

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS • VOL.III



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

5980010

DOI: 10.11606/9788572290777

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS VOL.III

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 978-85-7229-077-7



9 788572 290777

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.3.

92 p. ; il. -- (MAC Essencial; 3)

ISBN 978-85-7229-077-7

5980010

DOI: 10.11606/9788572290777

1. Museus 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.

Autores: Alessandra Monachesi Riberio; Alex Miyoshi; Ana Cândida de Avelar; André Ricardo; Bruno Moreschi; Carolina Soares; Claudio Mubarak; Eliane Pinheiro; Frederico Silva; Gustavo von Ha; Maria Adélia Menegazzo; Maria Hirszman; Marianne Arnone; Priscila Sacchetti; Tadeu Chiarelli; Thiago Gil.

Reproduções Fotográficas: Arquivo MAC USP (pp. 13; 31 e 39) • Ana Beatriz Erloza (p. 63) • Flavio Demarchi (pp. 9; 11; 15; 21; 25; 27; 37; 45; 49; 53 e 55) • Felipe Cama (p. 23) • João Musa (p. 41) • Juan Guerra (pp. 35 e 59) • Junior Suci (p. 61) • Luiz Braga (p. 17 e 19) • Romulo Fialdini (p. 43) • Valentino Fialdini (p. 47)

Obra Capa: Gustavo von Ha, *TokyoShow [A Busca do Amor]*, s.d.

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	
Marianne Arnone.....	8
CAETANO DE ALMEIDA	
Tadeu Chiarelli.....	10
FARNESE DE ANDRADE	
Thiago Gil	12
JONATHAS DE ANDRADE	
Carolina Soares	14
MARCIO BANFI	
Thiago Gil	16
LUIZ BRAGA	
Alex Miyoshi	18
LUIZ BRAGA	
Frederico Silva	20
WALTÉRCIO CALDAS	
Maria Adélia Menegazzo.....	22
FELIPE CAMA	
Bruno Moreschi	24
HILDEBRANDO DE CASTRO	
Maria Hirszman	26
LOTHAR CHAROUX	
Cláudio Mubarak	28
THEO CRAVEIRO	
Maria Hirszman	30
CLAUDIO CRETTI	
Alex Miyoshi	32
CLAUDIO CRETTI	
Ana Cândida de Avelar	34
GUSTAVO VON HA	
Ana Cândida de Avelar	36
GUSTAVO VON HA	
Bruno Moreschi	38
HUDINILSON JR.	
Gustavo von Ha	40
ROBERTO KEPPLER	
Eliane Pinheiro.....	42
CLÁUDIO MUBARAC	
Frederico Silva	44
EMMANUEL NASSAR	
Maria Adélia Menegazzo.....	46
ALFREDO NICOLAIEVSKY	
Eliane Pinheiro.....	48
PAULO PASTA	
André Ricardo	50

FERNANDO PIOLA	
Maria Hirzman	52
ROSANGELA RENNÓ	
Alessandra Monachesi Ribeiro	54
NAZARENO RODRIGUES	
Maria Hirszman	56
MARCELO SILVEIRA	
Eliane Pinheiro.....	58
REGINA SILVEIRA	
Priscila Sacchettin.....	60
LUCAS SIMÕES	
Alex Miyoshi	62
JÚNIOR SUCI	
Tadeu Chiarelli	64

Este Volume III de “Acervo: outras abordagens” amplia o panorama traçado no volume anterior, sublinhando agora apenas artistas brasileiros com atuação destacada nas últimas décadas, inclusive aqueles ainda em processo de inserção no sistema de arte. Da análise de uma das obras de Lothar Charoux, ao artigo sobre a produção de Fernando Piola, este Volume pontua vários segmentos da produção artística contemporânea produzida no Brasil, primando por destacar obras recentemente agregadas ao acervo do Museu, sinalizando o interesse da Instituição em coleccionar, preservar, estudar e exibir as novas gerações de artistas que ajudam a tornar ainda mais complexa a cena artística do país.

Os textos aqui reunidos foram escritos por estudiosos e artistas também de várias gerações, constituindo-se como um foro privilegiado para o lançamento de novas ideias que ajudem no entendimento da arte produzida atualmente.

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

Albano AFONSO

São Paulo, 1964

Marianne Arnone

Albano Afonso, neste conjunto de imagens, sobrepõe a seus autorretratos fotográficos imagens de pinturas modernas, também autorretratos de artistas europeus, consagrados pela história da arte. Essas últimas são perfuradas formando círculos vazados, de diferentes diâmetros, que revelam, assim, partes do autorretrato de Albano. Dessa forma, cria-se uma fusão entre suas fotografias e as imagens das pinturas.

O resultado dessa fusão gera outras imagens que já não são nem mais os seus autorretratos fotográficos e nem os autorretratos dos artistas das pinturas, mas sim, imagens reconstruídas que ensejam o diálogo entre essas duas técnicas e incitam a reflexão acerca de seus embates na história da arte.

Com as perfurações criam-se novas relações entre a luz que atravessa os espaços vazados e as cores. Surgem imagens em que os vazados estabelecem um jogo entre superfícies que causam estranheza, confundem as noções de profundidade, desconstroem as perspectivas das pinturas e deixam evidente seu aspecto plano.

O artista, com seus múltiplos procedimentos, traz questões que acabam por problematizar a categorização técnica de seu trabalho – que também incita questões referentes à tradição do retrato na história



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

da arte. Afonso evoca nesse trabalho – produto da sobreposição dos seus autorretratos fotográficos com reproduções das pinturas de artistas modernos europeus, como Van Gogh – imagens que possuem isoladamente uma distância temporal. Contudo, ao reconstruí-las, o artista acaba por ressignificar tais retratos; transforma-os em imagens atuais, parecendo buscar a superação de seus limites históricos.

Outro aspecto a ser ressaltado em *Autorretrato com Modernos Latino-americanos e Europeus* é o fato de o artista intercalar essas imagens de sobreposições com outras fotografias. Sendo essas, mais uma vez, seu autorretrato, mas, agora, o rosto de Afonso é ocultado pela luz estourada do flash. Sob essas fotografias surgem legendas com os nomes de artistas latino-americanos.

Como sugere o próprio título, o trabalho pretende ser o autorretrato de Afonso com artistas modernos latino-americanos e europeus, contudo, o que constatamos é que a presença dos latino-americanos ocorre apenas por meio de seus nomes nas legendas – diferentemente do tratamento dado aos artistas europeus.

Por fim, Albano Afonso nos chama a atenção para uma reflexão acerca da arte latino americana e sua pequena circulação, sobretudo no circuito artístico da arte moderna.

Caetano de ALMEIDA

Campinas, 1964

Tadeu Chiarelli

Para os estudos científicos sobre botânica, o desenho meticuloso sempre foi fundamental. Preciso, ele detalha os vários segmentos do vegetal, possibilitando a compreensão de sua morfologia. Não é desta maneira que *Agavaceae Manfreda*, de Caetano de Almeida, funciona. Apesar de se apresentar como uma ilustração de um tratado daquela ciência (o título do trabalho remete à imagem e vice-versa, sem aparente contradição), ao contrário do caráter descritivo daquele tipo de desenho, a imagem criada por Caetano prima pela síntese. A ideia de como deve ser o vegetal *Agavaceae Manfreda* que o artista nos fornece – para nós, acostumados às ilustrações dos livros sobre botânica – vai, portanto, de encontro à própria tradição daquelas ilustrações, justo porque, no estudo da ciência, são as particularidades que contam primeiro para, depois, se chegar ao geral.

No campo da arte nem sempre é assim: existe uma celeuma antiga (às vezes mais visível, às vezes menos) sobre como os artistas devem representar o real. Para alguns, a descrição, o apelo mimético, é o próprio motivo da arte (aqui os ilustradores dos livros de botânica poderiam ser inseridos, mas não apenas eles); para outros, vale mais operar dentro do plano da ideia, ou dos aspectos gerais, definidores do objeto a ser representado (*Grande Cavallo*, 1951, de Marino Marini, da coleção do MAC USP, exemplifica bem este caso).

É, portanto, justamente por trabalhar confundindo de propósito os códigos da arte descritiva, usando de um esquema que sublinha a síntese, que esta imagem, aparentemente “científica”, puxa para si um aspecto poético de alcance. Mas o interesse deste trabalho não



Agavaceae Manfreda, 2009
fuligem sobre papel • 60 x 46 cm • Doação artista

termina aí. Dentre vários outros aspectos, existem mais dois que valem a pena sublinhar: o material e a maneira como o artista produziu a “ideia” de *Agavaceae Manfreda*.

A partir da manipulação de régua para desenho técnico, e durante muitos dias, Caetano foi administrando a lenta deposição de fuligem sobre o papel, vinda de uma avenida poluída de São Paulo. Nesse processo de gravação da imagem imperou um procedimento praticamente mecânico, isento de qualquer chance para o acaso. Uma operação meticulosa e fria com uma matéria perniciososa, mas cujo resultado surpreende pela delicadeza e aparente fragilidade da imagem fantasmática.

Ao subverter tradições iconográficas e ao proceder com materiais nocivos, como a poluição, para criar uma imagem singela e “pura”, Caetano de Almeida atesta mais uma vez como a ironia crítica às convenções da arte é o elemento constitutivo de sua poética.

Farnese de ANDRADE

Araguari, 1926 - Rio de Janeiro, 1996

Thiago Gil

A obra de Farnese de Andrade é toda composta por fragmentos. Partes de objetos e de imagens que dão corpo a pedaços de memórias. Desses pedaços (madeiras lascadas, caixas, oratórios, cabeças de bonecas, pedaços de móveis, gamelas, partes de manequins, fotografias), achados ou coletados em antiquários, aterros de praias ou no lixo, são construídos objetos que condensam pequenas histórias, também elas fragmentos. São comentários sobre a vida, nos quais erotismo, religiosidade, ironia e ceticismo, cruzam-se com a melancolia coagulada nos próprios objetos, naquele “aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida”¹, como dirá o artista. São as marcas que trazem de sua história de descarte, quando um dia foram considerados inúteis e sem função.

Assim foi construído *O Amor*. No oratório antigo fechado, um fragmento de relevo traz o busto de uma figura, com a mão apenas erguida, como se nos avisasse para ter cuidado. Por trás do relevo, o amor se anuncia pela representação simbólica do coração. A forma manchada remete ao gesto singelo de dois amantes que desenham na madeira a sua união. Mas esse coração, uma marca na matéria, também remete à cicatriz e à dor. Aberta, a peça revelará, nas duas imagens congeladas que guarda, a continuação dessa possível história de amor: a tragédia silenciosa da vida familiar.

O casal “endomingado” posa friamente sobre a pedra para o instantâneo. O homem segura mecanicamente a mão da companheira. Sequer se olham, voltados para algo que não vemos. A moldura de cartão ornamentado explicita a função da imagem, tirada para ser mostrada. Na sala de visitas, a fotografia emoldurada se transforma em representação social do amor conjugal. Resgatada do esquecimento pelo artista, ela exacerba seu caráter construído.

1 ANDRADE, Farnese. A grande alegria [1976]. In: *Farnese Objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.181.



O Amor, 1986/95
oratório de madeira, acrílico, fotografia em gelatina e prata sobre papel, offset em cores sobre papelão, vidro, escultura e relevo em bronze • 70,8 x 34 x 21,5 cm • Doação particular

A definitiva união dos amantes representada na figura do filho não diminui a frieza, nem desfaz a sensação lúgubre que a obra desperta. A cabeça gélida de bronze congela a criança no instante do choro, num desespero mudo que ensurdece. Não ouvimos mais nada além do silêncio triste desses personagens trágicos.

O amor a que se devota o oratório profano de Farnese de Andrade é o sentimento silencioso das dores e frustrações que calamos cotidianamente, ou tentamos abafar nos cercando de imagens e objetos em que nos reconhecemos como gostaríamos de ser. Na arqueologia dessa memória abafada a que se dedica o artista, o silêncio dos objetos tem algo a dizer.

Jonathas de ANDRADE

Maceió, 1982

Carolina Soares

Educação para Adultos, 2010, de Jonathas de Andrade, apresenta um forte lastro político com a história recente do país. Tendo como principal referência a obra célebre de Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*, o trabalho recoloca questões que dizem respeito aos enraizados antagonismos entre desenvolvimento econômico e desenvolvimento social dentro do contexto brasileiro.

O ponto de partida do projeto é um conjunto de 20 cartazes educacionais impressos na década de 1970 e que eram utilizados pela mãe de Jonathas, professora da rede pública de ensino. A partir dessa série inicial, o artista propõe aplicar os conceitos e procedimentos do método de alfabetização de Paulo Freire junto a um grupo de seis mulheres, dentre elas lavadeiras e costureiras, que não sabiam ler nem escrever. Ao longo de um mês, a cada encontro diário eram estabelecidas conversas cujo repertório resultava em imagens fotográficas. Estas, por sua vez, eram apresentadas novamente ao grupo de modo a gerar novas conversas e novas fotografias. Ao final dessa dinâmica, o artista apresentou, na XXI Bienal de São Paulo, um painel com 60 cartazes reunindo diversos tempos históricos com exemplares de 1964, 1971, 1980, 1990, junto com aqueles, então produzidos em 2010.

Em 1961, Paulo Freire aplicou uma de suas primeiras experiências de alfabetização aliada a escolarização com formação de consciência: em 45 dias, 300 cortadores de cana aprenderam a ler e a escrever. Diante da notória eficácia do método, o presidente João Goulart, então empenhado na implementação das “reformas de base”, aprovou a



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

ampliação dessas primeiras experiências instituindo um Plano Nacional de Alfabetização, que previa a formação de educadores para alfabetizar 2 milhões de pessoas a partir da implementação de 20 mil “círculos de cultura” em diversas localidades do país.

No entanto, em 1964, com o golpe militar, todas as ações foram interrompidas, sendo proposto o Movimento Brasileiro de Alfabetização, que apresentava um método funcional de ensino para jovens e adultos. (A saber, uma pesquisa divulgada, em 2011, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE aponta que 12,9 milhões de brasileiros com mais de 15 anos de idade não sabem ler nem escrever.)

O trabalho de Jonathas de Andrade funciona como uma espécie de arquivo de crônica nacional resgatando o método, hoje utópico, de Paulo Freire, e nos permitindo refletir sobre aquela promessa de um dia o país perceber como indissociável o acesso da população brasileira à palavra e a consciência de sua situação política.

Marcio BANFI

São Paulo, 1974

Thiago Gil

A primeira questão que a obra de Marcio Banfi coloca, de maneira tão natural que pode passar despercebida, é que a matéria de trabalho do artista é o mundo dos objetos. Já não se trata mais de ir às lojas de “materiais artísticos”, mas de *encontrar* em qualquer lugar os materiais que irão se tornar artísticos. Por isso, não é difícil imaginar que todos eles podem ter sido obtidos, talvez, em algumas andanças pelo centro de São Paulo. Ali, há muitas lojas de livros e discos antigos – e há também esses lugares curiosos, que compram e vendem cabelos de todo tipo.

A experiência do encontro com o estranho é algo típico da vivência na cidade moderna. É de se notar a frequência com que ela acontece nessas lojas de antiguidades espalhadas pelas grandes cidades. Não é por outra razão que, na Paris de 1920 e 1930, os surrealistas se sentiam tão atraídos por esses lugares em que, pelo acaso da (des) organização das prateleiras, objetos pertencentes a épocas e gerações tão diferentes, se encontram lado a lado, causando uma sensação ao mesmo tempo de estranhamento e de necessidade, como se essa proximidade jamais pudesse não existir. Para os surrealistas, essa sensação tinha um nome: acaso objetivo. E o acaso objetivo é sempre poético, porque a própria poesia estava, para eles, associada ao encontro entre realidades distantes, numa configuração que produz uma nova realidade, uma *surrealidade*. É desse princípio que surgem as colagens e os objetos surrealistas.

Um princípio semelhante opera nesta obra, desde o título. Afinal, o que poderia aproximar o LP e o livro senão o desejo de transfigurar a determinação semântica dos objetos originais?

Claro, Albrecht Dürer e Morrissey são ícones que fazem parte da cultura do artista. A presença de ambos no universo anacrônico que imagens reproduzidas que circulam em nossas vidas é o que permitiu sua conversa, determinada talvez por uma semelhança fisionômica (a testa larga, a boca fina) entre os retratos do cantor inglês do



Conversa entre Dürer e Morrissey, 2010
livro, disco LP em vinil, com capa em offset sobre papel, cabelo sintético, fita de cetim e acrílico • 41 x 49 x 37 cm • Doação artista

século XX e de Jakob Muffel, um político alemão que viveu em Nuremberg, no século XV. Essa aproximação, inicialmente superficial, adquire uma dimensão totalmente desconcertante com a “ponte” de cabelos negros e lisos que os une, laçados à altura dos olhos das figuras.

Seria um exercício vão e pretensioso sugerir o que esse elemento pode significar. Mais uma vez, os surrealistas dão o exemplo. Cobrados pelos significados de suas obras, eles sempre sustentaram que o sentido dos choques entre objetos e imagens numa obra surrealista não é previamente determinado, nem preconcebido. É produzido no ato de olhar. Nós, observadores, participamos do sentido da obra com nossa capacidade de *imaginar*, desde que tenhamos a disponibilidade para abandonarmos as categorias e convenções que determinam nossa relação com os objetos e imagens que vemos. E é a isso que nos convida também essa conversa entre Dürer e Morrissey.

