape of Itacolomi Peak in this brush stroke, which is out of proportion here as if it escaped from the mountain. Anyway, they'll have noticed it is a *painting*.

And in this little pictorial event, in which the dilution of the drawing does not yet take place to benefit color, we can already see indistinctly in Guignard's work not only a solidary arrangement "between thematic depiction and formal configuration" (Sônia Salzstein) – in this case, between the rocky peak and the stain – but the problematizing encounter (even though not programmatically) between the influence of some European schools (from Botticelli to Dufy) and the forging, in his own way, of a Brazilian modernity that slowly establishes a phenomenology of vision under specific cultural expectations and conditions; all in all, a *transituada* language, despite the nationalism that at the time one tried to affirm.

Thus, the light-colored background in which many of its landscapes begin, on one hand, reminds us of a traditional perspective scheme in which "the closer something is, the darker"; on the other hand, it inverts the sensation of depth, by making light bring out the surface of the paintings instead of being represented. At the same time, this white or grayish base incorporates local aspects, but keep their undefined feature. The artist himself once said: "I was amazed by the spectacular light of Minas, this light that hurts the eye, but gives painting a better life."

Likewise, maintaining a triangular and symmetrical compositional structure whose vertex is Nossa Senhora do Carmo Church sets the limits of a large area in which there are green, blue and ochre stains, which could be understood as an analogy to the color palette used by the painter, if it were not the brush strokes suggesting houses and palm trees here and there. Anyway, this small figuration really seems to favor the amplitude of the field of vision, or yet, "an experience of limits and reach" (Salzstein). However, a singularity is noticed in this aspect of the painting: the representation, in the foreground, of what would be the place from where one looks; therefore, a continuity between the space that's represented and the space of the observer, which is rarely seen in Guignard's landscapes.

Certainly, it is not a transition painting, even because it would seem difficult to delineate an evolution in the career of this painter. At some moments, "fall backs" or oscillations in his work seem to primarily express the patience with which, every now and then, the painter dedicates his attention to insoluble issues.

Alberto da Veiga GUIGNARD

Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962

Cayo Honorato

Best known for his landscapes, Guignard made several self-portraits throughout life; for sure, a series longer rather than large. Once he represented himself as a child dressed as a sailor (1930), another time as a clown (1932 c.) and, at the end of life, with the Medal of Conspiracy on the chest (1961), in a way certainly unexpected; at last a *negative* Guignard? Almost always, however, he seems to represent himself at the time in which he paints or draws, as if in front of the mirror and not the lens, being serious or stunned, not only by the concentration required by the activity.

Given these self-portraits, one cannot say, as did Mario Pedrosa in relation to his landscapes, that Guignard "paints feeling the joy children feel when playing with wheel toys." They are existential testimonials that, without grandiloquence, surpass the images commonly associated with the artist: naivety, kindness, simplicity, and selflessness. In them, Guignard appears alone, uncertain of his personal happiness, as if disturbed by a "thorny psyche" (Rodrigo Naves); aspect that, by the way, he does not seem to address in relation to the numerous people he portrayed.

But it is also before them that the 1931 self-portrait is shown to be unique. In it, we see an unusually relaxed Guignard. It is one of the few self-portraits in which he appears smiling, even if not exactly so, judging by the cleft lip and some prognathism, which would leave his mouth normally ajar. In any case, the "happy and unhappy alcoholic" he will become, "dealing with the realization of a style" (Ronaldo Brito), displays, without shame, the birth defect that affected him so much; also, it meant a crack that is opened to interior spaces.

Two years earlier, Guignard had returned to Brazil, possibly in search of an affective ambience, after more than 20 years living in Europe. By this time he had lost his father and, more recently, mother and sister, and has been abandoned by his wife, months after the wedding. He is half the age he will reach at the end of his life. It is the period in which he paints most of his self-portraits, without yet seeing Brazil from above. In 1932, he tries to get the Humboldt Foundation scholarship to study in Germany again, but the request is denied. He resents the "delay" in his country, according to José Augusto Ribeiro, less by a mismatch with the European "novelties", than by a lack of artistic tradition.

Guignard was “a foreigner in Europe and also in Brazil” (Priscilla Freire), without losing his sensitivity to the place where he was; this also means the presence of memory. So, in this self-portrait, the sea that he leaves behind resembles the mountains, which will become increasingly watery, his main theme. To the right of the picture, we see a “stripped Doric column”, with which, according to Paul Herkenhoff, the artist stands, in his way, in the context of a Greco-Roman classicism; in any case, he is open to “dissimilar pictorial systems in time and space.”

Hudinilson JR.

São Paulo, 1957 - 2013

Fernando Oliva

The various readings that since the 1980s have addressed Hudinilson Junior’s work via the presence, use and fragmentation of the body, though important and pioneer, ended by leaving aside other alternatives of understanding his production. One of them is in the powerful relationships that his work establishes between performance and photography, particularly in the series entitled *Narcisse/Exercício de Me Ver*, 1981. The tension between these two places leads to the question: after all, was he making the portrait “performative” or just recording a performance?

It is significant to note that, 30 years later, the problem not only remains, but gains renewed strength, if we think about how portable digital technologies have redefined modes of social behavior regarding image, representation and identity. And about the way our bodies elate to cell phones, tablets, iPads and other devices. We can say that the friction between “performing” and portraying has been completely reconfigured at the beginning of the 21st century – and that artists like Hudinilson were able to keep their works in border areas in which the definitions of media, technique and gender are questioned.

We are witnessing the re-emergence, in the scene, of records that show Hudinilson making the well-known images that reproduce parts of his body. They have circulated in galleries and museums not only as process documents, but also as photographic portraits conceived as an integral part of the series as a whole, without, however, losing the achieved autonomy.

As we know, these familiar images show the artist in various positions on the copy machine, producing copies of parts of his body. Some copies will be grouped in panels, like the one that forms *Narcisse/Exercício de Me Ver VIII*, which is part of the MAC USP collection (measuring 196 cm x 138 cm, a total of 32 sheets of A4 format). Besides the fact that he is doing his work, as planned, Hudinilson is obviously offering the viewer a procedure, showing “how to make,” a form of action that can obviously be read as a generous and non-authorial attitude, in which he shares responsibilities, but also pleasures. On the typed text, in first person, that comes with the series, it is evident the clear participatory and libertarian aspect of the creative method he shares with others: “... the continuous experimentation of the values offered by the xerographic process will define the individual values of each proposal.”

Narcisse/Exercício de Me Ver can also be seen as an anti-bureaucracy lampoon, in the sense that subverts the space and the logic of the office, which “the” place for the copy machine. Instead of the boredom of rational, systematic and asexual tasks, we see the manifestation of desires. The complexity and relevance that the system created by Hudinilson Junior has acquired since then are shown to be more and more current; moreover, they are visionary in his commentary of voyeurism as a political

and emotional device, at the individual and collective levels. This is a proof of both the relevance of this work today and the renewed possibilities it can offer in the future, keeping its role of social and cultural criticism.

