

18^a BIENAL

DE SÃO PAULO

4 DE OUTUBRO 1985 15 DE DEZEMBRO



CATÁLOGO GERAL



18.^a BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

4 de Outubro a 15 de Dezembro de 1985

CATÁLOGO GERAL



Fundação Bienal de São Paulo
Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira
Parque Ibirapuera - São Paulo - Brasil

Patrocínio Oficial

Governo Federal

Presidente José Sarney

Ministério da Cultura
Aluísio Pimenta, Ministro

Ministério das Relações Exteriores
Olavo Egydio Setubal, Ministro

Governo do Estado de São Paulo

Governador André Franco Montoro

Secretaria de Estado da Cultura
Jorge da Cunha Lima, Secretário

Prefeitura do Município de São Paulo

Prefeito Mário Covas

Secretaria Municipal da Cultura
Gianfrancesco Guarnieri, Secretário

Presidente Perpétuo

Francisco Matarazzo Sobrinho (1898/1977)

Conselho de Honra

Oscar P. Landmann - *Presidente*
Luiz Fernando Rodrigues Alves
Luiz Diederichsen Villares

Conselho de Administração

José E. Mindlin - *Presidente*
Ermelino Matarazzo - *Vice-Presidente*

Aldo Calvo
Benedito José Soares de Mello Pati
Ema Gordon Klabin
Erich Humbert
Francisco Luiz de Almeida Salles
Hasso Weiszflog
João Fernando de Almeida Prado
Justo Pinheiro da Fonseca
Oscar P. Landmann
Oswaldo Arthur Bratke
Oswaldo Silva
Roberto Pinto de Souza
Sábato Antonio Magaldi
Sebastião Almeida Prado Sampaio
Albert Bildner
Aloysio de Andrade Faria
Armando Costa de Abreu Sodré
Caio de Alcântara Machado
Celso Neves
Cesar Giorgi
Dilson Funaro
Diná Lopes Coelho
Dora de Souza
Edmundo Vasconcellos
Érico Siriúba Stickele
Ernst Gunter Lipkau
Fernão Carlos Botelho Bracher
Francisco Papaterra Limonge Neto,
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
João Marino
João de Scatimburgo
José Geraldo Nogueira Moutinho
José Gorayeb
José Maria Sampaio Correa
Luiz Diederichsen Villares
Luiz Fernando Rodrigues Alves
Manoel Whitaker Saller
Marcio Martins Ferreira,
Maria do Carmo Abreu Sodré
Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves
Mário Pimenta Camargo
Oswaldo Correa Gonçalves
Otto Heller
Paulo Gavião Gonzaga
Paulo Uchoa de Oliveira
Pedro Silva
Pietro Maria Bardi
Roberto Duailibi
Roberto Maluf
Roberto Muylaert
Romeu Mindlin
Rubens José Mattos Cunha Lima
Rubens Ricupero
Victor Simonsen
Wladimir do Amaral Murtinho,

Diretoria Executiva

Roberto Muylaert - *Presidente*
Mário Pimenta Camargo 1- *1º Vice-Presidente*
Pedro D'Alessio - *2º Vice-Presidente*
Henrique Pereira Gomes
João Augusto Pereira de Queiroz
João Marino
Stella Teixeira de Barros
Thomaz Jorge Farkas

Comissão de Arte e Cultura

Sábato Antonio Magaldi - *Presidente*
João Marino - *Representante da
Diretoria Executiva*

Casimiro Xavier de Mendonça
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Glaucio Pinto de Moraes
*Representante da Secretaria Municipal
de Cultura e Associação Profissional
de Artista Plásticos de S.P.*

Luiz Diederichsen Villares
Renina Katz
*Representante da Associação
Profissional de Artistas Plásticos de S.P.*

Sheila Leirner
*Representante da Secretaria de Estado
da Cultura e da Associação Brasileira de
Críticos de Arte - Seção Nacional da AICA*

Ulpiano Bezerra de Menezes - *Secretário*

Secretaria Geral Executiva

Luiz Norberto Collazzi Loureiro

Assessor Cultural

Ivo Mesquita

**Departamento de Assessoria
de Planejamento e Execução de
Eventos - DAPEE**

Gabriela Suzana Wilder

Consultoria Jurídica

Cesar Galdino

Arquivos Históricos Wanda Svevo

Antonia Marassi Rizzardi

Ernestina Cintra

**Gerência Administrativa
Financeira**

Rinaldo Santomauro

Odmar Lázaro de Oliveira Rizzi

Gerência de Planejamento

Afonso Champi Jr.

Anfândega

Tércio Levy Tolo

Equipe de Apoio

Secretaria da Presidência

Nina Hokka

Secretaria Geral

Maria Cristina Ré Soariano

Marilda Aparecida Modesto da Silva

Neuza de Oliveira

Equipe Administrativa

Marilene Gonçalves Mello Munford

Ismar Alves da Rocha

Manoel Olímpio de Freitas Neto

Eduardo Monteiro dos Santos Sobrinho

Alex Washington da Silva

Ariovaldo de Oliveira

Jair Bagio

José Aparecido Nunes de Oliveira

Pedro Domingos Coelho

Dalva Ribeiro Pascoal

Vilma Damasceno Bezerra

Denilson Gomes da Silva

Azael Leme de Camargo

Rubenildo Araújo de Andrade

Emília Moreira

Arquivo Geral

Vera D'Horta Beccari

Montagem e Serviços Gerais

Guimar Morelo

Edson Oliveira Montilha

Edwino Ferrezin

Alexandre Fukumaru

Lucindo Gazola Mazini

Luiz Antonio Xavier

Jorge Francisco de Araújo

Joel de Macedo Silva

Raphael Marques Hidalgo

Gilberto de Macedo Silva

Eraldo Machado de Almeida

João Rodrigues de Souza

Roberto Altobello

Ednaldo dos Santos Evangelista

José Aparecido da Silva

Luiz Augusto dos Santos

Luiz Leite da Silva

Francisco de Souza Leite

Cicero Francisco da Silva

Jailson Barbosa de Oliveira

Heronides Alves Bezerra

José Leite da Silva

Claudio Masson

Lourival Dias de Oliveira

Marina de Brito

Fernando Rodrigues Brandão

Benigna Ferreira da Silva

Aparecido Brandão

Carlita Silva de Jesus

Romilda José Bispo

Francisco de Assis Gomes Costa

Conselho Fiscal

Efetivos

Darcio de Moraes

Waldemar Francisco Pereira da Fonseca

Walter Paulo Siegl

Suplentes

Arthur Magalhães Andrade

Hilário Franco

José Luiz Archer de Camargo



18ª Bienal Internacional de São Paulo - 1985

Curadoria

Curador Geral

Sheila Leirner

Curadores das exposições especiais

Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades

Stella Teixeira de Barros

Ivo Mesquita

O Turista Aprendiz

Maureen Bisilliat

Antonio Marcos da Silva

Máscaras da Bolívia

Peter Mc Farren

Museu Nacional de Arte e Museu de

Etnografia e Folclore da Bolívia

Movimento Cobra

Karel van Stuijvenberg

Entre a Ciência e a Ficção

Berta Sichel

Robert Atkins

Video Arte

Jorge Glusberg

Video Arte na Alemanha - 1960/1982

Instituto Goethe

Instituto para Relações Exteriores -

Stuttgart

Xilografuras Populares Contemporâneas

na Literatura de Cordel - anos 60/70

Zuleide Martins de Menezes

Museu de Arte da

Universidade Federal do Ceará

Cabichuí

Ticio Escobar

Litografias do Ateliê Vienense

Peter Baum

Curadoria de Eventos Musicais

Anna Maria Kieffer

Ana Amélia Guimarães, assistente de montagem

Atilio Marsiglia, assistente de produção

Conrado Silva, consultoria eletro-acústica

Cesar Castanho, apoio técnico

Comissão de Montagem

Roberto Muylaert

Sheila Leirner

Luiz Norberto Collazzi Loureiro

Haron Cohen

Felippe Crescenti

Projetos de Arquitetura e Montagem

Haron Cohen - arquiteto

Felippe Crescenti - arquiteto

Carlos José Dantas Dias

Heloísa Iverssen

Lilian Ayako Shimizu

Monitoria Infanto-Juvenil

A criança e o jovem na Bienal.

Coordenadores

Ana Cristina Pereira de Almeida

Chaké Ekisian Costa

Marcia Ferreira Mathias

Paulo von Poser

Monitores

Amanda Fonseca Ribeiro

Angelo Flores

Claudio Ribeiro Barros

Eide Feldon

Magda Angela de Paiva Zirlis

Regina Kutka

Regina Leite Barreiro

Rosana Guimarães Mariotto

Monitoria de Adultos

Coordenadores

Domingos Tadeu Chiarelli

Lilian Akemi Tone

Monitores

Ana Alice Pancini

Ana Christina Khouri

Ana Paula Carneiro Calbucci

Atilio Osvaldo Marsiglia

Carlos Eduardo Barichello

Carlos Eduardo Horta Warchavchik

Carmem R. S. Barbosa

Claudia Neverovskijs

Cleusa Turra Ajzenberg

Cloriz Iria Guimarães

Elisa Maria Stecca

Ellen Elizabeth Igersheimer Soares

Flavio Luiz Matangrano

Georgia Evangelos de A. Kyriakakis

Giselle Chuster

Helena Gomes dos Reis Pessoa

Hideko S. Honma

Karina Wolfenbüttel

Jairo Ferreira de Oliveira

João Paulo Amaral Schlittner Silva

Julio Luiz Vieira

Marcelo Gersztel Black

Márcia Fukelmann Guedes

Marco Antonio Pasqualino de Andrade

Maria Cecília Pereira Tavares

Maria Elisa B. Martins Campos

Maria José Vicentini Jorente

Mauro Unti Halluli

Mirna Felicidade Fragoso Zambrana

Mônica Ester Struwe Razuk

Nazareth Pacheco e Silva

Oscar Satio Oiwa

Regina Teixeira de Barros

Teresa Marcia Rispolli M. G. Fragata

DAPEE - Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos

Gabriela Suzana Wilder - *diretoria*

Maria Rita Cassia Marinho - *secretária*

Julia Kazue M. Tommazini - *secretária*

Regina Augusta da Cruz - *secretária*

Maria das Dores Santos - *secretária*

Maria Isabel M. R. Branco Ribeiro -

pesquisadora

Márcio Martinez - *pesquisador*

Dora Lúcia de Lucca - *ass. pesquisa*

Maysa Rovai - *ass. pesquisa*

Grupo de Qualificação e Sistematização

Sheila Leirner - *Coordenação*

Gabriela Suzana Wilder

Stella Teixeira de Barros

Ivo Mesquita

Domingos Tadeu Chiarelli

Lilian Akemi Tone

Maria Izabel M. R. Branco Ribeiro -

pesquisadora

Márcio Martinez

Representante da 18ª BISP na Europa

Pieter Tjabbes

Assessoria de Marketing

Eduardo Barrieu

Assessoria de Imprensa

Osvaldo Martins

Carmelinda Soares Guimarães

Eventos Paralelos e Relações Públicas

Ayala Kalnicki

Luiza Rotbart

Yara Meirelles de Azevedo Pimentel

Marcela S. de Roitman

João Cândido Galvão - *Cinema*

Comunicação Visual e Cartaz

Claudia Scatamacchia

Computador

Luiz Henrique Alayon

Patrocinadores

Secretaria de Estado da Cultura
Secretaria Municipal de Cultura
Antártica
Associação Paulista dos Fabricantes de Papel e Celulose
Bovespa - Bolsa de Valores de São Paulo
Flying Tigers
Gradiente
IBM Brasil
Imprensa Oficial do Estado - IMESP
Telem
Vasp

Colaboradores

Antena II
Editora Abril
Fotoptica
Globotec
Kodak Brasileira
Publitas
Rede Eldorado de Hotéis
Rede Globo
Sony
Telcon
T.V.C. - Televisão e Cinema
Varig

Patrocínio Geral

Comind

Contribuições

Abril Vídeo
Acrilex Tintas Especiais
Aços Villares
Brastemp
Crios - Resinas Sintéticas
Cia. Atlantic de Petróleo
Cia. Suzano de Papel e Celulose
Cia. Melhoramentos
D.P.Z. Propaganda
Eucatex
Febraban - Federação Brasileira de Bancos
Hoechst do Brasil
Intra - Corretora de Câmbios e Valores
Nestlé
Pianos Fritz Dobbert
Prodesp - Dia. de Processamento de Dados do Estado de São Paulo
Pincéis Tigre
R.T.C. - Fundação Padre Anchieta
Simão Guss
Shell do Brasil
Telefunken Rádio e Televisão
Volkswagem do Brasil

Agradecimentos

Presidente José Sarney
ABAP - Associação Brasileira das Agências de Propaganda
Aloísio Faria
Aracy Amaral
Associação dos Autônomos do Brasil
British Council
Camila Franco
Cesar Castanho
Conservatório Musical do Brooklim Paulista
Daniel Gouro Associates - Los Angeles
Denise Mattar
ECT - Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos
Embaixador Alves de Souza
Escritório Pinheiro Neto
FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
FEBEM
Galerie Linssen - Bonn
Indústria de Bebidas Macbell
Instituto Cultural Italo-Brasileiro
Instituto Goethe
Instituto Italiano de Cultura
Joaquim José Esteve Jr.
José Olímpio Rache de Almeida
Júlio Medaglia
Júlio Xavier da Silveira

Karel P. Van Stuijvenberg

Lufthansa
Ministério da Aeronáutica
Ministério da Cultura
Ministério da Fazenda - Secretaria da Receita Federal
Ministério dos Transportes
Móveis Bérghamo
Mozarteum
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC
Museu da Casa Brasileira
Museu da Imagem e do Som - São Paulo
Museu Rufino Tamayo - México
Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
Oscar Landmann
Oskar Schunck Insurance Company - Berlim
Paula Cooper Gallery - Nova York
Paulistur
Pinheiro Neto Advogados
Raab Galerie - Berlim
Reinhard Onnash Galerie - Berlim
Roberto Duailibi
Ronald Feldman Fine Arts - Nova York
Teatro Sérgio Cardoso
Telesp
Thomas Cohn Arte Contemporânea - Rio de Janeiro
Washington Olivetto

Sumário

| | |
|--|-----|
| Apresentação - Roberto Muylaert | 10 |
| Presentation - Roberto Muylaert | 12 |
| Introdução - Sheila Leirner | 13 |
| Introduction - Sheila Leirner | 17 |
| Países participantes - Comissários | 20 |
| Núcleo I - Contemporâneos 1 | 21 |
| Núcleo II - Contemporâneos 2 | 63 |
| Núcleo III | 111 |
| Litografias do Ateliê Vienense | 120 |
| Exposições Especiais | |
| Movimento Cobra | 121 |
| Expressionismo no Brasil: | |
| Heranças e Afinidades | 143 |
| Gravuras do Cabichuí | 147 |
| Xilogravuras Contemporâneas | |
| na Literatura de Cordel | 151 |
| O Turista Aprendiz | 155 |
| Máscaras da Bolívia | 157 |
| Vídeo Arte uma Comunicação Criativa | 159 |
| Entre a Ciência e a Ficção | 165 |
| A Criança e o Jovem na Bienal | 199 |
| Eventos Paralelos: Música e Outros Eventos | 203 |
| Artistas Convidados | 207 |
| Apresentação dos Países Participantes | 213 |
| Homenagem a Danilo Di Prete | 250 |
| Plantas da 18ª Bienal | 251 |
| Regulamento da 18ª Bienal | 259 |
| Regulation of the 18th Biennial | 262 |
| Índices | 265 |



Roberto Muylaert

*Presidente da
Fundação Bienal de São Paulo*

Pela 18.^a vez acontece a Bienal Internacional de São Paulo, um sonho de Cícilo Matarazzo tornado realidade em 1951 e mantido vivo ao longo de 35 anos de lutas.

Naquela época só existia no mundo a Bienal de Veneza, criada em 1895.

Hoje existem também as Bienais de Paris - França, Medellín - Colômbia, Cairo - Egito, Praga - Checoslováquia (Bienal das Pequenas Esculturas), Sidney - Austrália, Havana - Cuba, Documenta de Kassel - Alemanha, além da Quinquenal de Toronto - Canadá, a partir de 1990.

Essas manifestações de arte contemporânea são quase todas mostras oficiais, contando com 100% de recursos provenientes dos seus respectivos governos.

A nossa exposição é exceção: uma realização da Fundação Bienal de São Paulo, contando em 1985 com 85% de recursos provenientes da área privada, não como mecenato, mas como investimento com retorno institucional para as empresas.

O Pavilhão da Bienal tem hoje uma ocupação de 100% ao longo do ano, sendo 80% de seu espaço-tempo utilizado por iniciativas de caráter cultural e 20% por feiras industriais.

Os custos da 18.^a Bienal Internacio-

nal de São Paulo, são cobertos da seguinte maneira: 15% de recursos públicos, 20% provenientes do patrocinador-geral, o COMIND; 20% da cessão de espaço para feiras e exposições ao longo do ano; e 50% dos demais patrocinadores e colaboradores, mais a arrecadação do próprio evento.

Embora a utilização do Pavilhão da Bienal pelo setor industrial constitua uma pequena parcela do total, foi necessário um grande esforço administrativo interno para que as importantes feiras nacionais e internacionais pudessem acontecer no Ibirapuera.

O edifício foi preparado e equipado para atender a esses grandes eventos, e uma equipe foi formada para cuidar de nossa área de feiras e exposições, recuperando o Pavilhão da Bienal, na condição de segundo maior espaço de São Paulo, em área coberta.

O setor de artes plásticas naturalmente continuou prioritário, realizando-se em 1984 a grande exposição "Tradição e Ruptura" — e preparando-se, concomitantemente, a 18.^a Bienal Internacional de São Paulo.

Organizar uma Bienal é ao mesmo tempo um desafio preocupante e uma oportunidade gratificante.

Talvez não haja no Brasil um evento com 35 anos de tradição, que reúna 46 países. E o prestígio da nossa Bienal Internacional firma-se cada vez mais como se constata pelo crescente número de países participantes e de exposições especiais montadas.

A 18.^a Bienal, a primeira da Nova República, demonstra uma pujança que promete vida longa para a instituição. E os diversos países participantes, juntamente com o Brasil, são co-responsá-

veis por esse estado de espírito dinâmico e positivo que domina o evento. Seus esforços foram sensíveis, no sentido de que as representações estrangeiras trouxessem o que de melhor se adaptasse às condições específicas da nossa mostra e do nosso país.

Nesse sentido destaca-se a volta de importantes países, ausentes das nossas bienais por alguns anos e que retornam com representações de destaque.

"A Bienal é uma Festa" foi a frase que encontramos, logo no início da organização, para definir o que seria a sua 18.^a versão em 1985. Ela reflete o espírito da mostra, que viria a ser desenvolvida com empenho, dedicação e até sacrifício, pela nossa valorosa equipe orientada pelo Conselho de Administração da Bienal, Diretoria Executiva, Comissão de Arte e Cultura, Curadoria Geral e Curadorias das diversas exposições.

Outra definição importante, estabelecida desde o projeto original, foi a de que a 18.^a Bienal seria antes de tudo brasileira, não só em sua concepção, projeto e montagem, como no sentido de reservar a maior área possível aos artistas nacionais e às nossas manifestações culturais vinculadas ao espírito da mostra.

Foi assim que surgiram as exposições "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades"; "Turista Aprendiz"; "A Criança e o Jovem na Bienal"; "Xilogravuras Populares Contemporâneas na Literatura de Cordel - anos 60/70", além de uma importante programação musical, integrada ao espírito da exposição.

Procurou-se criar um evento de alta densidade, ao longo dos 30 mil m² da exposição e também no auditório contíguo situado no MAC — Museu de Ar-

te Contemporânea da USP —, onde se sucedem as audições de música, performances, palestras, filmes e toda a sorte de manifestações ligadas à grande mostra de artes plásticas.

Realizando uma Bienal a partir de uma experiência brasileira, geramos um grande interesse também por parte das centenas de estrangeiros que nos visitam, dentre artistas, jornalistas e pessoas ligadas à arte no mundo inteiro. Esse interesse independe das críticas favoráveis e desfavoráveis ou das polémicas geradas, que fazem parte da tradição das bienais em geral. As dimensões da 18.^a Bienal deram oportunidade a que se formasse uma grande equipe de especialistas na montagem de grandes exposições, cuja experiência poderá beneficiar outras instituições culturais.

Nos países mais desenvolvidos discute-se hoje a validade das Bienais. Talvez porque ali já exista uma certa saciedade com relação às incontáveis manifestações artísticas contemporâneas à disposição do público em geral, sem muitas características que as diferenciem uma das outras.

O caso do Brasil é bem diferente. Em nosso país a existência da Bienal Internacional se destaca como única manifestação periódica existente, com tal dimensão, abrangência e tradição.

Seu papel de pioneirismo e de abertura para o mundo representou a grande influência de toda uma geração de artistas brasileiros, e ao mesmo tempo, um grande fator de atualização e conhecimento cultural para os visitantes de todo o Brasil, ao longo dos anos.

Em uma nação em que as prioridades de caráter social precisam se sobrepor às culturais, a Bienal se orgulha de

não onerar em demasia os cofres públicos. O Brasil consegue realizar uma exposição cujo custo é apenas um pequeno percentual do investimento requerido por Bienais de outros continentes. Isso contando com um número bem maior de países participantes em relação às outras importantes Bienais, e um público equivalente.

Foi pensando primordialmente nesse público, batizado genericamente por nós — a partir da exposição "Tradição e Ruptura" —, como "visitante anônimo", que organizamos a 18.^a Bienal Internacional. São esperadas duzentas mil pessoas, na maioria sem conhecimentos profundos sobre arte, mas que prestigiam e por isso justificam por si só a existência da Bienal Internacional de São Paulo.

Elas encontrarão no pavilhão da Bienal 2.400 obras, representando 46 países e 400 artistas de quatro continentes.

É para esse nosso público que a Bienal foi concebida, procurando ser didática, atraente e acessível, mas sem perda do rigor técnico que uma exposição desse nível deve manter, enquanto preserva a sua visão universalista e a sua condição de acontecimento de vanguarda.

Um destaque todo especial foi dado às crianças, trazidas à Bienal em grande número, orientadas por uma monitoria especialmente treinada para conduzi-las.

Ao se inaugurar o nosso principal evento, a maior ambição é conseguir, por meio dele, aguçar o espírito e a sensibilidade do "visitante anônimo". A ele é dedicada a 18.^a Bienal Internacional de São Paulo. Assim como aos artistas, a razão de ser da nossa exposição. (16)

Roberto Muyaert

*President,
São Paulo Biennial Foundation*

This is the 18th. São Paulo International Biennial Exhibition, a dream which Ciccilo Matarazzo made come true in 1951 and which has remained alive through 35 years of struggle.

At that time, the only biennial in the world was the one in Venice, first opened in 1895. Today, there are also biennial exhibits in Paris, France; Medellín, Colombia; Cairo, Egypt; Prague, Czechoslovakia (the biennial for small sculptures); Sydney, Australia; Havana - Cuba; the Quadrennial Documenta in Kassel, Germany, as well as the Toronto, Canada, Quinquennial beginning in 1990.

These gatherings for contemporary art are almost always official exhibitions, 100 per cent of the budget coming from government funds. Our exhibition is an exception: it is brought to the public by the São Paulo Biennial Foundation. In 1985 the Foundation raised 85 per cent of its funds from private sources, not as patronage, but as an investment which will yield institutional returns to the companies sponsoring the event.

The Biennial Exhibition Pavillion is now utilized all year round, 80 per cent of its time and space for cultural events and 20 per cent for industrial fairs.

Costs for the 18th. S. Paulo International Biennial Exhibit are being met in this way: 15 per cent government funds, 20 per cent from the major sponsor, COMIND, 20 per cent from industrial fair and exhibition rental space during the year and 50 per cent from other sponsors and contributors together with the gate receipts.