Luiz BRAGA

Belém, 1956

Alex Miyoshi

A imagem parece esconder-se na memória: retrato, entre tantos, de homens que transportam produtos em áreas portuárias, usando somente seus próprios corpos. Os barcos ao redor emolduram a familiaridade, compondo a marinha quase arquetípica. A sensação, no entanto, desaparece: a fotografia é um erro.

Luiz Braga comentou em palestras esse “erro” fotográfico. Quantos cliques, afinal, foram necessários para se chegar a este, imprecisamente, já que a captação das formas e cores, atordoantes, trêmulas, do mesmo modo, é uma incógnita? Se as propriedades do equipamento e as condições são pensadas para a obtenção do resultado, não há, obviamente, como garanti-lo nesse caso. Apenas o olhar e os dedos treinados podem, velozes, intuir que é esta a imagem, para além dos erros, a única a ser registrada.

Essa é a imagem dos tempos. De fotografias – e pinturas – que se sucedem de século a século. O olhar e os dedos as captam igualmente, lançando-as num redemoinho – e como que fotografando o redemoinho, não a cena em si. A figura ereta no centro da composição reforça e dá sentido ao registro do fenômeno. Figura carnal e operária (carregador de açaí) transfigurada em aparição mítica (saci ou matita): eis o olho do furacão. Seus passos sobrenaturais (como é possível a



Carregador Noturno, 2007

impressão sobre papel de algodão • 70 x 105 cm • Doação Banco Itaú via AAMAC

perna apoiada no solo estar em movimento na foto, e a que se move estar parada?), assim como o olhar dúbio que nos percebe, inquiridor de nossa presença, ao mesmo tempo nos desdenham e tornam a imagem inominável, nem além nem aquém da própria realidade.

Nem mais nem menos real: pode ser essa uma definição de *Carregador Noturno*. Mas ela escapa a tais termos. Equilíbrio, no entanto, é palavra-chave na obra de Braga; um equilíbrio *sui generis*, do qual esta fotografia é uma espécie de sùmula. Registros como esses equilibram a lembrança de imagens clichês, por vezes mal feitas, de amadores, com aquelas mais sublimes da história da arte. Cariátide em meio a navios-fantasmas de aparência inofensiva, ela reflete Braga como em um espelho. *Carregador Noturno*, em suma, é um autorretrato do artista errante, em todos os sentidos.

Luiz BRAGA

Belém, 1956

Frederico Silva

Na série intitulada *Nightvisions*, Luiz Braga apresenta novas possibilidades de interpretação dos seus registros. O infravermelho para fotografia noturna e a utilização de filtros em uma câmera de baixa velocidade são os meios para obter novos efeitos na produção das imagens. O resultado foram tonalidades de cinza e verde captadas em ambiente noturno e posteriormente também em fotos diurnas como no caso da obra *Sombrinha*.

Os objetos, pessoas e a paisagem perdem a cor dando lugar à densidade da luz que parece incidir sobre os elementos presentes na cena, como é possível observar na mulher com a sombrinha em punho, as nuvens e as plantas. A unicidade da cor e o vulto de objetos e pessoas ao fundo transpõem o observador para um ambiente tomado de uma luminosidade que faz inferências à gravura em água-forte e à litografia. A obra excede o mero registro, constituindo um suporte com múltiplos significados. Nesse sentido, o efeito monocromático e as inferências históricas quanto à produção da imagem sugerem um espaço para novas leituras, extrapolando o sentido comum da fotografia digital contemporânea.

Luiz Braga reafirma, na série, sua intenção enquanto artista de não se deter aos padrões, buscando, na anulação das cores dos espaços retratados e na profusão da luz, uma visão particular dos ambientes em que opera. Essa transgressão e a possibilidade de uma interpretação descomprometida como o real oferecem ao observador maior liberdade na fruição da obra.



Sombrinha, 2010
Série *Nightvisions* • impressão sobre papel de algodão • 52 x 70 cm • Doação artista e Galeria Leme

Waltércio CALDAS

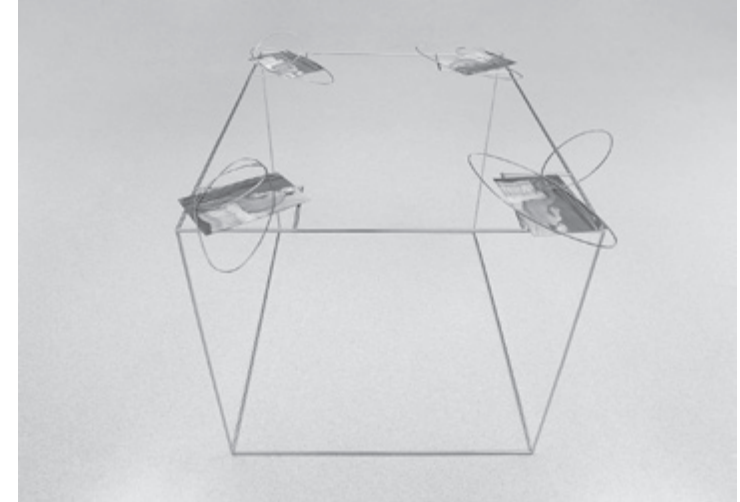
Rio de Janeiro, 1946

Maria Adélia Menegazzo

Pele para Ingres é um trabalho escultórico: um desenho em aço inox de uma figura geométrica irretocável, em cujos vértices superiores o artista acomoda reproduções do quadro de Jean-Dominique Ingres, a *Banhista de Valpinçon*, e sobre cada uma delas prende dois círculos em metal amarelo. O que pode haver de comum entre o contemporâneo Waltércio Caldas e Ingres, um artista que vive entre os séculos XVIII e XIX?

Podemos pensar numa proximidade entre a limpeza e a contenção das formas do primeiro e o pensamento de Ingres de que as belas formas são planos retos com arredondamentos? O artista brasileiro obriga o observador a procurar respostas, mas de imediato sabemos que elas não serão literais, rápidas nem fáceis. Certamente o vazio promove uma interrogação mais demorada, porque permite pensar naquilo que não é, naquilo que não está presente. Para Ingres, o desenho é que envolve a graça do objeto e a expressão só pode ser formulada com precisão absoluta. Então, que pele pode satisfazer o teu sonho de pele? Sabe-se que a citação do nome de um artista por outro suscita, ao mesmo tempo, uma tensão autoral e poética que deverá ser transformada e transgredida. Este é o exercício de Waltércio Caldas em *Pele para Ingres*.

Primeiramente é preciso observar a prioridade dada à linha em suas formas básicas – reta e curva, e ao desenho. A ideia de que o sentido advém da clareza absoluta e da junção entre as coisas manifesta-se na reprodução da *Banhista* que, mesmo sendo uma cópia, não perde suas



Pele para Ingres, 1998
aço inox, metal dourado e fotocópia em cores sobre papel
108,5 x 142 x 114 cm • Doação Maria de Lourdes Egidio Vilela

qualidades estéticas. A transformação ocorre, assim, no investimento da luz sobre a transparência da pele e na ausência do corpo enquanto matéria. A cena da mulher no banho está posta num intervalo de tempo e de espaço para ser lida numa outra medida, num outro domínio. Daí ocorre a transgressão, o maior ponto de contato dos artistas. Tanto Waltércio Caldas quanto Ingres apostam na autonomia do objeto artístico que não pode ser submetido a leis outras que não as da arte.

Assim como Ingres deslocou o paradigma da representação do corpo humano no seu tempo, o artista brasileiro vai submetê-lo agora a uma transgressão mais radical, desafiando sua concretude, manifestando sua presença *in absentia*. Neste deslocamento reside a força desta *Pele*: o desejo e o prazer de criar vácuos, intervalos, avessos das coisas e que também são as marcas da sedução na obra de Waltércio Caldas.

Felipe CAMA

Porto Alegre, 1970

Bruno Moreschi

Mais pertinente, impossível: a imagem fotográfica acima é a de um trabalho que discute justamente a fotografia do objeto artístico. *Páginas 648 e 649* da Série “Foi assim que me ensinaram”, do artista Felipe Cama, reproduz em tinta a óleo as imagens de obras que aparecem em livros de arte – no caso, **Arte Moderna**, do crítico italiano Giulio Carlo Argan. Agora, a fotografia da obra de Cama está nesta publicação que você tem em mãos. E, no exato momento que você a vê, ela passa pelas mesmas transformações que o objeto artístico criado por Cama tanto discute.

A imagem acima não é mais o livro, as pequenas telas, a caixa de vidro de Cama. Trata-se de uma fotografia. Do registro do ponto de vista de algum fotógrafo com um poder de ação bem maior do que sugerem as diminutivas letras que formam seu nome nos créditos deste livro – afinal, ele é o verdadeiro autor da imagem que se vê por aqui. Como se não bastasse, para além do clique, a imagem é também impressão, cor, textura de papel, tamanhos reduzidos ou ampliados ditados pelos projetos gráficos dos livros – o de Argan e este.

O trabalho de Cama, a fotografia do trabalho de Cama, a reprodução da fotografia do trabalho de Cama e a escrita sobre o trabalho de Cama, sobre a fotografia do trabalho de Cama e sobre a reprodução da fotografia do trabalho de Cama produzem esse movimento labiríntico que deixaria



Páginas 648 e 649 da Série “Foi assim que me ensinaram”, 2012
óleo sobre tela e livro em caixa de acrílico e madeira pintada
170 x 60 x 50 cm • Doação Shopping Iguatemi São Paulo

Jorge Luis Borges orgulhoso. Ora esquecemos, ora conscientemente ignoramos para seguirmos em frente, mas toda essa confusão deixa claro que a História da Arte é em grande parte a História da fotografia da obra de arte. Não por acaso, ninguém verdadeiramente importa-se que a *A Fonte* de Duchamp foi destruída. Antes de seu desaparecimento, ela foi fotografada. Temos o registro. E é através dele e das réplicas autorizadas pelo artista francês que estudamos o trabalho que já não existe mais. Ou existe? O trabalho não é justamente suas imagens?

Em sua obra, que infelizmente nunca poderemos ver na totalidade, Cama foi engenhoso ao perceber que dentro da impossibilidade de se ver uma obra de arte há uma região que não é privação, mas afirmação. Refazer algumas das possíveis imagens de obras é reiterar a impossibilidade de vê-la de fato. O procedimento gera intrigantes consequências. E culmina em afirmar que o trabalho acima está longe de ser o trabalho de Felipe Cama discutido neste texto.

Hildebrando de CASTRO

Olinda, 1957

Maria Hirszman

Numa Ciro - Noite e Dia, díptico pintado por Hildebrando de Castro em 2003, parece interagir com o espectador, colocando-o diante de uma situação ao mesmo tempo familiar e estranha, mobilizando seu repertório pessoal e provocando uma espécie de dúvida, de fértil desorientação. As poses têm algo de arquetípico, parecem saídas de um manual de desenho com indicações de como representar sentimentos humanos como os de recato e mistério. Na primeira imagem, a figura da atriz e cantora Numa Ciro, amiga e musa do artista desde os anos 1980, insere-se num ambiente sereno, banhado por uma esbranquiçada e tênue luz natural. Ela reclinava a cabeça e fecha os olhos com pudor, para em seguida abri-los com grande expressividade e encarar aquele que a olha no quadro seguinte. Neste segundo momento a luz artificial banha a cena, tornando-a mais intensa e dramática e ampliando os contrastes de claro e escuro. É como se a mesma mulher, com os mesmos trajes, o mesmo penteado e no mesmo cenário assumisse personas completamente distintas e de certa forma antagônicas, indo – como reforçam os termos “dia” e “noite” inseridos no subtítulo do trabalho – de Madalena arrependida a uma personagem de filme *noir*.

Contribuem para esse caráter ambíguo, de síntese dos contrários, muito mais do que a pose da modelo. Hildebrando conta que naquela época a fotografia e a luz eram fundamentais em seu trabalho. “Eu montava o cenário, fazia a luz e posicionava a modelo para começar



Numa Ciro - Noite e Dia (Díptico), 2003
óleo sobre tela • 100 x 200 cm • Doação artista

uma série de imagens avaliadas a posteriori¹, descreve ele. A manipulação de fatores como as variações de luminosidade, a paleta reduzida de cores (com o uso apenas do branco, preto e cinza), o uso do esfumado e um cuidadoso jogo difuso entre diferentes meios de expressão, reverberam de forma sutil em todo o conjunto.

Além de amplificar o caráter sintético e dramático da representação, provocando o espectador, tais estratégias buscam retirar a pintura do gueto a que vinha sendo confinada e ao mesmo tempo reafirmar suas potencialidades. Esse trabalho, que evoca o tradicional jogo da memória ao propor um desafio equivalente de encontrar semelhanças e diferenças entre duplas de imagens, ganha força exatamente por se situar num campo turvo, indefinido, em que a virtuosidade da técnica pictórica – que aqui reassume assim um tema clássico como o retrato – se soma à intensidade da performance, à sutileza do desenho e ao apelo realista da fotografia.

1 Entrevista concedida à autora em out. 2013.

Lothar CHAROUX

Viena, 1912 - São Paulo, 1987

Cláudio Mubarak

Insistimos em dividir o mundo em dois, oriente e ocidente, bem e mal, corpo e espírito, luzes e trevas, norte e sul, racionalismos e fantasias. Diante de algumas experiências, principalmente daquelas fundadoras de nossa existência mais silenciosa, não é incomum o apagamento, pelo menos momentâneo, dessas paisagens tão contrastadas, tão afeitas à contraluz. Uma espécie de transbordamento calmo nos invade. Entre céus e terras, flutuando entre éteres e tártaros, pequenos edens podem se abrir.

Pude creditar à visão da pequena pintura de Lothar Charoux, que passa a fazer parte do acervo do MAC USP, mais essa reflexão sobre esses estados momentâneos de consciência. Muito diferente de sua obra mais conhecida e divulgada, alinhada ao projeto dos concretistas de São Paulo, revela um artista plugado numa figuração que, de modo mais afoito, poderíamos chamar de “expressionista”. Seus companheiros de *Ruptura*, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, por exemplo, também praticaram pinturas semelhantes no mesmo período, final dos anos 1940. Seria essa vinculação à retratação mais direta e não acadêmica das coisas do mundo ligada a ideais políticos, a um humanismo vigoroso, que toma conta dos corações e mentes no pós-guerra? Seria uma resposta ao primeiro modernismo, mais elitizado, convocando uma visão menos filtrada, operária e mais anímica do mundo? Ou simplesmente um gesto de juventude, animado por um país que começava a navegar do caos ao cosmos, mais ou menos ordenado, e das ordens às *cosmococas*? Como se deram essas rupturas?

Mais veleidades que respostas são o que tenho para essas questões. Mas algo se insinua e me diz que esses futuros geômetras do Planalto de Piratininga, vindos de sítios tão diversos, começam a descobrir, nessa passagem de décadas, que a matemática não está fora do mundo, nem fora do que se convencionou chamar sensível. A figura e o



Sem título, 1945
óleo sobre aglomerado de
madeira • 49,5 x 39 cm
Doação Alexandre Dias Ramos

número estão e são também o mundo. A ponte que começam a construir, diferentemente daquela dos expressionistas alemães do começo do XX, não se volta para um passado cheio de glórias, mas imagina uma ascese brasileira imperfeita e profundamente necessária.

Voltando a pequena pintura de Charoux, o vaso algo rude, com ventos vangoghianos, a figura ao seu lado (uma boneca, uma figura oriental?), o espaço bruscamente dividido entre terra e parede, as desproporções, em nada lembram as geometrias iluminadas pela luz de caráter quase doutrinal, visando uma beleza simples e de imediata perceptibilidade, que vão constituir a obra desse mestre da nitidez das formas “ao mesmo tempo que se transformam pelas interpenetrações espaciais provocando em geral movimentos óticos”, no dizer de Walter Zanini¹. A não ser, talvez, no sentido de imediatez e simplicidade que fazem da cor um instrumento para ler o desenho, independente de sua função. Mais que um canal de puras refulgências, a cor é um esforço do desenho para se tornar luz.

1 ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.664.

Theo CRAVEIRO

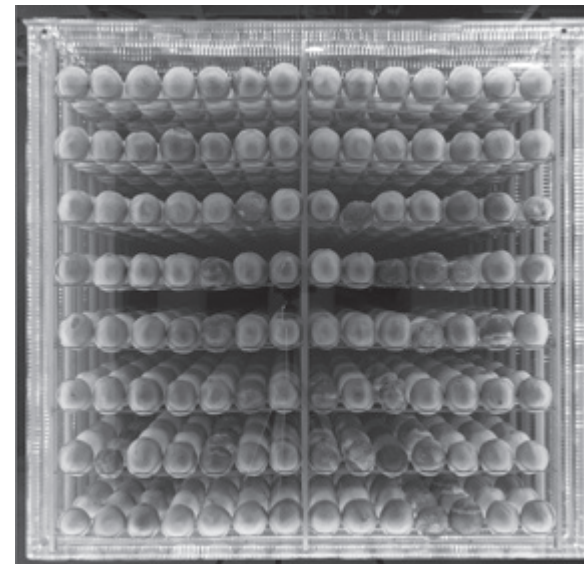
São Paulo, 1983

Maria Hirszman

Vanish, obra de Theo Craveiro de 2010, é sem sombra de dúvida uma natureza-morta. Na verdade, seria melhor prosseguir no uso da terminologia inglesa, adotando o termo *still-life*, já que as centenas de laranjas aprisionadas numa caixa espelhada e luminosa pelo artista *ainda* estão vivas. Faz parte do espetáculo esse processo lento de transformação da fruta, num mesmo e distinto caminho para a dissolução, o desaparecimento.