Wifredo LAM

Sagua la Grande, 1902 - Paris, 1982

Edward Sullivan

Cuban artist Wifredo Lam’s untitled lithograph includes some of the most recognizable figures that he developed in his art throughout the 1940s and well into the last years of his career. This piece represents the later phase of his development – a period when graphic work became very important to his *oeuvre*. Lam produced his first lithograph in Havana in 1947 and since that time he developed an expertise in virtually all forms of graphic expression. The influence of his art, especially his graphics, is undeniable within the context of Cuban (and Caribbean) art even into the twenty-first century. This piece calls to mind the artist’s engagement with cubism, to which he was first introduced in Europe, where he spent almost twenty years (beginning in 1923). Picasso was a key inspiration for him and Lam integrated forms derived from Afro-Cuban religions into the cubist-related separations and analyses of space. Prior to the outbreak of World War II and upon his return to Havana in 1941, Lam associated with many émigré artists of the Surrealist movement. His mature art represents an amalgam of these two elements, yet in a highly personal mode that included his own responses to the syncretistic religions of the region. Although Lam was not a practitioner of *santería* he was highly influenced by its tenets and its gods (orishas), as he was introduced to this culture as a child in his native town of Sagua la Grande.

This untitled lithograph features one of his ubiquitous figures, the *femme cheval* or horse-headed woman who dominates this scene. This terrifying figure, so reminiscent of the surrealist tendency to exaggerate female features into disturbingly lugubrious shapes, is one of his signature images and she appears time and again in his work. She hovers over the rest of the characters in this lively and colorful image. The blue, red and black color scheme adds a sense of urgency and drama to the print. Other faces and heads emerge from the nebulous background. At the extreme right there is a creature whose face is dominated by two round circles for eyes and horns protruding from his skull. Lam knew the iconography of Afro-Cuban religions intimately and often chose figures from the pantheon of the gods. This horned creature reminds us of Oggue, an orisha often represented with the horns of a bull. He is a close consort of the great god Changó, the violent deity of thunder. The rapidly drawn lines in this print suggest a zigzag pattern that enlivens this image and makes of it a compelling impression of hidden forces of nature.

Fernand LÉGER

Argentan, 1881 - Gif-sur-Yvette, 1955

Regina Teixeira de Barros

Between 1943 and 1945, Fernand Léger left France and went into exile in the United States, because of World War II. In the summer months, he used to rent a farm in Rouses Point on the shores of Lake Champlain, near the border of New York State with Canada. On the way, he could see an unusual landscape, composed of vast fields, with skeletons of agricultural machinery here and there, ladders, wheels and scrapped

plows, abandoned outdoors. He depicted these fragments of major objects in his *Paisagens Americanas* [American Landscapes], creating strong contrasts between natural and mechanical elements.

The painting *O Vaso Azul* [The Blue Vase], 1948, can be considered a development of this series: the vase and the white structure (pressed between the yellow spot and the orange root) refer to rejected parts, while the birds and the root are included in the animal and vegetable kingdoms; the landscape itself is reduced to essential signs, such as foliage, bushes and topographic elevations.

But the contrasts are limited to the opposition nature versus machine. Since the mid-1910s until his death in 1955, Léger claimed that the quality of a painting was determined by the variety it contained. And, to ensure variety, it was necessary to apply the theory of contrasts, defined by the artist as a grouping of dissonant values:

[...] I organize the opposition of values, lines and diverging curves. I oppose curves to straight lines, flat surfaces to molded shapes, pure local colors to nuances of gray. These initial plastic forms are either superimposed on objective elements or not, it makes no difference to me. There is only a matter of variety.³⁷

From this perspective, it can be said that *The Blue Vase* is an exemplary painting: color planes (yellow in the center and white on the sides) is opposed to the modeled elements (the mountains, the root, doves); the gigantism of the root “disturbs” the relations of scale and interfere in the relations of distance between the other figures. The weight of the vase and of the indefinite yellow spot – which sometimes seems to integrate the landscape, and sometimes the machinery – solidly implanted in the ground, contrast with the lightness of the vertical element to the left, of the central organic structure and of the agricultural equipment, which barely touch the ground. Doves – possibly present in the painting to celebrate the end of the armed conflict – also contribute to the anti-gravity atmosphere in which these figures levitate.

The movement of birds, towards the left, is restrained by the shape of crescent moon, which, as a buffer, “keeps” the birds in the center of the screen. The remaining plastic components superimposed on each other, are clustered at the center of the painting so that the composition is enclosed in itself, in a typical légerian conformation.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 - Nice, 1954

Maria Adelia Menegazzo

Thinking about the work of Henri Matisse as a set is always a disconcerting experience, either because of its apparent simplicity, intense colors or the evidence of brush strokes. The artist makes clear in his strokes and paintings the search and experimentation that moved him and that impelled him to redesign, frequently, the same painting.

Although he had in his horizon all the tradition of 19th century painting – he was an admirer of Ingres, Cézanne, disciple of Gustave Moreau – Matisse was ahead of his time as a thinker, to whom asking questions and seeking for more and more disturbing answers was an indispensable part of the creative process. Each painting was a problem to be solved and every object, a pretext for new issues. In this *Natureza-Morta* [Still-life], although it is not possible to say what are the elements that it is composed of – fruit? Cup?

Fruit bowl? Platter? Vase? Flowers? – or to ensure the location of the various planes – Mesa? Wall? Ground? — there is no denying that color is what the painter prefers. Clearly, more than representing something, color draws, composes, and expresses.

You can think about the different colors used by the artist and how they respond to a desire for harmony, implying choices, as it is in the autonomy and in the contrast between them that the forms appear. Hence, we say that Matisse draws with color. Among the tones of red, the other colors gain space in the composition, building a bright and nearly balanced visual rhythm. However, balance is a quality of the objective world that is of little interest to the artist. By showing blank spaces as the background of the picture, confirms that it is a painting, in which colors and shapes are considered, imagined and arranged based on another logic, that of the pictorial world.

The stance adopted by the artist to compose this *Natureza-Morta* is explicit in the movement of the brush and the arrangement of color fields. Each brush stroke is uniquely oriented, creating chromatic planes that are highlighted in relation to each other and to the whole. It does not matter whether what we recognize is what we actually see. Working with color is autonomous, dense and absolute, for without creation art does not exist. Dis-automating the way we see things in the world requires educating gaze according to perception, not to knowledge. In Matisse, this is the great lesson.

Carlos MÉRIDA

Guatemala City, 1891 - Mexico City, 1984

Edward Sullivan

This highly significant painting within the development of Guatemalan/Mexican artist Carlos Mérida captures the spirit of his mature work in which forms based on principals of cubist division of space create lively rhythms that suggest movement and dance. Dance was, in fact, one of the artist’s great passions. He was a promoter of dance and founded the Escuela Nacional de Danza in Mexico City in 1932 with Carlos Orozco Romero. He also designed sets and costumes for many dance performances, some of which featured his daughter Ana who became a well known performer on the Mexican stage in the mid twentieth century. This painting, which was awarded the acquisition prize that the IV São Paulo Biennial, features three figures, defined simply by their stylized faces. They blend into a background composed of geometric shapes that, for the most part, end in sharp points. There is an over-all sense of pattern and a quasi-musical tempo to the work. The colors, however, are muted. Browns, tans and yellows predominate. These are earth colors and they suggest the artist’s direct engagement with the deserts and mountainous areas of both his native country and his nation of adoption.

Mérida was one of the most experimental artists associated with all of the principal movements in Latin American art throughout the first half of the twentieth century. As a very young man studying in Paris he blended indigenism and cubism to produce a series of paintings that have as their principal subject the native population of Guatemala, depicted in the formal reductions of space associated with cubism. In the 1930s he was a central figure in the vanguard movements in Mexico City, some of which were aligned with futurism as it had developed in Italy and Russia. Surrealism was also practiced by Mérida in his numerous paintings and prints showing biomorphic figures in ambiguous spaces. Throughout his career he was involved with the Mexican mural movement and continued his work in this format well into old age. In addition, Mérida was a distinguished art critic and art historian. His many texts provide an “insider’s view” of the development of Mexican art in the 1930s and 1940s.