Even though, the use of the pavillion for industrial fairs covers only a small portion of the Biennial Exhibition expenses, an enormous internal administrative effort had to be made so that these important national and international fairs could be held in Ibirapuera Park. The Biennial building designed by Oscar Niemeyer was adapted and equipped so these big events could be held here and a special team was chosen to take care of exhibitions and fair space, recouping the structure which is the second largest covered space in São Paulo. Naturally, we continued to give priority to fine arts shows and in 1984 the great exhibition entitled "Tradition and Rupture" took place while we prepared the 18th. São Paulo International Biennial.

Organizing a Biennial is a troubling challenge and a gratifying opportunity. There is perhaps no other event in Brazil which has a 35 year tradition and brings

together 46 different countries. And the exhibition's prestige grows as can be demonstrated by the increasing number of participating countries and the special shows that are part of it.

This 18th. Biennial, the first of Brazil's New Republic, has a vitality which promises to bring it a long life. The participating countries, along with Brazil, are responsible for this dynamic and positive spirit which dominates the event. The foreign missions' efforts were quite expedient in that they brought artists to Brazil whose works fit into this Biennial's guidelines and the special conditions existing in Brazil for art shows. One noteworthy fact. Many important countries, absent in some of the past years, have sent significant works to this year's show.

"The Biennial Exhibition is a Festival" was the phrase we found when we began preparing the 18th. show and which best defines the spirit of its 1985 edition. It reflects the spirit of the exhibition which would be carried out with diligence, dedication and even sacrifice by the intrepid production crew, following orientation given by the Biennial Foundation Board of Directors, the Administration Council, the Committee on Art and Culture, the General Curatorship and the curatorships of the various special exhibits.

Another important guideline established from the very beginning was that this year's show would be more than anything Brazilian, not only in terms of its concept, the planning and setting up, but also in the sense that the most space possible would be reserved for Brazilian artists and for Brazilian cultural events tied to the spirit of the main event. These include the special exhibits "Expressionism in Brazil: Inheritances and Affinities"; "The Apprentice Tourist"; "The Child and the Youngster at the Biennial"; "Xylographic Illustrations for *Literatura de Cordel*"* in the 60's and 70's", as well as a significant musical program integrated into the spirit of the show.

We tried to create a high-density event along the 30,000 square meters of the exhibition space and in the adjacent auditorium of the University of São Paulo's Museum of Contemporary Art, where music recitals, performances, lectures, films and all sorts of other pertinent cultural events will be held.

Putting on a Biennial the Brazilian way has also generated much interest on the part of foreign visitors, among them artists, journalists and people interested in art the world over, regardless of favorable or unfavorable criticisms and polemic discussions which are always a part of biennial exhibits in general. The size of the 18th. Biennial also

gave us the chance to put a well-qualified production crew for dealing with big cultural events together, a team which could now be of benefit to other Brazilian cultural institutions.

In the more developed countries, the validity of the biennial exhibits is being questioned, perhaps because the general public is satiated by the multitude of contemporary cultural events available without much difference from one to the next. Brazil's case is quite different. The São Paulo International Biennial is the only periodic event of its size, scope and tradition organized in Brazil today. Its role as pioneer and window to the world has influenced a whole generation of Brazilian artists and over the years has offered visitors from all over the country an opportunity to see and experience the latest in cultural developments.

In a country where social priorities must come before cultural ones, the Biennial prides itself on not dipping deeply into the public coffers. Brazil manages to put together an exhibit that has a greater number of participating countries than any other major biennial, an equivalent number of visitors and yet costs only a small percentage of what is invested in these other international shows.

It was thinking about the general public, which beginning with the "Tradition and Rupture" show we generically baptized as "anonymous visitors" that we organized the 18th. São Paulo International Biennial Exhibition. More than 200,000 people are expected to visit the exhibit, the majority of them only superficially acquainted with art. But their presence alone justifies the existence of this Biennial. In the exhibition pavillion they will find 2400 works by 400 artists representing 46 countries, coming from four continents. It is for this public that the Biennial was conceived, attempting to be didactic, attractive and accessible without losing the technical rigor that a show of this importance must maintain while preserving its universalist vision and its avant-garde stamp.

Special attention has been given to children who will be brought to the exhibit in great numbers. A special system of guides and a space where they can express their feelings about the exhibit through their own art has been developed just for them.

Thus, as we inaugurate our main event, our greatest ambition is to be able to sharpen the spirit and the sensitivity of our "anonymous visitor". To him and to the artists who are the "raison d'être" of our exhibition, we dedicate the 18th. São Paulo International Biennial.

* Simple, rhymed poetry chapbooks popular with the general public and usually displayed hanging from strings.

Sheila Leimer

Curadora Geral da
18.^a Bienal Internacional de São Paulo

Durante os últimos dois anos, o processo artístico e administrativo da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo transcorreu vigoroso e tranquilo, rigidamente de acordo com a programação prevista e agilizado também diante dos imprevistos usuais. A instituição absorveu as características pragmáticas, quase que puramente finalísticas, da organização empresarial sem, contudo, colocar em risco o caráter isento, eminentemente cultural, de irradiação e intercâmbio artístico da sua principal realização: a Bienal de São Paulo.

O presidente da Fundação, Roberto Muylaert, é um administrador, com larga experiência na promoção e divulgação de grandes eventos culturais. Também como ele, as pessoas que compõem a Diretoria Executiva da Fundação são sensíveis às questões da arte e da cultura; e a Comissão de Arte e Cultura está constituída por membros com reconhecida atuação nas mais diversas áreas culturais brasileiras. Nesta Comissão, encontram-se representados a Diretoria Executiva, as Secretarias Municipal e Estadual de Cultura, a Associação Brasileira de Críticos de Arte - Seção Nacional da AICA - e a Curadoria de Arte da Bienal.

Ao contrário das demais instituições, cujas realizações são freqüentes e cadenciadas, cada edição da Bienal Internacional de São Paulo é o resultado de uma fase aguda de trabalho e enorme consumo de energia. Todo este esforço geralmente não pode ser avaliado, diante de um resultado que é efêmero na duração (dois meses e meio), mas perene na História. A complexa infraestrutura da Instituição e a eficiente política na obtenção de seus subsídios, permitem uma atividade ininterrupta que compreende desde a elaboração e distribuição do regulamento e as primeiras reuniões com as missões diplomáticas em nosso país, até a gigantesca montagem da exposição.

Os preparativos para esta grande manifestação deram-se num clima de enorme entusiasmo e otimismo. Houve um sentido muito forte de realização coletiva, entrosamento, respeito e compreensão entre as pessoas de cada equipe e mesmo entre as próprias equipes envolvidas. Havia expectativa e suspense no ar. Havia convicção e também dúvidas. Tratava-se de uma luta comum, mais no sentido de colaborar para o desenvolvimento artístico do país, travada nos bastidores de um grande (e responsável) espetáculo.

Uma visão universalista

A primeira preocupação com relação à 18.^a Bienal Internacional de São Paulo foi entender que o que torna esta exposição verdadeiramente internacional não é o fato de ela agrupar países. E sim a consciência de que ela se insere no sistema universal da arte. Só essa consciência mais ampla permitiria que se organizasse uma estrutura em equilíbrio com aquele sistema, e compatível com a produção internacional contemporânea.

Nós temos a tendência de ver qualquer instituição de um ponto de vista unilateral. Intuímos a importância da Bienal sempre em termos brasileiros e nunca a colocamos dentro do seu verdadeiro âmbito. No entanto, a Bienal de São Paulo encontra-se localizada dentro de um circuito formado por dezenas de países, e do qual o Brasil faz parte da mesma forma como todos os outros. A Bienal de Veneza não é uma bienal italiana, a Documenta não é alemã, e nem a de Sidney é australiana. Todas elas são nacionais apenas em termos de organização, e não em sua filosofia.

A concepção da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo funda-se, portanto, numa visão universalista, na abolição de fronteiras no tempo e no espaço. No tempo, porque a Bienal une a história ao presente; e no espaço, porque ela apaga os limites geopolíticos tradicionais. A Bienal faz parte, afinal, de um processo político, social e intelectual que — desde a Primeira Grande Guerra — vem dissolvendo as tradições locais, regionais e nacionais, que são absorvidas cada vez mais pelos amplos sistemas universais.

Cada ação em nossos dias é absolutamente sincrônica — ocorre ao mesmo tempo e da mesma forma em todas as partes do mundo. O artista individual, em qualquer parte — Nova York, Berlim, Tóquio, Belo Horizonte, Paris — confronta-se não com imposições externas, mas com a atividade ubíqua da arte e com a também constante revelação da totalidade do pensamento, fé e realização humanas.

Porém, estas constatações não dão apenas o sentido de uma internacionalização da arte, por sua vez só possível, é lógico, pela inexpugnável universalidade de seus preceitos. Elas possibilitam, por outro lado, uma visão mais ampla, anti-historicista até, com relação à identidade do próprio homem. O homem e a sua obra — que, na realidade, é tão anônima quanto o era nas sociedades tribais primitivas — diante de toda a série de fragmentos e ações que representa coletivamente a condição da arte em seu estado original de unidade: a Grande Obra contemporânea.

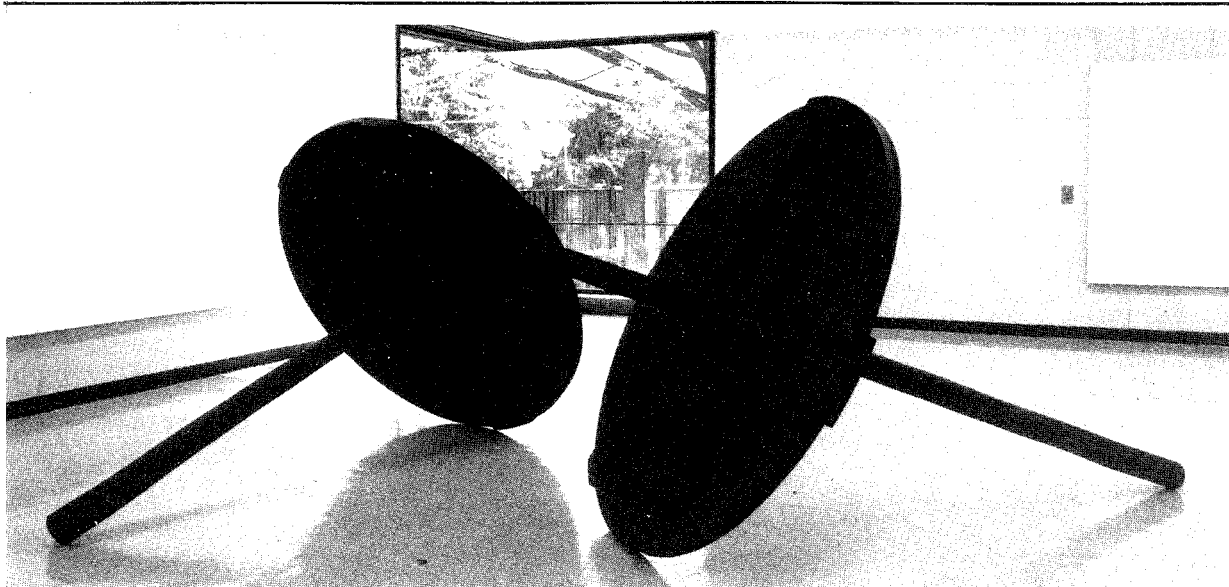
O Homem e a Vida

Outra preocupação com relação à 18.^a Bienal Internacional de São Paulo, logo no início de 1984, foi a de dar continuidade às prerrogativas conquistadas nas duas últimas bienais. Estas prerrogativas, afinal, foram as responsáveis pela recuperação de um prestígio internacional praticamente perdido. A montagem por analogia de linguagens ao invés da repositação geopolítica tradicional, a tentativa de influenciar (grande parte das vezes com sucesso) as representações estrangeiras, a contratação de nomes internacionais expressivos para se somarem ao projeto brasileiro da exposição e sobretudo a afirmação da mostra como consequência de um firme ponto de vista crítico, foram os passos fundamentais para seu indiscutível e altamente satisfatório resultado.

A Bienal é essencialmente um instrumento de diálogo e troca importantíssimo para o público brasileiro. Mas ela não deve de forma alguma ser uma vitrina do que se faz no Exterior, como modelo para a produção dos países subdesenvolvidos. Por isso é fundamental que mantenha a sua estrutura, como já se disse há pouco, em equilíbrio com o sistema universal da arte. Mas por isso também é condição *sine qua non* que ela seja organizada de uma maneira reflexiva e crítica.

Se a preocupação, portanto, era dar continuidade às conquistas das bienais anteriores, o grande objetivo, por outro lado, era fazer com que o evento não apenas refletisse desta vez, com toda a realidade possível, a situação contemporânea da arte, mas que ele fosse também considerado à luz do olhar crítico contemporâneo. Um olhar capaz de carregar a exposição de significados relativos ao nosso presente, tanto por meio da arte que ela apresentasse quanto por meio da maneira com que os trabalhos fossem apresentados.

Além da necessidade de um espírito, de um pensamento metafórico que revelasse o contemporâneo, ou pelo menos servisse como o instrumento de sua revelação, nasceu a exigência de uma designação que excluísse as linguagens da década anterior, já devidamente exauridas nas últimas bienais. Que outra denominação senão “O Homem e a Vida” faria melhor contraponto à “Arte sobre Arte” tão característica dos anos 70? Afinal, **grosso modo** esta é a grande dicotomia dos nossos tempos; a grande divisão, o eixo em torno do qual giram todas as manifestações da arte avançada. Por “arte avançada” obviamente entendem-se as manifestações não comerciais ou não orientadas para o consumo. Ou seja, aquelas que



Os contrapontos: Yoshishige Saito e...

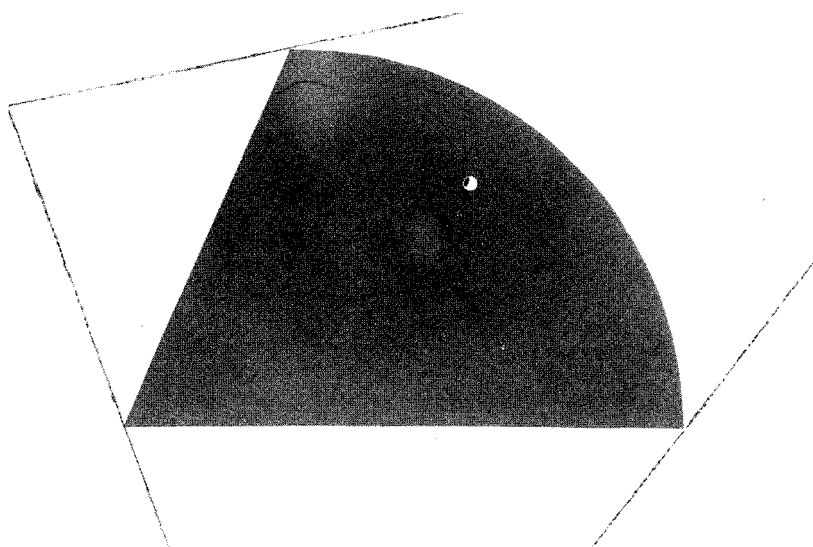
formam um conjunto de aspirações espontâneas, operações dedutivas, experiências de interação e progressão que nascem na vida elevada da inteligência.

É claro que, em última instância, tudo envolve “O Homem e a Vida”, talvez o mais completo e metafísico abstracionismo, a mais total desmaterialidade e conceitualismo da arte matemática, os maiores alheamentos da tecnologia, a arte da pura informação epistemológica. Por isso mesmo, “O Homem e a Vida” não se tornou o título de um tema convencional, como se fazia no passado. Não é — e nem poderia ser, por seu caráter amplo e simbólico — um “assunto”, uma proposição tratada ou demonstrada pela exposição.

“O Homem e a Vida” é um nome vago e poético, mas inequívoco e muito significativo do espírito que marca o grande evento. Caracteriza uma empatia imediata e direta com a arte de hoje (e não indireta e transcendente como nos casos citados acima), revelando-a com maior profundidade.

Com algumas nuances, é claro, há — em essência — apenas três maneiras críticas de se organizar uma exposição contemporânea internacional, de modo que ela possa estar realmente inserida no sistema universal da arte. A primeira é a convencional: trata-se de estabelecer uma temática definida de forma que a produção artística seja circunscrita a questões específicas. O resultado é uma exposição analítica tradicional, longe dos objetivos da 18.ª BISP.

A segunda maneira é empírica: define critérios relativos a “aspectos” da produção artística, como o vigor, a contemporaneidade, etc. O resultado é uma exposição que aponta: “Isto é vigoroso, aquilo é contemporâneo, etc.”. E a terceira forma, também empírica e não con-



... Jo Delahaut. A dimensão das contribuições históricas

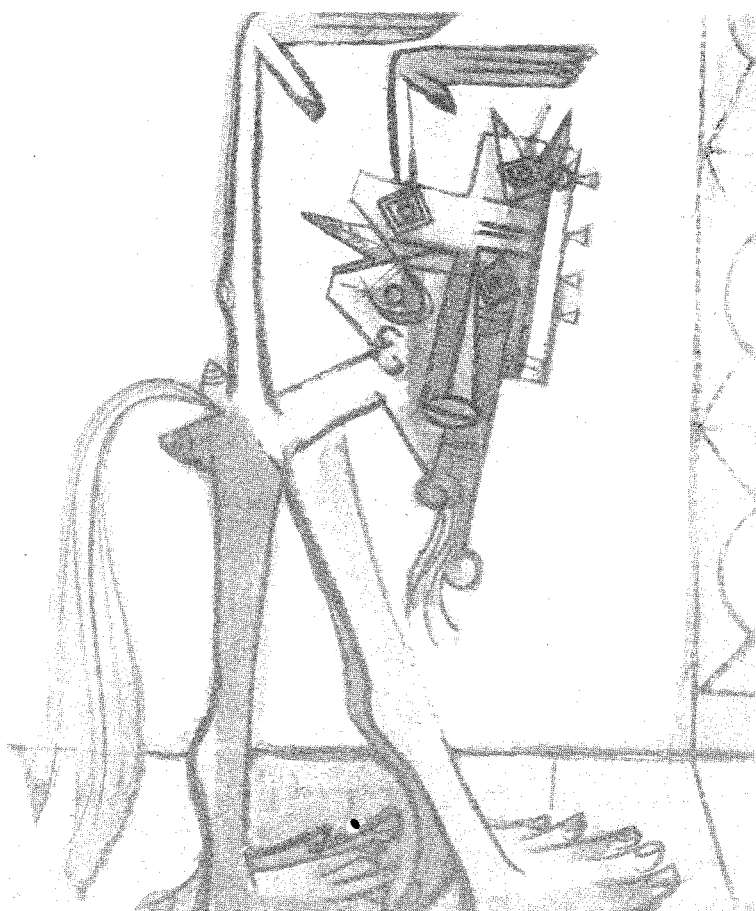
vencional, propõe uma empatia com o objeto de análise; e portanto, uma empatia com o espírito da época que ele traduz. Aqui, o resultado é uma exposição que se pretende análoga ao seu momento na arte. Este é o caso da 18.ª BISP.

Mas, além de representar esta postura, “O Homem e a Vida” também é uma estratégia. Uma marca para a coleção de idéias definidas, sem a qual não se teria chegado nem ao plano preliminar da exposição. Porque além de amarrar este projeto complexo tornando as suas partes coerentes entre si, este logotipo foi responsável também pela orientação e influência sobre as representações estrangeiras. O resultado da 18.ª BISP é, portanto, consequência direta da aplicação dos conceitos críticos reunidos sob o nome de “O Homem e a Vida”.

A Bienal como espetáculo

O objetivo é trazer ao público um novo conjunto de valores desenvolvidos a partir dos problemas sociais, movimentos da mulher, importância da personalidade (vida, biologia, antropomorfismo), autobiografia (onde “persona”, psique, condição humana e arte estão entrelaçados de alguma forma), culto teatral e temporalidade. O que se pretende, em última análise, é avaliar também as manifestações chamadas pós-modernas, que certamente tendem — junto com a nova pintura — para o ontológico.

Esta parte da arte contemporânea cabe aos novos cenários narrativos que substituam as performances convencionais e aos pós-happenings à pintura de imagem, à nova arte do corpo e



Wifredo Lam, uma ponte para o contemporâneo

principalmente à associação teatral — não menos expansiva, energética e épico-narrativa do que a chamada “transvanguarda” ou neo-expressionismo selvagem — de relevos, escultura livre sobre o chão e pintura ou objetos em grandes dimensões. Há a explosão inconformada da própria tela, que nega a parede, o muro, a instituição, e cujos fragmentos grudam-se fortuitamente por toda parte estampando imagens. Mas persistem também as instalações, a pintura mural (grafitti etc.); e naturalmente, a arte ligada à tecnologia com tendência à linha do registro.

O grande pensamento metafórico que revela desta vez o contemporâneo, por outro lado, não é literário como está tão em voga nas exposições internacionais européias. É simplesmente o “espetáculo”. Um caráter que pode dinamizar o evento a partir, inclusive, da própria essência contida na reflexão sobre o Homem e a Vida. Nós vivemos a época pré-(ou pós-) apocalíptica do espetáculo, e isto está patente em cada manifestação. O artista de hoje — com a visão prospectiva de sempre (basta lembrar Leonardo) — já detonou a bomba nuclear e renasce das cinzas como uma Fênix, encenando o próprio drama da humanidade.

A volta da pintura, a pós-performance, as novas instalações lidam com questões relativas ao espetáculo em todos os seus pormenores, e na sua própria essência circunstancial, efêmera e energética. Mito, tradição, irreverência, narcisismo, são questões muitas vezes representadas teatralmente, sobretudo em nossos dias, com o culto exacerbado da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade. O espetáculo (a expressão) é uma das muitas formas, afinal, que se colocam, na maior parte das vezes, frontalmente contra o rígido cultivo da linguagem, conceitos e consciência ética e estética característicos da década de 70, e que exigiam o rigor e neutralidade da “caixa branca” como espaço de galeria, museu ou bienal, para poder se desenvolver.

O projeto e a exposição

O primeiro passo, com respeito à realização da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo, foi amarrar todos estes objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente, de modo que o ponderável e o imponderável, o previsível e o imprevisível nunca gravitassem em sua volta, mas, ao contrário, se integrassem aos seus princípios.

No projeto encomendado a mim por Roberto Muylaert, e enriquecido por sugestões da Comissão de Arte e Cultura e pela valiosa colaboração da Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos, estavam articulados todos os segmentos da grande exposição. Do núcleo histórico ao contemporâneo, das exposições especiais aos eventos paralelos, nos quais se inclui o setor de música, reafirmando o caráter interdisciplinar da arte contemporânea. Da monitoria de adultos, que foi reciclada por uma nova e dinâmica visão, à infanto-juvenil, que constitui uma inovação. Cada um tinha a sua razão de ser dentro da totalidade do grande evento.

A perfeita compreensão dos propósitos da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo por parte significativa das representações estrangeiras transformou em realidade o projeto inicial. E isto se deveu a um trabalho sistemático de interrelacionamento com as representações estrangeiras, no sentido de tornar a exposição coerente com a concepção básica e o espírito da 18.^a BISP.

Mas era fundamental, por outro lado, que a Bienal não se ativesse apenas às participações oficiais, pois isto — além de enfraquecer seu poder de iniciativa — iria tirar-lhe a possibilidade de explicitar sua posição frente às próprias decisões conceituais. Um convite oficial continua a representar, afinal, a ilustração de suas definições críticas, o exemplo de sua orientação com relação aos objetivos da totalidade da grande exposição.

Assim, finalmente, estão representados artistas individuais, movimentos e grupos históricos que realmente contribuíram não apenas para o desenvolvimento, mas sobretudo para o nosso entendimento da arte contemporânea como Wifredo Lam, Fernando Botero, Manuel Álvarez Bravo, Patrick Caulfield, John Cage, “Movimento Cobra”, Ateliê Vienense, Emílio Vedova, o grupo da “Nueva Imagen” e grande parte dos artistas que compõem a exposição especial “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”. E assim também surgiram os contrapontos como os trabalhos geométricos de Jo Delahaut e as esculturas de Yoshishige Saito que nos dão maior distanciamento apontando a dimensão daquelas contribuições.