O caráter temporário, perecível, do material (laranjas), propõe uma releitura atualizada das *vanitas*, subgênero das naturezas-mortas que remete ao vazio e à finitude da existência humana por meio da representação de elementos de forte teor simbólico como caveiras, velas ou ampulhetas, e que era bastante frequente no século XVII. Em *Vanish*, no entanto, a natureza-morta não é mais representada: ela é a própria natureza que define à medida que o tempo passa, diante dos olhos (e do olfato) do espectador. O próprio título da obra – que significa “desaparecimento” ou “evanescência” em inglês – tem, aliás, a mesma origem etimológica de “*vanitas*” e “*vaidade*”, deixando clara a relação com essa tradição, ao mesmo tempo que coloca ênfase também sobre o caráter interativo da obra.

Explora simultaneamente o diálogo com a tradição artística, o uso de elementos banais do cotidiano para criar obras de grande impacto visual e constrói um discurso plástico potente por meio da manipu-



Vanish, 2010
vidro, espelho, madeira, ferro pintado, lâmpadas LED, ventuinhas e laranjas
100 x 100 x 17 cm • Doação Banco Itaú via AAMAC

lação de questões caras à produção contemporânea. Sua iluminação é acionada pela movimentação do visitante. Em estado de repouso a luz fica apagada e o vidro que a protege se transforma numa espécie de espelho, que impede a visão do interior da caixa. Porém, assim que o visitante se aproxima, essa luz se acende, deixando à mostra as frutas dispostas em suportes rigorosamente ordenados, mas bastante diferentes entre si, em função dos vários tons de verde, amarelo e laranja, de suas formas orgânicas e do grau de amadurecimento/apodrecimento.

Tal piscar das luzes leva ao desaparecimento, ora do elemento metafórico (laranja), ora da figura concreta do espectador; estabelece um contraste entre a projeção de nossa imagem individual e a visão dessas frutas, provocando uma espécie de paralelo entre os dois níveis – individual e coletivo, pessoal e genérico.

Claudio CRETTI

Belém, 1964

Alex Miyoshi

Difícil identificar uma tônica em *Céu Tombado*: ela estaria na matéria ou na forma? No tempo ou no espaço? Nas obras de Claudio Cretti e nessa, em particular, parece haver uma esquiva de tudo, compondo-se algo que não está em seu estado bruto, nem acabado.

Tal condição inconclusa desse objeto é a sua essência. Não a pedra, como tampouco a forma. Não o material, nem o desenho. Por outro lado, se *Céu Tombado* nos lembra vagamente uma miríade de coisas oriundas da natureza (cabaças, ossos, casulos e, claro, as próprias pedras), assim como referenciais artísticos (esculturas de Henry Moore, por exemplo), é possível também deixar de evocá-los, pois o conjunto parece expressar-se em outra coisa. Sobretudo como conjunto pode-se entendê-lo: coisa, talvez, muito mais do que tudo.

Sua materialidade, no entanto, se choca com o título da série. Afinal, qual é a aparência de um firmamento caído? Vapores e ar, como a imagem das estrelas, não deveriam ser leves? Mas a obra é leve também, a seu modo. Seu peso é minimizado pela conjugação dos elementos, como se a sua massa, como se a sua carga se esvaísse, restando a carcaça, um fóssil de ideia. A coisa talvez seja mesmo feita de fragmentos de um desmonte, tanto quanto de componentes de algo em construção. Destroço e esboço ao mesmo tempo. Pois nada



Sem título, 2003

Série Céu Tombado • mármore espírito santo • 50 x 120 x 150 cm • Doação artista

nessa obra de Cretti, nada pode ser alterado. Não impunemente. Pensamento resolvido, ou melhor, pensamento materializado, resta apenas refazê-lo como outro. O procedimento do artista reforçaria a interpretação: em cadernos, ele elabora séries de desenhos e, a partir deles, por vezes, esculturas; são trabalhos que se ligam uns aos outros não tanto como estudos e sim, principalmente, como entes semelhantes e equivalentes entre si.

Difícil cercar a coisa. Difícil escrever sobre ela. Ela é dúctil e elástica como o pensamento. Mas está congelada, latente; como que vibrando, pulsante, ainda que esteja dura e paralisada. Haverá um dia, decerto, em que as palavras se ajustarão às coisas e a obra sem título, da série *Céu Tombado*, rompidas as cascas, encontrará melhores leituras e definições.

Claudio CRETTI

Belém, 1964

Ana Cândida de Avelar

Nesta série de desenhos-pinturas – registrados, em princípio, num dos muitos cadernos que Claudio Cretti mantém –, a gráfica convive com o registro de uma gestualidade vigorosa, que preenche o espaço largamente criando planos negros de contornos incertos e sensuais (talvez aí a semelhança com a Tarsila antropofágica?), que absorvem a linha que os delimitava. O gesto de Cretti é seguro e enérgico, não há idas e vindas, recuos ou arrependimentos. Apesar da aparente arbitrariedade do gesto, o planejamento está lá (como na Tarsila do traço preciso, embora paradoxalmente suave) – descende da observação que organiza o processo, este, aliás, à mostra, escancarado no desenrolar da série.

É preciso dizer que as Tarsilianas são particulares dentro da produção do artista, opondo-se ao padrão mais construtivo de outros trabalhos. Foram produzidas concomitantemente com esculturas que também partem de formas mais curvilíneas, como *Céu Tombado* (MAC USP), compartilhando com essas a mesma incerteza dos lugares indefinidos – entre gêneros, técnicas, formas, conceitos.

A ambiguidade da técnica reforça o caráter duplo do resultado: o bastão de óleo utilizado tanto como instrumento gráfico como para preencher o delineado, daí derivando ainda o efeito de materialidade revelado pelo acúmulo da tinta espessa em pontos determinados. Há algo de monumental, de uma escala das grandes dimensões, como se a figura apresentada fosse um recorte de formas maiores que pretendem se desprender do plano – este parece pulsar, estender-se, inchar. São massas que se projetam a partir do papel.

Porque elaborada a partir da observação de desenhos de Tarsila, a ambigüidade reaparece entre a autoria e a releitura, problematizadas nas formas que pouco remetem ao “original”, tornando a associação obscura ao mesmo tempo que provocativa. A informação dada pelo título, de que são os desenhos – e não as pinturas de Tarsila



Sem título, 2004
Série Tarsilianas • bastão de óleo sobre papel
41,6 x 29,5 cm • Doação artista

– os escolhidos como ponto de partida para o trabalho, reflete uma investigação (e um interesse confesso) pela produção menos icônica da artista, menos discutida e valorizada dentro do ideário modernista, devido a diversas questões que concerniam um conservadorismo do ambiente em que Tarsila transitava (mas que igualmente parece ter permanecido conservador na medida em que esses trabalhos ainda são pouco discutidos, sendo objeto de iniciativas pontuais).

Adiante nesse encaminhamento do entre coisas, Cretti desestabiliza também a dicotomia histórica abstração/representação (que muitas vezes ainda se reapresenta na contemporaneidade). Seriam secções do corpo? paisagens? Importa, enfim, que, apesar de inomináveis, a presença dos trabalhos é inegável. Se a percepção é prática aprendida, Claudio Cretti ensina que na certeza das coisas não é o lugar da arte e que o mundo apaziguado, a ausência de conflitos, tampouco constitui tema de interesse.

Gustavo VON HA

Presidente Prudente, 1977

Ana Cândida de Avelar

Um bilhete afixado na janela do trem urbano informa sobre o trajeto: Tóquio – Quioto. O homem de peruca azul fuma cigarros em frente à janela de um edifício. Barbra Scott (Alessandra Negrini) brinca com uma câmera – foca no rosto masculino, perde o foco, se encara no espelho, fuma, veste a peruca azul, maquia-se. A solidão está no ar. Outros personagens surgem também em cenas frenéticas que não se cruzam e, sendo assim, não é possível alinhar um fio narrativo. Todos esses comentários dizem respeito ao trailer de um filme que não existe – nem nunca vai existir.

Um trailer é construído durante o processo de filmagem visando a divulgação, antecipando a estréia e criando expectativa sobre o filme. A linguagem fragmentária com que a história é contada deve garantir certo suspense, incitando o espectador a voltar ao cinema.

TokyoShow (A Busca do Amor) integra o *Projeto Heist Films Entertainment* composto de outros trailers e um site do artista (sendo que *heist* denomina um subgênero de filmes sobre crimes). Os trailers-simulações de Von Ha operam com clichês de filmes norte-americanos, porém dando pistas sugestivas de sua natureza enganadora: há pequenos defeitos ou incongruências (falhas de áudio, um sotaque exagerado dos atores, a tradução do título é incompatível com o original, as falas do narrador são desconexas indicando ao espectador falsos caminhos para o desvendamento do enredo, etc.) que denunciam seu caráter de duplo. São chaves que podem ser decodificadas, elementos para desarticular o encantamento sedutor da ilusão.

Entretanto, numa direção contrária, a presença de nomes famosos – neste caso, Alessandra Negrini – auxiliam no efeito de verdade, operando com a estratégia da verossimilhança. É raro um espectador



TokyoShow [A Busca do Amor], s.d.
vídeo digital, som, cor, falado em Inglês • 4'59" (versão Web e DVD) e 2'44"
(versão para cinema, legendado) e cartaz digital • Doação artista

mais atento que perceba os erros propositais infiltrados pelo artista – é até mesmo possível que o espectador feche os olhos diante desses ruídos, deslumbrado pela presença da celebridade.

Para garantir o sucesso dessa estratégia de estruturação de um mundo ficcional, os trailers são veiculados em salas de cinema e associados a um plano de mídia – cartazes de cinema, DVDs, *banners* – e “objetos de cena” (muitos dos quais nunca utilizados nos trailers) disponibilizados comercialmente, embora a venda nunca se efetive (o artista impõe obstáculos à operação), funcionando como estímulos para o *fetichismo*.

Como vírus, os trailers se espalham pela internet sem que o artista, no papel de um sabotador do sistema, possa controlar sua disseminação. Nesse ponto, o trailer já é filme. Mas Gustavo von Ha abandona o público à sua própria ansiedade, pois o filme está sempre por vir; a espera é permanência.

Gustavo VON HA

Presidente Prudente, 1977

Bruno Moreschi

Em um dos contos de *Ficções*, o escritor argentino Jorge Luis Borges conta a curiosa história de Pierre Menard, um literato que decide reescrever *D. Quixote*, séculos depois de Miguel de Cervantes. Uma cópia? Jamais. Borges explica que Pierre “não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.”

O *Projeto Tarsila* de Gustavo Von Ha também é o ato ousado de um artista que decide refazer obras de um cânone, nesse caso a pintora e desenhista brasileira Tarsila do Amaral. Nos trabalhos do suposto copista estão o mesmo traço da artista, o papel envelhecido, a moldura caфона de antigamente. Von Ha certamente receberia a mesma defesa de Borges: o que ele faz não é cópia.

Compor o retrato ou outros desenhos de Tarsila em princípios do século XX era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do XXI, é quase impossível. Não transcorreram em vão décadas carregadas de complexísimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: a própria obra “original” de Tarsila.

Da mesma maneira, o parágrafo anterior não é uma cópia minimamente editada de um trecho do conto de Borges sobre Pierre Menard. Borges escreveu o conto em maio de 1939. O texto acima, mesmo que coincida palavra por palavra (com exceção da mudança das datas e de “Quixote” por “Tarsila”), foi escrito em novembro de 2013. Em 74 anos,



Projeto Tarsila (Retrato), Raisonné, 2011
nanquim e grafite sobre papel montado em moldura de madeira
entalhada e pintada • 66 x 57 x 4 cm • Doação Galeria Leme

a obra de Tarsila foi revista centenas e centenas de vezes, o nanquim e grafite da primeira versão se transformou e, pelo menos, três molduras diferentes já protegeram a obra.

É humanamente impossível a feitura de uma cópia. O que há são versões – e sem a primazia da primeira. A Tarsila inicial talvez seja a mais insignificante do conjunto de Tarsilas. Ela possui o mérito de ser o trabalho inaugural, mas também carrega a sina de ser o primeiro e mais inacabado rascunho de uma obra incompleta, como todas as já feitas pelo homem.

Von Ha ainda foi generoso para os que não compactuam com todas as versões de Borges, de Menard, de Cervantes, de Tarsilas e do próprio Von Ha. Em seus desenhos do *Projeto Tarsila*, ele utilizou câmera escura e projeção de espelho para fazer obras com traços e assinaturas espelhados. A inversão já é suficiente para chamá-lo de Gustavo Von Ha, autor de Tarsila.

Hudinilson JR.

São Paulo, 1957 - 2013

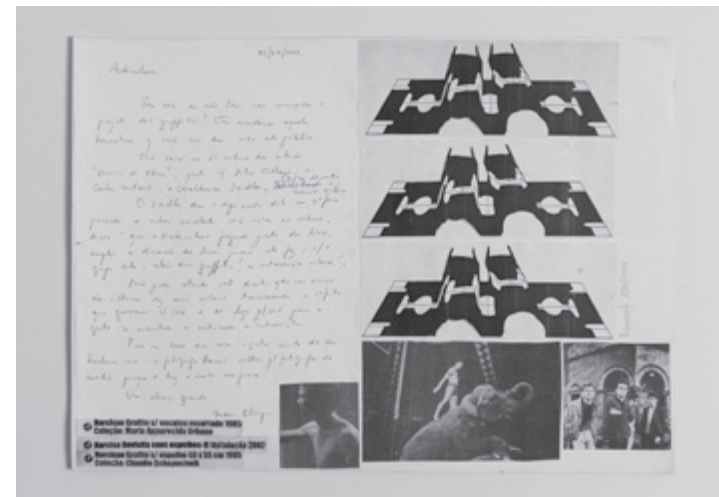
Gustavo von Ha

Reorganizar a vida através de recortes de revista. Desmontar um projeto gráfico pensado para vender e reconstruir de forma muito mais coerente no que diz respeito ao universo do próprio artista. Para descrever esta série de trabalhos de Hudinilson Junior, é impossível manter-se distanciado de sua vida pessoal.

Artista fundamental da performance no Brasil, Hudinilson Júnior atravessou a vida reorganizando seu universo. Nos recortes pertencentes ao acervo do MAC USP, ele extrai por completo os projetos gráficos das revistas, elaborados com o intuito comercial para um público específico, retirando qualquer tipo de padrão que se tenta impor e reconstruindo-os à sua maneira, ao mesmo tempo que subtrai ou simplesmente elimina toda a tipografia – todas as letras, nomes, marcas –, ignorando inclusive o título do próprio trabalho. Com esta manobra, aquelas imagens de revista ficam ainda mais potentes, sendo as escolhas, de certa forma, uma busca por um padrão de beleza ou algo que ele desejava intensamente.

Qualquer escolha consiste em posicionamentos; quando coloca nus frontais (especialmente no início dessa série, ainda durante a ditadura) afirma uma identidade que se apropria de fotos e desenhos dos universos gay e pornô. Ele se coloca pessoalmente no trabalho para discutir questões políticas e sociais. A arte surge naturalmente, quase como uma desculpa para justificar toda a obsessão pela investigação a que o artista se propunha. “Uma obra de arte é alguma coisa no mundo, não apenas um texto ou comentário sobre o mundo¹”, como disse Susan Sontag.

1 SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.10.



Sem título, 1980/2008
página de agenda, carta e bilhete manuscritos e recortes de offset pb e em cores
sobre papel colados sobre cartão • 32,5 x 45 cm • Doação particular

Então, ele reconstrói um ideal de beleza, um ícone. Outro ponto: todo esse acúmulo de recortes guardados em pastas sem fim, é, na verdade, uma subtração, uma síntese, pois as escolhas também implicam perdas. Quando escolhe uma imagem, automaticamente está eliminando outras.

Hudinilson Júnior chegou a demorar trinta anos para finalizar um trabalho, a exemplo dessa série sem título. Sua obra transcende o tempo e espaço; esses diários, assim definidos pelo próprio artista, nos falam a todo momento do tempo, do sexo, da intimidade, do público e do privado. (Hudinilson Junior investigava o lixo dos vizinhos para coletar restos de jornais e revistas, que são imagens coletivas públicas; assim, ele escolhia suas imagens a partir da escolha dos vizinhos. Portanto, muito antes da era das redes sociais, já falava de questões que permeiam o público e o privado).

Roberto KEPPLER

São Paulo, 1951

Eliane Pinheiro

A concisão material de *Nunca Existe* é de um impacto inesperado e, ao mesmo tempo, angustiante porque possui a contundência de uma sentença inscrita sobre uma lápide.