37 Notes on Vida Plástica Atual. Originally published in Kunstblatt, Berlin, 1923. Translated in LEÉGER, Fernand. Funções da Pintura. Introduction by Eduardo Subirats. Translated by Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 50-51.

This painting also stands as a testimony to Carlos Mérida's interest in working on non-traditional supports. It is executed in wax-based casein paint on plasticized parchment. For Mérida, the use of paints more often associated with industry than fine art is reminiscent of his Mexican contemporary David Alfaro Siqueiros's habit of working with duco paints that derive from automobile manufacture. In this work the surface, with its shine and sensual texture is as much a part of the over-all impression as the drawing and the figures.

Ismael NERY

Belém, 1900 - Rio de Janeiro, 1934

Rafael Cardoso

In his poem *Saudação a Ismael Nery*, Murilo Mendes writes about the vertigo that corresponds to the "instant view of things." The poet was a friend of the painter, one of the first to recognize his talent and primarily responsible for preserving and disseminating his work during the three decades in which he was forgotten. Together with Adalgisa Nery, Murilo was also one of the vertices of the most famous affective triangle – perhaps a love triangle – of Brazilian cultural history. Once Ismael would have written that he saw himself as "inversely by an idea I call woman." The painting *Figura* [Figure] is the pictorial expression of this concept, representing in image the triangular relationship that united these extraordinary characters. It is an instant view of something deeply complex.

The picture shows an ambiguous figure: it isn't exactly a profile, but it is not facing front; half in light, half in shadow. Breasts and hips suggest it is a woman; hands and muscular arms suggest it is a man. Seeing from the front, the oval face has feminine traits. However, its profile shadow, with the pointed chin and crooked nose, resembles other male faces painted by Ismael, including: *Retrato de Murilo Mendes*, *Figura em Azul*, *Toureiro* and *Cristo*, all from 1922 to 1923. The fact that the last two pictures are seen as self-portraits is revealing, because the represented faces do not match the face we know from photographs of the painter; however, all of them somewhat resemble the profile of Murilo Mendes. Another painting from 1924, considered to be *Retrato de Adalgisa Nery*, also shares the same features, although we know by means of photographs and contemporary portraits that the nose of the poet was not crooked. It is as if the painter, as he portrayed any of the three, merged their faces into one single identity.

The background of the picture is divided into three vertical strips: one is gray, from the shadow; one is yellow, from the sun; and the third is brown, with concentric white lines that resemble wooden grains. The left-hand of the figure blends with the brown color, adding a lifeless artifact quality to it, as if it were a prosthesis that does not belong to the body. The right hand brings to the sunny center of the composition a bit of darkness that dominates the left side. It rests on the belly, rounded by its own shadow making an ambiguous suggestion of pregnancy. On the screen, the shadow zone joins the also enigmatic representation of the pubic region. Would those be hairs? Would it be a *cache-sexe*? It is not known for sure, but the black color continues down the leg in a thick contour line that effectively splits the bottom of the painting in two.

The figure is even more dubious than it was thought at first – not double, but triune, with its three breasts echoing the tripartite division. It is three in one. Two elements are likely to be perceived as melting points. The first are the brown hair that, though sunny, gives more continuity to the profile in shadow than to the oval face. The second is the

white hole, a negative that plays the role of eye to both faces. It is here, in total and perfect absence, the figure becomes one and definitely holds our gaze. There, it begins to undress its flapper mask and reveals that it is able to be sun and shade, flesh and non-flesh, man and woman, all at the same time. Thus, the painter "brings together in an embrace the unknown parts of the world," as his Murilo side used to say.

Hélio OITICICA

Rio de Janeiro, 1937 - 1980

Felipe Scovino

Metaesquema (1955-58) is a paradigm in the work of Hélio Oiticica. They begin in the period in which he was part of the Grupo Frente (1954-56) and, therefore, are situated between the first works in gouache on cardboard and the year before the completion of his *Relevos Espaciais*. *Metaesquemas* symbolize the last gesture before the artist's painting reached space. If we draw points of intersection between *Metaesquemas* and *Relevos Espaciais*, the latter looks like a cutout of one of the figures in *Metaesquemas*. This series, whose modules seem simultaneously to dance and to collide with each other, belongs to the order of the plane; however, in *Relevos* the painting flies high and conquers space. And not only that, *Metaesquemas*, on the other hand, in a premonitory way, can be understood as floor plans of *Penetráveis*. In the planar array of his figures, there are passages, alleys and slopes of Mangueira in *Penetráveis*.

Metaesquema I combines the constructive character with a reduction of languages that highlights the multiplicity of readings to which the pictorial space was commonly related in the Brazilian art scene, encouraged at that time by the debate on abstractionism. Oiticica conceives line, color and time as central poetic structures in the reorganization of space. The idea of movement or representation of a "dance" in *Metaesquemas* creates a semantic field that directs our gaze towards the vast occupation of narratives that series of works emanates, alluding metaphorically to an impermanence and destabilizing its own state as a two-dimensional figure as it creates a new temporality layer. It can be seen that *Metaesquema I*, in particular, is filled with large areas that reflect the color of the cardboard. Thin layers of red set the boundaries between the figures. This confluence of work, air and emptiness in Oiticica probably has its origin in Mondrian, as well as in his readings of the Russian Constructivists, particularly Malevich, one of the artists most referred to in his writings. It is emptiness that delimits the cutting and also promotes an optical effect that causes the tendency toward vibration and expansion of the shape in this work. It is an act that is constantly happening, always in expansion or contraction, depending on our desire, and that simultaneously reveals another experimentaion by the artist: the change from color to space.

José RESENDE

São Paulo, 1945

Rafael Vogt Maia Rosa

The cut proposed in the piece *Bibelô: a Secção da Montanha* [Bibelot: the Section of the Mountain] marks an initial moment of José Resende's work in which significance anticipated the strongest conditions of scale and materiality. From the title, the play introduces the two trends with which it kept a natural affinity. In the case of minimalism, the contradiction is given by the definition of "bibelot" and also by the subjectivized scale that endorses that name. As for land art, its dimensions would reduce a perception

that would be perceived strictly by visual sensitivity. Plastically, the piece affirms the industrial finishing and the schematic relationship between design and implementation in an impersonal and propositional balance that prevailed at the time.

But this virtuality cannot resist the first approach. Instead of an unassuming object whose purpose is mocked because of its name, what emerges is a topographic model grounded in a location that, for not showing the desire to overcome the landscape genre, cannot be just any kind of place. Instead of a probable solution to a real problem, the aim is a random monumentality by means of an anticipatory spirit that shifts the geographical feature to the domestic context, masters the environment in a prosaic way. Thus, this micro engineering is shown to be a possible metaphor for a strategic plan, which is not meant to be implemented but in a way that publicizes an emblematic development. After all, what mountain it is about and why should it be sectioned? Perhaps, at least in the field of culture, to say that, institutionally, it is the broad and common space that should be included in the mapping of the country.

This prototypical interpretive distance will prove significant in his following work: for more robust and shaped by explicitly articulated materials, the works of José Resende project images that collide and no longer correspond to what gave them substance before the spectator. What is this *Bibelô*, in a reverse movement, and therefore complementary, becomes something that crosses and unlocks the language of sculpture promoting continuity between modern three-dimensionality and the dramatized field of contemporary intervention.