Por outro lado, o imperativo de se confrontar aspectos importantes da arte contemporânea por meio da pluralidade dos **media** e linguagens que as caracterizam no presente, fez com que se configurasse uma interessante e variada constelação de nomes e tendências. Mais do que isso, revelou a fragmentação pluralista característica do nosso momento, onde não há grupos definidos de valores. Na verdade,

agrupam-se estéticas mistas que alcançam uma certa unidade nos meios pelos quais cada uma declara as suas intenções.

Era natural que este núcleo contemporâneo — exaustivamente estudado, junto com o histórico, por um dedicado grupo de qualificação e sistematização do material — tivesse sido dividido entre os artistas que mantêm meios, técnicas e linguagens tradicionais e aqueles que enveredam por novos caminhos. E era natural também que a Bienal recebesse desta vez uma enorme quantidade de trabalhos que defendem a nova pintura, uma vez que este é um fenômeno mundial; e que crescesse consideravelmente o número de instalações, visto que o artista inconforma-se cada vez mais com a unificação dos meios, propondo justamente a sua interpenetração.

A visão pluralista dos anos 80, a interdisciplinaridade, a eliminação de fronteiras estéticas, a mistura dos meios e categorias artísticas, aliados à necessidade de configurar a 18.^a Bienal Internacional de São Paulo como um espetáculo, sobretudo no sentido de constituir um espaço virtual de vivência, experiência e compreensão didática da arte pelo público, permitiu a coerência de se criar espaços análogos a essas características. Espaços estes, perfeitamente entendidos e organizados pelos arquitetos da Bienal.

A “Grande Tela” e as exposições especiais

Um dos espaços referidos anteriormente é o que se convencionou chamar de “Grande Tela”. Este é um termo que foi usado há alguns anos, de forma diversa, por um crítico italiano que pretendia demonstrar na pintura o ritmo desenvolvido entre o quadro e o ambiente no qual vivemos. Mas aqui, a “Grande Tela” é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos.

Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela sobretudo o atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.

Contudo, a visão de tal conjunto tem como fundamento a utopia. E não pare-

ce presunçoso afirmar que ele é também anticidadático, anti-historicista, anárquico; e tão teatral quanto os próprios trabalhos que “encenam” o seu referencial histórico e repertório autobiográfico. Adquire o seu significado total por meio da noção de uma ocorrência cotidiana, ininterrupta e sincrônica dos atos estruturados que se dão entre o artista e o fruidor. Atos que — como um todo — agem como “cola” psíquica, existencial e intelectual que mantém toda a cultura interligada. A Grande Tela é quase um símbolo da Grande Obra contemporânea, a qual se teve em mente ao conceber e organizar a 18.^a Bienal Internacional de São Paulo.

Há também os espaços que circundam a Grande Tela e que foram chamados de “Naves Laterais”, como se — simbolicamente — o grande conjunto de pinturas representasse também a nave central de um templo, construído para o culto litúrgico de celebração da arte, Homem e Vida. Nestas naves irregulares estão as instalações que mantêm estreita relação com a “nova pintura” ou com o caráter da Grande Tela. São espaços intrincados que permitem configurar finalmente o caráter polêmico desta zona de turbulência, que é onde a Bienal se apóia, onde surgem as questões mais importantes. Uma zona que é a principal razão da existência da grande exposição.

O percurso termina com a saída desta zona de agitação, deste turbilhão de valores que a arte espelha, para um momento de respiro e distanciamento, onde se estabelecem relações muito importantes. Trata-se das exposições especiais que formam uma ponte de ligação entre o presente e o passado histórico, o futuro e o arcaico e primitivo. São dez exposições especiais, estanques na sua disposição física, mas absolutamente entrelaçadas com o resto da mostra.

Nenhum movimento, talvez, tem maior ligação com as mais recentes vertentes artísticas do que o Expressionismo. E este movimento — no Brasil, especificamente — nunca foi mostrado de maneira completa ao público. Ao contrário do concretismo e neoconcretismo abstrato, o Expressionismo remete diretamente ao Homem e à Vida. Por uma simples questão de empatia imediata com esta idéia. Fazer a associação do Expressionismo com o espírito da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo, por meio da exposição “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”, é o resultado de uma postura livre que se opõe aos ranços e à rigidez acadêmica.

Da mesma forma como ocorreu com a Arte Plumária na última Bienal, as exposições “O Turista Aprendiz”, “Máscaras da Bolívia”, “Gravuras Cabichuí do Paraguai” e “Xilogravuras Populares Contemporâneas na Literatura de Cordel, anos 60/70”, mantêm uma profunda relação de afinidade com a arte contemporânea. Não apenas por causa de sua linguagem livre, expansiva, espontânea, vernaculista (e ao mesmo tempo cósmica), mas também pelo temário e pelas imagens ontológicas e expressivas que a formam. Mas a afinidade do presente com o primitivo não está só nos aspectos artísticos dos elementos antropológicos, etnológicos, etc. Ela está também na relação do artista contemporâneo com a criança. A experiência da exposição especial realizada na Documenta 7 de Kassel, e repetida aqui, com o nome “A Criança e o Jovem na Bienal” — onde os jovens visitantes expõem suas impressões sobre a Bienal — é extremamente pertinente num momento em que o artista procura por uma “nova virgindade”, e sua arte representa o prenúncio de uma nova era, de um novo mundo. Talvez não um mundo melhor, já que os sistemas de “crença”, irremediavelmente desestruturados, não podem ser mais substituídos. Mas sem dúvida, um mundo diverso. O que se presencia agora é um tipo diferente de humanismo que, entre outras coisas, sugere uma infância que se divide apenas entre a percepção e o ser, com toda a riqueza e multiplicidade que esse enfoque implica. Ou seja, o inconsciente, os mitos, a mística, os ritos. Um humanismo, enfim, pós-apocalíptico, voltado ao arcaico, à primeira era, ao primeiro gesto, e também à primeira violência, à primeira manifestação de identidade, ao primeiro berro que — é claro — se une ao som eletrônico do futuro.

Se esta exposição pretende ser a ponte de ligação entre a utopia do artista e a realidade da criança, a mostra “Entre a Ciência e a Ficção” e as coletivas de vídeo arte, por outro lado, também representam o elo entre a necessidade de projeção, prospecção e ambição do artista e a realidade da tecnologia e da ciência. Pois elas são sobretudo um projeto para tornar possível o impossível.

Como o impossível (o utópico) é justamente a ilimitação, a recusa do modelo, do idêntico e do provável, as práticas na direção desse impossível — quer dizer, tanto a tecnologia e a ciência quanto a tentativa da “nova virgindade” — são práticas em direção à liberdade geradora, afinal, do novo humanismo. Ali, na volta do macluhanismo em sua consequência máxima — a máquina como extensão física e mental do homem — iremos, talvez, entre outras coisas, reencontrar a natureza. Da mesma forma como na arte de hoje já voltamos a encontrar o Homem e a Vida.

Sheila Leirner

*General Curator of the
18th International São Paulo Biennial*

Over these last two years, the artistic and administrative process of the 18th International São Paulo Biennial (ISPB) has followed a vigorous and steady course, in strict conformity with the planned schedule, and prompt reactions to the usual amount of unforeseeable events. The institution has absorbed the pragmatic, almost purely finalistic features of a business organization, without, however, jeopardizing the impartial and eminently cultural character of artistic irradiation and interchange of its main achievement: the São Paulo Biennial.

The Chairman of the Foundation, Mr Roberto Muyaert, is an administrator, with a vast experience in the promotion of large-scale cultural events. Similarly, the members of the Foundation's Executive Board are sensitive to the issues concerning art and culture; and the Art and Culture Committee is integrated by personalities acknowledged for their active participation in all spheres of Brazilian culture. This Committee includes representatives of the Executive Board, of the State and City Departments of Culture, of the Brazilian Association of Art Critics - the national chapter of the IAAC - and of the Board of Art Trustees of the Biennial.

As opposed to other institutions, whose events are frequent and follow a regular pattern, each edition of the ISPB is the result of an acute phase of intense work and of an enormous consumption of energy. And all this effort is, generally speaking, difficult to evaluate, since its result is short-lived in duration (two and a half months) albeit enduring in History. The complex infrastructure of the Institution and its efficient fund raising policy enable it to develop an uninterrupted activity, ranging from the setting up and distribution of the rulings and the first meetings with the diplomatic delegations accredited in our country up to the herculean stage of the actual assembly of the exposition.

The preparatory arrangements for this great manifestation have taken place in an environment of throbbing enthusiasm and optimism, with a strong commitment to a collective achievement, to mutual respect and understanding among the members of each work team, as well as among the teams as such. The air was laden with expectations and suspense, with doubts and certainties. This was everyone's battle in aid of the country's artistic progress, fought out behind the scenes of a vast (and earnest) show.

A universalist point of view

The first concern with relation to the 18th ISPB was to apprehend that what renders this exposition truly international is not its grouping of a number of countries, but rather the awareness of its insertion in the universal system of art. Only this broader awareness would enable one to set up a structure which would balance with this system, and be compatible with contemporary international production.

Indeed, it is a general tendency to consider institutions from a unilateral point of view. The importance of the Biennial is always felt in Brazilian terms, and never in its true scope. But the São Paulo Biennial is part of a circuit which includes Brazil on par with all other nations. The Venice Biennial is not an Italian event, nor is Documenta German, or Sidney Australian. They are all nation-specific only in terms of organization, not in their philosophy.

The conception of the 18th ISPB is therefore based on a universalist point of view, in which the borderlines of time and spaces are abolished. Of time, because the Biennial links history to the present; and of space, because it erases traditional geopolitical limits. The Biennial is, after all, part of a political, social and intellectual process which - since World War I - is steadily breaking down local, regional and national traditions, more and more absorbed by the vast universal systems.

Every action is, in our days, perfectly synchronous - it occurs at the same time and in the same manner everywhere. The individual artist - in New York, Berlin, Tokyo, Belo Horizonte or Paris - is faced not with external impositions, but with the ubiquitous activity of art and with the constant revelation of the totality of human thought, faith and enterprise.

These substantiations, however, do not only ascribe meaning to the internationalization of art, which, in turn, is only made possible by virtue of the unconquerable universality of its precepts. They also open up to a broader and even anti-historicist view of Man's identity. Man and his work - which in fact is just as anonymous today as it was in the primitive tribal societies - placed before the whole series of fragments and actions which jointly represent the condition of art in its original state of unity: The Great Work of contemporary times.

Man and life

Another early concern of the organizers of the 18th ISPB as from the beginning of 1984, was to maintain the prerogatives gained in the last two biennials. After all, these prerogatives had

meant the recovery on an international prestige which had practically been lost. The assembly based on the analogy of languages rather than on traditional geopolitical representations, the attempt to influence (most often successfully) the foreign delegations, the engagement of prominent international personalities to lend their efforts to the Brazilian exposition project, and, above all, the assertion of the exhibition as resulting from a solid critical point of view, were the basic steps towards an undisputed and highly satisfactory result.

Biennial is, in essence, an extremely important instrument of dialogue and exchange for the Brazilian public. But it must under no circumstances be a mere showcase of foreign production, set up as a model for underdeveloped countries. Therefore, as mentioned previously, it is crucial that its structure be held in balance with the universal system of art. And, for this purpose, it is a fundamental condition that the Biennial be organized in a reflective and critical fashion.

Thus, if on one hand the concern with the maintenance of the gains of preceding biennials was paramount, on the other, the main goal was to ensure that the event would not only reflect, and as truthfully as possible, the current situation of art, but also that it would be seen in the light of a contemporary critical eye. An eye capable of calling forth meanings related to our present, by means of the art actually exposed as well as by the manner in which such art is exposed.

Besides the need for a spirit, a metaphorical thinking whereby the contemporaneous would be revealed, or which at the very least would serve as an instrument for its revelation, the need for a denomination which would exclude the languages largely employed in the 70's, fully exhausted in the preceding biennials, was felt. What better than "Man and the preceding biennials, was felt. What better than "Man and Life", as a counterpoint to "Art on Art", typical of the preceding decade? Indeed, this is, roughly speaking, the great dichotomy of our times: the great division, the great axis on which all manifestations of advanced art revolve. "Advanced art" in this context obviously means non-commercial or non-consumer-oriented manifestations, i.e., those which constitute a set of spontaneous aspirations, deductive operations, experiences in interaction and progression, begot by the more elevated life of intelligence.

It is self-evident that everything ultimately involves "Man and Life", including the utmost metaphysical abstractionism, the total immateriality and con-

ceptualism of mathematical art, the greatest raptures of technology, the art of epistemological information. For this very reason, "Man and Life" has not become the title of a conventional theme, as was current practice in the past. It is not - nor could it be, given its scope and symbolic character - a "topic", a proposition approached or demonstrated in the exhibition. "Man and Life" is a vague and poetic name, but nevertheless explicit and pregnant with the meaning of the *spirit* which marks the great event. It typifies an immediate and direct empathy with contemporary art (not indirectly and transcendently as in the cases mentioned above), and thereby reveals this art in greater depth.

With a few nuances, of course, there are essentially only three forms by which a contemporary international exhibition can be critically organized, so as to be effectively inserted in the universal art system. The first is the conventional form, which establishes a set theme, restricting artistic production to specific issues. The result is a traditional analytical exhibition, remote from the aims of the 18th ISPB.

The second is the empirical form, which defines criteria related to certain "aspects" of artistic production, e.g., vigour, contemporaneity, etc.,. The result is an exhibition which indicates: "This is vigorous, that is contemporary, etc." And the third form, similarly empirical and non-conventional, proposes and empathy with the object under analysis, and, thereby, an empathy with the *Zeitgeist* of the epoch it translates. Here the result is an exhibition which purports to be analogous to its instant in art. And this is the case of the 18th ISPB.

But "Man and Life", beyond representing this attitude, is also a strategy, a signpost for collecting specific ideas, without which one would never have gone even as far as to the preliminary plan of the exhibition. Because besides binding together this complex project, so that its different parts are integrated into a coherent whole, this logotype is also responsible for guiding and influencing the foreign delegations. The result of the 18th ISPB can therefore be said to be a direct consequence of putting in practice the critical concepts organized under the heading "Man and Life."

The Biennial as a show

The purpose is to bring to the public a new set of values deriving from social problems, woman liberation movements, the importance of the personality (life, biology, anthropomorphism), autobiography (in which "persona", psyche, human condition and art are somehow

intertwined), theatrical cult and temporality. Ultimately, the goal also covers an evaluation of the so-called post-moderns manifestations, which certainly tend - together with new painting - towards the ontological.

This portion of contemporary art pertains to the new narrative sceneries, which replace conventional performances, and to post-happenings, to image painting, to the new body art and, above all, to the theatrical association - in no way less expansive, energetic and narratively epic than the so-called "trans-avant-garde" or savage neo-expressionism - of reliefs, free floor sculpture and large scale paintings or objects. There is the non-conforming explosion of the canvas itself, which renegates the wall, the institution, the fragments of which are fortuitously stuck all over, printing images. But installations, mural painting (graphittis, etc.) persist; and, of course, so does art bound up with technology, tending towards the register line.

The great metaphorical idea which in this 18th Biennial the contemporary is not, however, of a literary nature, as has been the fashion in international European exhibitions. It is simply the "show". And this feature is capable of dynamizing the event, one of its starting points being the very essence contained in the reflection on Man and on Life. We live in the pre- (or post-) apocalyptic era of the show, and this is made evident by each manifestation. Today's artist, who retains the enduring prospective vision (remember Da Vinci), has already detonated the nuclear bomb, and is reborn from the ashes like a Phoenix, staging the drama of Mankind.

The comeback of painting, the post-performance, the new installations deal with issues related to the show in every detail, and dwell on its circumstantial, fleeting and energetic essence. Myth, tradition, irreverence, narcissism, all are issues often presented theatrically, specially in our days, with its exacerbated devotion to subjectivity, individuality, emotivity and irrationality. The show (the expression) is one of the many forms which frontally oppose the rigid cultivation of the language, the concepts and the ethical and aesthetical awareness typical of the 70's, and which required the stringency and neutrality of the "white cube" as gallery, museum of biennial space, in order to unfold.

The project and the exposition

The first step towards putting into execution the 18th ISPB was to tie up these goals into a single organically interlaced and congruent proposal, in such a manner that the ponderable and the inponderable would not gravitate around it,

but, on the contrary, would become integrated with its principles.

In the project which Roberto Mulayert commissioned me to develop, and which was enriched by suggestions from the Art and Culture Committee, and by the invaluable collaboration of the Advisory Board for Event Planning and Execution, all segments of the great exposition were articulated, from the historical to the contemporary, from the special expositions to the parallel events, including the music sector, thus reasserting the interdisciplinary nature of contemporary art. From the monitoring of adults, recycled by a newer and more dynamic outlook, to the child and youth monitoring, which is an innovation. Each point had its purpose within the general framework of the great event.

The perfect understanding of the purposes of the 18th ISPB by a significant number of foreign delegations has made the initial project become a reality. And this has come about thanks to a systematic stimulation of interrelations with the foreign delegations, so as to ensure that the exposition would be coherent with the basic concept and with the spirit of the 18th ISPB.

But another crucial aspect was to avoid restricting the Biennial to official participation since - besides weakening its power of initiative - this would deprive it of the possibility of explicating its position with respect to its own conceptual decisions. An official invitation still represents an illustration of its critical definitions, an example of its guidelines concerning the purposes of the great exposition as a whole.

Thus, also represented at the 18th ISPB are individual artists, movements and historical groups which have contributed not only to the development, but, above all, to our understanding of contemporary art, such as Wilfredo Lam, Fernando Botero, Manuel Alvarez Bravo, Patrik Caulfield, John Cage, the Cobra Movement, the Vienna Workshop, Emilio Vedova, the "Nueva Imagen" group, and a great number of the artists taking part in the special exposition "Expressionism in Brazil: Heritages and Affinities." In a similar fashion appear counterparts such as the geometrical work of Jo Delahaut, and the sculpture of Yoshishige Saito, which offer us a wider perspective, indicating the true dimensions of their contributions.

On the other hand, the imperative of confronting salient aspects of contemporary art through the multiplicity of media and languages which typify current trends has taken the shape of an interesting and varied constellation of names and tendencies. More important, it has revealed the pluralistic fragmentation typical of the present day, in which

there are no definite groupings of values. In fact, the groupings actually organized result in mixed aesthetic which attain a modicum of unity through the means in which they declare their individual intentions.

The division of this contemporary core - thoroughly studied, together with the historical, by a dedicated group in charge of qualifying and systematizing the material - in artists which adhere to traditional means, techniques and languages and those who pick their way through new trails, came as a natural solution. And it was similarly natural that the Biennial came to receive an enormous quantity of works defending new painting, since this has become a worldwide phenomenon; and that the number of installations has considerably expanded, given that the artist is becoming growingly impatient with the unification of means, but eager to propose their interpenetration.

The pluralistic vision of the 80's, interdisciplinarity, the elimination of aesthetic boundaries, the blending of means and artistic categories, together with the need to establish the 18th ISPB as a show, specially in the sense of it being a virtual space of existence, experience and didactical understanding of art by the public, have afforded the coherence of creating spaces analogous to these features. And these spaces have been perfectly understood and organized by the architects of the Biennial.

The "Great Canvas" and the special exhibitions

One of the spaces mentioned previously is that which has come to be called the "Great Canvas". This is an expression employed a few years ago, in a different form, by an Italian critic who intended to demonstrate in painting the rhythm established between the painting and the environment in which we live. Here, however, "Great Canvas" stands for an effective high-impact symbolic block, grouping current production of new painting, self-contained, although with prospective openings in the direction of new paths.

In the Great Canvas, the works are inter-articulated, in an uninterrupted, narrative and noisy unfolding. But no fluent and linear collective discourse is to be expected. On the contrary, the Great Canvas discloses, first and foremost, attrition, shock and antagonism, typical of all deep-rooted and loving relationships. Their meanings may be read in the light of Art History, sociology or Philosophy. What one really aims at is to create a perturbing space, and area of turbulence, analogous to that which we find in contemporary art.

The overall view, however, is based on Utoia. And it would hardly be considered presumptuous to state that it is also anti-didactic, anti-historicist, anarchic; and as utterly theatrical as the works "stage" their historical references and their auto-biographical repertoire. The Great Canvas acquires its full meaning through the notion of a daily, incessant and synchronous occurrence of the structured acts which take place between the artist and the spectator; acts which - taken as a whole - behave, as it were, as a psychic, existential and intellectual "adhesive", which holds all culture together. The Great Canvas stands almost as a symbol of the contemporary Great Work which one had in mind under the conception and organization of the 18th ISPB.

The spaces which enclose the Great Canvas have been called "Lateral Naves", as if - symbolically speaking - the great body of paintings also represented the central nave of a templo, built for the purpose of celebrating the liturgy of Art, Man and Life. These irregular naves house the installations which are intimately related to "new painting", or to the nature of the Great Canvas. These are intricate spaces, enabling one to shape the polemic character of this area of turbulence on which the Biennial stands, and where the more important issues are brought up. An area which is the main reason for the existence of the great exposition.

The course ends at the exist from this troubled zone, this turmoil of values as reflected by art, out to a moment of breathing space and aloofness, where extremely important relations are established. Here we find the special exhibitions which bridge the present to the historical past, the future to the archaic and primitive. There are in all ten special exhibitions, isolated in their physical setup, but fully intertwined with the remainder of the display.

Perhaps no movement has a stronger linkage to the more recent artistic trends than Expressionism. And this movement - specially in Brazil - has never been fully shown to the public. Contrary to concretism and neo-concretism, to constructivism and even, at times, to abstract expressionism itself, Expressionism leads one *directly* to Man and to Life, given its immediate empathy with this idea. To associate Expressionism with the spirit of the 18th ISPB through the exhibition "Expressionism in Brazil: Heritages and Affinities", is the result of a free approach opposed to academic rankness and rigidity.

In the same fashion as with the Plumage Art of the preceding Biennial, the exhibitions "The Tourist Apprentice"; "Bolivian Masks"; "Paraguayan Cabichui

Engravings" and "Contemporary Popular Woodcuts in the 'Corde!' Literature of the 60's and 70's" retain a deep-rooted affinity with contemporary art. Not only because of their free, expansive, spontaneous and venacular (and, at the same time, cosmic) language, but just as much for their themes and for the ontological and expressive images which give form to their language.

But the affinity of the present to the primitive is to be found not only in the artistic aspects of the anthropological and ethnological elements. The experience of the special exhibition held at the Kassel Documenta 7, and repeated here in São Paulo under the name "Children and Youth at the Biennial" — in which young visitors expose their impressions of the Biennial - is highly pertinent at a time in which the artist is in search of a "new virginity"; and in which his art represents the foreshadowing of a new era, of a new world. Not necessarily a better world, since the systems of "beliefs" have been unstructured beyond recall; but certainly a different world. What we now witness is a different kind of humanism which, among other features, suggests a childhood divided only between perceptions and being, with all the richness and multiplicity implied by this approach; i.e., the unconscious, the myths, the mystical, the rites. A post-apocalyptic humanism, turned to the archaic, to the first era, to the first gesture, and also to the first act of violence, to the first manifestation of identity, to the first shriek, fused with the electronic sound of the future.

If this exhibition intends to bridge the artist's Utopia and the reality of the child, "Between Science and Fiction", as well as the videoart collectives, also represent the between the artist's need for projection, prospection and ambition, and the reality of Technology and Science; theirs is the project to bring the impossible within the ken of possibility.

Since the impossible (the Utopian) means the absence of limits, the refusal of the model, of the identical and of the possible, the steps taken in the direction of this impossibility - i.e., by Technology and by Science, as well as the attempts to create a "new virginity" - are steps towards a freedom which will ultimately generate a new humanism. Here, in the return of MacLuhanism in its ultimate consequences - the machine as a physical and mental extension of man - we may, perhaps, among other things, rediscover nature. Just as we in contemporary art have rediscovered Man and Life.