Consiste num quadrilátero de granito, de acabamento absolutamente regular, com as palavras em mármore “Nunca” e “existe” sobrepostas. Não revela nenhuma sombra de trabalho manual, a não ser pela articulação incomum das palavras que assinalam a atividade poética. A racionalidade dos materiais contrasta com o caráter vago das palavras inscritas que, embora firmes e rígidas, não permitem uma completude de sentido, mas somente a intuição deste, sempre alternado pela circularidade da frase.

A precisão formal também é conferida pelo tratamento tipográfico sobre o fundo negro que revela somente a imagem do observador refletida. Resistindo a essa exatidão, as palavras permanecem soltas e parece não haver nada que possa uni-las definitivamente a um significado tão satisfatoriamente palpável quanto seu suporte. A impassibilidade e concretude da pedra dão corpo ao sentido vago das palavras.



Nunca existe, 2000/12
granito e mármore • 82,5 x 82,5 x 2,5 cm
• Doação artista

1º Eu, 2000/12
granito e mármore • 82,5 x 82,5 x 2,5 cm
• Doação artista

A música repete, 2000/12
granito e mármore • 82,5 x 82,5 x 2,5 cm
• Doação artista

Em *A Música Repete*, a imagem afirma a palavra que, por sua vez, reafirma a atemporalidade da pedra, sugerindo um tempo uniforme, cíclico e de extensão indefinida e silenciosa.

1º Eu acrescenta certa dose de ironia à série, já que a nobreza dos materiais não se identifica com a mensagem. O acabamento formal sugere uma importância lapidar à inscrição, expectativa que é frustrada pela dubiedade gerada pela sentença.

O sentido é apreendido, tal como na poesia, por meio da compreensão de um código visual, símbolos que se reafirmam como tais pelo tratamento gráfico. Tal aspecto opõe-se à densidade da matéria, que adquire solidez espacial.

A poesia visual de Roberto Keppler opera pela síntese de elementos sonoros e visuais. A concretude material desta série de trabalhos contrasta e ao mesmo tempo sustenta uma ambiguidade poética.

Cláudio MUBARAC

Rio Claro, 1959

Frederico Silva

A série de cinco obras do artista Cláudio Mubarac estabelece uma sequência de formas e movimentos que dialogam entre si. Cada obra é composta de duas estampas feitas a partir da utilização de suportes e meios de impressão distintos como monotipia em cores, ponta-seca, água-forte e impressão digital. Essa mescla de processos de gravação e impressão são elementos fundamentais na execução e compreensão dos trabalhos.

A inserção de imagens radiográficas de mãos, pés, braços e antebraços remetem a temas relacionados ao corpo humano, concernentes à sua estrutura, debilidade e transitoriedade. Esses estudos acerca da anatomia tornaram-se presentes nos trabalhos do artista desde o final dos anos 1980. A partir de então, as estruturas ósseas estão presentes em diversas estampas que se caracterizam, sobretudo, pela sutileza e precisão do traço. A reflexão sobre esses fragmentos do corpo alinhados aos estudos e pesquisas do artista suscitam uma leitura ampliada sobre sua poética.

As formas apresentadas excedem a objetividade e se incorporam em um espectro de significados mais abrangente no campo da representação. Incitam a percepção de temas como a história da gravura, sua tradição enquanto importante meio de reflexão e difusão do conhecimento, os estudos de anatomia desenvolvidos por artistas pintores e gravadores ao longo dos séculos e a preservação da memória por meio desses suportes imagéticos.



Sem título, 2012
água-forte e buril em cores sobre papel • 52 x 37 cm
Doação Galeria Transversal

Nesse sentido, as obras são concebidas nesse movimento entre as formas do corpo, a gravura como o elemento de reflexão e tradução desse processo e as questões subjetivas do artista. Mubarac é um dos principais nomes da gravura contemporânea no país e desenvolve um trabalho referencial de ensino e pesquisa que visa dar continuidade à tradição da gravura artística, reiterando-a como uma expressão atemporal que está inserida no contexto das práticas artísticas contemporâneas como elemento irradiador de novas experiências estéticas tanto no campo da técnica como da representação.

Emmanuel NASSAR

Capanema, 1949

Maria Adélia Menegazzo

Desde há muito a arte deixou de se apresentar apenas por meio de produtos bem acabados, limpos, verossímeis e passou a investir também no precário e no artesanal, entre outras noções substantivas. Na base de tudo está a capacidade de o artista intervir no fluxo das imagens e propor uma organização aleatória e lúdica das coisas do mundo, como se vê neste trabalho de Emmanuel Nassar, artista paraense que iniciou sua carreira nos anos 1980. Suas referências decorrem tanto da cultura popular e periférica, quanto da alta cultura e erudita. A mistura destes elementos é o ponto de partida para se pensar que a quebra do rigor e da visada pictórica tradicional desencadeia um processo de carnavalização na obra de Nassar, libertando a forma de possíveis verdades unívocas. Carnavalizado, isto é, operando com elementos recolhidos do cotidiano, relativizando a seriedade das coisas no mundo e com muito humor, o espaço da pintura põe em diálogo passado e presente – o que se vê e o que se supõe ver — transforma mitos concretos e *pops* em meros riscos, joga a propaganda no lixo e esgarça os limites da história na possibilidade infinita de combinações.

Vista isoladamente, esta obra de Nassar é um ajuntamento de placas de metal, retiradas de ambientes periféricos e desgastadas pelo uso e pelo tempo. Elas cumprem a função de memória, uma vez que os traços que permanecem visíveis possibilitam especular sobre seu passado. Tentamos ver em cada uma delas algo específico que determine o seu sentido. No entanto, algumas destas placas foram mostradas individualmente, enquanto outras já apareceram em combinações diferentes, o que reforça a ideia implícita de jogo.



Sem título, 2007/09
chapa metálica pintada • 180 x 360 cm • Doação Banco Itaú via AAMAC

Há que se notar também a presença da letra “E”, que o artista emprega com frequência com a função de autoria, e nesta obra, especificamente, posta na primeira chapa, cria também um efeito de continuidade, porém rasurada, uma vez que não se pode alcançar o que veio antes. O jogo se intensifica, na medida em que não há como fazer uma leitura consecutiva qualquer que seja a direção que escolhermos. Ao lado de uma chapa simetricamente organizada sempre há outra elaborada com menos rigor, mais desgastada, com meia figura, com palavras superpostas ou cortadas.

Nesta perspectiva, é possível pensar o reaproveitamento de formas como marcas territoriais, definidoras de uma linguagem própria, uma vez que o resultado remete à apropriação. Humor e ironia são, assim, efeitos recorrentes nesta ausência de normas que se refaz numa livre invenção.

Alfredo NICOLAIEVSKY

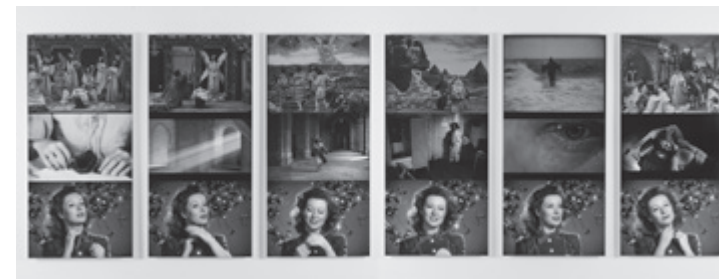
Porto Alegre, 1952

Eliane Pinheiro

Em *Três Histórias - Via Sacra*, o procedimento fundamental é a montagem, presente sob três aspectos distintos que juntos nos desafiam a uma leitura complexa. A impressão digital sobre doze painéis exibe apropriações de frames de diferentes origens e padrões visuais. A ação de deslocamento iniciada pelo artista ganha novos desdobramentos pelo olhar do observador.

A sequência superior de imagens propõe uma continuidade narrativa, aquela da própria via sacra, uma narrativa por excelência, formada pelos reveses de uma trajetória épica. Contudo, as grandes dimensões físicas das imagens e as interferências cromáticas entre elas não permitem facilmente uma leitura linear, que é forçosamente contaminada pelas imagens circundantes. Encontramos ainda na primeira sequência certa homogeneidade em relação à distância entre a câmera e as figuras principais. A cena é protegida pelo invólucro da “quarta parede”, que mascara e, ao mesmo tempo, revela a representação. Esta se manifesta de forma mais contundente pela intervenção de uma coloração artificial sobre alguns personagens, tal como um foco que reorganiza a cena e acentua o caráter pictórico.

A segunda sequência horizontal é composta por imagens fragmentárias que nos levam a uma busca ansiosa por associações, deslocando e reorganizando pequenos grupos. A primeira, terceira e quarta imagens nos sugerem alguma relação entre si, não de continuidade, mas de semelhança entre as sensações geradas pelo padrão de foco e luminosidade. A segunda une-se à sexta pela cor.



Três Histórias - Via Sacra, 2007 (detalhe)
impressão em cores sobre papel adesivado sobre placa de poliestireno
150 x 950 cm • Doação Banco Itaú via AAMAC

A sétima, oitava e nona dialogam vagamente com o primeiro grupo. Em toda esta sequência, o tempo é descontínuo e sobressaltado. Embora a quinta e a décima imagem demonstrem continuidade, estão intercaladas por um turbilhão de outras possíveis associações. A décima, décima primeira e a décima segunda frustram definitivamente nossas expectativas de conclusão. Compõem-se de momentos agudos, imagens que se completam em si mesmas.

A terceira sequência horizontal possui estreita continuidade física, mas de pouca relevância narrativa, num sentido tradicional. Sugere estados mentais distintos da personagem, confusão psicológica dentro de um momento fugaz e inconsciente. Essas imagens nos obrigam a olhares rápidos e atentos a fim completarem a continuidade temporal.

As ficções que estas imagens encerram em seus contextos originais, dentro da linguagem cinematográfica, não entram em conflito com a nova forma de exibição conferida por Nicolaievsky. O artista, antes, acentua a artificialidade já contida nelas, revela e amplia os abismos entre seus diferentes artifícios de exibição.

Paulo PASTA

Ariranha, 1959

André Ricardo

Na produção de Paulo Pasta, a atribuição de títulos às obras não pressupõe a evocação de “temas” para a pintura, mas suscita a articulação de ideias em torno do universo poético do pintor. Na obra *Tempi Andatti*¹, o título traduz de modo sucinto a natureza da obra do artista: nos oferece tanto uma sugestão de memória, como de condensação de tempos vividos – algo que na pintura de Pasta é uma busca essencial.

Observando o desenvolvimento de uma tela a outra, percebemos que suas formas se desdobram no curso da própria experiência da pintura. Processo que envolve uma medida de tempo que, se comparada ao ritmo do mundo contemporâneo, beira a imobilidade. Esta lentidão, no entanto, é logo contrabalançada quando percebemos a articulação dinâmica que se estabelece no conjunto. A variação persistente sobre estruturas semelhantes é, nesse sentido, um caminho adotado por Pasta para adensar os elementos primordiais de sua pintura.

Assim como a forma, a cor é um elemento que se conquista através do convívio paciente. Para Pasta, não basta tirar a tinta do tubo e depositá-la sobre a superfície da tela. Antes esta tinta precisa passar pelo crivo da experiência, o que engloba operar com uma materialidade e perceber a luz que se dá a partir das relações e misturas.

Uma característica marcante da fatura do pintor é o uso do verniz de cera. A adição deste médium à tinta óleo reduz o brilho da tinta e dá à cor uma vibração abafada. Nas obras mais recentes, como é o

1 Segundo o pintor, *Tempi Andatti* é o título de uma composição musical que certa vez ele ouviu no rádio e, de acordo com o locutor do programa, a tradução para o português seria “tempos passados”. (Depoimento por e-mail ao autor, 23 set. 2013).



“*Tempi Andatti*”, 2012
óleo e cera sobre tela • 240 x 300 cm • Doação artista

caso de “*Tempi Andatti*”, esse retardamento da cor é cada vez mais sutil. Se nas pinturas dos anos 1980 e 1990, o artista enfatizava o uso da cera, agora sua proporção em relação ao óleo é muito menor, mas ainda garante certo ofuscamento que mantém a luz envolta por uma espécie de neblina. Tais características atribuem à cor uma temporalidade ambígua. No mesmo instante em que saltam à superfície, se mantêm parcialmente barradas por uma membrana que impede nossa visão de abarcá-las plenamente.

A relação entre obra e título, nas pinturas de Pasta, possui esta mesma definição fugidia. O vínculo entre um e outro reforça um mesmo sentido, sem, contudo, criar uma relação de dependência. Os títulos vêm à tona como uma imagem poética que une a potência silenciosa da cor ao poder igualmente silencioso das palavras.

Fernando PIOLA

São Paulo, 1982

Maria Hirzman

Em ação cirúrgica que reúne num mesmo trabalho intervenção urbana, denúncia política e investigação poética, *Operação Tutoia*, de Fernando Piola, é um dos raros trabalhos contemporâneos a lidar com o cadáver ainda insepulto – mas rapidamente oculto sob o manto da lei da Anistia – da ditadura militar. A estratégia adotada é a da subversão, do engodo, para tornar visível o que está muito bem guardado nos porões, da história e da memória. O resultado não é apreensível num único momento, mas se estende lentamente ao longo de meses, até assumir a forma do completo estranhamento, reconhecimento e novo apagamento daquilo que tinha sido objeto de denúncia.

A ação foi simples, mas de extrema ousadia. Disfarçado de paisagista, Piola se apresentou na 36ª Delegacia de Polícia de São Paulo, antiga sede do DOI-CODI na Rua Tutoia, (daí o nome da obra), como sendo um agente público e se dispondo a cuidar da jardinagem local. Durante meses ele foi, à luz do dia e com autorização oficial, trocando sorrateiramente as plantas do local por diferentes espécimes – cuja única característica importante era o fato de serem de coloração vermelha – e registrando fotograficamente o novo aspecto do jardim. A paisagem, ainda verde em agosto de 2007, foi se tingindo de vermelho pouco a pouco, até tornar-se um jardim espantosamente monocromático em dezembro de 2008. O trabalho converteu-se numa espécie de *Desvio para o Vermelho* – obra-chave de Cildo Meireles, que também trata do vínculo entre arte e violência ditatorial – do século XXI, usando a simbologia do vermelho, cor que remete a ideias de sangue, revolta, comunismo...

O registro fotográfico desta data é um jardim intensamente rubro, um monumento tão evidente que grita por atenção e acaba despertando a atenção dos oficiais, que iniciam a poda “repressora” e o replantio das folhas verdes. Não deixa de ser espantoso, no entanto, que uma foto de 2011 inserida no trabalho revele que ainda sobreviveram, em meio às ordinárias folhagens verdes, algumas plantas avermelhadas, como se a essência do órgão repressor viesse ainda à tona, preservando o espírito do trabalho *in loco*.



Operação Tutoia, 2007/12

recorte em vinil adesivo e fotografia em cores sobre papel • 162 x 350 cm • Doação artista

Se a descrição do conceito da obra, da ousadia do autor e da força poética da intervenção são de uma contundência a toda prova, Piola modificou algumas vezes a estratégia de apresentação de *Operação Tutoia*, valendo-se de desdobramentos variados como o uso de fotografias, objetos e criações de narrativas. A versão final, que integra atualmente o acervo do MAC USP, parece conciliar as várias camadas que compõem o trabalho: o impacto narrativo e poético dos registros visuais (que remetem aos registros históricos de performance); a descrição do pensamento político e poético por trás da obra; e uma forma de narrar quase científica, arquivística, com direito a notas de rodapé e nomes científicos das plantas eleitas, que rebaixa o potencial afetivo do que significa lidar com um tema tão candente e delicado e ao mesmo tempo revela com grande detalhamento e precisão os conceitos por trás da intervenção.

Rosângela RENNÓ

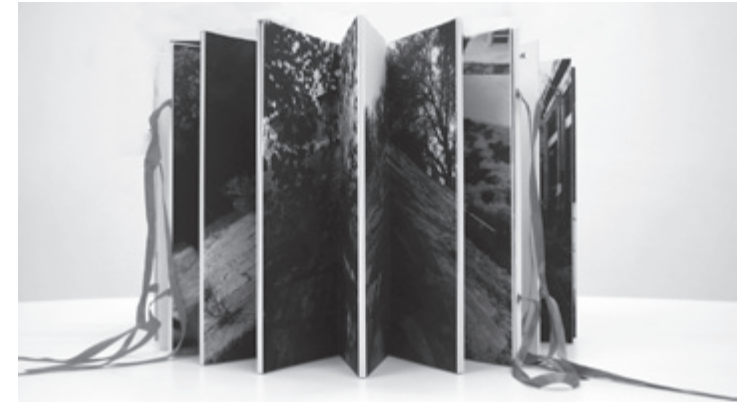
Belo Horizonte, 1962

Alessandra Monachesi Ribeiro

Uma muralha de imagens. Uma barragem de imagens. Um fluxo de imagens. Nicósia, uma antiga cidade-estado e a capital do Chipre, é a única cidade europeia que ainda resta dividida entre uma parte grega e uma parte turca. Com uma linha verde no meio, fronteira gerida pela ONU, provida de cercas enferrujadas, construções destruídas e soldados de ambos os lados. Restos de outros tempos. A parte antiga da cidade, por onde passaram gregos, otomanos, venezianos e tantos outros povos é rodeada por fortificações, que têm parte de seus bastiões em terras gregas, parte em terras turcas e um ainda nessa linha verde, criando um corte na circularidade de sua muralha.