Decades later, the transparency of this piece reveals the ambition of other proposals that wanted to turn over the paralysis of already decoded things as if they were rediscovered *in natura*. Messages that cross states and still fit in texts that, cyclically, surpass historiography. As, for example, in the other latest *Bibelô*: "I then ordered that the waters of Rio do Peixe as well as the channels that were opened were dyed red, highlighting Man Ray's smile that is shown there, not in the sky – for it appeared in the ground. I recognize that his surprise may have been great, but this is no excuse not to share the unusual. I know I should forget the fact and it can not compromise the search for images for the dramatic development to be created, even if they are less realistic than the ones I find here."³⁸

Luiz SACILOTTO

Santo André, 1924 - São Bernardo do Campo, 2003

Fernanda Lopes

In the early 1950s, the first concrete paintings of Luiz Sacilotto still kept a link with his initial figurative production. Titles such as *Retrato*, *Paisagem* and *Toalha Cinza* led to other equally narrative ones, as *Vibração Ondular*, *Movimentos Coordenados* and *Paralelas Iguais com Efeitos Diferentes*. These titles were like insistent remainders of representation of a form driven by the desire to move away from the representation of the world. In 1955, Sacilotto adopted the title *Concreção* for all his production thereafter, always followed by four numbers. The first two refer to the year of execution and the other two to the sequence of execution. So *Concretion 5629*, which is part of the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), is the 29th work made by the artist in 1956.

38 José Resende, e-mail sent on the 25th of June, 2012

"*Concreção*" is the action of making concrete, solidified. And it is precisely *Concretion 5629* that marks the artistic maturity of Luiz Sacilotto. For five decades in the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, the 1956 work participated in that same year of the historic *Exposição Nacional de Arte Concreta*, held at the Modern Art Museum of São Paulo (MAM SP) and, in the following year, in the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro³⁹. Made up of 38 equilateral black triangles, distributed in eight parallel horizontal rows, on white background, *Concretion 5629* brings in its construction principles of Concrete art such as the use of geometric shapes and repetition. Unlike other Sacilotto's paintings on canvas or wood, in this work the artist uses as support aluminum plates that would be discarded as scrap metal by the metallurgical factory where he worked.⁴⁰

Concretion 5629 also marks the time when Luiz Sacilotto begins to venture into the three-dimensional plane. The rigid aluminum surface allowed the cutting and bending and made this 1956 work a landmark. The factsheet of the museum does not indicate, but the black triangles are 0.4 cm apart from the white surface of 60 x 80 cm. The measure seems small, but it is sufficient to change the relationship among the elements of the painting and between the work and the world. From *Concretion 5629*, Sacilotto begins to incorporate environmental variables that were not considered previously, such as light and, therefore, also shadow⁴¹. It is as if from that moment the work actually claimed to be a presence in the world and not a representation of it. The following year, in 1957, Sacilotto makes the first sculptures in aluminum, iron and brass, which later will become public works. Because of the cast of its structures, Sacilotto's sculptures and reliefs made possible a new way of seeing the world and of establishing a relation with space. "I think that was my contribution. The empty spaces have the same performance of the full spaces," said Luiz Sacilotto in an interview with Nelson Aguilar⁴².

Mira SCHENDEL

Zurich, 1919 - São Paulo, 1988

Ricardo Nascimento Fabbrini

Mira Schendel created, from 1967 to 1973, *Objetos Gráficos* [Graphic Objects], using not only manuscript signs, but also letters and numbers, typed or adhesives. They are objects of up to 1.20 meters, some in the form of a tondo, hung from a nylon thread, on which the signs, either graphic or not, pressed between acrylic plates, gravitate in the exhibition space. *Desenho 72-3*, 1972 is a writing in the air, which at first evokes Klee's delicate pencil drawings and the pure forms of Josef Albers's geometry; however, they are also different from these artists because the signs, here in view, are discrete, very small, a *memento mori* of Eastern restraint.

39 In both events, there were exhibitions of works by Geraldo de Barros (1923-1998), Aluísio Carvão (1920-2001), Waldemar Cordeiro (1925-1973), João José da Silva (1931), Judith Lauand (1922), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Hélio Oiticica (1937-1980), Luiz Sacilotto (1924-2003), Alfredo Volpi (1896-1988), Alexandre Wollner (1928), Lothar Charoux (1912-1987), Amílcar de Castro (1920-2002), Ivan Serpa (1923-1973), besides other poets as Décio Pignatari (1927-2012), the brothers Haroldo (1929-2003) and Augusto de Campos (1931), Ferreira Gullar (1930) and Ronaldo Azeredo (1937-2006), among other names.

40 Sacilotto was the son of Italians and grew up in the industrial hub of Santo André in a period of great economic development. While developing his artistic career, he worked as a technical draftsman and designer for architectural firms and industries. This gave him familiarity and technical knowledge to use unconventional materials as raw material and support: enamel paint, asbestos-cement sheets, aluminum, brass and iron.

41 Here it is worth mentioning that as a trend in the 1950s research in Brazil and abroad. From the modern pursuit of art for the construction of an autonomous language, painting no longer was treated as a window to the world and started to be seen as a construction with the use of paint on a flat surface. Painting started to claim the status of an object with a physical presence in the world. In Brazil, this discussion is better considered in 1959 when Gullar publishes *Teoria do Não-Objeto*, which is echoed in the text *Specific Objects*, published in 1964 by the American artist Donald Judd.

42 "Sacilotto, o Saber Operário do Concretismo" by Nelson Aguilar in *Folha S. Paulo*, April 20, 1988.

There is also a familiarity between this writing – or constellation of signs – and the typographical inventions of Mallarmé, the “calligrams” of Apollinaire, and the “verbocovisualidade” [verbocovisuality] of concrete poetry. The “miragrafias” [miragraphs], however, are not “poems”, but the figuration of a state prior to the birth of languages, a return to the “in nato” of letters, numbers and their first connections. In *Desenho 72-3* it is possible to assume that the letters falling from the green square, similar to the parietal inscriptions, aim at the enunciation of the word “arkhé” (source or “beginning of everything”) in their “writing-to-be”.

In this drawing, what we have is a fast flow of letters, pure entropy, figuring the language rumor: the artist – standing below or beyond poetry – makes language stutter, destabilize, become delirious, produce an esoteric language within a normative language, invest, in short, against mother tongues. Jacques Lacan would say that this “acrylic phase”, which “captures the change from immediate experience to the symbol,” as the artist herself said, pictures the time of the embodiment, by the “individual of desire”, of the “father’s name”, the law of the language.

This series of minimal works, which are not minimalist, because they are devoid of ranking or monotony, also refer to Eastern art. Haroldo de Campos sees in these signs that are similar to the seals of Chinese painting, giving to the vast background the same meaning that the void – “sunyata” or “living vacuum” – has in Buddhist aesthetics. Maybe in this framework lies the key of the uniqueness of this art of constructive root, which is not limited to pure optical, concrete or minimal, because it searches forms of transcendence in the origin of languages, and in the core of the matter – in the translucency of artisan paper. Mira Schendel, in her “sacred lavoro,” understands matter as something originating, sacrosanct, of an obscurity full of secrets and, finally, as a foundation.