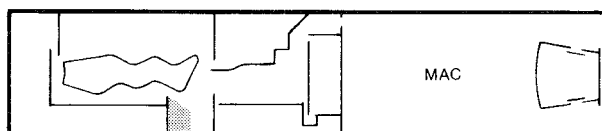


**Países participantes da
18ª Bienal Internacional de São Paulo - 1985**

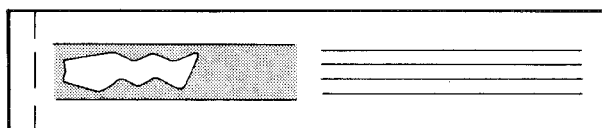
| Pais | Comissário |
|-----------------------------------|---|
| Argentina | Jorge Glusberg |
| Austrália | Noela Yuill |
| Áustria | Dr. Peter Baum |
| Bélgica | Catherine de Cröes |
| Bolívia | Pedro Querejazu |
| Brasil | Comissão de Arte e Cultura |
| Bulgária | Christo Neykov |
| Canadá | Richard Rhodes |
| Chile | Carmen C. Latham |
| Cingapura | |
| Colômbia | José Maria Lopez |
| Coréia do Sul | Bok-young Kim |
| Cuba | Sérgio Lopes Garcia |
| Dinamarca | Gunnar Bay |
| Egito | Fatma Aragi (Vice: Ahmed Nabil Soliman) |
| El Salvador | |
| Espanha | Aurora G. Garcia |
| Estados Unidos | Gail Gulliksen |
| Finlândia | The Society of Finnish Graphic Artists |
| França | Michel Nuridsany |
| Grã-Bretanha | British Council |
| Grécia | Béatrice Spiliades |
| Holanda | Gijs van Tuyl |
| Hungria | Katalin Neeray |
| Irlanda do Norte | Brian Ferran |
| Islândia | Ministério de Cultura e Educação |
| Israel | Amnon Barzel |
| Itália | Bruno Mantura |
| Iugoslávia | |
| Japão | Yoshiaki Toono |
| México | Teresa Del Conde |
| Nicarágua | Luis Morales |
| Noruega | Per Hovdenakk |
| Panamá | Jaime R. Moreno R. |
| Paraguai | Ticio Escobar |
| Peru | Jorge Bernuy |
| Porto Rico | Victor M. Gerena |
| Portugal | José Sommer Ribeiro |
| República Democrática da Alemanha | Gunhild Brandler |
| República Dominicana | Amable Sterling |
| República Federal da Alemanha | Dr. Armin Zweite |
| Romênia | Ana Lupas |
| Suíça | Dr. C. Menz |
| Suriname | René H. Halfhuid |
| Uruguai | Angel Kalenberg |
| Venezuela | Roberto Guevara |



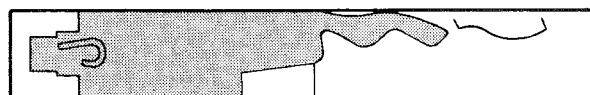
NÚCLEO I CONTEMPORÂNEOS 1



3º andar



2º andar



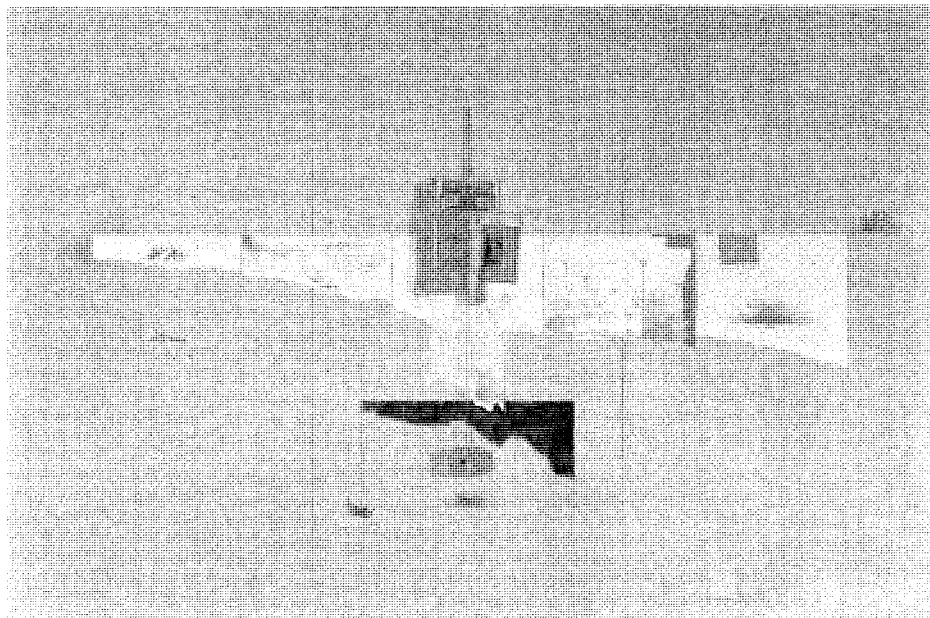
1º andar
Térreo

AGUIRRE, Carlos
México

Nasceu em Acapulco, Guerrero,
em 1948
Nacionalidade: Mexicana
Artista Convidado

Obras apresentadas:

Lineas Paralelas, 1984
Mista, 165 x 305 cm



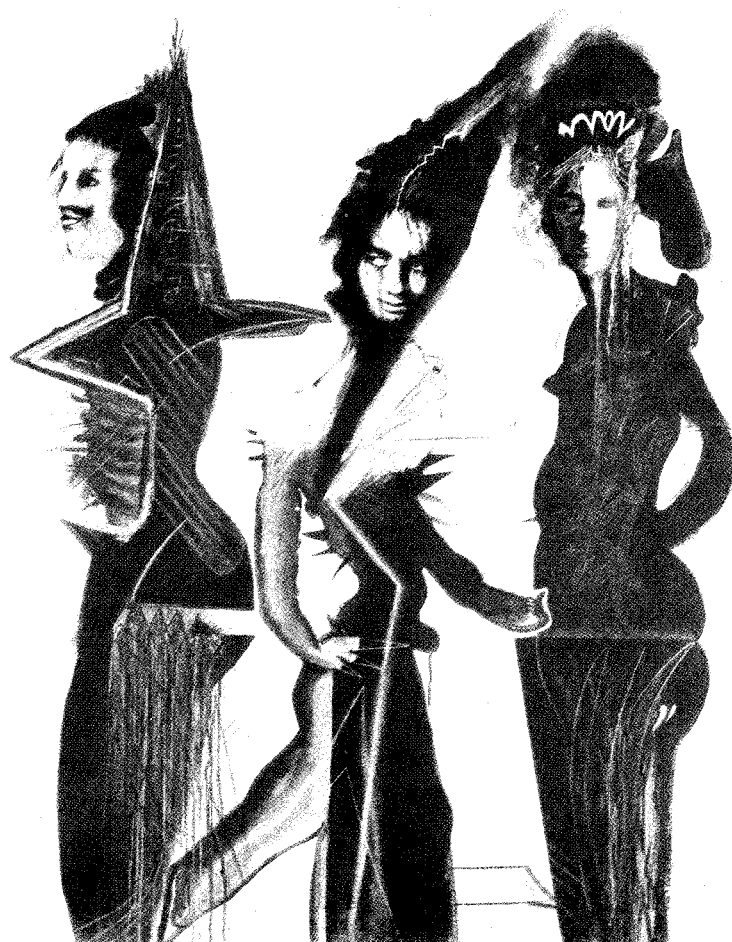
Lineas Paralelas

ALCÂNTARA, Pedro
Colômbia

Nasceu em Bogotá, Colômbia,
em 1942
Nacionalidade: Colombiana

Obras apresentadas:

Série Los Ancestros
Mista/cartão
Col. Instituto Colombiano de Cultura
Série Los Ancestros
Mista/cartão
Col. Instituto Colombiano de Cultura



ARANGO, Alejandro
México

Nasceu na Cidade do México,
D.F., México, em 1950
Nacionalidade: Mexicana

Obras apresentadas:

Lady's Bar, 1983
Óleo/tela, 200 x 200 cm
Col. Museo Tamayo

La niña que sacó a pasear a su ángel,
1984
Óleo/tela, 280 x 131 cm
Col. Museo Tamayo



Lady's Bar

ARARGI, Fatma
Egito

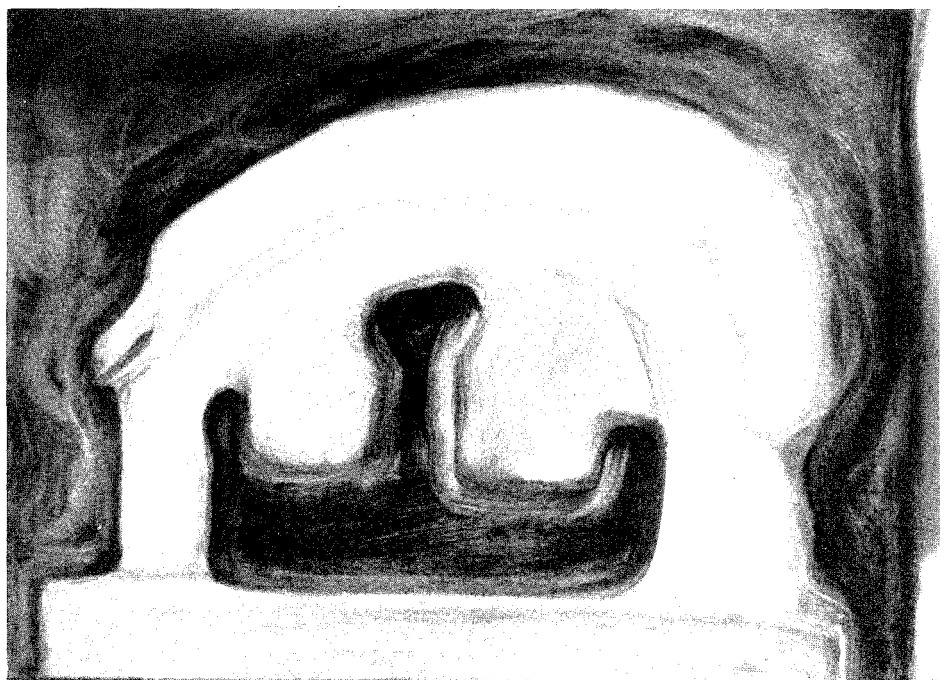
Nasceu em Alexandria, Egito, em
1934
Nacionalidade: Egípcia

Obras apresentadas:

Man and the universe, 1984
Óleo/tela, 80 x 110 cm
Col. Particular

Man and the universe, 1984
Óleo/tela, 80 x 110 cm
Col. Particular

Man and the universe, 1984
Óleo/tela, 80 x 110 cm
Col. Particular



Man and Univers

**AZAZY, Abd El Fatah El
Egito**

Nasceu no Cairo, Egito, em 1934
Nacionalidade: Egípcia

Obras apresentadas:

- Sem título, 1984
Madeira/cordas, 30 x 40 x 70 cm
- Sem título, 1984
Madeira/plexiglass, 80 x 20 x 35 cm
- Sem título, 1984
Madeira, 80 x 20 x 35 cm
- Sem título, 1984
Madeira/cordas/poliéster,
90 x 25 x 40 cm



**BECERRA, Milton
Venezuela**

Nasceu em Colón, Venezuela, em
1951
Nacionalidade: Venezuelana

Obras apresentadas:

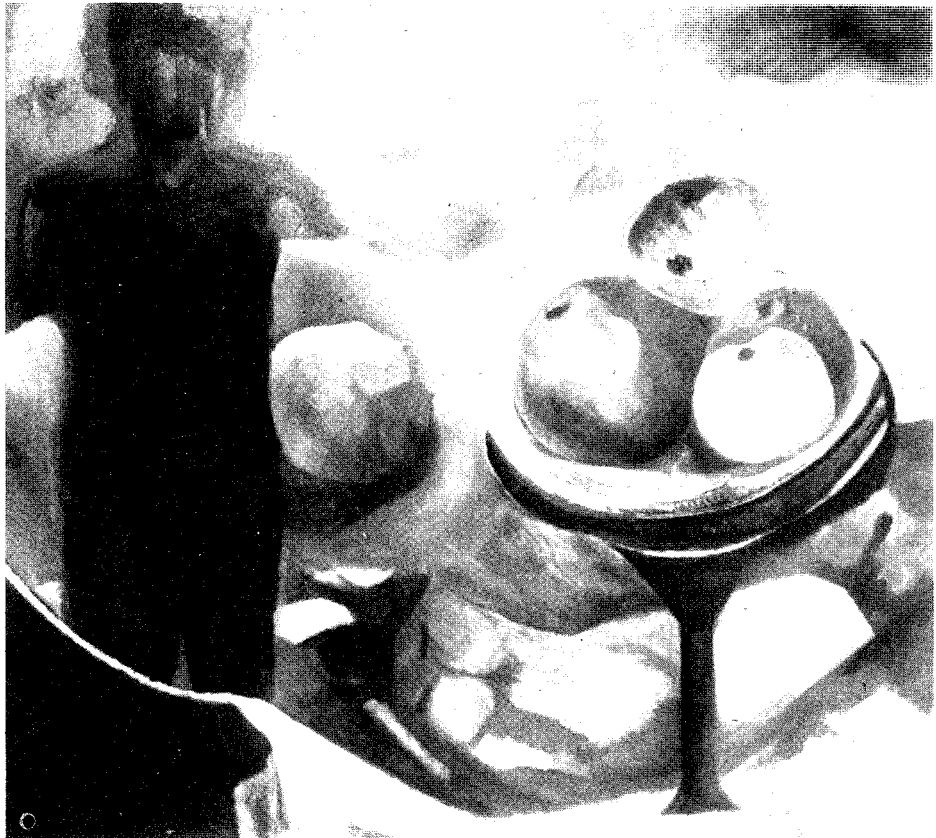
- Estados de relación, 1985
Instalação: pedra/combustível/cris-
tal/fogo, 200 x 180 x 180 cm
- El Hacha
Pedra/corda/madeira, 160 cm

BICARD, Licry
El Salvador

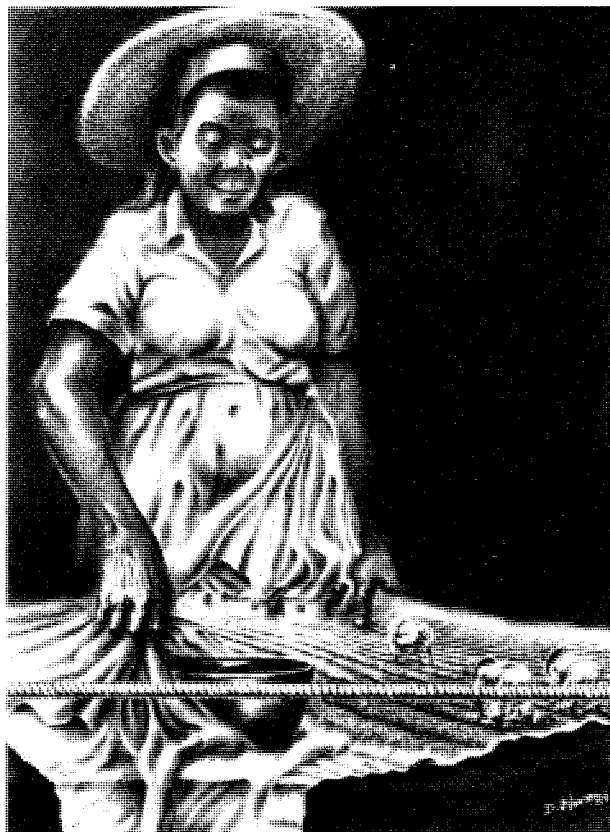
Nasceu em San Salvador, El Salvador, em 1944
Nacionalidade: Salvadorenha

Obras apresentadas:

El frutero, 1985
Óleo, 98 x 108 cm



El Frutado



Revelando la Tierra

BLANCO, D.
Rep. Dominicana

Nasceu em S. Cristóbal, Rep. Dominicana, em 1953
Nacionalidade: Dominicana

Obras apresentadas:

Develando la tierra dormida IV, 1984
Desenho/papel, 68 x 98 cm
Col. Particular

Develando la tierra dormida I, 1984
Desenho/papel, 73 x 78 cm
Col. Particular

Develando la tierra dormida III, 1984
Desenho/papel, 68 x 98 cm
Col. Particular

BLOM, Ansuya
Holanda

Nasceu em Groningen, Holanda,
 em 1956
 Nacionalidade: Holandesa

Obras apresentadas:

Ilha dos Deuses, 1983
 Pastel, carvão, colagem, papel, linoleogravura, 140 x 100 cm

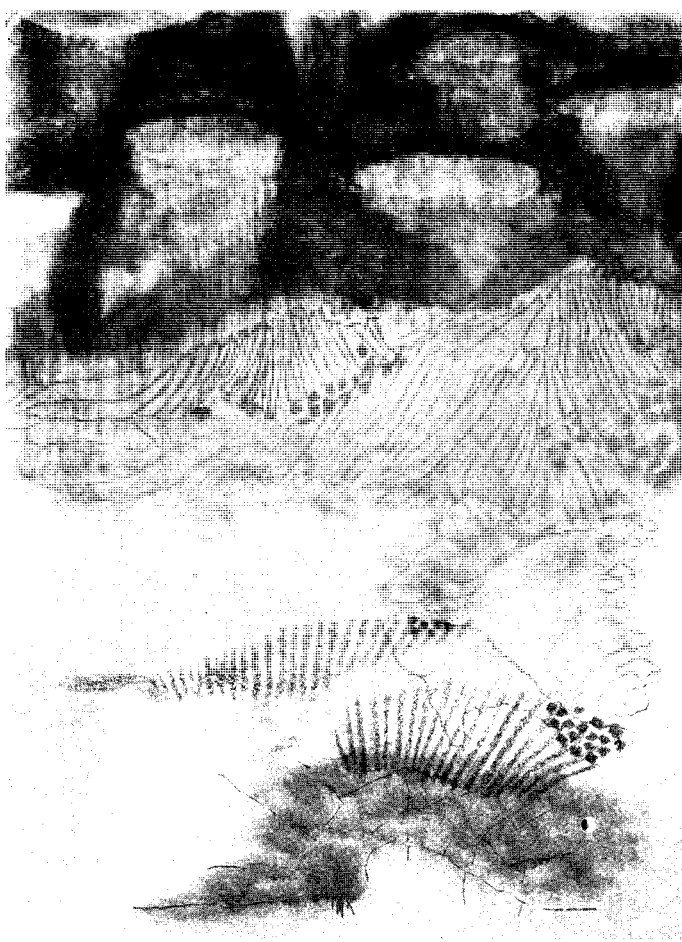
Lady Lazarus, 1983
 Pastel, carvão, papel, linoleogravura, 140 x 100 cm

Domingo em Savannah, 1984
 Pastel/carvão/papel, 180 x 125 cm
 Col. Museu Boymans-Van Beuningen, Rotterdam

Incerteza, 1984
 Pastel/carvão/papel, 125 x 180 cm
 Col. Museu Boymans-Van Beuningen, Rotterdam

Paisagem, 1984
 Pastel carvão/papel, 140 x 100 cm
 Col. Departamento Neerlandês de Belas-Artes

Corpo e Alma, 1984
 Pastel, carvão, linóleo, papel, 175 x 125 cm
 Col. Museu Boymans-Van Beuningen, Rotterdam



Paisagem



En Attendant d'Adres' Monet et Manet

BRAUN-VEGA, Herman
Peru

Nasceu em Lima, Peru, em 1933
 Nacionalidade: Peruana

Obras apresentadas:

La Renommée d'après Vermeer, Goya et Picasso, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

Le Bain à Barranco d'après Ingres, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

La Leçon... à la Campagne d'après Rembrandt, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

Il est Interdit de S'Arrêter d'après Velazquez, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

À Surveiller d'après Velazquez, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

En Attendant d'après Monet et Manet, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

Encore un Charnier... d'après Ingres et Picasso, 1984

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

Pourquoi Pas Eux? d'après Ingres, 1985

Acrílico/tela, 195 x 300 cm

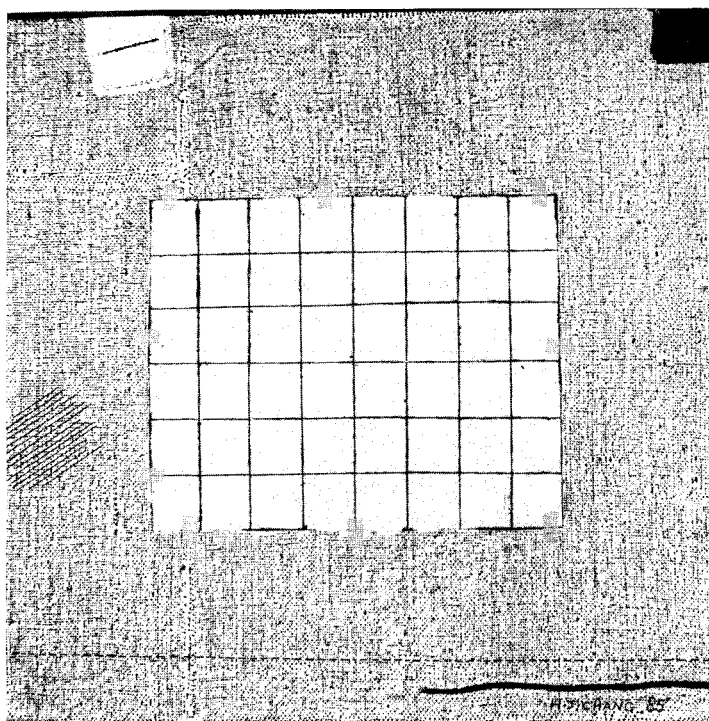


BRAYKOV, Pétar
Bulgária

Nasceu em Plodiv, Bulgária, em 1940
Nacionalidade: Búlgara

Obras apresentadas:

Séparé I
Litogravura, 58 x 46 cm
Séparé II
Litogravura, 45 x 60 cm
Séparé III
Litogravura, 59 x 47 cm
Séparé IV
Litogravura, 58 x 46 cm
Séparé V
Litogravura 44 x 60 cm



CHANG, Hwa-Jin
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia, em 1949
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Óleo/tela, 130 x 130 cm
Sem título, 1985
Óleo/tela, 130 x 130 cm

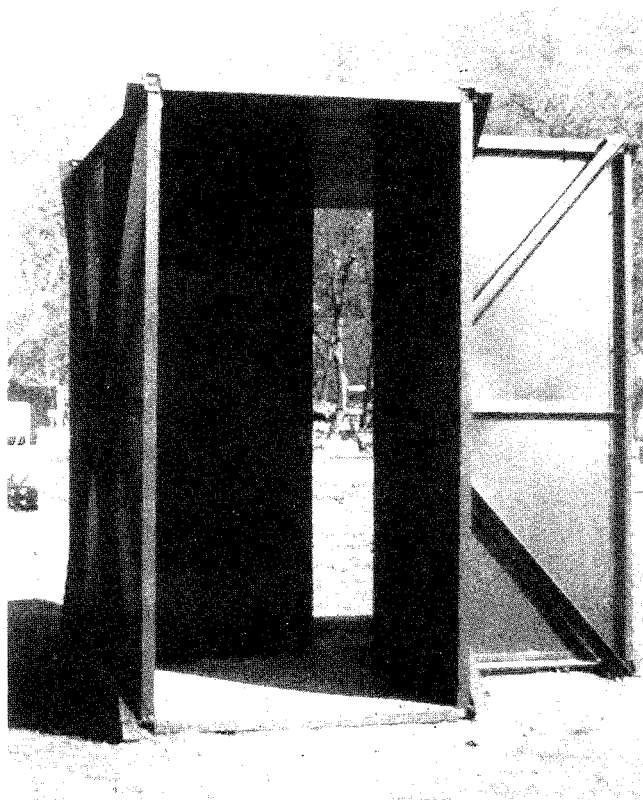
H. J. CHANG, 85
The Untitled

CHANG, Sik
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia, em 1946
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Sem título 84, 1984
Aço, 30 x 20 x 20 cm
Sem título 84, 1985
Aço, 40 x 30 x 30 cm