O livro álbum escultura *Venetian Tour Scrapbook*, de Rosângela Rennó, percorre essa muralha e seus bastiões, circulando de norte a sul pela cidade dividida e apresentando as marcas dessa divisão. Um registro de uma cicatriz do movimento tornado impossível. Em uma espécie de costura, a artista refaz os trajetos agora proibidos, dando voz – e imagem – à cidade que foi e àquela que poderia ser. Cidade esculpida no redondo que ganham a armação e a junção de todas as imagens, a forma do trabalho pergunta: essa inteireza é ainda possível?

O ideal do redondo, do completo reinventado pela reconquista do movimento contrasta com as ruínas da cidade separada, farpada, partilhada entre os lados em conflito. Tal qual um ser humano pode se sentir despedaçado por forças opostas que lutam dentro dele, criando um espaço de devastação em que tudo se torna árido e estéril e que o paralisa, buscando evitar ainda mais destruição, assim o fazem os países



Venetian Tour Scrapbook, 2009/10

impressão em cores sobre papel • 38 x 59 x 59 cm • Doação Shopping Iguatemi São Paulo

e seus habitantes, acreditando que no estabelecimento das fronteiras esteja a solução para resguardarem-se de todos os perigos que se encarnam no estrangeiro.

A fronteira quebra, imobiliza, cessa. Ela não permite circular. É o exemplo mais contundente dessa estratégia que acredita no diferente como oposto, no outro como ameaça e no isolamento como salvaguarda de si e dos próprios valores. Frente a isso, a artista propõe um contraponto: a reinserção do movimento. Em um trabalho de memória, tão característico de suas obras, ela resgata o que já existiu, a redondeza da antiga cidade murada esculpida em imagens que se juntam, novamente, para dar fluidez e continuidade ao que ficou paralisado enquanto fronteira. No lugar do arame farpado enferrujado, a costura entre as imagens. As fitas coloridas reenlaçam as três partes, criando um novo velho fluxo. Memória que não é apenas resgate, mas talvez também utopia e aposta em uma circulação possível. Caberá às imagens e à arte fazer circular aquilo que ficou engessado na vida?

Nazareno RODRIGUES

São Paulo, 1967

Maria Hirszman

Aí onde não se está, obra de Nazareno Rodrigues recentemente incorporada ao acervo do MAC USP, funciona como uma espécie de charada visual, colocando-nos diante de uma sucessão de enigmas, de questionamentos de ordem prática, estética e filosófica. A peça tem por motivo central um diminuto e singelo barco navegando num mar azul. Porém, em contraposição à sensação de liberdade normalmente associada às representações marinhas, a obra traz também uma evidente sensação de aprisionamento, de impotência, devido ao fato de o barquinho, que supostamente estaria singrando sem amarras pelos mares, estar contido não por uma, mas por duas garrafas de vidro.

Navegar é preciso, mas é preciso também tomar consciência das amarras e condicionamentos impostos, mesmo que estes sejam transparentes (portanto próximos da invisibilidade) e frágeis como os recipientes envidraçados que duplamente envolvem barco e mar. O título da obra indica, no entanto, uma possibilidade de distanciamento em relação à armadilha tão bem executada, indicando que já que não estamos naquele lugar; a peça representa o risco, mas não a impossibilidade de superação. O conjunto é sedutor e belo, porém estático e impotente, como uma borboleta fixa na cortiça por um alfinete.

Ela possui também um claro apelo aos olhos e ao intelecto. Há um evidente mistério relacionado ao enigma que representa construir esta nau dentro da garrafa menor e ainda inserir o conjunto (não necessariamente nessa ordem) dentro do garrafão. Afinal, este tem uma dimensão mais generosa, mas seu gargalo não parece suficientemente largo para isso.

Trata-se de uma apropriação da fascinante técnica de colocar pacientemente barcos dentro de garrafas, explorada há séculos por artesãos e que, segundo dizem os estudiosos, seria uma invenção de



Aí onde não se está, 2012

vidro, cortiça, algodão, tecido e madeira • 37 x 70 x 31,5 cm • Doação artista

marinheiros. Mas além de se apropriar de uma tradição vinculada aos navegadores, Nazareno também coloca em jogo elementos próprios de sua própria arte.

Afinal, uma das principais armas dos artistas é o apelo visual, a capacidade de encantar pela visão e pela síntese. O recorrente uso do jogo de escalas, a adoção de formas miniaturizadas, a exploração dos detalhes como estratégia compositiva são elementos recorrentes em sua produção e o caráter diminuto, a simplicidade e a leveza da peça a tornam profundamente atraente. Não há no trabalho nenhum excesso; o vidro escolhido é o mais cristalino possível, os volteios e detalhamentos na elaboração das garrafas e do próprio barco foram abolidos. E o mar, que serve como vínculo entre os elementos não passa na verdade de um potente desenho tridimensional, uma trama crespa e movimentada feita por metros e metros de linha de algodão azul.

Marcelo SILVEIRA

Gravatá, 1962

Eliane Pinheiro

Tudo ou Nada, de Marcelo Silveira, nos indaga sobre a presença de corpos e espaços, gerando inversões de sentido entre eles a todo momento. Corpos ociosos, ou antes, o inverso destes: moldes. Corpos virtuais que podem ser apenas intuídos dos espaços a eles reservados. Tais espaços carregam uma ambígua sugestão de função.

A instalação é portadora de uma homogeneidade escultórica conferida pela presença dominante da madeira, que unifica o trabalho de aglutinação dos materiais e objetos distintos. O conjunto é dominado pela presença exclusiva de matérias e formas moldadas no universo da cultura, cujas superfícies variadas enchem os olhos de curiosidade tátil. O tratamento geral não pode ser classificado como rústico, nem como excessivamente esmerado nas texturas, que carregam diferentes nuances de acabamento.

Estranhamente organizada, a estrutura porta algumas simetrias e reserva lugar a compartimentos meticulosamente preparados para algo que se desconhece. Dentre os elementos que constituem a obra, a luz é mais um indicador sem alvo, abre foco sobre ausências.



Tudo ou Nada, 2005

madeira, vidro, tecido de algodão, acrílico, lâmpadas, fio de cobre, fio de couro, aço inox e palha
300 x 500 x 400 cm • Doação Banco Itaú via AAMAC

Um mostruário sem funcionalidade, que não permite a completude desejada, aquele excesso de trânsito e comunicação de toda a sorte que faria lembrar o comércio popular nordestino. Aqui, a comunicação se dá virtualmente, por meio das trocas subjetivas de cada observador, capazes de corporificar os vazios.

As pequenas argolas ovais, os suportes que remetem a formas humanas ou as diversas peças ociosas, reafirmam a questão: espaços ou objetos? Cravada de decalques de corpos, encaixes, diferentes modos de exibir ou guardar, *Tudo ou Nada* carrega formas distintas de preencher um espaço e ao mesmo tempo esvaziá-lo. Leva-nos a pensar sobre as estratégias de ocultamento e exibição.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Priscila Sacchettin

Na tela do monitor, a projeção tridimensional de um gesto obscuro conhecido no mundo todo – o dedo médio levantado – enquanto a mão gira, num insulto de 360 graus. A imagem é acompanhada por um som mecânico, algum tipo de manivela ou engrenagem movendo-se com atrito. De início, som e imagem despertam associações opostas. O ranger da engrenagem nos faz pensar em algum tipo de aparato metálico tosco, situado no nível mais rudimentar da tecnologia. A imagem no monitor, ao contrário, evoca o universo da informática e da realidade virtual, da tecnologia avançada, da cibernética. Percebemos logo, no entanto, a comunidade de som e imagem: a velocidade de rotação do gesto obscuro e o ritmo do ranger metálico estão em consonância. A mão não se move por si mesma, é a engrenagem invisível e rangente que a faz girar.

Assim, poderíamos interpretar esta obra de Regina Silveira como emblema de toda a precariedade escondida por trás de pretensos requintes ou ápices da vida em sociedade. Sustentados e movidos, aliás, por essa mesma precariedade. Pensemos, por exemplo, no trabalho explorado e mal-remunerado de toda uma população que está na base de uma pirâmide cujo topo é o capital especulativo, tão virtual e intangível quanto esta mão que gira. Ou ainda, nas peças de



“Una vez más”, 2012

vídeo-animação digital em HD, som, cor • 29' • Doação Shopping Iguatemi São Paulo

vestuário de grifes de luxo, vendidas por altos preços, produtos do trabalho escravo de pessoas que sobrevivem em Bangladesh, na China ou no Bom Retiro. É impossível não notar a ironia contida no fato de esta obra ser doação do Shopping Iguatemi, justamente um dos centros de compras mais caros e exclusivos de São Paulo, frequentado pela elite econômica da cidade.

O idioma escolhido para o título da obra – *Una Vez Más* – também nos faz pensar na relação exploradores-explorados: o espanhol é falado na ilha que quis fazer a revolução comunista e resistir ao imperialismo capitalista; também é adotado na maior parte da América Latina, continente onde grassa a desigualdade social. Uma vez mais, o trabalho precário, uma vez mais, a dominação, uma vez mais, poucos subjulgando muitos – não deixa de haver certa desesperança na obra. A própria lentidão do giro e sua estabilidade são uma provocação. Aquele que emite o gesto parece fazê-lo com a tranquilidade de quem sabe que a justiça não chegará, e conta com a cumplicidade de um sistema construído para sustentar esse estado de coisas. Essa mão descarnada e abstrata que nos ofende também nos faz indagar: quem se esconde enquanto afronta?

Lucas SIMÕES

Catanduva, 1980

Alex Miyoshi

Quase trinta anos após ser publicado, um livro sobre a história da escultura moderna é cortado ao meio, incorporando-se ele mesmo a essa história.

A operação de Lucas Simões surge de um talhe rápido e seco em diagonal, recompondo-se as duas partes cindidas em outro objeto. O artista prolonga e atualiza, desse modo, um gesto como o de Lucio Fontana, com seu rasgo cirúrgico e lacônico que resulta em múltiplos significados.

Mas se na obra de Fontana os suportes artísticos tradicionais e a história da arte são confrontados, em **Tendências da Escultura Moderna**, de forma complementar, abrange-se o estatuto da mídia impressa em tempos de digitalização. Os sentidos de *Tendências* também se ampliam por ela pertencer ao acervo do MAC USP: tanto por ter sido Walter Zanini, autor do livro, o primeiro diretor da instituição quanto por trazer estampadas na capa as esculturas de Max Bill e Umberto Boccioni, *Unidade Tripartida* e *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, ambas igualmente do museu.

Podemos nos perguntar também sobre o “acaso” de a imagem do homem de *Formas Únicas* ser decepada pela divisão da brochura, e do seu andar oblíquo coincidir com a geratriz formal do novo volume,



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

dando-lhe continuidade e impulso. Seria casual ainda que a geometria desse novo volume possa evocar o concretismo dos anos em que Zanini concebeu o livro?

Sendo substancialmente ambígua, a operação de Simões ultrapassa a mera iconoclastia para se constituir num fruto duchampiano legítimo. Sua simplicidade, para além do minimalismo, manifesta-se também na manutenção do título original, constituindo-se de modo simultâneo em reverência e superação.

Incisiva como o golpe que a gerou, **Tendências da Escultura Moderna** não carece de longa contemplação. Mas se o olhar se fecha como guilhotina, é impossível vislumbrar-lhe um valor, assentado especialmente no tempo. Basta olhar para o miolo branco que surge com o corte diagonal no livro, em contraste com o amarelado das bordas, para compreender que os anos, indiferentes, agem sobre todos.

Júnior SUCI

Americana, 1985

Tadeu Chiarelli

Pensar a série de desenhos de Júnior Suci dentro da tradição do autorretrato é uma dificuldade tão grande quanto a que o artista precisou enfrentar para produzir seus desenhos.

Nesta série, seria possível indagar onde está a consciência do artista como uma espécie de entidade, consciente de sua investidura como um profissional diferenciado (o autorretrato de Modigliani, por exemplo, presente na coleção do Museu)?

As obras de Júnior Suci pertencentes ao MAC USP apresentam o artista desta segunda década do século XXI como um indivíduo destituído de qualquer atributo que o qualifique acima de sua condição humana. Se Modigliani se valeu de contribuições vindas de seus contemporâneos e de outras tradições, se Albano Afonso, para produzir sua obra – também presente na coleção do Museu – lançou mão da negação da “evidência” fotográfica e dos ancestrais artísticos para timidamente reivindicar sua dimensão social de artista, Júnior Suci se aparta de tudo isso.

O que ele nos apresenta são desenhos, quase registros de desajustadas performances em que definitivamente deixa de querer ser visto como herói (Modigliani) e nem leva em consideração colocar-se, de forma problemática, na grande tradição da história da arte (Albano Afonso). Pelo contrário: Suci parece lançar mão de suas habilidades inatas, as mais banais – ele sabe enrolar a língua ou tocar a ponta do nariz com ela, juntar seus dedos da mão de dois em dois ou dobrar suas falangetas – para reivindicar apenas sua condição de indivíduo, um ser humano que já se sabe destituído de qualquer diferencial, apesar de ser artista.



Série *Meus Pequenos Talentos*, 2010
grafite sobre papel colado sobre cartão • 21 x 21 cm (cada) • Doação artista

PRESENTATION

This 3rd Volume of “Collection: New Approaches” expands the panorama presented in the previous volume, now highlighting Brazilian artists who have excelled over the last decades, including those who are in the process of getting established in the art system. From an analysis of a work by Lothar Charoux to an essay on Fernando Piola’s production, this Volume brings various segments within the Brazilian contemporary artistic production with emphasis on works that have been recently added to the Museum collection. This indicates the Institution’s interest in collecting, preserving, studying and displaying new generations of artists who contribute to making the local art scene even more complex.

Scholars and artists who belong to various generations wrote the texts gathered here, which makes it a privileged forum for the presentation of new ideas that help the understanding of art produced today.

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

Marianne Arnone

In this set of images, Albano Afonso overlays his photographic self-portraits with images of modern paintings, and self-portraits of famous European artists. These self-portraits of European artists are punctured and the series of holes form hollow circles of different sizes that reveal parts of Albano’s self-portrait. Therefore, a fusion between his photos and the paintings is created.

The result of this fusion generates other images that are no longer the photographic self-portraits or the painted self-portraits, but reconstructed images that encourage the dialogue between these two techniques and prompt reflection about their debate in art history.

The punctures create new relations between the light that crosses hollow spaces and the colors. There are images in which the holes establish a play between surfaces that cause astonishment, make the notions of depths confusing, deconstruct the perspective of the paintings and make their flat feature evident.

The artist, with his multiple procedures, raises issues that question the technical category of his work – which also raises questions regarding the tradition of portrait in art history. In this work – that is the product of the overlay of his photographic self-portraits and reproductions of paintings by European modern artists, such as Van Gogh – Afonso evokes images that considered separately are distant in terms of time. However, when the artist reconstructs them, he ends up by re-signifying such portraits; he transforms them in today’s images, he seems to be seeking to overcome their historical limits.

Also worth mentioning in *Autorretrato com Modernos Latino-americanos e Europeus* [Self-portrait with Latin American and European Moderns] is the fact

that the artist intersperses these overlaid images with other photographs, which are, again, his self-portraits. However, this time, the flash of the camera blows out Afonso's face. Under these photographs there are captions containing the names of Latin-American artists.

As the title itself suggests, the work intends to be Afonso's self-portrait with Latin American and European artists; however, what we see is that the Latin Americans are represented only by their names in the captions – which is different from the treatment given to European artists.

Finally, Albano Afonso seems to be calling our attention to a reflection on Latin American art and its little dissemination, especially in the modern art scene.

Caetano de ALMEIDA

Campinas, 1964

Tadeu Chiarelli

A meticulous drawing has always been fundamental in botany studies. It is precise and details the various segments of the plant to enable the understanding of its morphology. This is not how Caetano de Almeida's *Agavaceae Manfreda* works. Although it is presented as an illustration of a botany study (the title of the work refers to the image and vice-versa, with no apparent contradiction), in opposition to the descriptive feature of that type of drawing, the image created by Caetano emphasizes synthesis. Therefore, the idea of how should be the plant *Agavaceae Manfreda* the artist presents – to us, who are used to botany books illustrations – goes against the tradition of these illustrations, because when we are dealing with a science, the details come first and then we move to the general aspects.

In the field of art it isn't always like that: there is an old controversial issue (at times more or less evident) on how artists should represent reality. To some, the description and the mimetic appeal is the reason why art exists (botany books illustrators could also be included here, but not only them); to others, it is more worth to work within the field of ideas or of general features that define the represented object (MAC USP's *Cavalo*, 1951, is a good example of this case).

Therefore, this seemingly "scientific" image comes closer to a comprehensive poetic aspect precisely because it mixes the codes of descriptive art on purpose by using a scheme that emphasizes synthesis. But this is not the only interesting feature of this work. Among many other elements, there are other two that are worth noting: the material and how the artist produced the "idea" of *Agavaceae Manfreda*.

By manipulating technical drawing rulers, during many days, Caetano controlled the slow deposit of soot, from a polluted Avenue of São Paulo, on the paper. This process of creating the image majorly involved a basically automatic procedure that gave no space for chance. A cold and meticulous activity using hazardous matter but whose result is the surprising delicate feature and apparent frailty of a ghostly image.