Mira SCHENDEL

Zurich, 1919 - São Paulo, 1988

Taisa Palhares

Mira Schendel was born in Switzerland and came to Brazil when she was already an adult, in the late 1940s. Here, she began an artistic career that soon became very fruitful. She appeared in the Brazilian scene as a painter, in the 1st São Paulo Biennial, in 1951. In 1954, she presented the series known as *Geladeiras* [Refrigerators] and *Fachadas* [Facades] in her first solo show in São Paulo, at the MAM SP, when she began to attract the attention of the critique and the specialized public. These paintings were small and, according to the anonymous presentation text contained in the catalogue, they indicated, “a poetic abstractionism based on the appearance of the surface of things.”⁴³ Within the artistic context at the time, it would be natural that these essentially asymmetrical geometrical compositions were interpreted as a transition from figuration to abstraction, a path followed by many artists at that moment.

However, her architectures, which are comprised of irregular shapes and well-defined contours, already indicate that these concepts have limits when applied to Schendel’s work. This takes place not only because the artist repeatedly resumed figuration signs later in her career; or because these paintings do not correspond either to the incorporeal rationality of Concrete artists or to the excessive subjectivity of Informalism – the two poles of Brazilian avant-garde in the 1950s. In her works,

space and figures have an uncommon thickness and materiality. Therefore they would be geometric signs, but never abstract signs⁴⁴.

After some years without working⁴⁵, in 1963 and 1964 Mira presented a set of new paintings that are currently known as *Matéricas* and of which the painting *sem título, s.d* [untitled, n.d] is probably part. These works’ compositions are simpler when compared to the previous series and were appropriately called by Mario Schenberg “ontological landscapes.”⁴⁶ They are basically formed by large geometric shapes and lines, often in monochromatic compositions. New materials, such as plaster and sand, are added to the textures for they potentialize their corporeal feature when mixed with oil and tempera.

The beginning of Mira’s interest in emptiness is noticed in these paintings. In the case of the painting we address here, it is noticeable that the space emerges as an activation of the white surface from the line that is drawn in the most bottom portion of the work. The stroke calls attention for being similar to an inscription, a nearly anonymous mark whose effect is to divide and limit a space organically, that is, without manifesting an excessively assertive gesture.

Here, there is clearly a reference to the horizon line, an element that is constantly present in Mira’s production. However, although the painting invites to contemplation, to absorption in the infinite space of a transcending landscape, its materiality takes us once more to the sphere of experience. As Schenberg wisely noticed, these paintings would finally be “spaces of immanence.”

Mira SCHENDEL

Zurich, 1919 - São Paulo, 1988

Cauê Alves

The 1947 work *Os Telefonemas* [The Phone Calls] may be understood as being part of a series of other works Mira Schendel created in 1974, the *Datiloscritos*. Throughout the artist’s career, the gesture of handwriting coexisted with the typographic source and the typescript. In some of her 1960s works, and also in the 1970s, the letters form words, phrases and linear thoughts. In Schendel’s works that contain handwriting, the meanings emerge spontaneously and fluidly, elaborating a reflection until then unknown to the artist herself. It is a search for an inaugural gesture and for an original writing anterior to established meanings.

But in this *Datiloscrito*, the letters no longer need to form syllables or linear reflections, as if Schendel deconstructed the senses, the coherence of semantic systems as well as any Grammar rule. As we know, she was familiar with German, Italian and Portuguese languages, and even used all of them at once in some of her drawings. Here, on the other hand, it seems that none of them is enough to express what is going on. The elements she uses do not belong to any particular language; they seem to be the remainder/what is left after the translation from one language into another or, even, something that

44 Here, I resume what the art critic Lorenzo Mammì wrote about Schendel’s series of drawings known as *Mais ou Menos Frutas*, from the 1980s, and the unrepeatable repeatability of certain shapes throughout her production. I quote: “One of Mira’s drawings evoke this story: it is simply freehand drawn a circle, and, beside it, there is the sentence in Italian *ma che bellezza di disegno*. It is an elegant self-irony, because that circle contains in its simplicity, a ten-year experience (the circular shape of cups, of apples, of zeros, and of ‘os’) and, at the same time, it is a unique and immediate gesture that refers only to the moment in which it was drawn – paradoxically, a non-abstract geometric shape.” MAMMI, Lorenzo. *Mira Schendel. O que Resta: Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; p. 336.

45 Between 1957 and 1962, Mira practically did not engage in her artistic activity.

46 SCHENBERG, Mario. *Mira Schendel: óleos e desenhos*. São Paulo: Galeria Astreia, 1964 (cat. exhib.).

43 Mira Schendel. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM SP, Oct.1954 (cat. exhib.).

belongs to all languages. Also relevant in her work are the gaps, the intervals, the points, the lack and the excess of meaning present in signs and in the language.

From the language nucleus, the complex relationship between drawing and word, between what's gestural and non-gestural, is born in her work. The repetition and the overlapping of the same mechanically typewritten letter dissolves its meaning, just like a word loses its meaning when we repeat it incessantly. In *Datiloscritos* the sign gains importance and is developed graphically in space, and it also acquires a temporal dimension. In some other series of works Schendel rotates letters in up to 360° and explores, as she does in this one, the graphic dimension of the types that no longer have any relation with orality.

Despite the presence of the "graphic space as the structural agent"⁴⁷ and the serial aspect of the letters, there is no proximity between her production and the Concrete poems. Both are highly experimental; however, differently from Concrete poets, Schendel did not emphasize an "objectively, concretely and substantively created poetry," "in opposition to subjective poetry."⁴⁸ What separates them, and is present in Mira Schendel's work, is the dissolution of the opposition between the objective and subjective world, which results in a metaphysical turnaround.

Jean SCHEURER

Lausanne, 1942

Luiza Proença

Jean Scheurer was born in 1942 in Lausanne, Switzerland, and studied at the École Cantonale des Beaux-Arts, in the same city. In 1967, together with other artists, he founded the multidisciplinary group called IMPACT, which participated in several avant-garde shows until 1975. The work *Today's Archeology* is part of the MAC USP collection since it featured in the exhibition *Prospectiva '74*, organized by Walter Zanini and whose aim was to present to the public a panorama of artists who explored the language of new media. Together with other exhibitions held at the Museum, in the same period, *Prospectiva '74* resulted from an international network that enabled the creation of a powerful mail art production.

Today's Archeology is a series comprised of 5 photographs overlaid by India ink drawings on tracing paper bound together by yellow-colored adhesive tape. Each photograph records a hand holding a piece of a brick in different directions while what would be the rest of the object is drawn on the paper using straight lines. In all the images of the series, the sentence "Today's archeology" is written.

The fact that the work was created in 1974 and shown for the first time in a prospective exhibition is not only noteworthy, but deserves special attention. Since the show intended to both form a network and address the future of art, the presence of *Today's Archeology* was relevant not only due to its anticipating the importance of the artist in the artistic context, but also because it successfully and synthetically symbolized a common, or "archeological", procedure that prevails even today.

In the registration letter Jean Scheurer sent to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) together with the work that was later selected for the *Prospectiva '74* show, he explains that "addressing the ephemeral side of our civilization is also a reflection on man by means of his constructions, objects and

47 CAMPOS, Augusto; Pignatari, Décio; CAMPOS, Haroldo. "Plano-Piloto para a Poesia Concreta". In: *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 215.

48 Pignatari, Décio. "Nova Poesia: Concreta (Manifesto)". In: *Teoria da Poesia Concreta*. op. cit. p. 68.

debris." The artist's statement refers to how material remains are analyzed in the study of the past; however, the title of the work shows that this is not a simple depiction of archeology today, but of *today*. In other words, it is not about how archeology is practiced in general, but about an archeological activity that addresses the present-day. That is, one no longer sees the reality of today, but, instead, an imaginary and deceitfully clear image that is projected onto it.