Untitled - 84

CHON, Joon
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia, em 1942
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

The sound—the encounter with mind,
84, 1984
Cobre fundido, 80 x 76 x 16 cm
The sound—the mental image, 85,
1985
Cobre fundido, 40 x 58 x 25 cm



The Sound - The Natural Image 85

CRUZ, Luis Hernández
Porto Rico

Nasceu em San Juan, Porto Rico,
em 1936
Nacionalidade: Porto-Riquenha

Obras apresentadas:

Ritmo y figuras XI, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XII, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XIII, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XIV, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XV, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XVI, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XVII, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XVIII, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XIX, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras XX, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras I, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras II, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras III, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras IV, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras V, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras VI, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras VII, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras VIII, 1984
Mista, 69 x 99 cm



Ritmo y Figuras

Ritmo y figuras IX, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Ritmo y figuras X, 1984
Mista, 69 x 99 cm

Historia de una pasión, I, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, II, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, III, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, IV, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, V, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, VI, 1985

Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, VII, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, VIII, 1985
Mista, 57 x 72 cm

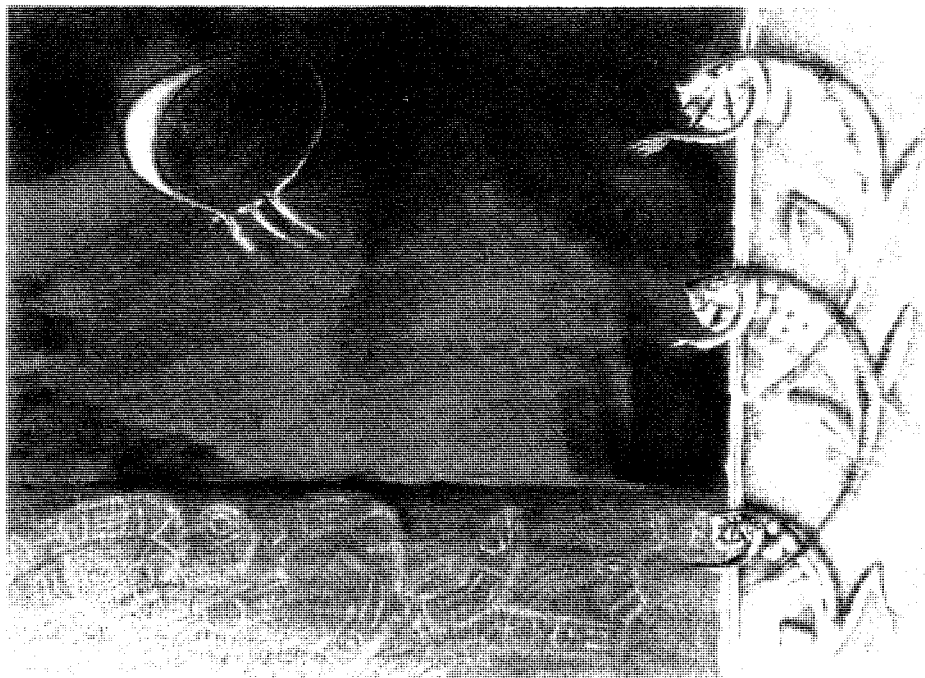
Historia de una pasión, IX, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, X, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, XI, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, XII, 1985
Mista, 57 x 72 cm

Historia de una pasión, XIII, 1985
Mista, 57 x 72 cm .



Vigilantes Noturnos

DEGRACIA, Adonai Rivera
Panamá

Nasceu em Los Santos, Panamá,
em 1957
Nacionalidade: Panamenha

Obras apresentadas:

Tortuguitas, 1984
Mista

Dos grillos muerden una naranja
1984
Mista

Vigilantes noturnos, 1984
Mista

DICANCRO, Agueda
Uruguai

Nasceu em Montevideu, Uruguai,
em 1930
Nacionalidade: Uruguia

Obras apresentadas:

Cambio, 1983
Escult. em vidro, 300 x 600 x 400 cm
Col. Particular
Libertad, 1985
Escultura em vidro,
300 x 450 x 1.200 cm
Col. Particular
Reflejos, 1983
Escult. em vidro, 300 x 300 x 350 cm
Col. Particular
Atadura, 1985
Escult. em vidro, 300 x 300 x 700 cm
Col. Particular

DIMITREAS, V.
Grécia

Nasceu na Grécia, em 1934
Nacionalidade: Grega

Obras apresentadas:

Fugure, 1977
Mista/madeira/metal/plástico,
176 x 140 cm
Fugure, 1978
Madeira/metal/plástico, 176 x 140 cm
Fugure, 1978
Mista/madeira/metal/plástico,
176 x 140 cm
Fugure, 1979
Madeira/metal/plástico, 176 x 140 cm
Paysage, 1982-84
Mista/madeira/metal/plástico,
176 x 140 cm

Composition, 1984
Mista/madeira/metal/plástico,
128 x 132 cm

Composition, 1985
Mista/madeira/metal/plástico,
128 x 132 cm

Dessin, 1982

Carvão, 70 x 100 cm

Dessin, 1982

Carvão, 70 x 100 cm

Dessin, 1984

Tinta, 70 x 100 cm

Dessin, 1984

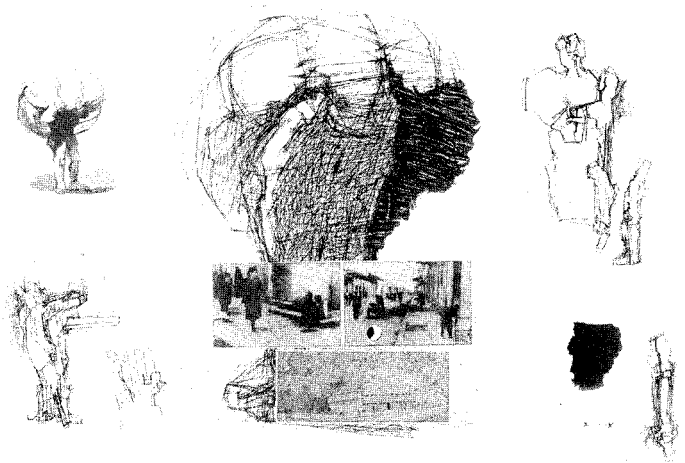
Tinta, 70 x 100 cm

Dessin, 1984

Carvão, 70 x 100 cm

Composition, 1984

Óleo/tela, 148 x 148 cm

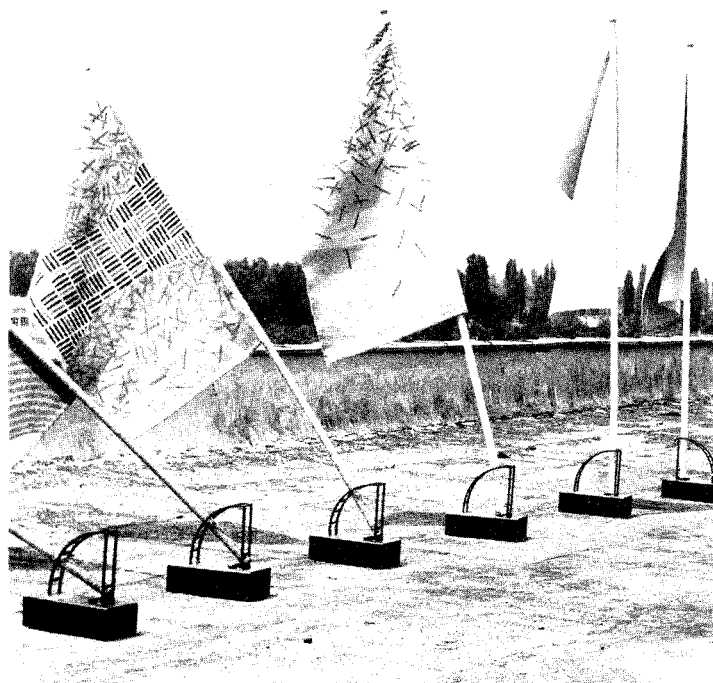


DRAGOESCU, Serbana
Romênia

Nasceu em Craiova, Romênia,
em 1943
Nacionalidade: Romena

Obras apresentadas:

Drapeaux, 1981
Instalação, bandeiras, 155 x 85 cm
Col. Musée de L'Art de La République
Romaine Bucarest
Spirale, 1984
Filme

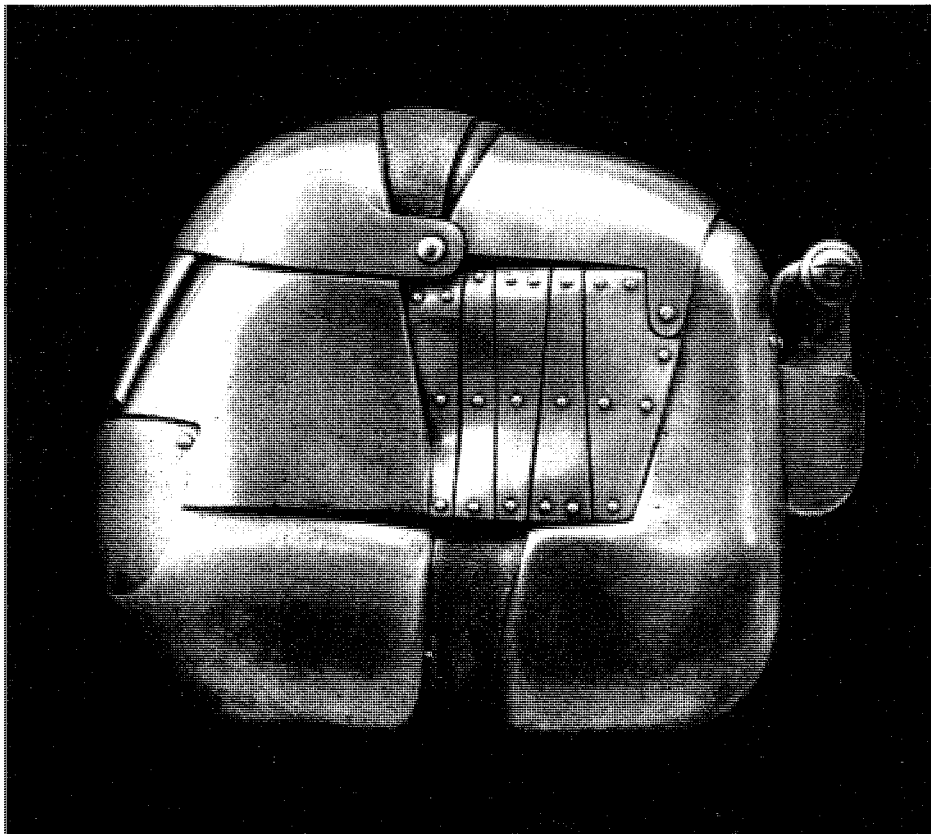
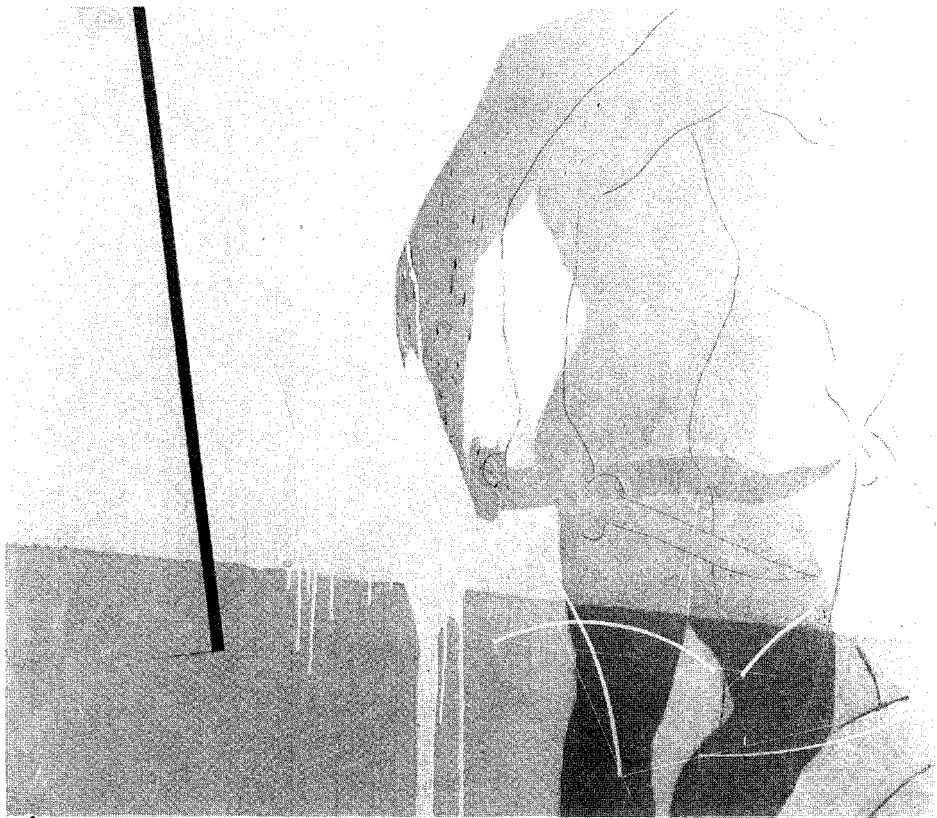


EGAN, Felim
Irlanda

Nasceu em Strabane, Irlanda do Norte, em 1952
Nacionalidade: Irlandesa

Obras apresentadas:

Hercules and Antaeus I, 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
Hercules and Antaeus II, 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
Hercules and Antaeus III, 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
Hercules and Antaeus IV, 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
David/Apolo, 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
Perseus (preparing for battle), 1985
Acrílico/tela, 140 x 160 cm
Marsyas I, 1985
Acrílico/tela, 160 x 140 cm
Marsyas II, 1985
Acrílico/tela, 160 x 140 cm



EGENAU, Juan
Chile

Nasceu em Santiago, Chile, em 1927
Nacionalidade: Chilena

Obras apresentadas:

Mortaja para un Organismo, 1981
Alumínio fundido, 45 x 33 x 30 cm
Organo-Objeto I, 1982
Alumínio fundido, 36 x 50 x 15 cm
Organo-Objeto II, 1983
Alumínio fundido, 38 x 44 x 22 cm
Organo-Objeto IV, 1983
Alumínio fundido, 45 x 50 x 45 cm
Organo-Objeto V, 1983
Alumínio fundido, 60 x 44 x 38 cm

ELSHISHINY, Natma
Egito

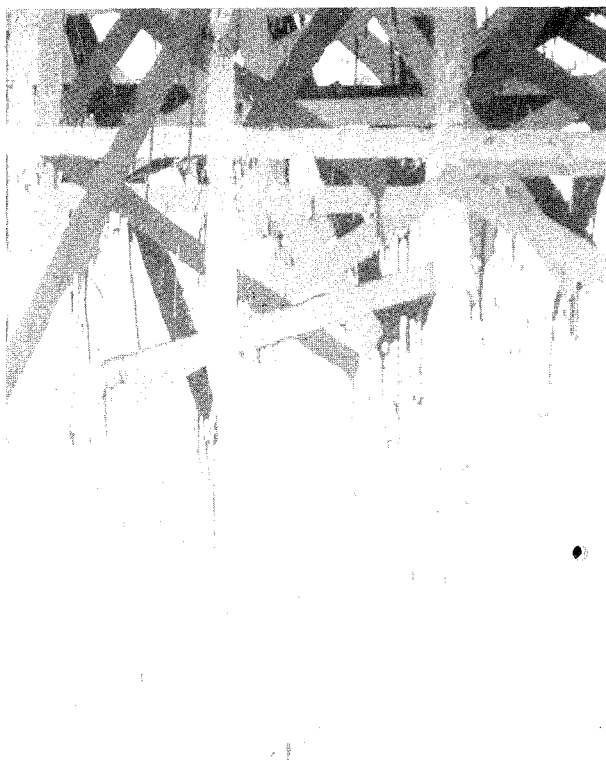
Nasceu em Guizé, Egito, em 1931
Nacionalidade: Egípcia

Obras apresentadas:

Revelence of the orient 1, 1985
Óleo/acrílico/tela, 120 x 120 cm
Col. Particular

Revelence of the orient 2, 1985
Óleo/acrílico/tela, 120 x 120 cm
Col. Particular

Revelence of the orient 3, 1984
Óleo/acrílico/tela, 120 x 120 cm
Col. Particular



ESPINOZA, Eugenio
Venezuela

Nasceu em S. Juan de Los Morros, Ven, em 1950
Nacionalidade: Venezuelana

Obras apresentadas:

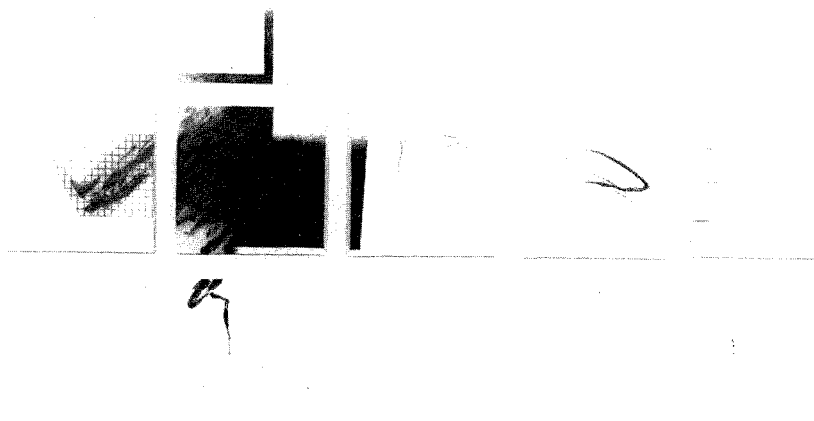
Kuejoya, 1985
Esmalte sintético/tela, 200 x 170 cm
Arakabosa, 1985
Esmalte sintético/tela, 200 x 170 cm
Daoto - Kuare, 1985
Esmalte sintético/tela, 200 x 170 cm

FITZGERALD, Mary
Irlanda

Nasceu em Dublin, Irlanda, em 1956
Nacionalidade: Irlandesa

Obras apresentadas:

Axis II light to dark, 1985
Óleo/acrílico/tela, 60 x 60 cm
Col. Arts Council of Northern Ireland
Axis III light to dark, 1985
Óleo/acrílico/tela, 60 x 60 cm



GIRONELLA, Alberto
México

Nasceu na Cidade do México,
 D.F., México, em 1929
 Nacionalidade: Mexicana
 Artista Convidado

Obras apresentadas:

El gran sueño, 1977

Óleo/tela, 150 x 190 cm

Col. Fund. Cultural Televisa

Noche fantástica, 1980

Óleo/tela, 80 x 100 cm

Col. Particular

El sueño de la catira (I), 1977

Óleo/tela, 97 x 146 cm

Col. Fund. Cultural Televisa



El Gran Sueño



GÓNGORA, Leonel
Colômbia

Nasceu em Cartago, em 1932
 Nacionalidade: Colombiana

Obras apresentadas:

Fuego Interno, 1985

Instalação

GRILO, Rubem
Brasil

Nasceu em Pouso Alegre, Brasil,
em 1946
Nacionalidade: Brasileira

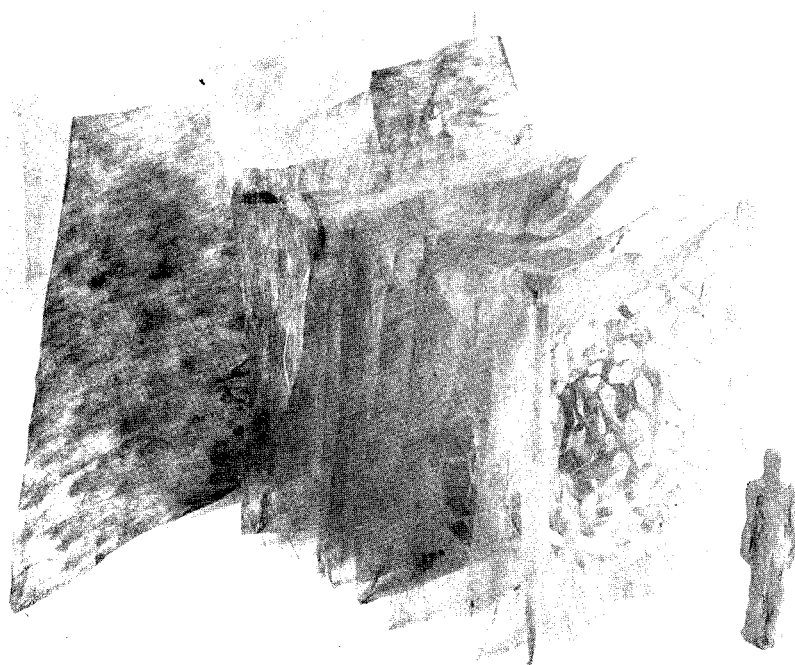
Obras apresentadas:

A praça, 1983
Xilogravura, 30 x 40 cm
Figura submersa, 1983
Xilogravura, 30 x 40 cm
Vídeo, 1985
Xilogravura, 23 x 33 cm
Made in U.S.A., 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
R.R.R...R, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Moral e civismo, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Rapto da sabina 100% látex, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Malabarismo, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Equilibrista, 1985
Xilogravura, 23 x 33 cm
Esfinge, 1985
Xilogravura, 23 x 33 cm
Fome, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Aldeia global, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
Urbanídeos, 1985
Xilogravura, 23 x 33 cm



O Homem e Suas Dimensões

Laços de amizade, 1985
Xilogravura, 23 x 33 cm
Biônico sempre, 1984
Xilogravura, 23 x 33 cm
O homem e suas gravatas, 1983
Xilogravura, 20 x 15 cm
Figura apoiada pelo próprio punho,
1983
Xilogravura, 20 x 15 cm
República Federativa do Brasil, 1980
Xilogravura, 25 x 20 cm
Sociedade civil, 1983
Xilogravura, 17 x 15 cm
Recorte e jogue fora, 1985
Xilogravura, 9 x 23 cm
Sem cruzeiros
Xilogravura, 16 x 23 cm
Moto continuísta, 1983
Xilogravura, 19 x 27 cm
Burocracia, 1979
Xilogravura, 16 x 19 cm
Passeio de carro, 1981
Xilogravura, 18 x 24 cm
Vitrine, 1980
Xilogravura, 20 x 27 cm
Hot-dog, 1982
Xilogravura, 20 x 26 cm
Jaula de macacos, 1982
Xilogravura, 20 x 25 cm
Saída, 1983
Xilogravura, 25 x 15 cm
Cordiais saudações, 1985
Xilogravura, 19 x 23 cm



GRUSEVSCHI, Daniela
Romênia

Nasceu em Bucareste, Romênia,
em 1946
Nacionalidade: Romena

Obras apresentadas:

Louange à la lumière II, 1985
Mista-instalação, 425 x 720 cm

HAMPEL, Angela
Alemanha Oriental

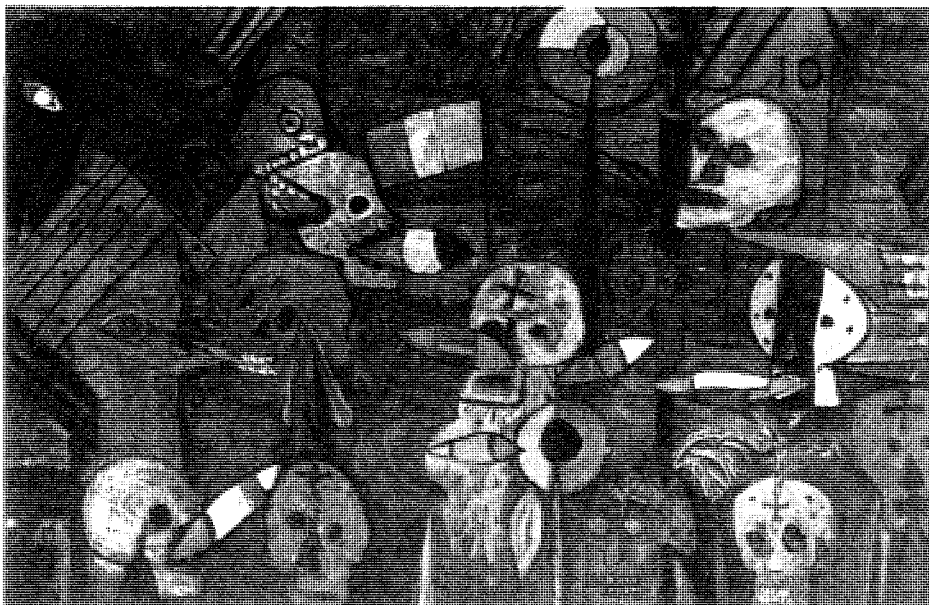
Nasceu em Rackelwitz, Alemanha Oriental, em 1956
 Nacionalidade: Alemã

Obras apresentadas:

- Komm Kassandra..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- Erklär Mir Nichts..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- Du Musst Verstehen..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- Unter Hundert Brüdern..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- ...der Liederlosende Eros..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- Ja, hast du gerufen..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm
- ...und Wir! Wenn Wir Auch Schlach-
 tinnen wurden..., 1984
 Litogravura, 51 x 69 cm



Komm Kassandra



Zomdantli

HERNÁNDEZ, Sergio
México

Nasceu em Oaxaca, México, em 1957
 Nacionalidade: Mexicana

Obras apresentadas:

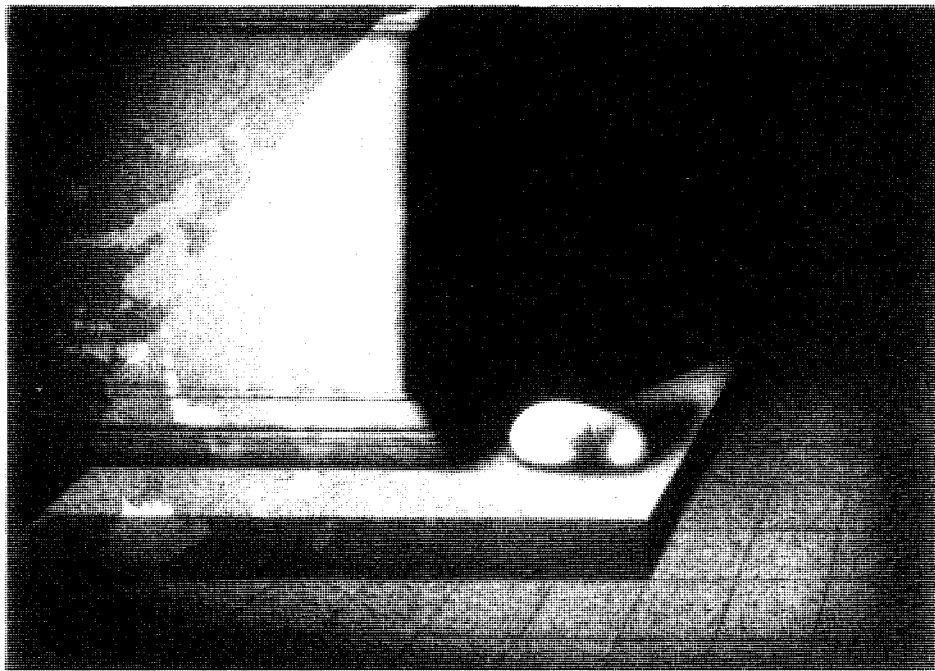
- Horizonte de la media luna, 1984
 Papel/tinta s/ tela, 151 x 203 cm
- Paisage nocturno, 1984
 Mista/papel/tela, 157 x 118 cm
- Águila, 1984
 Mista s/ papel/tela, 114 x 177 cm
- Horizonte con lluvia, 1984
 Mista s/ papel/tela, 98 x 187 cm
- Toro, 1984-1985
 Mista/tela, 130 x 440 cm
- Muro de cidade, 1984
 Mista/papel, 154 x 140 cm
- Mujer, 1984
 Papel/tela, 200 x 122 cm
- La virgen de los adornos, 1984
 Mista/papel, 146 x 114 cm
- Zompantli, 1984
 Mista/papel, 116 x 175 cm
- Pueblo en vilo, 1984
 Papel/tela, 169 x 177 cm
- Paisaje rojo, 1985
 Papel/tela, 160 x 320 cm

HEYN, Miguel
Paraguai

Nasceu em Assunção, Paraguai,
em 1950
Nacionalidade: Paraguaia

Obras apresentadas:

- Tiempo I, 1985
Acrílico, 122 x 137 cm
- Tiempo II, 1985
Acrílico, 122 x 137 cm
- Tiempo III, 1985
Acrílico, 122 x 137 cm
- Tiempo IV, 1985
Acrílico, 122 x 137 cm
- Tiempo V, 1985
Acrílico, 122 x 137 cm



HOYOS, Ana Mercedes
Colômbia

Nasceu em Bogotá, Colômbia,
em 1942
Nacionalidade: Colombiana

Obras apresentadas:

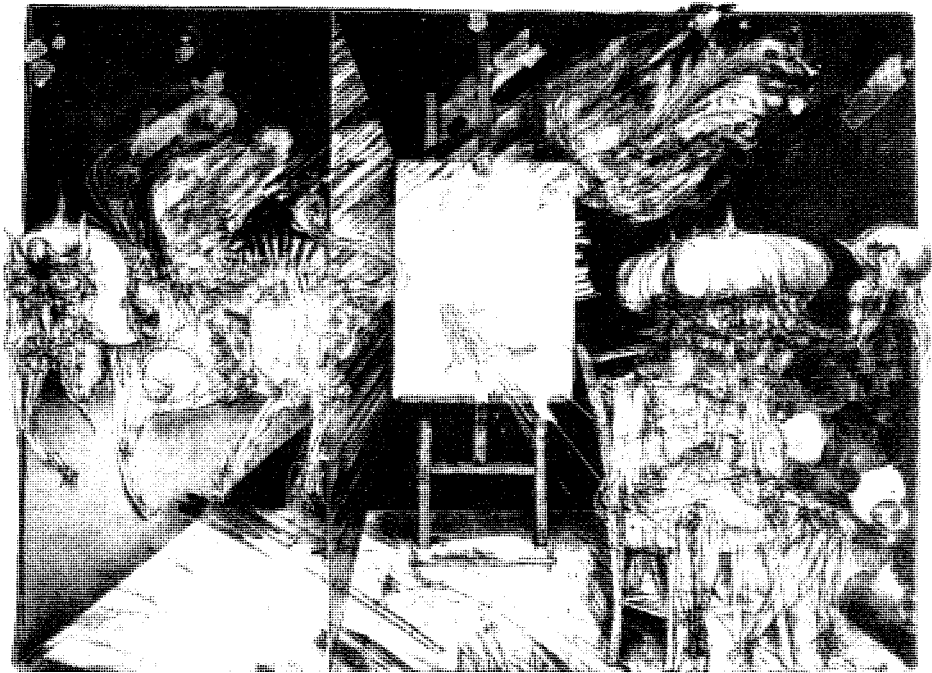
- El primeiro bodegón en la historia del
arte, 1985
Óleo sobre tela, 310 x 400 cm
- Girasoles, 1984
Instalação
- Still life with crystal bowl, 1985
Óleo sobre tela, 310 x 290 cm

IODANOV, Liubomir
Bulgária

Nasceu em Bourgas, Bulgária,
em 1934
Nacionalidade: Búlgara

Obras apresentadas:

Lithocomposition I
Litogravura, 66×53 cm
Lithocomposition II
Litogravura, 66×53 cm
Lithocomposition III
Litogravura, 62×43 cm
Lithocomposition IV
Litogravura, 52×67 cm
Lithocomposition V
Litogravura, 53×67 cm



KADISHMAN, Menashe
Israel

Nasceu em Tel Aviv, Israel, 1932
Nacionalidade: Israelense

Obras apresentadas:

Sacrifice of Isaac, 1985
Escult. em ferro, 700×100×100 cm



KAHN, María de
El Salvador

Nasceu em San Salvador, El Salvador,
em 1941
Nacionalidade: Salvadorenha

Obras apresentadas:

Adolescente com corbata, 1985
Óleo/tela, 81×65 cm

**KOKKINOU, Maria
Grécia**

Nasceu em Atenas, Grécia, em 1935
Nacionalidade: Grega

Obras apresentadas:

Matin 1, 1981
Acrílico, 65 x 69 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Matin 2, 1982
Acrílico, 100 x 100 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Matin 3, 1983
Acrílico, 150 x 153 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Matin 4, 1983
Acrílico, 150 x 153 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences



Matin 5, 1983
Acrílico, 150 x 153 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Matin 6, 1983
Acrílico, 165 x 130 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Matin 7, 1983
Acrílico, 65 x 50 cm
Col. Ministère de la Culture et des Sciences
Le portrait de mon grand-père - A, 1984
Acrílico, 200 x 207 cm
Col. Particular
Le portrait de mon grand-père - B, 1984
Lápis/tinta, 70 x 100 cm
Col. Particular
Hommage à Goya - A, 1985
Lápis/tinta, 50 x 65 cm
Col. Particular
Hommage à Goya - B, 1985
Lápis/tinta, 65 x 65 cm
Col. Particular

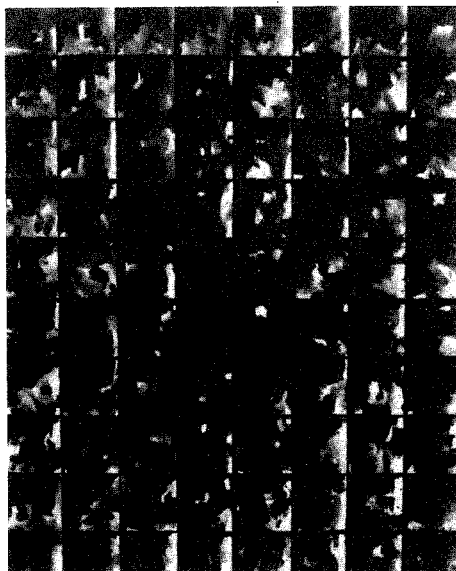
**KYRIAKI, Vasso
Grécia**

Nasceu em Pireus, Grécia, em 1937
Nacionalidade: Grega

Obras apresentadas:

Construction with yellow background, 1982
Mista, 155 x 155 cm
Construction with rubber and wood, 1984
Mista, 171 x 114 cm
Rubber, wood and colour, 1983
Mista, 148 x 103 cm
Black angel, 1983
Mista, 156 x 111 cm
Towards, 1983
Mista, 170 x 122 cm
Big black construction, 1981
Mista, 183 x 120 cm
Green construction, 1982
Mista, 119 x 88 cm

Landscape, 1981
Mista, 167 x 84 cm
Homenaje a Goya, 1985
Mista, 116 x 91 cm
Construction on white 1, 1982
Mista, 122 x 89 cm
Construction on white 2, 1983
Mista, 170 x 122 cm



**LEE, Jeong-Su
Coréia do Sul**

Nasceu em Seoul, Coréia, em 1938
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

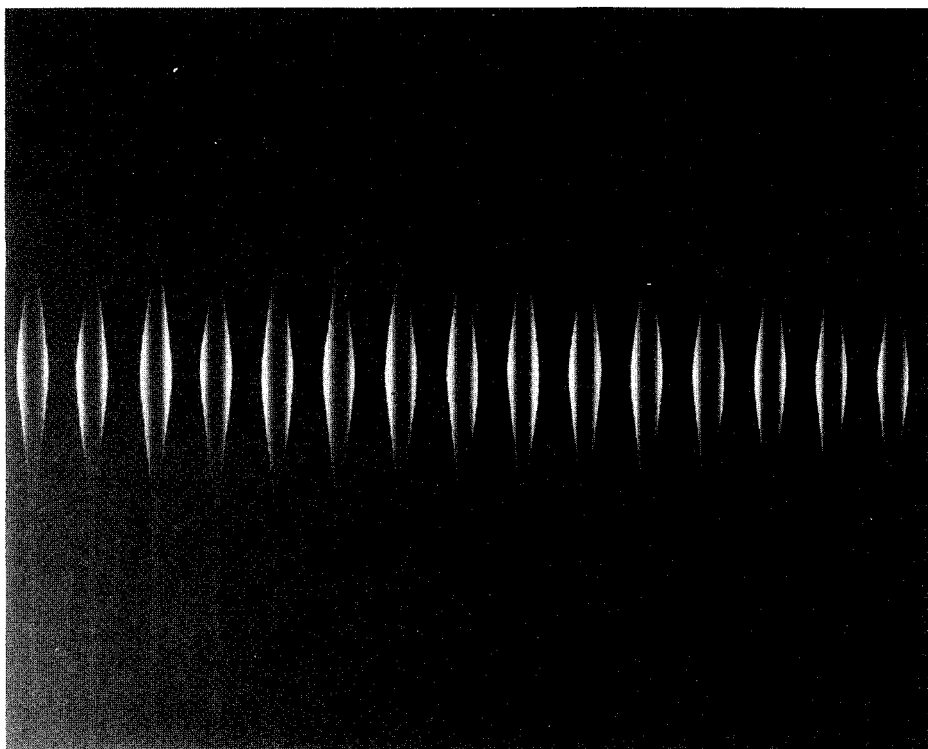
Image 85-04b, 1985
Óleo/tela, 162 x 130 cm
Image 85-05a, 1985
Óleo/tela, 162 x 130 cm

LEE, Tae-Hyun
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia do Sul,
em 1941
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Space 84101, 1984
Óleo/tela, 162 x 130 cm
Space 84102, 1984
Óleo/tela, 162 x 130 cm



LOOCHKARTT, Ángel
Colômbia

Nasceu em Barranquilla, Colômbia,
em 1933
Nacionalidade: Colombiana

Obras apresentadas:

El tambor de mojalata, 1985
Óleo, 165 x 133 cm
Erótico, 1985
Óleo, 165 x 117 cm
Iguana noturna, 1984
Óleo, 152 x 118 cm
La pepa, 1984
Óleo, 152 x 118 cm
Iguaque mítica, 1984
Óleo, 152 x 118 cm
Ángel en el jacuzzi, 1984
Óleo, 152 x 118 cm
Faraht el travesti, 1985
Óleo, 118 x 151 cm

LORA, Silvano
Rep. Dominicana

Nasceu em Sto. Domingo, Rep. Dominicana, em 1931
Nacionalidade: Dominicana

Obras apresentadas:

La planchadora, 1981
Tela/madeira/metal/acrílico,
114 x 92 cm

Dialéctica, 1981
Tela/madeira/acrílico/metal,
107 x 130 cm

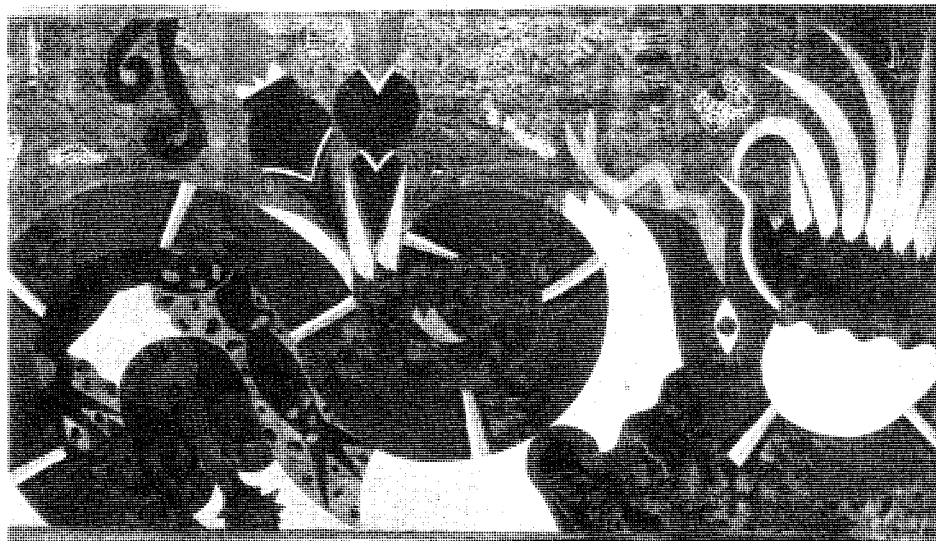
La cena, 1981
Tela/madeira/metal/acrílico,
72 x 62 cm

Levántate Juan, 1984
Tela/madeira/acrílico/metal,
91 x 72 cm

Levántate Juan II, 1984
Tela/madeira/metal/acrílico,
112 x 82 cm

Mural Instantáneo I, 1985
Madeira/tela/pintura/espacio para
instalação de cadeiras/dança/percus-
são, 250 x 1.000 cm

Mural Instantáneo II, 1985
Madeira/tela/pintura/espacio para
instalação de cadeiras/dança/percus-
são, 250 x 1.000 cm



MACIEL, Leonel
México

Nasceu em La Soledad de Maciel,
México, em 1939
Nacionalidade: Mexicana

Obras apresentadas:

Centroamérica, 1984
Papel, 239 x 120 cm

Batucada, 1984
Papel, 125 x 241 cm

Canción guajira, 1984
Papel, 126 x 240 cm

Tiempo andino, 1984
Papel, 240 x 128 cm

Caribe, 1984
Papel, 243 x 129 cm

Mictlán, 1984
Papel, 120 x 236 cm

Tótem, 1984
Papel, 239 x 124 cm

Los navegantes de Rapa nui, 1984
Papel, 119 x 240 cm

Semana santa, 1984
Papel, 239 x 120 cm

Tierra del fuego, 1985
Papel mate, 238 x 126 cm

MADLENER, Jorg
Bélgica

Nasceu em Düsseldorf, Alemanha Ocidental, em 1939
 Nacionalidade: Alemã

Obras apresentadas:

Ettal (barroco) II, 1985
 Mista, 280 x 290 cm
 Col. Pública

Ettal (barroco) III, 1985
 Mista, 250 x 175 cm
 Col. Particular

Ettal (barroco) V, 1985
 Mista, 250 x 175 cm

Ettal (barroco) VI, 1985
 Mista, 295 x 308 cm

Ettal (barroco) VII, 1985
 Mista, 300 x 220 cm

Ettal (barroco) VIII, 1985
 Mista, 300 x 220 cm
 Col. Pública

Ettal (barroco) IX, 1985
 Mista, 295 x 200 cm
 Col. Pública



MARTÍNEZ, Margarita
El Salvador

Nasceu em Santa Ana, El Salvador, em 1948
 Nacionalidade: Salvadorenha

Obras apresentadas:

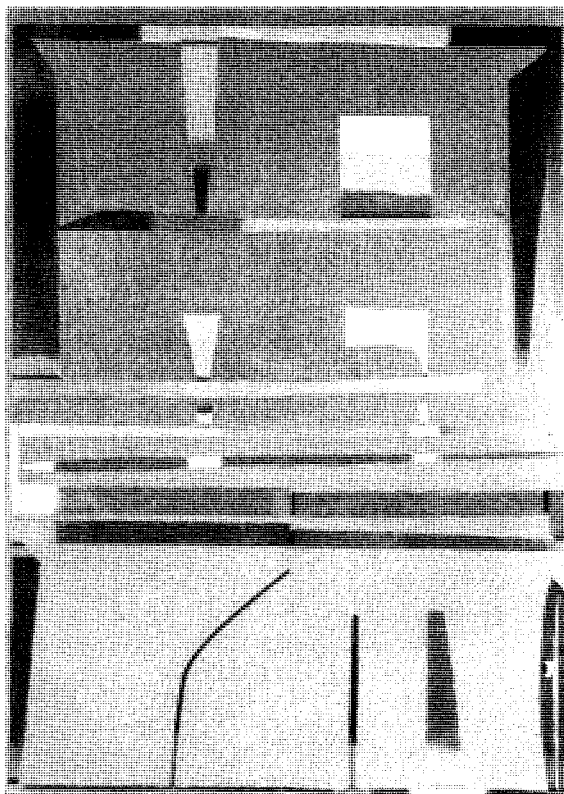
Auto-protección, 1985
 Óleo, 80 x 100 cm

MARTINS, Carlos
Brasil

Nasceu em Araçatuba, Brasil, em 1946
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

10 Cantos, 1981
Gravura em metal, 33 x 33 cm
O Guarany, 1985
Gravura em metal/monotipia, 44 x 52 cm



MARTINS, Jorge
Portugal

Nasceu em Lisboa, Portugal, em 1940
Nacionalidade: Portuguesa

Obras apresentadas:

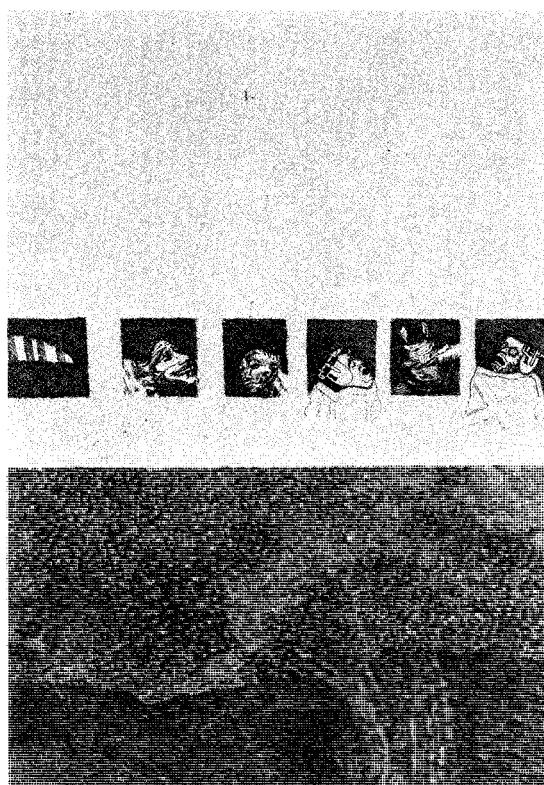
Sem título, 1984
Óleo/tela, 240 x 140 cm
Col. Centro de Arte Moderna
Labirinto, 1984
Óleo/tela, 230 x 170 cm
Sem título, 1985
Óleo/tela, 195 x 145 cm
Sem título, 1985
Óleo/tela, 100 x 140 cm
Sem título, 1985
Óleo/tela, 100 x 140 cm
Sem título, 1983
Óleo/tela, 138 x 137 cm
Col. Centro de Arte Moderna

MENIS, Renata
Grécia

Nasceu em Artegná, Itália, em 1945
Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

Post mod., 1983
Óleo/tela, 200 x 200 cm
High side - parallel, 1983
Óleo/tela, 150 x 150 cm
Auguri Renata, 1984
Óleo/tela, 100 x 100 cm
Pandora's box, 1985
Óleo/tela, 150 x 150 cm
Death to my masters, 1985
Óleo/tela, 150 x 150 cm
All-hallows, 1983
Têmpera/papel, 100 x 70 cm
Lettere, 1982
Óleo/papel, 62 x 70 cm
Scene di teatro, 1981
Óleo/papel, 58 x 41 cm
The egg and the infinitive, 1983
Têmpera/papel, 58 x 41 cm



MONTENEGRO, Carlos
Nicarágua

Nasceu em Manágua, Nicarágua,
em 1942
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

El príncipe, 1985

Tinta/cartão, 130 x 90 cm

El tlatoán, 1985

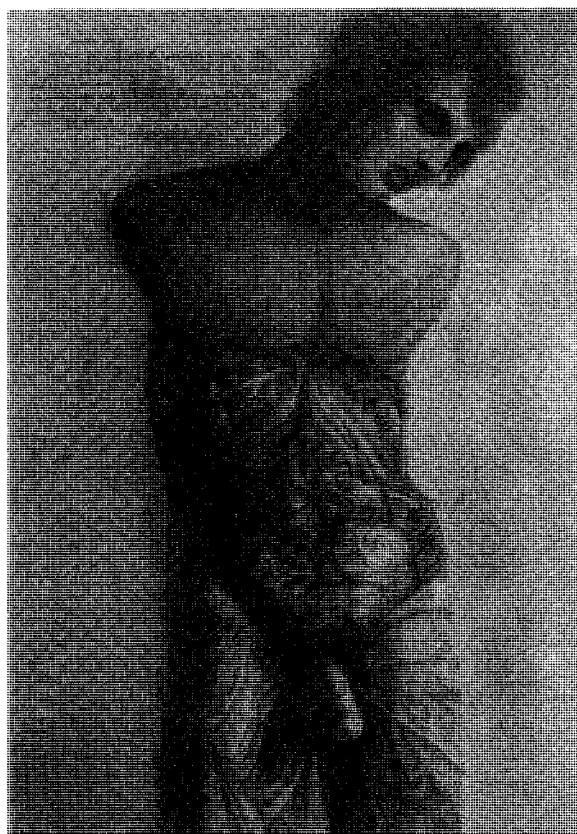
Tinta/cartão, 130 x 90 cm

La larva, 1984

Tinta/cartão, 130 x 90 cm

Casona, muro y camino de ocotal,
1984

Tinta/cartão, 130 x 90 cm



MONTILLA, Manuel E.
Panamá

Nasceu no Panamá, em 1950
Nacionalidade: Panamenha

Obras apresentadas:

Apocalipsis

MORSELLI, Margarita
Paraguai

Nasceu em Assunção, Paraguai,
em 1952.