By subverting iconographic traditions and dealing with hazardous material, such as pollution, to create a simple and "pure" image, Caetano de Almeida proves once more how the ironic critique of the conventions of art is the element that constitutes his poetic.

Farnese de ANDRADE

Araguari, 1926 - Rio de Janeiro, 1996

Thiago Gil

Farnese de Andrade's work is entirely composed by fragments – parts of objects and of images that form pieces of memory. From these pieces (chipped wood, boxes, shrines, doll heads, pieces of furniture, bowls, mannequin parts, photographs), found or collected in antique shops, landfills or in the garbage, he builds objects that bring together short stories, which are fragments themselves. They are comments about life in which eroticism, religiosity, irony and skepticism come together with the melancholy present in the objects themselves, in that "aspect of something that has been used, worn out, hurt, lived,"¹ as the artist said. They are marks that tell their story of disposal, of that time when they were considered useless and ineffectual.

This was how *O Amor* [Love] was created. In the old and closed shrine, the fragment of a relief presents the torso of a figure with one of its hands lifted up, as if it warned us to be careful. Behind the relief, love is announced by its symbolic representation: the heart. The stained shape refers to the simple gesture of two lovers who draw their union on wood. But this heart, which is a mark on the matter, also refers to a scar and to pain. When open, the piece reveals, in the two static images it keeps, the continuation of this possible love story: the silent tragedy of family life.

The well-dressed couple poses coldly on the rock for the snapshot. The man mechanically holds the hand of his spouse. They don't even look at each other, turned to something we don't see. The cardboard frame with ornament makes evident the image was taken to be shown. In the living room, the framed photograph becomes a social representation of love in marriage. Rescued from oblivion by the artist, its constructed character is now evident.

The definite union of the lovers represented in the figure of the son neither diminishes the coldness nor removes the dim feeling the work causes. The cold bronze head depicts the child while crying, in a mute despair that is too loud. We don't hear anything but the sad silence of these tragic characters.

The love to which Farnese de Andrade's profane shrine is dedicated is the silent feeling of pains and frustrations we ignore everyday or try to repress by surrounding ourselves with images and objects in which we recognize ourselves as we wish we were. In the archeology of this smothered memory to which the artist dedicates himself, the silence of objects has something to say.

Jonathas de ANDRADE

Maceió, 1982

Carolina Soares

Jonathas de Andrade's *Educação para Adultos* [Adult Education], 2010, presents a strong political attachment with the country's recent history. The work, whose main reference is Paulo Freire's famous work, *Pedagogia do Oprimido* [Pedagogy of the Oppressed], brings back issues related to the deeply rooted antagonisms between economic development and social development within the Brazilian context.

The project's point of departure is a set of 20 educational posters printed in the 1970s and used by Jonathas's mother, a public school teacher. Based on this initial

1 ANDRADE, Farnese. A grande alegria [1976]. In: *Farnese Objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.181.

series, the artist proposes the application of concepts and procedures contained in Paulo Freire's literacy teaching method to teach a group of six women, among which there were seamstresses and washerwomen, who did not know how to read or write. Throughout one month, at each daily meeting, they engaged in conversations whose repertoire resulted in photographic images. These images, in their turn, were presented again to the group to generate new conversations and new photographs. At the end of this dynamics, the artist presented, in the 29th São Paulo Biennial, a panel comprised of 60 posters bringing together different historical times with copies from 1964, 1971, 1980, 1990, as well as those produced in 2010.

In 1961, Paulo Freire conducted one of his first literacy teaching experiences that combined schooling and awareness-raising: in 45 days, 300 sugarcane cutters learned how to read and write. In view of the impressive efficiency of the method, President João Goulart, who was then making efforts to implement "reformas de base" [structural reforms], approved the expansion of these first experiences by establishing a National Literacy Plan that aimed at training educators to teach literacy to 2 million people after the implementation of 20 thousand "reading circles" in various places of the country.

However, due to the 1964 military coup, all actions were interrupted and replaced by the Brazilian Literacy Movement, which presented a functional teaching method for youths and adults. (It is worth mentioning that a survey published in 2011 by the Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [Brazilian Institute of Geography and Statistics] indicates that 12.9 million of Brazilian citizens over 15 years of age do not know how to read or write.)

Jonathas de Andrade's work is a sort of archive of a national chronicle for it resumes Paulo Freire's method, today seen as Utopian, and enables us to reflect on the hope that one day our country will see how, for the Brazilian population, the access to the word is inseparable from political awareness.

Marcio BANFI

São Paulo, 1974

Thiago Gil

The first issue raised by Marcio Banfi's work – and it does it in such a natural fashion that it may go unnoticed – is that the matter with which the artist works is the world of objects. It is no longer about going to "art supply" shops, but about *finding* anywhere supplies that will become art. This is why it is not hard to imagine that all of them may be obtained during a stroll in the São Paulo city center, where there are many stores that sell old books and long-players – and there are also these curious places that sell and buy all types of hair.

The experience of encountering what's unknown is typical of modern city life. It is evident that this often happens in these antique shops in large cities. This is why, in Paris, in the 1920s and 1930s, the surrealists were so attracted by these places in which, due to the (lack of) organization of shelves, objects from different times and generations are placed side by side, causing a feeling that mixes bewilderment and necessity, as if this proximity could never exist. To the surrealists, this feeling had a name: objective chance. And the objective chance is always poetic, because, to them, poetry itself was related to the meeting of distant realities, in an arrangement that produces a new reality – a *surreality*. Surrealist collages and objects emerged from this principle.

A similar principle appears in this work, and already in its title. After all, what else could bring together the LP and the book besides the desire to transform the semantic determination of the original objects?

Sure, Albrecht Dürer and Steven Morrissey are icons who are part of the artist's culture. The presence of both in the anachronic universe of reproduced images that are present in our lives is what enabled the dialogue – maybe determined by a physical resemblance (broad forehead, thin lips) – between the portraits of the 20th century English singer and Jakob Muffel's, a German politician who lived in Nuremberg, in the 15th century. This approximation, which at first seems superficial, acquires an unsettling dimension due to the straight and black hair "bridge" that connects them, tied to the figures in the direction of the eyes.

Suggesting what this element might mean would be a vain and pretentious exercise. Once more, the surrealists set the example. When they were questioned on the meaning of their works, they always affirmed that the meaning of the collisions between objects and images in a surrealist work is not previously determined or conceived. It is produced in the act of seeing. We, the observers, participate in the meaning of the work with our ability to *imagine*, as long as we are willing to leave behind the categories and conventions that determine our relationship with the objects and images we see. And this is what this dialogue between Dürer and Morrissey invites us to do.

Luiz BRAGA

Belém, 1956

Alex Miyoshi

The image seems to hide in the memory: portrait, among many, of men transporting products in dock areas and using only their own bodies as tools. The surrounding boats frame the feeling of familiarity, forming a nearly-archetypical seascape. However, the feeling disappears: the photograph is a mistake.

In lectures, Luiz Braga has commented on this photographic "mistake". After all, how many clicks were necessary to reach, imprecisely, this one, since the capturing of stunning and trembling shapes and colors is, likewise, unknown? Obviously, in this case, it is not possible to ensure whether the characteristics of the equipment and the conditions are well-thought to obtain the result. Only the well-trained gaze and fingers are able to quickly sense that this image, mistakes aside, is the only one to be recorded.

This is the image of times. Of photographs – and paintings – that come one after the other, century after century. The gaze and the fingers captures them equally, throw them in a whirlpool – and as if photographing the whirlpool and not the image itself. The figure that stands in the center of the composition reinforces and gives meaning to the capturing of the phenomenon. A bodily figure of a worker (the *açaí* carrier) transformed into a mythical apparition (*saci* or *matita*): this is the eye of the storm. Its supernatural steps (how is it possible that the leg resting on the ground is moving, whereas the one that moves is still?), as well as the dubious gaze that notices and questions our presence, simultaneously scorn us and make the image indefinable – it is neither beyond nor below reality itself.

It is not more or less than real: this may be the definition of *Carregador Noturno* [Night Loader]. But it escapes from these terms. However, balance is a key-word in Braga's work; a *sui generis* balance of which this photograph is a sort of summary.

Records like these balance the memory of cliché, sometime badly executed, images made by amateurs and the most sublime images of art history. It is a caryatid amidst phantom ships of harmless appearance; it reflects Braga as in a mirror. In short, *Carregador Noturno* is a self-portrait of the errant artist, in every meaning.

Luiz BRAGA

Belém, 1956

Frederico Silva

In the series entitled *Nightvisions*, Luiz Braga presents new possibilities to interpret his records. Using the infrared to make night photos and using filters in a slow speed camera, he obtained new effects in image production. The results were tones of grey and green captured in a night environment and, later, also in daytime photos, such as the work *Sombrinha* [Parasol].

The objects, people and landscape lose color and make way to the density of light that seems to fall on the elements in the scene, as observed in the woman holding a parasol, the clouds and the plants. The unicity of color and the shadow of objects and people in the background take the observer to an environment whose light evokes lithography and etching. The work goes beyond the mere record and becomes a support with multiple meanings. In this sense, the monochromatic effect and the historical inferences regarding the image suggest a space for new readings, extrapolating the common meaning of contemporary digital photography.

In the series, Luiz Braga reaffirms his intention as an artist to not be attached to standards and to seek, by means of the disappearance of the colors from the spaces he portrays and of the abundance of light, a unique view on the environments he captures. This transgression and the possibility to interpret reality without strict commitments to it offer the observer more freedom to appreciate the work.

Waltércio CALDAS

Rio de Janeiro, 1946

Maria Adélia Menegazzo

Pele para Ingres [Skin to Ingres] is a sculptural work: a stainless steel drawing of a perfect geometric figure in whose upper vertices the artist places reproductions of Jean-Dominique Ingres's painting *The Valpinçon Bather*, and above each one of them, he attaches two yellow metal circles. What might the contemporary artist Waltércio Caldas and Ingres, an artist who lived in the 18th and 19th centuries, have in common?

We may think about a similarity in terms of Caldas's cleanness and contention of forms and Ingres's belief that the beautiful forms are those that have straight and slightly round planes? The Brazilian artist makes the observer look for an answer, but soon we notice that it will not be literal, fast or easy. Certainly, the emptiness makes the question last longer, because it allows us to think about what is not, about what is not present. To Ingres, the beauty of the object is in the drawing and the expression can only be enunciated with full precision. So, what skin can satisfy our dream skin? It is known that when an artist mentions the name of another artist, it causes, simultaneously, an authorial and poetic tension that must be transformed and transgressed. This is Waltércio Caldas's exercise in *Pele para Ingres*.

First of all, we must observe the priority given to the line in its basic forms – straight and curve – as well as to the drawing. The idea that the meaning comes from absolute clearness and from the joining of things is expressed in the reproduction of *The Bather*, which does not lose its aesthetic qualities even though it is a copy. So, the transformation takes place in the investment of light onto the transparency of the skin and in the absence of the body as matter. The scene of the woman bathing is placed in a time and space interval in order to be read in another perspective, in another domain. Hence transgression takes place, the strongest point of contact between the artists. Both Waltércio Caldas and Ingres believe in the autonomy of the artistic object that cannot be subjected to other laws rather than the laws of art.

Just like Ingres shifted the paradigm of the representation of the human body in his time, the Brazilian artist submits it to an even more radical transgression by defying its concrete feature and manifesting its presence *in absentia*. In this shift resides the strength of this *Pele*: the desire and the pleasure to create vacuums, intervals, the reverse of things and that are also seduction marks in the work of Waltércio Caldas.

Felipe CAMA

Porto Alegre, 1970

Bruno Moreschi

It is impossible to be more pertinent: the above photographic image is a work that discusses exactly the photograph of the artistic object. *Páginas 648 e 649 da Série "Foi assim que me ensinaram"*, [Pages 648 and 649 of the Series "That's how they taught me"], by the artist Felipe Cama, reproduces in oil paint the images of works that illustrate art books – in this particular case, the book is the Italian critic Giulio Carlo Argan's *Modern Art*. And now, the photograph of Cama's work is in this publication you read. And in the exact moment you see it, it undergoes the same transformations the artistic object created by Cama discusses.

The above image is no longer Cama's book, small paintings or glass box. It is a photograph. It is the record of the point of view of a photographer whose power of action is much greater than what the tiny letters forming his/her name in the book credits suggests – after all, he/she is the true author of the image we see here. Besides, beyond the click, the image is also a print, paper texture and color, whose size has been reduced or increased according to the graphic project of the books – either Argan's or this one.

Cama's work, the photograph of Cama's work, the reproduction of the photograph of Cama's work and the writing about Cama's work, about the photograph of Cama's work and about the reproduction of the photograph of Cama's work produce this maze-like movement that would make Jorge Luis Borges proud. We either forget or we consciously ignore this confusion in order to move on, but all of this makes clear that Art History is, to a large extent, the History of the photograph of the artwork. Not by chance, no one really cares about the fact that Duchamp's *The Fountain* has been destroyed. Before its disappearance, it was photographed. We have the record. And by means of this record as well as the replicas authorized by the French artist we study the work that no longer exists. Or does it exist? Isn't the work precisely its images?

In Cama's work, which unfortunately we will never be able to see entirely, he was ingenious to notice that inside the impossibility of seeing an artwork there is a portion of affirmation instead of deprivation. Remaking some of the impossible artwork images reinforces that impossibility of actually seeing it. The procedure generates intriguing consequences. And it culminates by affirming the work located above/on the side is far from being Felipe Cama's work discussed in this text.

Hildebrando de CASTRO

Olinda, 1957

Maria Hirszman

Numa Ciro – Noite e Dia [Numa Ciro – Night and Day], a diptych painted by Hildebrando de Castro in 2002, seems to interact with the spectator, putting him/her in a situation that is both familiar and strange, mobilizing his/her personal repertoire and provoking a sort of doubt, a sort of fertile lack of orientation. The poses have an archetypal feature and seem extracted from a drawing manual with instructions on how to represent human feelings, such as modesty and mystery. In the first image, the figure of the actress and singer Numa Ciro – friend and muse of the artist since the 1980s – is located in a serene environment under a thin and whitish natural light. She reclines her head and closes her eyes with modesty and, then, in the following painting, she opens them expressively and stares at the one who looks at her. In this second moment, the scene is lit by artificial light, which makes it more intense and dramatic, increasing the contrasts between light and dark. It is as if like the same woman, wearing the same clothes, the same hairdo and in the same scenery embodied entirely different, and in a way antagonistic, personas, changing – as the terms “day” and “night” in the subheading of the work reinforce – from a regretful Magdalene to a film *noir* character.

Other elements besides the pose of the model contribute to this ambiguous character, of synthesis of opposites. Hildebrando says that, at that time, photography and light were fundamental in his work. “I used to set up the scene, prepare the light and put the model in the position to start to capture a series of images that would be evaluated later²,” he describes. The manipulation of factors, such as light variations, a reduced color palette (using only white, black and grey), the use of smoke effect and the careful play between different means of expression subtly echo in the whole.

Besides expanding the synthetic and dramatic feature of the representation, and provoking the spectator, these strategies seek to both remove painting from the ghetto it was being confined and reinforce its potentialities. This work, which evokes the traditional memory game by proposing the similar challenge of finding resemblances and differences in a set of two images, gains strength precisely because it is located in a not well-defined field in which the high technical pictorial skill – that here adopts a classic theme, such as the portrait – comes together with an intense performance, with the subtlety of the drawing and the realist appeal of photography.

Lothar CHAROUX

Viena, 1912 - São Paulo, 1987

Cláudio Mubarc

We insist on dividing the world in two: East and West, good and bad, body and spirit, light and dark, North and South, rationalisms and fantasies. In view of some experiences, mainly those that are founders of our most silent existence, the temporary erasure of these contrasting and used to backlighting landscapes, is not something uncommon. A sort of calm overflow invades us. Between skies and lands, floating among ethers and Tartarus, small Edens may open up to us.

² Interview given to the author in Oct. 2013.

The small Lothar Charoux paintings, which is now part of the MAC USP collection, is what made me develop another reflection on these momentary states of consciousness. Very different from his most well-known and disseminated work, which is aligned with the São Paulo Concrete program, this work reveals an artist connected with a figuration that, fearlessly, we could call “expressionist.” His *Ruptura* fellows, Waldemar Cordeiro and Luiz Sacilotto, for example, also practiced similar paintings around the same period: the late 1940s. Would this attachment to a more direct and non-academic depiction of things be connected with political ideologies, to a vigorous humanism, that guide the hearts and minds in the post-war period? Would it be a response to the elite-oriented first modernism by calling for a less filtered and more worker- and soul-related view of the world? Or was it simply a youth gesture driven by a country that was beginning to move from chaos to cosmos, more or less ordered, and from the orders to the *cosmococos*? How did these ruptures take place?

To these issues I have more velleities than answers. However, something subtly comes up and tells me that these future geometers from the Planalto de Piratininga, from various farms, begin to discover throughout the decades that mathematics is not out of the world or apart from what is called sensitive. The figure and the number are part of and are in the world. The bridge they begin to build, differently from that by the early 20th century German expressionists, does not address a glorious past, but imagines an imperfect and deeply necessary Brazilian Asceticism.