Kurt SCHWITERS

Hannover, 1887 - Kendal, 1948

Ana Magalhães

Schwitters studied in the Dresden and Berlin academies and, in 1918, he joined the Dadaists and began to use collage in his works. In 1919, he created his first painting *Merz*: the work is entitled after a piece of paper of the Kommerz-und-Privatsbank, which later the artist began to use to develop a concept of total artwork, so to speak. In 1923, Schwitters built spaces in his own house, in Hanover, that he called *Merzbau*. Since the procedure of collage was the basis of his works, Schwitters categorized them using the term *Merz*: so, he conceived *Merzbildern*, *Merzzeichnungen*, and his *Merzbau* – literally, "Merz paintings", "Merz drawings" and "Merz construction."

Due to his relations with the avant-garde practices of the early 20th century, he soon became an enemy of the Nazi-German Government – he was forced to flee to Norway in 1937. When the country was invaded by the Nazi troops in 1940, the artist established himself in England. This period is usually referred to as a period in which he was forgotten. This changed in 1956, when his son, Ernst Schwitters, brought together what was left of his production in England and his personal archives to donate everything to the Sprengel Museum of Hanover. In the 6th São Paulo Biennial, in 1961, there was a room dedicated to him as the artist chosen for the German National Representation. At this point, his work once again attracted great interest and his production was being systematically catalogued. The *Merzzeichnung Duke Size*⁴⁹ was included in the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP) as the purchase-prize of that year's Biennial. This work presents Schwitters as a true avant-garde artist, related with the Dada currents.

Although recently we have seen again what was Schwitters's English phase⁵⁰, our *Duke Size* – produced during those years – was seen as a fully avant-garde work in the context of the Biennial, and the curator of the German National Representation presented him as a "historical" artist. He does maintain important aspects of his avant-garde practice: not only because his collage is made with re-used pieces of commercial paper and paper wrapping, but also – as some experts point out – because of the way he creates them using well-arranged diagonal lines that involve an abstract composition reasoning. On the other hand, there is something very "English" about him. The title is named after a piece of paper in which "Duke Size" is written. The red-colored letters seem to have been stamped in a hand-cut piece of paper – which already makes us question the status of this elements: is it something the artist finds or "makes" as if it were something found? We are also tempted to ask about the expression itself – which evokes a Dada practice of creating nonsense pieces. It may be a sort of ironic aphorism on the last years of the 2nd World War. From the same period, there is another one of his collages entitled *Mr. Churchill is 71* – the letters are also stamped on a piece of

49 This is how the catalog record established in the Kurt Schwitters Fund in Hanover categorizes our collage – as a "Merz Drawing."
50 Cf. cat. exp. Schwitters in Britain (Emma Chambers & Karin Orchard, eds.). London: Tate Modern, 2013, which indicates that his relationships with the English art scene and his intense production in the period should be re-examined.

paper, as in our *Duke Size*. Let's not forget that Schwitters lived in England during one of the worst monarchy crises of that country, in which the young King Edward VIII – later created Duke of Windsor⁵¹ – abdicated the throne to marry a Hollywood movie star, leaving the discrete life of English royalty to be in the pages of sensational newspapers and magazines. The Duke and the Duchess of Windsor were also known for paying a visit to Hitler in 1937, and were considered sympathizers of the Germany Nazi regime. On the other hand, *Duke*, in English, is also a common name for “fist” and is used in expressions such as “to put one’s dukes up” or “duke it out.” “The size of the duke,” “the size of the fist:” Schwitters presents to us a charade.

Lasar SEGALL

Vilna, 1891 - São Paulo, 1957

Regina Teixeira de Barros

When Lasar Segall established himself in Brazil, in 1923, ten years after his first stay in the country, his painting undergoes major transformations. The tinted colors of his paintings from his German phase are replaced by bright and intense colors, since, as the artist explains, the local atmosphere “revealed the miracle of light and of color”⁵² to him. Tropical landscapes, slums and the figures of black people became some of his favorite topics.

Segall's “delirious nuptials”⁵³ with Brazil lasted until 1928, when he traveled to Europe with his family for a long stay. The work *Perfil de Zulmira* [Profile of Zulmira] was created in this period, which Mário de Andrade called Segall's “Brazilian phase.”⁵⁴ Although the paintings dates from 1928, it is believed that Segall drew the model around the year 1925, the same time when he depicted the former slave Olegario,⁵⁵ portrayed in the painting *Bananal*.⁵⁶

In the foreground of the painting, there is Zulmira, an employee of the property of the traditional family Silva Telles, located in Araras, in the countryside of the state of São Paulo. She is portrayed with her back to the viewer and in profile. The background, mainly formed by diagonal lines – that are repeated on the arms of the figure –, is practically abstract. Still, one may infer that the young woman is inside the house: the slightly inclined stripes in the upper portion of the painting resemble a curtain, and the white area with floral motives suggests a tablecloth.

If, on one hand, there is an evident harmony in terms of the use of colors – majorly warm color tones, such as brown, ochre, pink, carmine and lilac –, on the other, the lack of proportion between the head and the torso of the model calls our attention – this “unbalance” is present in other paintings by the artist. The relevance given to the head – it occupies nearly the entire upper portion of the painting – is also seen in the detailing of facial features; in the contour of the skull and the neck, in opposition to the flatness of the background; and in the contrast between the well-defined profile and the light background against which it is placed. Simultaneously, the diagonals of the background frame the protagonist in a central rhombus.

51 Title created for him and became extinct upon his death, not becoming part of the hierarchy of nobility titles of England.

52 Sobre Arte. Ideias de Lasar Segall Coligadas em seus Artigos, Entrevistas e Conferências. *Revista Acadêmica*, n. 64, Jun. 1944.

53 ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. In: Lasar Segall. Rio de Janeiro: Ministry of Education, 1943.

54 According to Vera d'Horta, Mário de Andrade uses the term in various texts. Cf. “Com o coração na terra: a arte brasileira de Lasar Segall como ‘ressonância da humanidade’”. In: Still More Distant Journeys: The Artistic Emigrations of Lasar Segall. Chicago: The David and Alfred Smart Art Museum, University of Chicago; São Paulo: Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC, 1997, p.257.

55 The drawings of Zulmira and Olegário belong to the collection of the Museu Lasar Segall.

56 The painting *Bananal* is part of the collection of the Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Segall's choice for portraying African-Brazilian people may be interpreted as the artist's compliance with a local demand from a group of modernists in the search to represent a Brazilian identity. On the other hand, it may also be understood as a continuation of the theme he had adopted previously, as he depicts the underprivileged and the socially excluded.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Daniela Maura Ribeiro

The series *Enigmas* is a key-piece between the two seminal sets in Regina Silveira's work: one is *Anamorfas*, 1980, – M.A thesis –, and the other is *Simulacros*, 1984, – PhD. dissertation.

Enigmas, 1981, is a set comprised of four photographic images (30 x 40 cm each) of everyday objects – a purse, a typewriter, a pan, a telephone – onto which shadows (photograms) of other objects, which have nothing to do with the photographed ones, are projected: a walrus, a hammer, a comb, a fork, respectively⁵⁷. The concept present in *Anamorfas* consists of dealing with the dichotomy between true and false by means of the photographic image, which is presented as a lithograph together with the distortions of these images (use of perspective); this concept becomes stronger in *Enigmas*. Why? The photographic image of the objects that compose the series is presented (the image captured from what's real - true), but something weird happens with this image the moment when the shadow of the object does not correspond to it and, therefore, makes the image artificial. With this play between real and artificial the artist proposes a game of operations that creates a highly fictional universe, which is part of the field of simulation and will be fundamental for the development of *Simulacros*.