Resuming the small painting by Charoux, the somewhat roughly-drawn vase, with Van Gogh-like winds, the figure next to it (a doll, an Eastern figure?), the space brutally divided between soil and wall, the lack of proportions, do not resemble the well-lit geometries, aiming at an easily noticed and simple beauty. These form the works of this master of clearness of shapes and “at the same time are transformed by the spatial inter-penetrations, which usually cause optical movements,” according to Walter Zanini³ - unless in the sense of immediateness and simplicity that makes the color an instrument to read the drawing regardless of its role. More than a channel of pure refulgence, color is an effort of the drawing to become light.

Theo CRAVEIRO

São Paulo, 1983

Maria Hirszman

Theo Craveiro's 2010 work *Vanish* is undoubtedly a *natureza-morta* [still-life]. Actually, it would be best to use the English terminology, the term still-life, since the hundreds of oranges the artist placed inside a mirrored and luminous box are *still* alive. This slow process of transformation of the fruit is part of the show, in the same path towards dissolution and disappearance.

The temporary and perishable feature of the material (oranges) proposes an updated re-reading of the *vanitas*, sub-genre of still-lives that evokes the emptiness and the finitude of human existence by means of the representation of highly-symbolic elements, such as skulls, candles or hour glasses, and that were common in the 17th century. However, in *Vanish* the still-life is no longer represented: it is nature itself that withers away as time passes by before the spectator's eyes (and sense of smell). Actually, the title of the work – which means “disappearance” or

³ ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.664.

“evanescence” in English – has the same etymological origin as “*vanitas*” and “vanity”, which makes clear the relation with this tradition and emphasizes the interactive feature of the work.

It explores both the dialogue with artistic tradition, the use of ordinary everyday elements to create works that have high visual impact and build a powerful plastic discourse by means of the manipulation of issues that are important in contemporary production. Its lighting is activated by the movement of the visitor. At rest, the light is turned off and the glass that protects it becomes a sort of mirror that prevents people from seeing what’s inside the box. However, when the visitor comes close, the light is turned on and reveals the fruits that are rigorously arranged, but different due to various tones of green, yellow and orange, due to their organic forms and to their stages of ripening/rottenness.

The flickering lights lead to the disappearance of either the metaphoric element (the orange) or of the concrete figure of the spectator; it establishes a contrast between the projection of our individual images and the view of these fruits, provoking a sort of parallel between the two levels – individual and collective, personal and general.

Claudio CRETTI

Belém, 1964

Alex Miyoshi

It is hard to identify a keynote: in *Céu Tombado* [Fallen Sky], would it be in the matter or in the form? In time or in space? Claudio Cretti’s *oeuvre* and this piece in particular seem to avoid everything, therefore, forming something that’s not in its raw or finished state.

The undefined condition of this object is its essence. It is neither rock nor form. It is neither material nor drawing. On the other hand, whereas *Céu Tombado* reminds us of a myriad of things that come from nature (calabashes, bones, cocoons and, of course, the rocks themselves), as well as artistic references (Henry Moore’s sculptures, for example), it is also possible to not evoke them, because the set seems to express itself in something else. It might be primarily understood as a set: maybe as a thing, much more than anything else.

However, its materiality confronts the title of the series. After all, what does a fallen firmament look like? Weren’t vapors and air, as well as the image of the stars, supposed to be light? But the work is light too, in its own way. Its weight is minimized by the conjunction of the elements, as if its mass, as if its load, faded away, only leaving a carcass, a fossil of an idea. The thing might be really made of fragments of both a clearance or of components of something under construction. It is both debris and sketch, because nothing in this work by Cretti can be altered. At least it does not go unpunished. Thought solved, or, thought materialized, now what is left is to re-do it as another one. The procedure followed by the artist reinforces the interpretation: in notebooks, he makes series of drawings and, based on them, he sometimes makes sculptures; these works are connected to one another not as much as studies, but, mainly, as similar and equivalent entities.

It is difficult to frame this thing. It is difficult to write about it. It is ductile and elastic as thought. But it is still latent; as if vibrating, throbbing, even though it is stiff and paralyzed. There will certainly be one day in which the words will adjust to things and the untitled work, from the series *Céu Tombado*, will find better readings and definitions after the shells are cracked open.

Claudio CRETTI

Belém, 1964

Ana Cândida de Avelar

In this series comprised of drawings-paintings – at first recorded in one of the many notebooks kept by Claudio Cretti, graphics coexists with the record of a vigorous gestuality that largely fills the space creating black planes whose contour is uncertain and sensual (might it be a similarity with anthropophagic Tarsila?), that absorb the line that set its limit. Cretti’s gesture is firm and forceful, there is no doing and undoing, backtracks or regrets. Despite the seemingly arbitrariness of the gesture, its planning is there (as in Tarsila and her precise stroke) – it comes from the observation that organizes the process, which, by the way, becomes evident and openly-present as the series continues.

It must be said that the Tarsilianas are singular in the artist’s production, opposed to the more constructive pattern seen in other of his works. They were created simultaneously to sculptures that also have more curvilinear forms, such as *Céu Tombado* (MAC USP). They both share the uncertainty of undefined places – among genres, techniques, forms, concepts.

The ambiguity of the technique reinforces the double feature of the results: the oil stick is used as graphic instrument as well as to fill what is outlined. What derives from this is the effect of materiality revealed by the accumulation of thick paint in certain points of the work. There is a monumental aspect, something related to a large-dimension scale as if the presented figure were a cut out of larger forms that intend to detach themselves from the plane – which, in its turn, seem to pulsate, extend, swell –; they are masses projecting themselves out of the paper.

Since it was created based on the observation of Tarsila’s drawings, its ambiguity reappears somewhere in-between authorship and re-reading, questioned in the shapes that little evoke the “original” works they were based on. This makes the association both obscure and provocative. The title informs us that Tarsila’s drawings – not her paintings – were chosen as the work’s point of departure; this information reflects a research (and an declared interest) in Tarsila’s less iconic production, which is less discussed and less valued within the Modernist ideals due to several issues regarding a certain conservatism of a scene with which Tarsila was in touch (that seems to have remained conservative, since these works are still little discussed, being the theme of isolated initiatives).

Moving forward in the matter of in-between things, Cretti also destabilizes the historical dichotomy abstraction/representation (which often reappears in contemporaneity). Are they parts of the body? Are they landscapes? What finally matters is the fact that despite being unnamable, the presence of these works is undeniable. Since perception is a learned practice, Claudio Cretti teaches us that art does not belong in the certainty of things and that a peaceful world, as well as the lack of conflicts, is not a theme of interest either.

Gustavo VON HA

Presidente Prudente, 1977

Ana Cândida de Avelar

A note attached to the wall of the urban train informs the itinerary: Tokyo–Kyoto. The man wearing a blue wig smokes cigarettes in front of the window of a building. Barbra Scott (Alessandra Negrini) plays with the camera – focuses on the

male face, loses focus, looks at herself in the mirror, smokes, puts the blue wig on, puts makeup on. Loneliness is in the air. Other characters also emerge in frantic scenes that do not cross one another and, thus, it is not possible to weave a narrative thread. All of the comments refer to the trailer of a film that does not exist – and never will exist.

A film trailer is created during the shooting process and it aims at publicizing the film, anticipating the premiere and creating expectations regarding the film. The fragmented language with which the story is told must ensure some suspense to make the spectator return to the movie theater.

TokyoShow (A Busca do Amor) is part of the *Projeto Heist Films Entertainment* which is formed by other trailers and the artist's website (*heist* is a sub-genre of film noir). Von Ha's simulation-trailers work as American film clichés, but giving clues that suggest their deceitful nature: there are small mistakes or inconsistencies (audio problems, actors overdoing an accent, incompatibility between the translation of the title and the original title, the lines spoken by the narrator do not have to do with the action, indicating to the spectator false paths to understand the plot, etc.) that give away their dubious character. They are keys that can be decoded, elements that undo the seductive enchantment of illusion.

However, on the other hand, famous actors participate – in this case, Alessandra Negrini – and this contributes to making an effect of truthfulness, following the strategy of verisimilitude. There is rarely a more attentive spectator who notices the mistakes made by the artist on purpose – it is even possible that the spectator will ignore all these disturbances for being overwhelmed by the presence of a celebrity.

To ensure the success of this strategy that aims at structuring a fictional world, the trailers are broadcasted in movie theaters and are part of an advertising plan – film posters, DVDs, banners – and “props” (many of which are never used in trailers) made commercially available, even though they are never actually sold (the artist imposes obstacles to the activity), which encourages fetish.

As viruses, the trailers are all over the internet and the artist, playing the role of saboteur of the system, cannot control its dissemination. At this point, the trailer is already a film. But Gustavo von Ha leaves the public with its own anxiousness, because the film is always about to come out; waiting is permanence.

Gustavo VON HA

Presidente Prudente, 1977

Bruno Moreschi

In one of the short stories from *Ficções*, the Argentinean writer Jorge Luis Borges tells the curious story of Pierre Menard, a man of letters who decides to re-write *D. Quixote*, centuries after Miguel de Cervantes. Is it a copy? Never. Borges explains that Pierre “had no intention of copying it. His admirable ambition was to produce a number of pages which coincided – word for word and line for line – with those of Miguel de Cervantes.”

Gustavo Von Ha's *Projeto Tarsila* [Project Tarsila] is also the bold act of an artist who decides to re-make works of a canon, in this case, the Brazilian painter and draftsman Tarsila do Amaral. The works of the alleged copyist contain the same

strokes of the artist, the worn out paper, the tacky frame from old times. Von Ha would certainly be defended by Borges: he does not make copies.

Creating Tarsila's portraits or other drawings in the early 20th century was a reasonable, necessary, perhaps, inevitable undertaking; in the early 21st, it is virtually impossible. Elapsed decades, freighted with the most complex events, were not in vain. Among those events, to mention but one, is the “original” work of Tarsila itself.

Likewise, the previous paragraph is not a slightly edited copy of an excerpt from Borges's short story on Pierre Menard. Borges wrote the short story in May of 1939. The above-located text, even though containing the exact same words (except for changes regarding the dates and the replacement of “Quixote” by “Tarsila”), was written in November 2013. In 74 years, Tarsila's work was re-studied hundreds and hundreds of times, the India ink and the graphite of the first version was transformed and, at least three different frames have protected the work.

It is impossible for a human being to make a copy. Versions are what we have – and without the primacy of the first one. The first Tarsila might be the less important among the set of Tarsilas. It has the quality of being the first work, but also carries the burden of being the first and most unfinished sketch of an incomplete work, just like all works made by man.

Von Ha was also generous to those who do not agree with the versions of Borges, Menard, Cervantes, Tarsila and Von Ha himself. In his drawings from *Projeto Tarsila*, he used camera obscura and mirror projection to make the works with mirrored strokes and signature. The inversion is enough to call him Gustavo Von Ha, author of Tarsila.

Hudinilson JR.

São Paulo, 1957 - 2013

Gustavo von Ha

Reorganizing life using magazine cut-outs. Disassemble a graphic project conceived to sell and reconstruct it in a much more coherent fashion regarding the universe of the artist himself. To describe the series of works by Hudinilson Junior, it is impossible to keep a distance from his personal life.

Hudinilson Júnior is a fundamental performance artist in Brazil; he went through life reorganizing his universe. In the cut-outs that belong to the MAC USP collection, he extracts the entire graphic projects of magazines that were conceived with a commercial purpose for a specific public, removing any sort of pattern that tries to impose itself and reconstructing them in his own way, while simultaneously, he subtracts or simply erases each and every typography – every letter, name, brand –, ignoring even the title of the work. With this maneuver, those magazine images become even more powerful; they are, in a sense, a search for a beauty standard or something he strongly wished for.

Any choice consists in taking stands; when he puts frontal nudes (especially in the beginning of this series, during the dictatorship) he affirms an identity that appropriates photos and drawings from the gay and porn universes. He expresses his personal position in his work to discuss political and social issues. Art emerges naturally, almost as an excuse to justify his obsession for the research he was doing.

“A work of art is a thing in the world, not just a text or a commentary on the world,”⁴ as Susan Sontag said.

So, he reconstructs an ideal of beauty, an icon. Another aspect: all this set of cut-outs kept in endless files is, actually, a subtraction, a synthesis, because choices also involve losses. When you chose an image, you are automatically eliminating the other images.

It took Hudnilson Júnior thirty years to finish some of his works, such as the untitled series. His work transcends time and space; these diaries, as the artist himself defined them, constantly talk to us about time, sex, intimacy, public and private. (Hudnilson Junior looked through his neighbors’ garbage to collect newspapers and magazines, which was public collective images; therefore, he chose his images based on his neighbors’ choices. So, long before the era of social networks, he already addressed public-private issues).

Roberto KEPPLER

São Paulo, 1951

Eliane Pinheiro

The material concision of *Nunca Existe* [Never Exists] has an unexpected and distressing impact, because it is as potent as a sentence written on a tombstone.

It is a granite quadrangle, with regular finishing, with the words “Never” and “exist” written in marble. Except for the uncommon combination of words that reveal a poetic activity, it does not have any sign of manual work. The logical arrangement of the materials contrasts with the vague feature of the written words that, even though firm and hard, do not offer a full meaning; rather, they give a hint of what would be the meaning, which is changeable due to the circular feature of the phrase.

Formal precision is also obtained from the typographic treatment against the dark background that reveals only the reflected image of the observer. The words resist this preciseness and remain loose; it seems that nothing is able to attach them to a meaning that is as palpable as their support. The impassiveness and the concreteness of the rock materialize the vague meaning of the words.

In *A Música Repete* [The Music Repeats], the image affirms the word that, in its turn, reaffirms the a-temporality of the stone, suggesting a time that is uniform, cyclic and whose extension is undefined and silent.

1st I would add certain irony to the series, since the nobility of materials does not match the message. The formal finishing suggests a refined importance to the inscription – however, this expectation is frustrated due to the dubious aspect generated by the phrase.

Like in poetry, the meaning is apprehended by means of the understanding of a visual code, of symbols that are reaffirmed as such due to the graphic treatment. This aspect is opposed to the density of matter, which acquires spatial solidity.

Roberto Keppler’s visual poetry functions by means of the synthesis of sound and visual elements. The material concreteness of this series of works both contrasts and maintains a poetic ambiguity.

⁴ SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação* [original title: Against Interpretation]. Portuguese version: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.10.

Cláudio MUBARAC

Rio Claro, 1959

Frederico Silva

The five-work series by the artist Cláudio Mubarac establishes a sequence of shapes and movements that dialogue with one another. Each work is comprised of two prints made with different supports and printmaking techniques, such as colored monotype, drypoint, etching and digital print. This mix of printmaking and printing processes are fundamental elements to execute and understand these works.

The inclusion of radiographic images of hands, feet, arms, and forearms address themes related to the human body, its structure, frailness and transitoriness. These anatomy-related studies were included in the artist’s works as of the late 1980s. Since then, bone structures appear in several prints that are mainly characterized by the subtlety and preciseness of the stroke. Reflecting on these body fragments as part of research and studies conducted by the artist demands a comprehensive reading of his poetics.

The shapes presented in the work express objectivity and include a spectrum of more comprehensive meanings in the field of representation. It arouses the perception of themes, such as the history of printmaking, its tradition as an important mean of reflection and dissemination of knowledge, the anatomy studies developed by painters and printmakers throughout the centuries and the preservation of memory by means of these imagetic supports.

In this sense, the works are conceived in this movement involving the forms of the body, the print as element used to reflect on and translate this process and the subjective issues of the artist. Mubarac is one of the most prominent contemporary printmakers in the country and develops a referential teaching and research work that aims at preserving the artistic tradition of printmaking, reaffirming it as a timeless expression that is part of the context of contemporary artistic practices as an element that generates new aesthetic experiences, regarding both technique and representation.

Emmanuel NASSAR

Capanema, 1949

Maria Adélia Menegazzo

For a long time, art has no longer presented itself exclusively by means of well-finished, clean, and verisimilar products and has also included precarious and artisanal approaches, among other expressive notions. Behind all of this, there is the artist’s ability to intervene in the flow of images and propose a random and playful organization of the things we find in the world, as we see in this work by Emmanuel Nassar, an artist from Pará State who began his career in the 1980s. His references come from popular and peripheral culture as well as from high and erudite culture. The mix of these elements is the point of departure for thinking that the rupture with traditional pictorial rigor and view triggers a process of *carnevalização* [creating a carnival atmosphere] in Nassar’s work, liberating the form from possible univocal truths. Once *carnevalizado* – in other words, functioning with elements from the everyday life and making relative the serious features of things in the world by using

humor – the space of the painting establishes a dialogue between past and present. Therefore, what we see and what we think we see transform concrete and pop myths in mere tracings, throw away advertising and stretch the limits of history due to their infinite combination possibilities.

When this work by Nassar is seen separately, it is a set of metal plates removed from peripheral environments and worn out by time. They play the role of memory, for the strokes that remain visible enable us to speculate on their past. We try to see in each one of them a specific quality that will determine its meaning. However, some of the plates were shown individually, whereas others have been displayed in different combinations and this reinforces the implicit idea of a game.

It is also worth mentioning the presence of the letter E, which the artist usually uses to sign his works. In this specific work, it is placed in the first plate and also creates an effect of continuity that is, nevertheless, slightly erased because we cannot reach what came before. The game becomes more intense as we cannot make a sequential reading regardless of the direction we choose. Next to a symmetrically organized plate, there is always a less rigorously made and worn out plate that contains incomplete figures, and overlaid words.

According to this perspective, it is possible to think about the re-use of territorial marks, which define language itself, since the result resembles appropriation. Therefore, humor and irony are recurring effects in this lack of norms that guides a free creation.

Alfredo NICOLAIEVSKY

Porto Alegre, 1952

Eliane Pinheiro

In *Três Histórias - Via Sacra* [Three Stories – Stations of the Cross] the fundamental procedure is its set up, which is made according to three different aspects that, together, challenge us to make a complex reading. The digital print on twelve panels displays appropriations of frames of different origins and visual patterns. The displacement actions initiated by the artist gains new developments by means of the gaze of the observer.

The first image sequence proposes a narrative continuity, typical of *via crucis* itself, a narrative par excellence, formed by the setbacks of an epic story. However, the large physical dimensions of the images and the chromatic interferences among them do not allow us to easily make a linear reading, for it is affected by the surrounding images. There is also homogeneity in terms of the distance between the camera and the main figures. The scene is protected by the “fourth wall,” which both hides and reveals the representation. This is manifested more decisively by means of the intervention of an artificial color on some of the characters, like a focus that reorganizes the scene and reinforces the pictorial aspect.

The second horizontal sequence is formed by fragmentary images that lead us to an anxious search for associations, displacing and reorganizing small groups. The 1st, 3rd and 4th images suggest to us they are connected to one another, not in terms of continuity, but similarity among the sensations generated by the focus and light pattern. The 2nd is related to the 6th because of the color. The 7th, 8th and 9th establish a vague dialogue with the first group. In this entire sequence, time is discontinuous and

overstrung. Although the 5th and 10th images present continuity, they are interspersed with a maelstrom of other possible associations. The 10th, 11th and 12th images frustrate for good our expectations of reaching a conclusion. They are formed by intense moments, images that complement one another.

The third horizontal sequence presents a strict physical continuity, but has little relevance in terms of narrative, traditionally speaking. They suggest the character’s different mental states, psychological confusion in a fleeting and unconscious moment. They make us look quickly and attentively to complete the temporal continuity.

The fictions contained in the original contexts of these images, within the cinema language, are not in conflict with the new form of display conceived by Nicolaievsky. The artist reinforces the artificiality they already contain, he reveals and expands the abysses between its different display artifices.

Paulo PASTA

Ariranha, 1959

André Ricardo

In Paulo Pasta’s production, the titles given to the works do not mean that they evoke “themes” for the painting; they actually refer to the coordination of ideas regarding the painter’s poetic universe. In the work “*Tempi Andatti*”⁵, the title concisely translates the nature of the artist’s work: it offers us a suggestion of memory, as the summary of times that have been lived – which is an essential search in Pasta’s painting.

By observing the development of a few paintings, we notice that their shapes evolve along the experience of painting itself. This process involves a measure of time that, if compared with the pace of contemporary world, is much close to immobility. However, this slowness is soon compensated when we see the dynamic articulation that is established in the set. The persistent variations on similar structures are, in this sense, a path chosen by Pasta to deepen the primary elements of his painting.

Just as the form, color is an element that must be conquered by means of a patient coexistence. To Pasta, removing the paint from the tube and placing it on the surface of the canvas is not enough. Before, this paint must be evaluated by experience, which involved working with materiality and paying attention to the light obtained from the mix of paints and how they relate to one another.

A remarkable characteristic in the painter’s act of painting is the use of wax varnish. When this medium is added to the oil paint, it reduces brightness and gives a muffled vibration to color. In his most recent works, such as *Tempi Andatti*, this color delay is increasingly subtle. In his 1980s and 1990s paintings, Pasta used to emphasize the use of the wax, but now its proportion in relation to oil is much smaller, but still ensures certain dimming that keeps light surrounded by a sort of fog. These features give color an ambiguous temporality. At the same time they are projected to the surface, they are partially restrained by a membrane that prevents our eyes to grasp them entirely.

⁵ According to the painter, *Tempi Andatti* is the title of a music composition he once heard on the radio and, according to the host of the show, the translation into Portuguese would be “times that have passed.” (Statement given by email to the author, Sep. 23rd, 2013).

In Pasta's paintings, the relation between work and title has this same fleeting definition. The link between them reinforces the same meaning; however, it does not create a relation of dependence. The titles appear as a poetic image that brings together the silent power of color and the equally silent power of words.

Fernando PIOLA

São Paulo, 1982

Maria Hirzman

In a surgical action combining urban intervention, political denouncement and poetic investigation in one work, Fernando Piola's *Operação Tutoia* [Operation Tutoia] is one of the rare contemporary works to address the still unburied – but quickly hidden under the lei da Anistia [Amnesty law] – corpse of the military dictatorship. The strategy he adopted was that of subversion, of trickery, to make visible what is very well kept in the basements of history and of memory. It is not possible to apprehend the result at once; rather, it slowly appears as months go by until it acquires the form of full unfamiliarity, then recognition and, once again, erasure of what was the object of the denouncement.

It was a simple, but extremely bold action. Disguised as a landscape artist, Piola went to the 36th São Paulo Police Precinct, the former headquarters of the DOI-CODI on Tutoia Street (hence, the title of the work), claiming to be a civil servant and offering his services to take care of the garden of the place. For months, in broad daylight and with an official authorization, he stealthily replaced all the garden plants by different plant specimens – whose sole important characteristic was being red-colored – and recorded the new garden by means of photographs. The landscape, which was still green in August of 2007, progressively became red until it became a surprisingly monochromatic site in December of 2008. The work became a sort of *Desvio para o Vermelho* [Detour towards the Red] – a key-work by Cildo Meireles who also addresses the relation of art and dictatorial violence – of the 21st century, using the symbology of the red color, which refers to blood, revolt, communism...

The photographic record of that date is an intensely red garden, a monument so evident that screams for attention and ends up by actually calling the attention of the officers, who began to “repressively” trim them and plant green-colored plants back. However, it is amazing to see in a picture taken in 2011 and included in the work that amidst the green leaves there are still some red plants who survived, as if the essence of the repressive agency continued to be revealed, preserving the spirit of the work *in loco*.

Whereas the description of the concept of the work, of the boldness of the author and the poetic force of the intervention he made are unquestionably potent, Piola changed a few times the presentation strategy of *Operação Tutoia*, using various developments, such as photographs, objects and creation of narratives. The final version, which today is part of the MAC USP collection, seems to bring together the various layers that make up the work: the narrative and poetic impact of the visual records (they evoke the historical records of performance); the description of the political and poetic thinking behind the work; and a narrative that is nearly scientific and archival, including footnotes and the scientific names of the chosen plants, which both lowers the emotional potential of dealing with such a delicate and intense theme and reveals in detail and precision the concepts on which the intervention was based.

Rosângela RENNÓ

Belo Horizonte, 1962

Alessandra Monachesi Ribeiro

A wall of images. A barrage of images. A flow of images. Nicosia, a former city-state and capital of Cyprus, is the only European city that is still divided into a Greek part and a Turkish part. It is divided by the green line in the middle, a frontier controlled by the UN; there are rusty fences, destroyed buildings and soldiers in both sides. The remains of different times. The old part of the city, where Greek, Ottomans, Venetians and many other people pass by is surrounded by fortresses, whose bastions are partly located in Greek land, partly in Turkish land and also in this green line, making a cut in the circularity of its wall.

Rosângela Rennó's sculpture album book *Venetian Tour Scrapbook* depicts this wall and its bastions, moving around this divided city from North to South and presenting the marks of this division. A record of the scar of a movement that became impossible. In a sewing-like action, the artist follows paths that are now forbidden, giving voice – and image – to the city that has been and the city it could be. A city sculpted in a round shape that gains structure and the bringing together of all the images; the shape of the work asks: is this entirety still possible?

The ideal of what's round, of the complete feature re-invented by the re-conquering of the movement is in contrast with the ruins of the city that is set apart, surrounded by barbs, divided between the sides in conflict. Just like a human being can feel torn apart by opposed forces that fight inside him, creating a space of destruction in which everything becomes arid and sterile, and he is paralyzed by this while trying to avoid even more destruction, countries and its inhabitants, believing that the re-establishment of frontiers is the solution that will keep them safe from all dangers.

The frontier breaks, immobilizes, stops. It does not allow what's round. It is the strongest example of this strategy that believes that what's different means opposition; that sees the other as a threat and believes in isolation as the means to save itself and its own values. In view of this, the artist proposes a counterpoint: the re-introduction of movement. In a work that addresses memory, which is a strong characteristic of her oeuvre, Rennó brings back what has existed, the round shape of the old walled city sculpted in images that come together, again, to give flow and continuity to what became paralyzed as frontier. Instead of barbed rusty wire, sewed images. The colored bands re-embrace the three parts, creating a new old flow. A memory that is not only resumption, but, maybe, even utopia and belief in a possible circulation. Will art and the images be those responsible for making what has become paralyzed in life circulate again?

Nazareno RODRIGUES

São Paulo, 1967

Maria Hirzman

Aí onde não se está [Where you are not] is a work by Nazareno Rodrigues that has been recently included in the MAC USP collection. It is a sort of a visual charade, for it places us before a series of enigmas, of practical, aesthetical and philosophical questionings. The central motive of the piece is a tiny and simple boat sailing in a blue sea. However, in opposition to the sensation of freedom that

is commonly associated with representations of the sea, the work also brings an evident sensation of imprisonment and helplessness, due to the fact that the small boat, which would allegedly be sailing freely in the ocean, is inside not one, but two glass bottles.

We must sail, but we must also be aware of the limits and conditions that are imposed on us, even if they are transparent (and therefore nearly invisible) and fragile as the glass containers that surround the boat and the sea. However, the title of the work points to a possibility of being distant from such a well-executed trap; it indicates that, since we are not in that place, the piece represents the risk, but not the impossibility of overcoming it. The set is seductive and beautiful, but static and helpless, as a butterfly attached to a cork with a pin.

It is also appealing to the eyes and to the mind. There is an evident mystery related to the enigma that represents building a boat inside a bottle and placing both inside a bigger bottle (not necessarily in this order). After all, the boat might be bigger, but its neck does not seem to be large enough to enable such a fact.

It is the appropriation of the fascinating technique of patiently placing boats inside bottles, which has been explored for centuries by artisans and that, according to those who study it, was invented by sailors. Besides appropriating a tradition related to seamen, Nazareno also uses art elements.

After all, one of the main tools of artists is the visual appeal, their ability to marvel through sight and synthesis. The recurring use of scale and of miniatures, as well as the exploration of details as compositional strategies is an element that often appears in his production. In addition, the small size, the simplicity and the lightness of the piece make it very appealing. There is no excess in the work; the glass chosen is the clearest as possible, he did not put details in the bottles or in the boat. And the sea, which links the elements, is only a powerful three-dimensional drawing, a wiry wool made out of meters and meters of blue cotton thread.

Marcelo SILVEIRA

Gravatá, 1962

Eliane Pinheiro

Tudo ou Nada [All or Nothing] by Marcelo Silveira, asks us about the presence of bodies and spaces, generating inversion in meaning among them all the time. Hollow bodies, or the opposite: molds. Virtual bodies that can only be sensed based on the space reserved to them. Such spaces ambiguously suggest a function.

The installation has a sculptural homogeneity given by the strong presence of wood, which unifies the action of bringing together different objects and materials. The set is solely comprised of materials and forms shaped in the cultural universe and their various surfaces fill the eyes with a tactile curiosity. We cannot say the general treatment is rustic or excessively attentive to textures, which bring different finishing nuances.

The structure is oddly organized, has points of symmetry and contains places for compartments carefully prepared for something we do not know. Among the elements that form the work, light is another aimless indicator, for it focuses on absences.

A showcase that has no use, does not allow the desired completeness or an excess of all sorts of movement and communication, which would remind us of a Northeastern market. Here, communication takes place virtually, by means of the subjective exchanges of each observer, capable of materializing emptiness.

The small oval rings, the supports that evoke human forms or the various hollow pieces, reaffirm the issue: spaces or objects? Full of decals of bodies, fittings, different ways of showing or putting away, *Tudo ou Nada* contains different forms of filling and emptying a space at the same time. It makes us think on the strategies of hiding and displaying.

Regina SILVEIRA

Porto Alegre, 1939

Priscila Sacchetti

In the monitor screen, the three-dimensional projection of an obscene gesture that is known all around the world – the middle finger – while the hand rotates in a 360° insult. The image is accompanied by a mechanical sound, a sort of winder or gear moving with friction. At first, sound and image awaken an opposite association. The creaking of the gear makes us think about some sort of artless metal apparatus, more rudimentary in terms of technology. The image in the monitor, on the other hand, evokes the universe of computer systems and virtual reality, of advanced technology, of cybernetics. However, we soon notice the combination of sound and image: the speed in which the obscene gesture rotates and the rhythm of the metal creaking are in harmony. The hand does not move by itself, it is the invisible and noisy gear that makes it spin.

Therefore, we could interpret this work by Regina Silveira as a symbol of precariousness hidden behind the supposed sophistication or highlight of life in society. Actually, they are maintained and driven by this same precariousness. For instance, let's think about the exploited and low-paid labor of an entire population that is at the bottom of a pyramid whose top is speculative capital, which is as virtual and as intangible as this hand that spins. Or yet, clothing by luxury brands, sold at high prices, products of slave labor of people who survive in Bangladesh, in China or in the São Paulo Bom Retiro district. It is impossible not to note how ironic is the fact that this piece was donated by Iguatemi Shopping Mall, which is precisely one of the most exclusive and expensive shopping centers of São Paulo, visited by the city's economic elite.

The language chosen for the title of the work – *Una Vez Más* [Once More] – also makes us think about the relationship exploiter-exploited: Spanish is the language spoken in an island that attempted to make communist revolution and to resist capitalist imperialism; it is also the language spoke in most part of Latin America, continent where social inequality is widespread. Once more, precarious labor; once more, domination; once more, few subjecting many – one cannot deny the certain degree of hopelessness contained in the work. The slow rhythm of the object and its stability are a provocation. The one who makes the gesture seems to be as calm as someone who knows justice will not be made, and has the complicity of a system built to support this state of things. This disembodied and abstract hand that offends us also makes us ask ourselves: who is this who hides himself while offending?

Lucas SIMÕES

Catanduva, 1980

Alex Miyoshi

Nearly thirty years after publication, a book on the history of modern sculpture is cut in half, and becomes part of this history.

Lucas Simões's action emerges as a diagonal dry and quick cut that renews the two divided parts by transforming them in a different object. By doing so, the artist extends and updates a gesture like Lucio Fontana's, with his surgical and laconic rip that results in multiple meanings.

But whereas in Fontana's work the traditional artistic supports and art history are confronted, in *Tendências da Escultura Moderna*, in a complimentary manner, the statute of printed media in the digitalization era is included. The meanings of *Tendências* are also expanded because it belongs to the MAC USP collection: both because Walter Zanini, the author of the book, was the first director of the institution and because the book cover contains the sculpture of Max Bill and Umberto Boccioni, *Tripartite Unity* and *Unique Forms of Continuity in Space*, which are also part of the museum collection.

We may also ask ourselves about the "chance" of the image of the man from *Unique Forms* be cut off because it is precisely placed at the point where the book was cut, and about the fact that its oblique walk coincides with the formal generator of the new volume, giving impulse and continuity to it. Is it also a coincidence the fact that the geometry of this new volume evokes the Concretism of the years when Zanini wrote the book?

Being substantially ambiguous, Simões's action goes beyond mere iconoclasm and becomes a legitimate Duchampian "child." Its simplicity, beyond minimalism, is also manifested in the fact that the original title was kept, and the work becomes simultaneously a reverence and an overcoming.

Penetrating as the blow that created it, *Tendências da Escultura Moderna* does not need to be contemplated at length. But if the eye closes like a guillotine, it is possible to see its value, which is specially related with time. We only have to look at the white text block that emerges after the book is cut diagonally – it contrasts with the yellowish color of the sides – to understand that the years are indifferent and act upon everybody.

Júnior SUCI

Americana, 1985

Tadeu Chiarelli

To think about the series of drawings by Júnior Suci within the tradition of the self-portrait poses as much difficulty as the artist faced when creating his drawings.

In this series, it would be possible to ask where is the artist's consciousness as a sort of entity, aware of his endeavor as a unique professional (for instance, Modigliani's self-portrait, present in the Museum collection)?

Júnior Suci's works that belong to MAC USP present the artist of this second decade of the 20th century as an individual that has no quality that makes him superior to his human condition. Whereas Modigliani used contributions made by his contemporaries

and from other traditions, whereas Albano Afonso, to produce his work – also present in the Museum collection – used the denial of the photographic "evidence" and of artistic forbearers to shyly call for his social dimension of the artist, Júnior Suci sets himself apart from it all.

Drawings are what he presents to us; they are nearly records of unadjusted performances in which he definitely no longer wants to be seen as a hero (Modigliani) or considers presenting himself as an issue in the broad tradition of art history (Albano Afonso). On the contrary: Suci seems to use his innate, the most common, abilities – he knows how to roll his tongue, touch the tip of his nose with it, as well as to part his fingers between the middle and the ring finger or bend his terminal phalanx – to demand only his condition as individual, a human being who already knows that he has no distinguishing feature, even though he is an artist.



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

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