In 1983, Regina Silveira created a postcard version of *Enigmas*: it is a set of four postcards, one for each *enigma*, launched in 1983, at the Cafe Paris, in an issue of *Poesia & Arte*, with print run of 500 copies, in a show that also featured the original *Enigmas* (photographic images)⁵⁸.

Since 1989, this set is part of the conceptual art collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP). The memory of this action by Regina Silveira is kept. Silveira is part of a poetic tradition that the artist had been developing in previous works with postcards, such as the series *Interferências*, 1976, and *Brazil Today*, 1977, which established a dialogue with mail art. Whereas in these works Regina appropriates postcard photographs and interferes in them by adding photographic images or geometric drawings through silk-screen printing process, in *Enigmas*, the artist makes the postcards herself: they are based on the photographs she took of everyday objects.

It is worth mentioning another relevant factor: regardless of their form, the *Enigmas* – postcards that are even placed inside envelopes –, are four works by the artist Regina Silveira and are accompanied by a text written by Teixeira Coelho (*Enigmas - Uma Análise da Obra de Regina Silveira*). It is interesting to note that the information “Enigmas 4 trabalhos 4 Regina Silveira” [Enigmas 4 works 4 Regina Silveira] is located

57 The exhibition Foto/Ideia, held from November 4th to 30th, 1981, displayed Enigmas (photographs) at MAC USP. See: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Foto/Ideia (Partial documents). São Paulo, 1987, p. 53-54.

58 See: “O ‘jogo de sombras’ na série de Regina Silveira”, *O Estado de S. Paulo*, May 24 1983.

on the side of the envelope where the addressee's name is to be written and on the border there is a sort of stamp that contains the phrase "few and rare." Few and rare were those who received them; few and rare are the postcards.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Daniela Maura Ribeiro

On November 8th 1984, Regina Silveira's exhibit *Simulacros* opened at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), at Ibirapuera Park. The show referred to the presentation of her PhD dissertation, developed at ECA USP⁵⁹.

In the MAC USP collection (at the USP Campus) there is a copy of the album *Simulacros* comprised of the following series that refer to the four sets of works the thesis includes: *Topo-sombra* (offset lithographic print) and *Símile* (lithograph), 1983; *Projectio I* (construction scheme and installation) and *Projectio II* (construction scheme and installation), 1984.

Among them, there is the six offset lithographic prints series entitled *Topo-Sombra*, which is clearly the one that has the most conceptual and aesthetic proximity with *Enigmas* – one of the sets that preceded *Simulacros* and its "true triggering agents," as Regina Silveira wrote in the text of the exhibition catalog. Also according to the artist, in this same text, she used the "topographic silhouettes playing the role of shadows of absent objects" for the first time in the *Enigmas* set. In the series *Topo-sombra* this use is evident in the title, which, to me, expresses the artist's interest in improving this reasoning and leads her to the idea of simulacrum. It is important to note that Regina conceives the *Simulacros* as the result of her simulation procedures (see the artist's text in the exhibition catalog). Let's observe how this takes place from the *Enigmas* to *Topo-sombra*.

Whereas in the series *Enigmas* the photograph itself is presented, in *Topo-sombra* the photographic image is again presented as imagetic base for the lithography, such as in *Anamorfás*. However, both in *Topo-sombra* and in *Enigmas* the issue of the shadow follows the same idea: it is the ghostly shadow of objects that are different from the image onto which they are projected. Here, the shadow of a gun, of a pair of pliers, of a blade, of a corkscrew and of a pair of scissors, respectively. However, differently from the *Enigmas*, one single image-base – in this case, the artist's shoes –, is repeated, and this factor generates another possibility to perceive the images. To me, when Regina Silveira keeps the same image-base, the shadows, which are fundamental for her simulation procedures, become protagonists. And there is also the choice for showing the photographic image of the shoes interspersed with the engraving, instead of presenting them by means of the photography. To me, this mechanism is similar to that of the protagonism of the shadows. Note that in *Enigmas*, the images (photographic and of the shadows) are equally important.

In these procedures and operations, Regina Silveira moves towards a poetic that leaves the paper towards the space and will be permeated by the idea of simulation (as in *Projectio I* and *II*, of *Simulacros*). And *Topo-sombra* contributes to open the path.

59 See: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Simulacros* – Regina Silveira. São Paulo, Nov./Dec., 1984. See also: SILVEIRA, Regina. *Simulacros*. PhD Dissertation presented to the School of Communications and Arts of USP. São Paulo: ECA USP, 1984.

Lucas SIMÕES

Catanduva, 1980

Reading by means of dismantling.

After a brief and vertiginous odd feeling one is able to see the precise gesture of Lucas Simões in the intervention he made in Walter Zanini's book *Tendências da Escultura Moderna* [Modern Sculpture Trends] and, therefore, to generate its re-signification: a reading by means of dismantling. It took a diagonal cut and the shift of one of the resulting modules toward the book spine for the artist to re-coordinate both the volume of the book and the field of discourse to which his research refers. This rearrangement reaffirms and develops the first cut, which established the limits of the sides of the book and ensures that a scission is made in the center of the object. The book seems placed in perspective in the plane and the reading of its content is drastically discontinued by the interruption that crosses it entirely. Although symmetry is preserved, it is not immediate or evident; on the contrary, the sharp-cornered forms create oscillation and discontinuity in our gaze. This lack of balance ensures an expressive charge to the arrangement, despite its geometric coherence and, in this sense, it reminds us of the compositional resources of some neo-concrete works, which aimed at expanding and even breaking some of the trends established in the formal vocabulary of modern art. Hélio Oiticica's *Metaesquemas*, for example, witnessed, in the late 1950s, an effort to expand the structure of the modernist framework and include elements of subjectivity in the strict geometric vocabulary of concrete art to build a sensitive geometry that would be open to the influence of other fields that interpret the form. In these works, the balance achieved by the forms was established by means of unequal paths, interferences, detours and intervals in the orthogonal limits. An unpredicted dynamics and musicality emerged from this.

In Lucas Simões's object-book there is a will to manipulate forms and re-articulate meanings as result of simple shifts that, nevertheless, reveal the critical dimension these elements may acquire in different situations. It is palpable the awareness that each element of the work – the diagonal cut, the formal re-composition of the volume, the appropriation of the book and its theme, the proposal of traversing its reading – is managed by the artist to potentialize its multiple semantic possibilities. Between a critical (re)reading of the history of sculpture and "sculptural procedure," the cut that has been made intervenes both in the volume of the book and in its symbolical dimension, and, therefore, forms and proposes a strategy of apprehension and creative use of the resources made available by art history, particularly in the field of sculpture (which, by the way, is the one in which the specificities of the medium were further expanded, obscured and questioned by the artists' practice, specially after the mid-1960s). In this work, the art history discourse is actually understood as a materiality that can be intervened, shaped and presented again by the artist. Therefore, all the repertoires studied and analyzed by Walter Zanini in his book, from a conservative feature Zanini identifies in the late 19th-century sculpture to the most radical experiments integrated to the avant-garde spirit in the early 20th century, such as Duchamp's readymade (whose resonance is perceived in the appropriation and rectification of the object coordinated by Lucas Simões), are brought to the reading the artist materializes in his work. Hence his understanding of form and gesture as critical discourse: reading by means of dismantling proposes to actively mobilize the legacy of art history, strengthening and promoting new possible readings of its records.

Fritz WINTER

Altenbogge, 1905 - Herrsching Am Ammersee, 1976

Ana Magalhães

Fritz Winter began to dedicate himself to painting in 1924, and from 1927 to 1930, he attended the Bauhaus, where the experiences of Kandinsky and Klee had a strong impact on his production. Winter also greatly admired the work of Van Gogh, which made the young German man an artist “of color.” His career was interrupted during the 2nd World War, during which he served the army of his country and was made prisoner by the Russians in 1945. When he returned to Germany, in 1949, Winter founded the Zen Group (originally known as *Gruppe der Ungegenständlichen* – or Group of the non-objectual artists), together with six other artists – such as, Willi Baumeister, who is also present in the MAC USP collection. His aim was to resume the practices and environment of *The Blue Rider* (group of expressionists that followed Kandinsky, from the first half of the century), simultaneously associating color to Zen Buddhist philosophy, thus, originating a current of non-geometric abstraction.

When he resumed his artistic career, Winter was quickly known in the international scene. He participated in the Venice Biennale in 1950 and in the 1st São Paulo Biennial in 1951⁶⁰, as well as had solo exhibitions in various German cities, in Paris and in New York throughout the decade. *Preto Independente no Espaço* was one of the ten paintings Winter presented in the 3rd São Paulo Biennial, together with other artists and the special room dedicated to the work of Max Beckmann. Therefore, Germany marked its presence by resuming its expressionist roots. Winter was presented by the curator of the German National Representation as a student of Kandinsky and Klee at the Bauhaus of Dessau, and he also highlighted his proletarian family background. According to Walter Passarge, “the most severe shapes and the most somber colors” derived from his social condition.

The work we have here was part of the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP) after it was granted a purchase-prize in the 1955 Biennial, sponsored by the Jockey Club of São Paulo. Although its references to the artist's abstract experiences at the Bauhaus are evident, *Preto Independente no Espaço* also deals with equally important material aspects, such as the black stains that seem to jump out of the painting and are opposed to a surface comprised of colored zones, marked by the artist's gestuality. There is a certain subjective intensity, which was not commonly scene in the concrete trends of that moment, but resumes the experiences with color of his Bauhaus masters.

⁶⁰ Fritz Winter participated in three editions of the São Paulo Biennial, all in the 1950s: 1951, 1955 and 1957, when he came as one of the artists of the special room on the Bauhaus, organized by the German National Representation, following the request made by the São Paulo artistic management.



PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan
Pró-Reitor de Grad.: Antonio Carlos Hernandez
Pró-Reitora de Pós-Grad.: Bernadete Dora Gombossy de Mello Franco
Pró-Reitor de Pesquisa: José Eduardo Krieger
Pró-Reitora de Cult. de Ext. Universitária: Maria Arminda do Nascimento Arruda
Presidente da Agência USP de Coop. Acad. Nacional e Internacional: Raul Machado Neto
Chefe de Gabinete: José Roberto D. de Felício
Procuradora Geral: Maria Paula Dallari Bucci
Sec. Geral: Ignácio Maria Poveda Velasco

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO

Ana Magalhães; Carmen Aranha; Cristina Freire; Eugênia Vilhena; Helouise Costa; Hugo Segawa; Katia Canton; Vera Filinto

DIRETORIA

Diretor: Hugo Segawa
Vice-diretora: Katia Canton
Secretária: Ana Lucia Siqueira
DIVISÃO DE PESQUISA EM ARTE – TEORIA E CRÍTICA
Chefia: Helouise Costa

Suplente de Chefia: Ana Magalhães

Secretárias: Andréa Pacheco; Sara V. Valbon

Docentes e Pesquisa: Cristina Freire; Helouise Costa; Ana Magalhães

DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE ACERVO

Chefia: Paulo Roberto A. Barbosa

Suplente de Chefia: Rejane Elias

Secretária: Regina Pavão

Documentação: Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília

Bovo Lopes; Michelle Alencar

Especialista em Pesq. de Apoio de Museu: Silvia M. Meira

Arquivo: Silvana Karpinski

Conservação e Restauro Papel: Rejane Elias; Renata Casatti

Apoio: Aparecida Lima Caetano

Conservação e Restauro Pintura e Escultura: Ariane

Lavezzo; Marcia Barbosa

Apoio: Rozinete Silva

Téc. de Museu: Fabio Ramos; Mauro Silveira

DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE EDUCAÇÃO E ARTE

Chefia: Evandro Nicolau

Suplente de Chefia: Andréa Amaral Biella

Docentes e Pesquisa: Carmen Aranha;

Katia Canton

Secretária: Carla Augusto

Educadores: Andréa Amaral Biella; Evandro Nicolau;

Maria Angela S. Francoio; Renata Sant'Anna; Sylvio

Coutinho

SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL

GOMES MACHADO

Chefia: Lauci B. Quintana

Doc. Bibliográfica: Anderson Tobita; Josenalda Teles;

Vera Filinto

ASSISTÊNCIA TÉCNICA ADMINISTRATIVA

Chefia: Eugênia Vilhena

Apoio: Júlio J. Agostinho

Secretárias: Sueli Dias

Apoio: Luciana de Deus

Contador Chefe: Francisco I. Ribeiro Filho

Contador: Silvio Corado

Almoxarifado e Patrimônio: Lucio Benedito da Silva;

Thiago José Ferraro de Souza

Compras: Marcos Gomes; Nair Araújo; Waldireny F.

Medeiros

Pessoal: Marcelo Ludovici; Nilza Araújo

Protocolo, Expediente e Arquivo: Cira Pedra; Maria dos

Remédios do Nascimento; Maria Sales; Simone Gomes

Tesouraria: Rosineide de Assis

Copa: Regina de Lima Frosino

Loja: Liduina do Carmo

Manutenção: André Tomaz; Luiz Antonio Ayres; Ricardo

Caetano

Serviços Gerais: José Eduardo da Silva

Transportes: José Eduardo da Silva; Anderson Stevanin

Vigilância Chefia: Marcos Prado

Vigias: Acácio da Cruz; Afonso Pinheiro; Alcides da

Silva; Antoniel da Silva; Antonio C. de Almeida; Antonio

Dias; Antonio Marques; Carlos da Silva; Clóvis Bomfim;

Custódia Teixeira; Edson Martins; Elza Alves; Emílio

Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio

Barbosa; Luis C. de Oliveira; Luiz A. Macedo; Marcos de

Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner; Raimundo de

Souza; Renato Ferreira; Renato Firmino; Vicente Pereira;

Vitor Paulino

IMPRENSA E DIVULGAÇÃO

Jornalista: Sérgio Miranda

Equipe: Beatriz Berto; Carla Carmo

SEÇÃO TÉCNICA DE INFORMÁTICA

Chefia: Marilda Giaravov

Equipe: Lenin Oliveira Araújo; Marta Cristina Bazzo

Cilento; Roseli Guimarães; Thiago George Santos.

SECRETARIA ACADÊMICA

Analista Acadêmico: Águida F. V. Mantegna

Técnico Acadêmico: Paulo Marquezini

Técnico Acadêmico (PGEHA): Joana D'Arc Ramos S.

Figueiredo

PROJETOS ESPECIAIS E PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES

Chefia: Ana Maria Farinha

Produtoras Executivas: Alecsandra M. Oliveira; Beatriz

Cavalcanti; Claudia Assir

Editora de Arte, Projeto Gráfico e Expográfico:

Elaine Maziero

Editoria Eletrônica: Roseli Guimarães