Nacionalidade: Paraguuaia

Obras apresentadas:

- Escalera I, 1983
- Mista, 100 x 100 cm
- Col. Particular
- Escalera II, 1983
- Mista, 100 x 100 cm
- Col. Museu Paraguai
- Escalera III, 1984
- Mista, 100 x 100 cm
- Col. Club Centenario
- Escalera IV, 1985
- Mista, 100 x 100 cm
- Escalera V, 1985
- Mista, 100 x 100 cm
- Escalera VI, 1985
- Mista, 100 x 100 cm
- Autor-retrato
- VT.



NÚÑEZ, Elsa
Rep. Dominicana

Nasceu em San Domingos, Rep.
Dominicana, em 1943

Nacionalidade: Dominicana

Obras apresentadas:

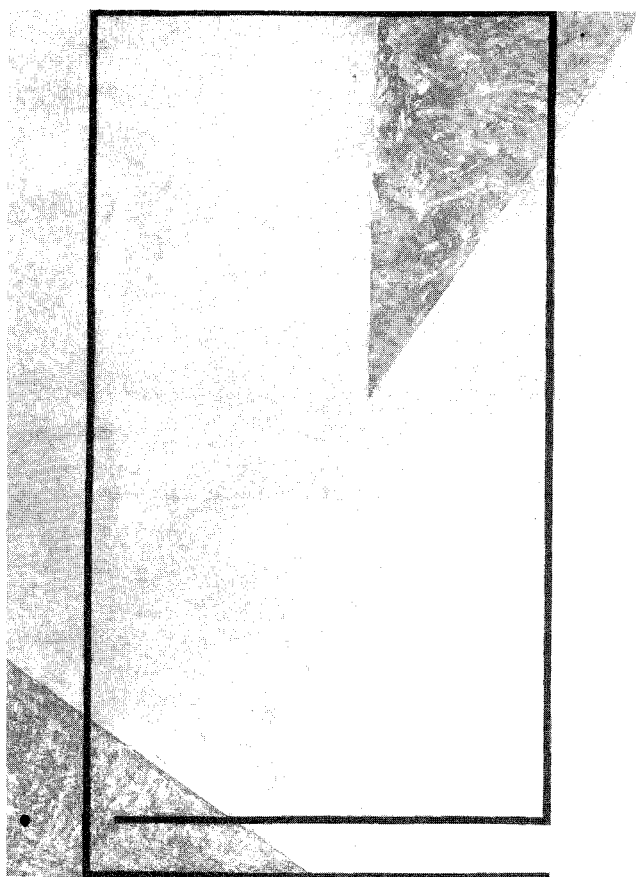
- Origen, 1985
- Acrílico, 152 x 152 cm
- La creación, 1985
- Acrílico, 76 x 101 cm
- Origen 2, 1985
- Acrílico, 127 x 101 cm

OSIPOW, Paul
Finlândia

Nasceu em Kymi, Finlândia, em 1939
Nacionalidade: Finlandesa

Obras apresentadas:

- Diptych, 1984
Acrílico/carvão/tela, 228 x 334 cm
Col. Estado da Finlândia
- Cobalt, 1984
Acrílico/carvão/tela, 228 x 170 cm
Col. Beijer, Stockhol
- Red, orange + drawing, 1984
Acrílico/carvão/tela, 228 x 170 cm
Col. Beijer, Stockhol
- Green stone, 1984
Acrílico/carvão/tela, 228 x 170 cm
Col. Helsinki Evangelical
- Tokyo gate, 1984
Acrílico/tela, 237 x 475 cm
Col. The Art Museum of Pori
- Verona gate, 1984
Acrílico/carvão/tela, 237 x 475 cm



PANAYOTOV, Todor
Bulgária

Nasceu em Sófia, Bulgária, em 1927
Nacionalidade: Búlgara

Obras apresentadas:

- Masques de carnaval
Água-forte, 38 x 56 cm
- Masques de carnaval i
Água-forte, 47 x 61 cm
- Masque de carnaval
Água-forte, 38 x 57 cm
- Masques
Água-forte, 57 x 37 cm

PANG, Yan Oe
Cingapura

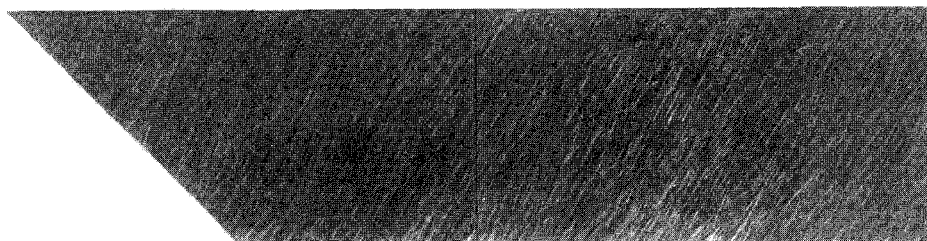
Nasceu em Cingapura, em 1947
Nacionalidade: Cingapurano

Obras apresentadas:

Alien from outer space
Pintura chinesa, 150 x 80 cm



Alien From Outer Space



PARK, Kwang-Jean
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia, em
1957
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Light, 1985
Acril./pó de pedra/tela, 130 x 260 cm
Light, 1985
Acril./pó de pedra/tela, 73 x 200 cm

Light

PEÑA, Marta Arrenade de Vargas Paraguai

Nasceu em Corrientes, Argentina
 Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Expressões de um estado de alma,
 1984
 Têmpera



Expressões de um Estado de Alma



POMAR, Júlio Portugal

Nasceu em Lisboa, Portugal, em 1926
 Nacionalidade: Portuguesa

Obras apresentadas:

Triplo retrato de Fernando Pessoa e o corvo, 1983

Acrílico/tela, 89 x 116 cm
 Col. Joaquim Vital

Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé e Fernando Pessoa, 1983

Acrílico/tela, 114 x 195 cm
 Col. Joaquim Vital

Edgar Poe, Baudelaire e o corvo, 1984

Acrílico/tela, 195 x 130 cm
 Col. Joaquim Vital

Baudelaire, Edgar Poe, um orangotango e o corvo, 1984

Acrílico/tela, 195 x 130 cm
 Col. Joaquim Vital

Mallarmé, Edgar Poe e o corvo, 1984-85

Acrílico/tela, 195 x 130 cm
 Col. Joaquim Vital

Edgar Poe, Fernando Pessoa e o corvo, 1985

Acrílico/tela, 195 x 130 cm
 Col. Joaquim Vital

POMBO, Sérgio
Portugal

Nasceu em Lisboa, Portugal, em 1947
Nacionalidade: Portuguesa

Obras apresentadas:

Estudo para retrato de Sofia Arral, 1982

Óleo/tela, 162 x 130 cm

Col. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian

Figura ao Espelho, 1983

Óleo/tela, 160 x 130 cm

Col. Ministério da Cultura

Estudo para retrato de Conceição Pedro, 1984

Óleo/tela, 160 x 130 cm

Ulisses, 1985

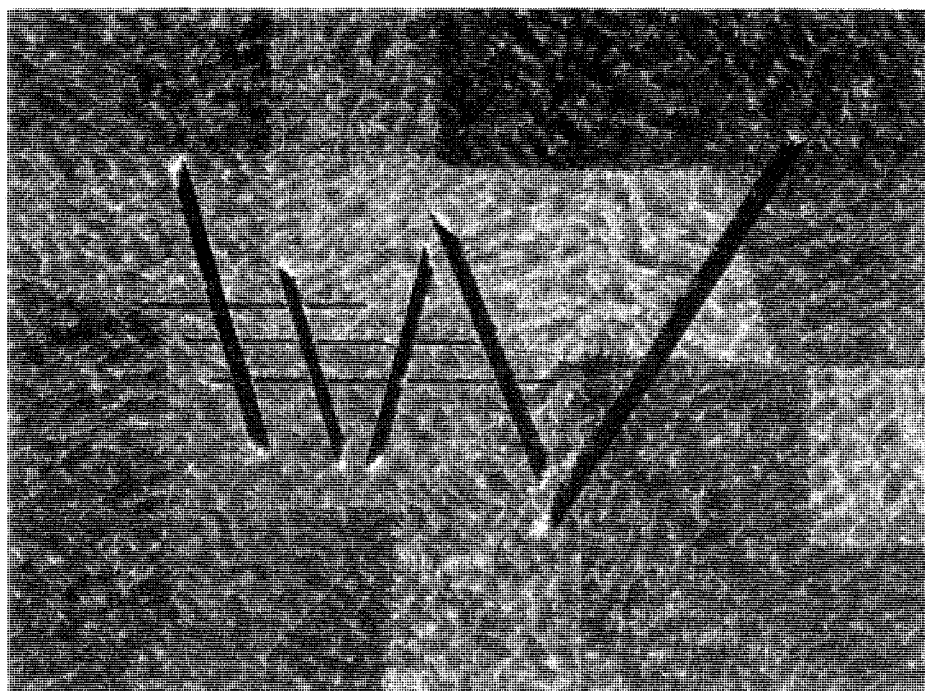
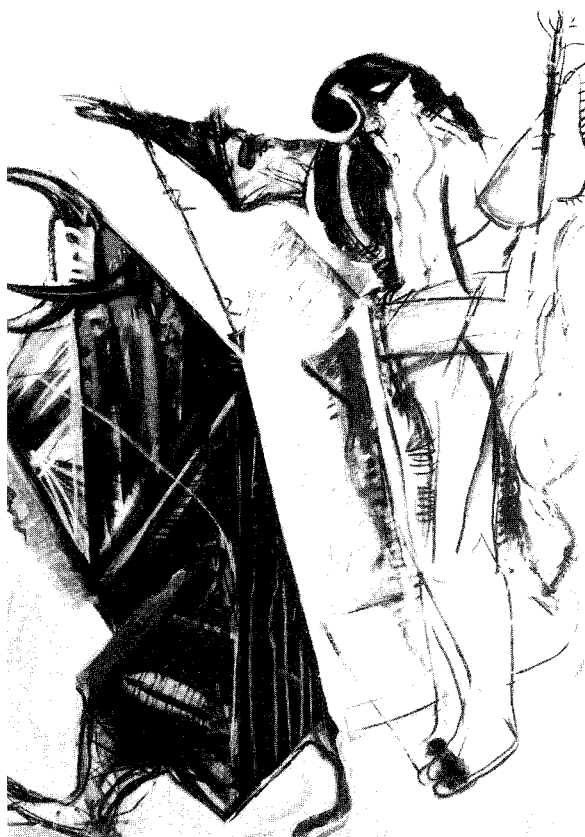
Óleo/tela, 160 x 130 cm

Figura, 1985

Óleo/tela, 160 x 130 cm

Térccio de bandarilhas, 1985

Óleo/tela, 220 x 150 cm



PUENTE, Alejandro
Argentina

Nasceu em La Plata, Argentina, em 1933
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Yayahuala, 1978

Óleo/tela, 150 x 150 cm

Cuismacu, 1980

Óleo/tela, 140 x 140 cm

Malvinas argentinas, 1982

Óleo/tela, 173 x 125 cm

Capayán, 1983

Óleo/tela, 180 x 135 cm

Andaigalga, 1983

Óleo/tela, 180 x 130 cm

Shiquimil, 1983

Óleo/tela, 150 x 130 cm

Angualasto, 1983

Óleo/tela, 150 x 150 cm

Catamarca, 1984

Óleo/tela, 150 x 152 cm

Iapinilke, 1984

Óleo/tela, 180 x 140 cm

Trutuca, 1984

Óleo/tela, 200 x 152 cm

Alamito, 1984

Óleo/tela, 180 x 125 cm

Kamarikún, 1985

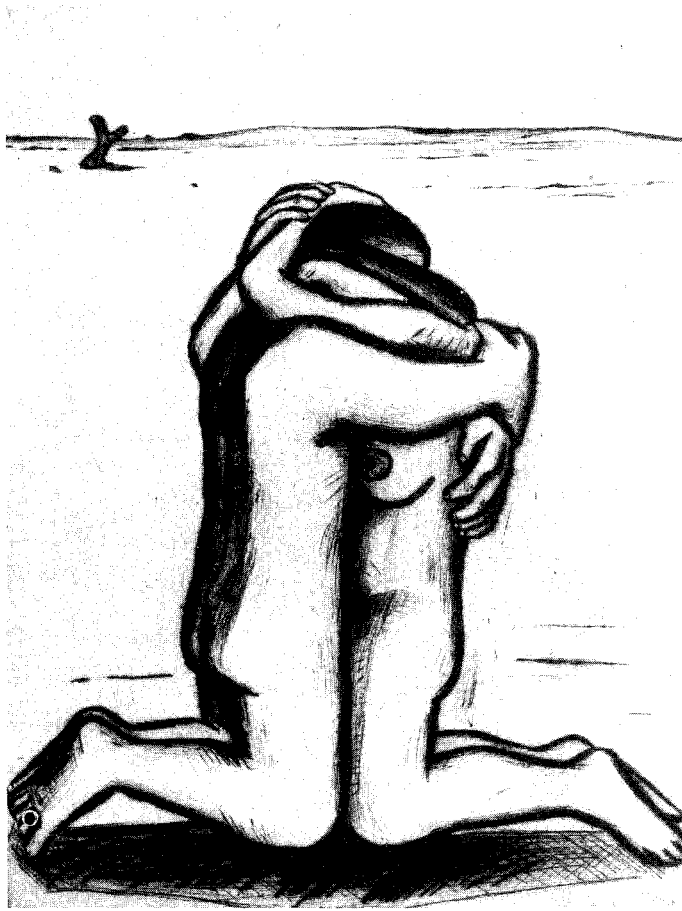
Óleo/tela, 180 x 180 cm

QUEVEDO, Nuria
Alemanha Oriental

Nasceu em Barcelona, Espanha, em 1938
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Zum Thema Erkenntnis, 1978
Litogravura, 57 x 40 cm
Zu Christa Wolf "Kassandra", 1983
Água-forte, 39 x 26 cm

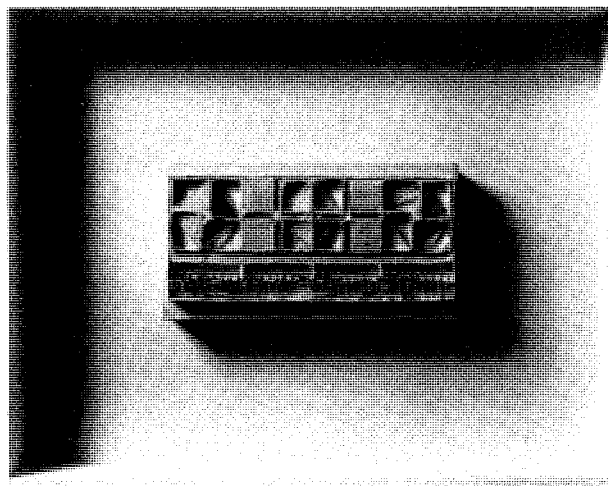


RAMOS, Nelson
Uruguai

Nasceu em Dolores, Uruguai, em 1932
Nacionalidade: Uruguai

Obras apresentadas:

Caja de tarascas, 1981
Mista, 71 x 60 cm
Invasión de las Malvinas, 1982
Mista, 62 x 49 cm
Urnario de tarasca, 1982
Mista, 48 x 63 cm
Mino con pandorgas, 1982
Mista, 74 x 66 cm
Urnario, 1982
Mista, 56 x 56 cm
Santuario, 1982
Mista, 65 x 56 cm
Tarascas visibles, 1982
Mista, 36 x 20 cm
Construyendo pandorgas, 1983
Mista, 66 x 126 cm



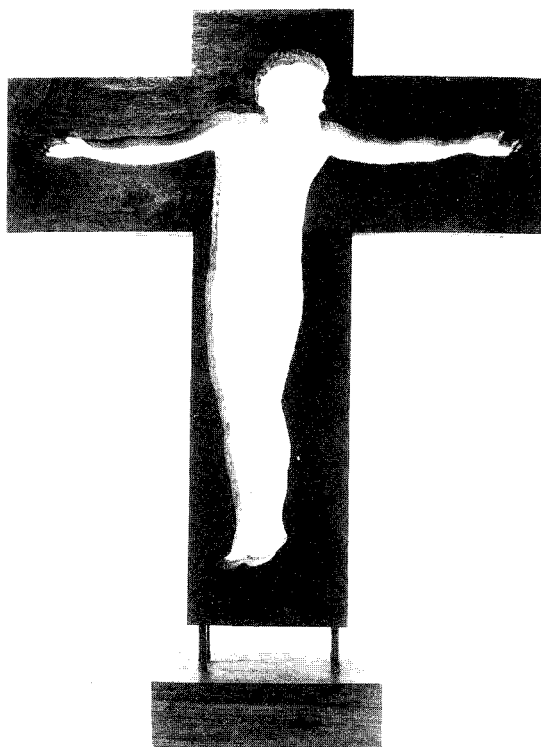
Claraboyas y tarascas, 1983
Mista, 66 x 126 cm
Estructura con tarasca, 1983
Mista, 56 x 43 cm
Reus al sur, 1983
Mista, 36 x 24 cm
Repisa de gimena, 1983
Mista, 43 x 56 cm
Restos de tarascas, 1983
Mista, 32 x 41 cm
Esqueleto de avión, 1984
Mista, 31 x 33 cm
Altar para tarascas, 1984
Mista, 23 x 40 cm
Circo, 1984
Mista, 126 x 56 cm
Estantería con tarasca, 1984
Mista, 23 x 40 cm
Después del silencio, 1984
Mista, 56 x 126 cm
Pájaro y tarasca, 1985
Mista, 68 x 68 cm
Portal con tarasca, 1984
Mista, 23 x 35 cm

REID, Alejandro
Chile

Nasceu em Santiago, Chile, em 1932
Nacionalidade: Chilena

Obras apresentadas:

Ejecutor, 1978
Mista, 41 x 38 cm
Génesis, 1982
Mista, 70 x 33 cm
Espiritu, 1984
Mista, 112 x 81 cm
Multitud articulada, 1985
Mista, 80 x 40 cm
Caja de seguridad, 1985
Mista, 50 x 46 cm



Espiritu

RESTREPO, Moreno Jaime
Panamá

Nasceu no Panamá, em 1950
Nacionalidade: Panamenha

Obras apresentadas:

Terrores c/Miserias del III Reich de Bertolt Brecht
Pastel/madeira, 100 x 70 cm

RIAD, Mohamed
Egito

Nasceu no Cairo, Egito, em 1937
Nacionalidade: Egípcia

Obras apresentadas:

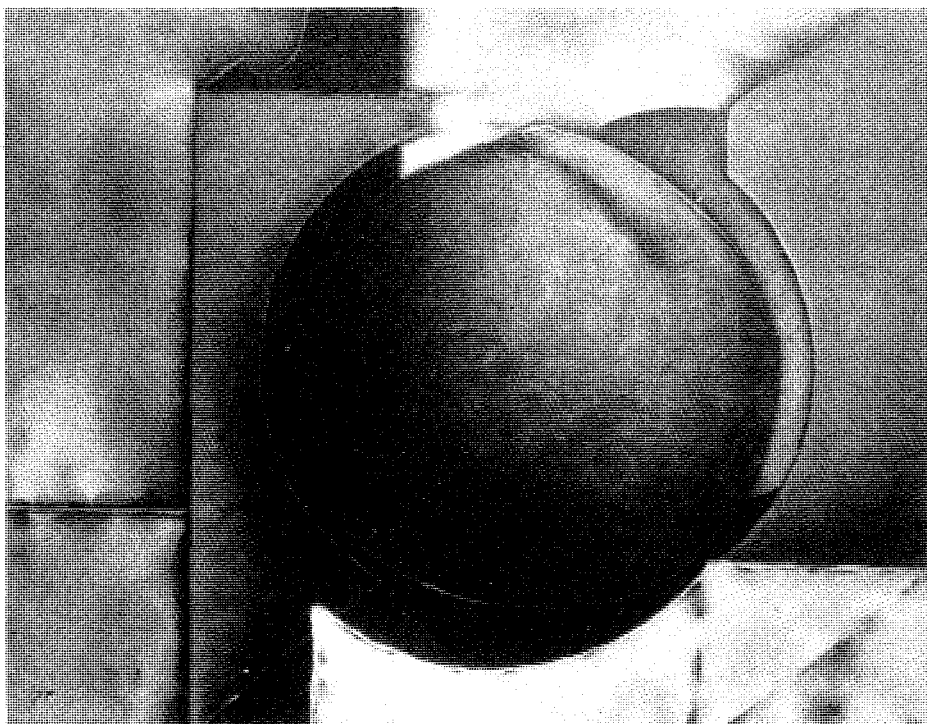
Composition, 1984
Óleo/tela, 140 x 120 cm
Col. Particular
Composition, 1984
Óleo/tela, 140 x 120 cm
Col. Particular

RIVAS, Juan
Nicarágua

Nasceu em Matagalpa, Nicarágua, em 1956
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

Frutas 1, 1985
Óleo/madeira, 150 x 100 cm
Frutas 2, 1985
Óleo/madeira, 150 x 100 cm
Frutas 3, 1985
Óleo/madeira, 100 x 75 cm



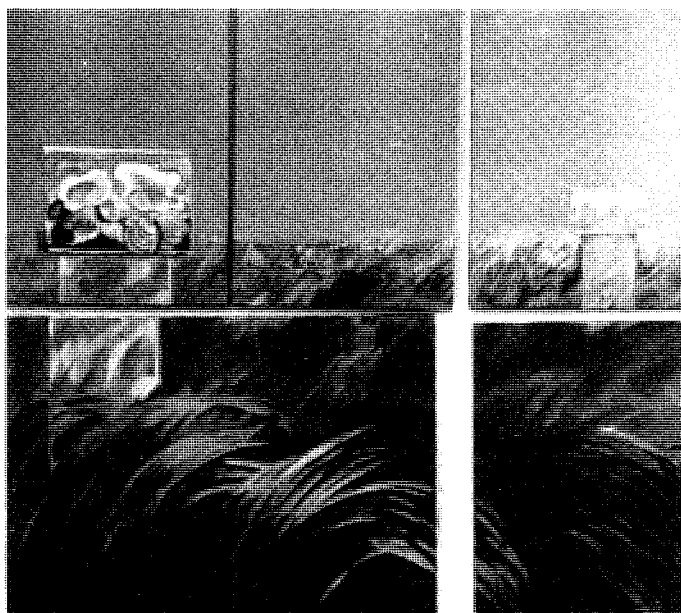
Frutas

ROCHA, Ricardo
México

Nasceu na Cidade do México, México, em 1937

Obras apresentadas:

- Sem título, 1985
- Gravura/chapa de linóleo
- Sem título, 1985
- Gravura/chapa de linóleo
- Sem título, 1985
- Gravura/chapa de linóleo



ROMERO, Susana
Paraguai

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1938
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

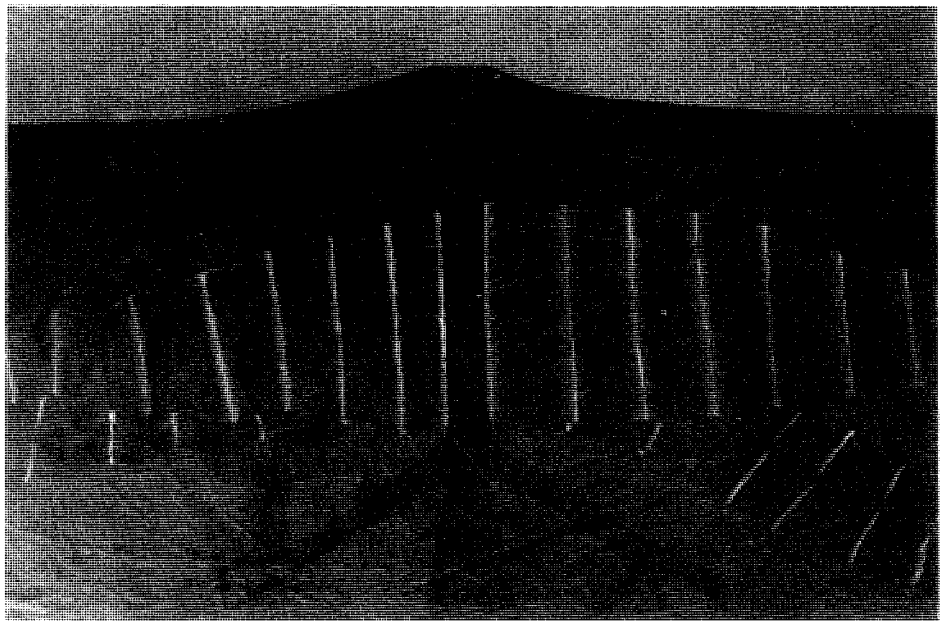
- El cerco I, 1984
- Mista, 100 x 210 cm
- El cerco II, 1985
- Mista, 100 x 210 cm
- Campos I, 1985
- Mista, 100 x 210 cm
- Campos II, 1985
- Mista, 140 x 150 cm
- Campos III, 1985
- Mista, 140 x 200 cm

RUEDA, Francisco
Nicarágua

Nasceu em Manágua, Nicarágua,
em 1952
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

Pájaro negro atrapado en Centroamé-
rica, 1985
Mista, 122 x 75 cm
El espía en Centroamérica va, y viene,
1985
Mista, 122 x 75 cm



El Espía en Centro América Va, y Viene

SÁNCHEZ, Thomas
Cuba

Nasceu em Cienfuegos, Cuba,
em 1948
Nacionalidade: Cubana

Obras apresentadas:

La otra orilla 1, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm
La otra orilla 2, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm
Pescador de blancos, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm
Inundación, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm
Islas de aguas blancas, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm
Islas de aguas grises, 1985
Óleo/tela, 110 x 160 cm



SCHOLTE, Rob
Holanda

Nasceu em Amsterdam, Holan-
da, em 1958
Nacionalidade: Holandesa

Obras apresentadas:

O Mundo às Avestas I, 1984
Acrílico/tela, 200 x 200 cm
O Mundo às Avestas II, 1984
Acrílico/tela, 200 x 200 cm
Do Sentido a Instrumento, 1984
Acrílico/tela, 200 x 200 cm
Gêmeos Refletidos, 1984
Acrílico/tela, 200 x 200 cm
Seção Dourada, 1985
Acrílico/tela, 200 x 200 cm
Frutos Proibidos, 1985
Acrílico/tela, 200 x 200 cm

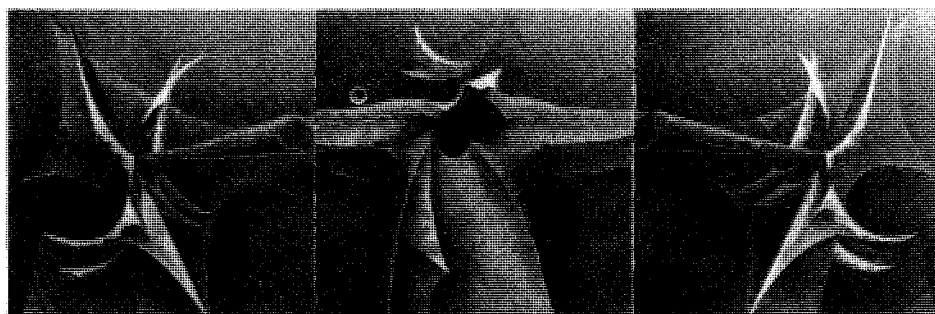
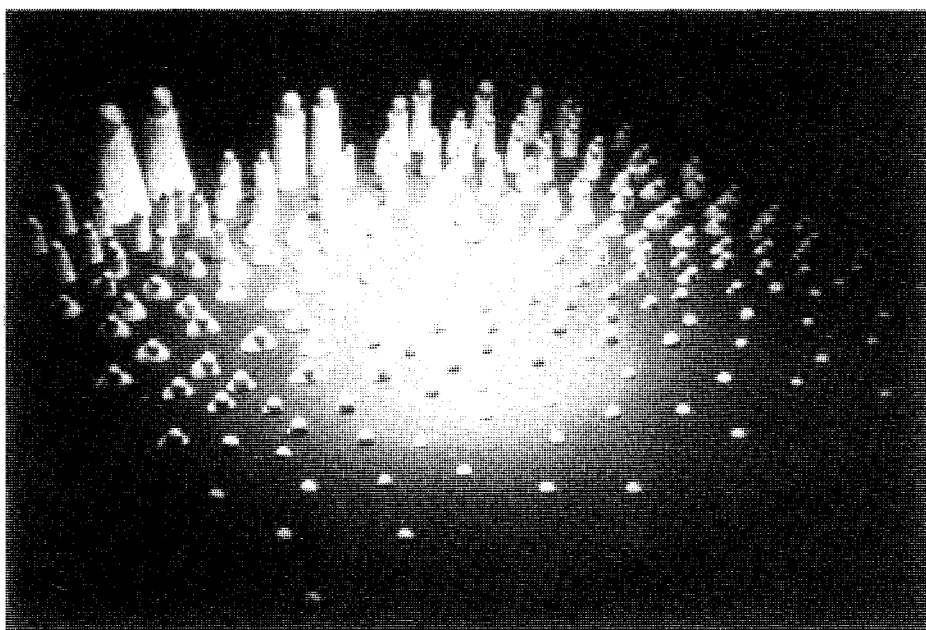
Gemeos Refletidos

**SILVEIRA, Henrique e
ABONDANZA, Jorge
Uruguai**

Henrique nasceu em Montevidéu,
Uruguai, em 1928
Nacionalidade: Uruguiaia
Jorge nasceu em Montevidéu,
Uruguai, 1936
Nacionalidade: Uruguiaia

Obras apresentadas:

Desarrollo del grito, 1983
Cerâmica, 15 x 250 x 250 cm
El cerco se cierra, 1983
Cerâmica, 25 x 250 x 250 cm
Naufragio colectivo, 1983
Cerâmica, 40 x 250 x 250 cm
Todo en orden, 1983
Cerâmica, 12 x 250 x 250 cm
Altibajos, 1983
Cerâmica, 40 x 150 x 150 cm
Todo em orden, 1983
Cerâmica, 12 x 250 x 250 cm
Altibajos, 1983
Cerâmica, 40 x 150 x 150 cm



El Hombre de Amerrisque

**SOBALVARRO, Orlando
Nicarágua**

Nasceu em Chontales, Nicará-
gua, em 1943
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

El hombre de amerrisque, 1984
Óleo/tela (triptico), 375 x 125 cm
Cortadores de café, 1985
Óleo/tela (triptico), 270 x 90 cm
En las minas de San Albino, 1985
Óleo/tela, 300 x 100 cm

**SOLIMAN, Ahmed Nabil
Egito**

Nasceu no Cairo, Egito, em 1937
Nacionalidade: Egípcia

Obras apresentadas:

Human-figure, 1985
Óleo/tela, 100 x 90 cm
Col. Particular
Human-figure, 1985
Óleo/tela, 100 x 90 cm
Col. Particular
Human-figure, 1985
Óleo/tela, 100 x 90 cm
Col. Particular

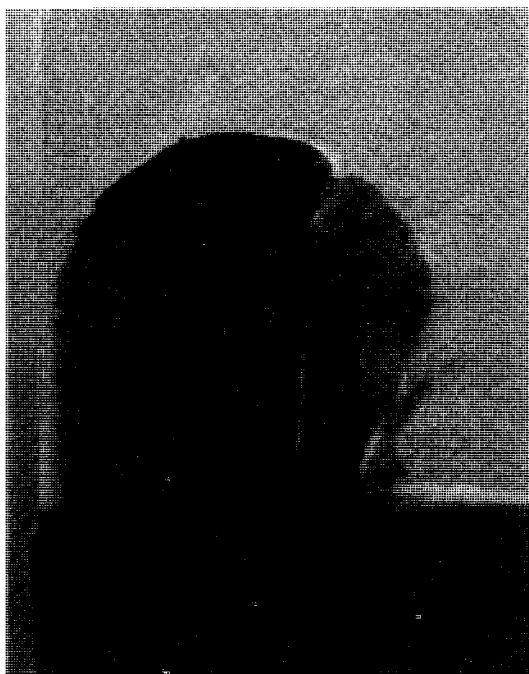


Figura Humana

STASSINOPOULOS, Aspa
Grécia

Nasceu em Atenas, Grécia, em 1935

Nacionalidade: Grega

Obras apresentadas:

Door, 1984

Foto/gaze, 90 x 500 cm
Door, 1984

Foto/gaze, 90 x 500 cm

Door, 1984

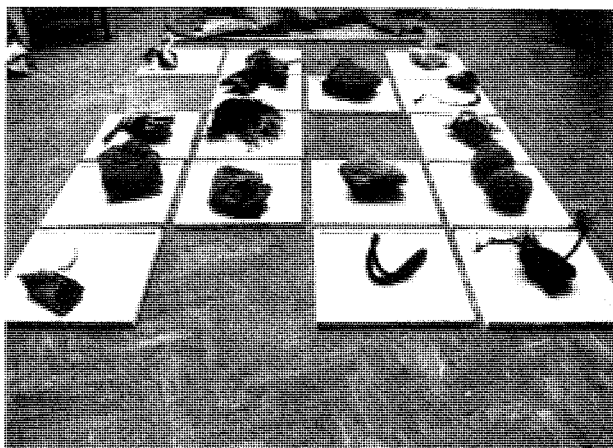
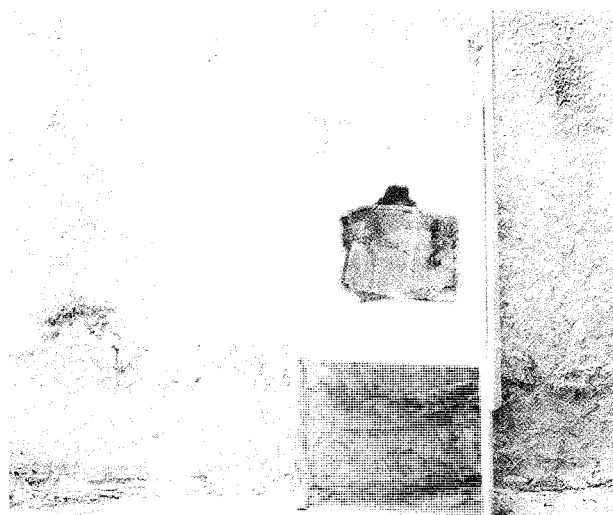
Foto/gaze, 90 x 500 cm

Door, 1984

Foto/gaze, 90 x 500 cm

Door, 1984

Foto/gaze, 90 x 500 cm



Textil Archeology

STENDL, Teodora e Ion
Romênia

Teodora nasceu em Bucareste, em 1938

Nacionalidade: Romena

Ion nasceu em Resita, em 1939

Nacionalidade: Romena

Obras apresentadas:

Textil archeology, 1985

Mista, 255 x 200 x 920 cm

Overturned horseman, 1985

Mista, 140 x 240 x 20 cm

Three pieces, 1985

Mista, 113 x 80 x 9,13 cm

STERLING, Amable
Rep. Dominicana

Nasceu em El Seibo, Rep. Dominicana, em 1943

Nacionalidade: Dominicana

Obras apresentadas:

Variaciones I para el hombre que se consume en su hongo, 1984

Acrílico, 101 x 76 cm

Col. Particular

Ícaro y planideras, 1984

Acrílico

Col. Particular

Éxtasis, 1984

Acrílico, 51 x 61 cm

Col. Particular

Presagio, 1984

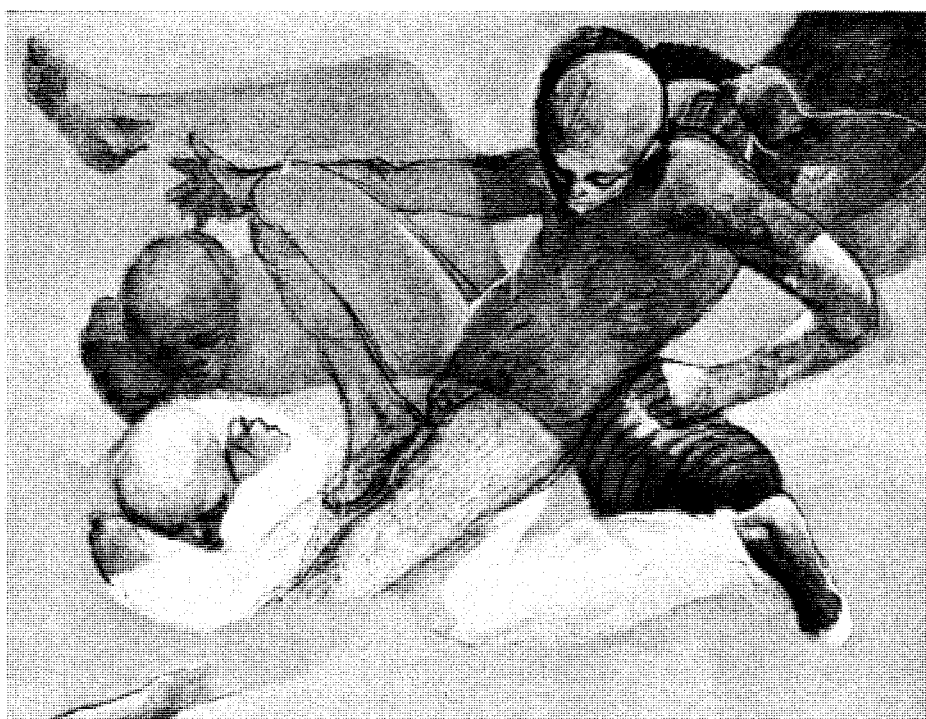
Acrílico, 51 x 61 cm

Col. Particular

Variaciones XV para el hombre que se consume en su hongo, 1985

Acrílico, 76 x 101 cm

Col. Particular



STOEV, Borislav
Bulgária

Nasceu em Sófia, Bulgária, em 1927
Nacionalidade: Búlgara

Obras apresentadas:

Musique II
Litogravura, 45 x 56 cm
Paris
Litogravura, 47 x 63 cm
Convergence
Litogravura, 48 x 62 cm
Nostalgie
Litogravura, 45 x 61 cm
Nocturne
Litogravura, 48 x 61 cm



SUOMI, Risto
Finlândia

Nasceu em Helsinque, Finlândia, em 1951
Nacionalidade: Finlandesa

Obras apresentadas:

Suite, 1984-85
Óleo/tela, 180 x 150 cm
Fénix, 1985
Óleo/tela, 240 x 100 cm
Devoir, 1985
Óleo/tela, 180 x 150 cm
Deep dream, 1985
Litogravura colorida, 115 x 155 cm
Revision générale, 1985
Óleo/tela, 180 x 150 cm
Clair de la lune, 1985
Mista, 100 x 275 cm
Explication, 1985
Mista, 100 x 274 cm
En avant, 1985
Mista, 137 x 200 cm

Fenix

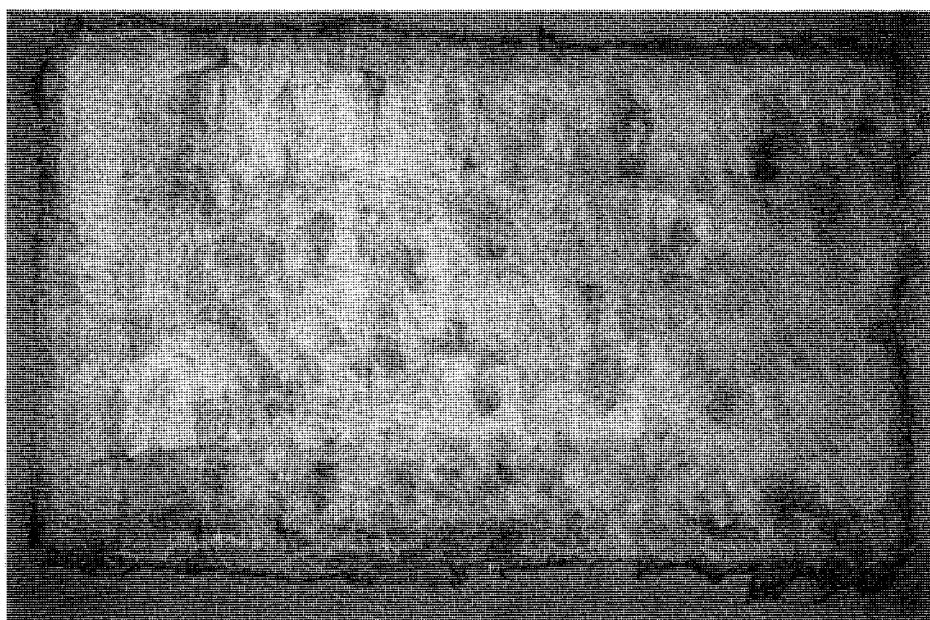
SUP, Ham
Coréia do Sul

Nasceu em Seoul, Coréia, em 1942
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Chang Ho N° 101, 1985
Aquarela em papel coreano,
164 x 90 cm

Chang Ho N° 2, 1985
Aquarela em papel coreano,
164 x 110 cm



SZIKORA, Tamas
Hungria

Nasceu em Nyiregyhaza, Hungria, em 1943
Nacionalidade: Húngara

Obras apresentadas:

Two boxes
Papell/ápis/cera/tinta, 52 x 41 cm

Boxes, 1984
Papell/ápis, 65 x 50 cm
Col. Nogradi Sandor

Boxes, 1984
Papell/ápis/cera/tinta, 65 x 50 cm

Boxes, 1984
Mista/papell/lápis/cera/tinta,
49 x 61 cm

Two boxes, 1984
Papell/ápis/cera/tinta, 64 x 49 cm

Boxes, 1984
Papell/ápis/cera/tinta, 33 x 52 cm

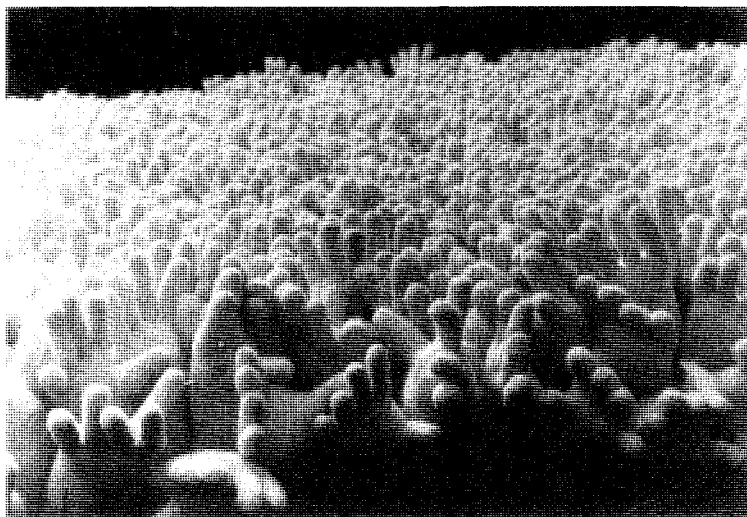
Boxes/Installation, 1984
Papellão/corrugado/madeira/
poliuretano/lápis/cera/tinta,
245 x 164 x 158 cm

TAMAS, Anna
Romênia

Nasceu em Tq:Mures, Romênia,
em 1945
Nacionalidade: Romena

Obras apresentadas:

Invocation, 1984
Instalação, 310 x 300 cm



TOSARI, Rene Darimin
Suriname

Nasceu no Distrito de Suriname,
em 1948
Nacionalidade: Surinamense

Obras apresentadas:

Destroying 1, 1982
Gravura em metal, 50 x 60 cm
Destroying 2, 1982
Gravura em metal, 50 x 60 cm
Destroying 3, 1982
Gravura em metal, 50 x 60 cm

TZANEV, Stoyan
Bulgária

Nasceu em Bourgas, Bulgária,
em 1946
Nacionalidade: Búlgara

Obras apresentadas:

Mère
Ponta-seca/água-tinta, 56 x 43 cm
Vie quotidiene
Ponta-seca/água-tinta, 56 x 43 cm
Homosapiens
Ponta-seca/água-tinta, 56 x 43 cm
Deux
Ponta-seca/água-tinta, 48 x 39 cm
Marin
Ponta-seca/água-tinta, 48 x 39 cm

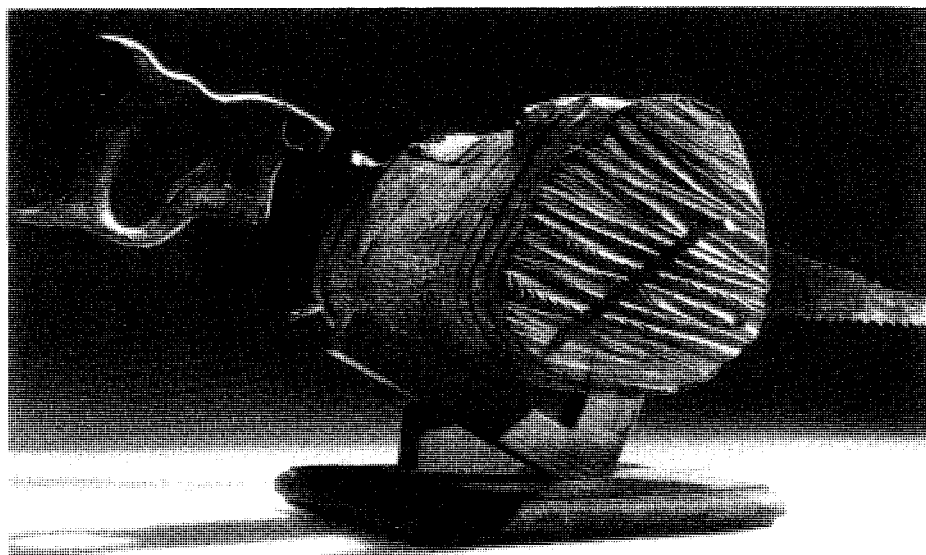


VALCARCEL, Roberto
Bolivia

Nasceu em La Paz, Bolívia, em 1951
Nacionalidade: Boliviana

Obras apresentadas:

Instalación, 1985
Instalação
Acciones (performance), 1985
Performance



VALDEZ, Wifredo Díaz
Uruguai

Nasceu em Treinta y Tres, Uruguai, em 1932
Nacionalidade: Uruguai

Obras apresentadas:

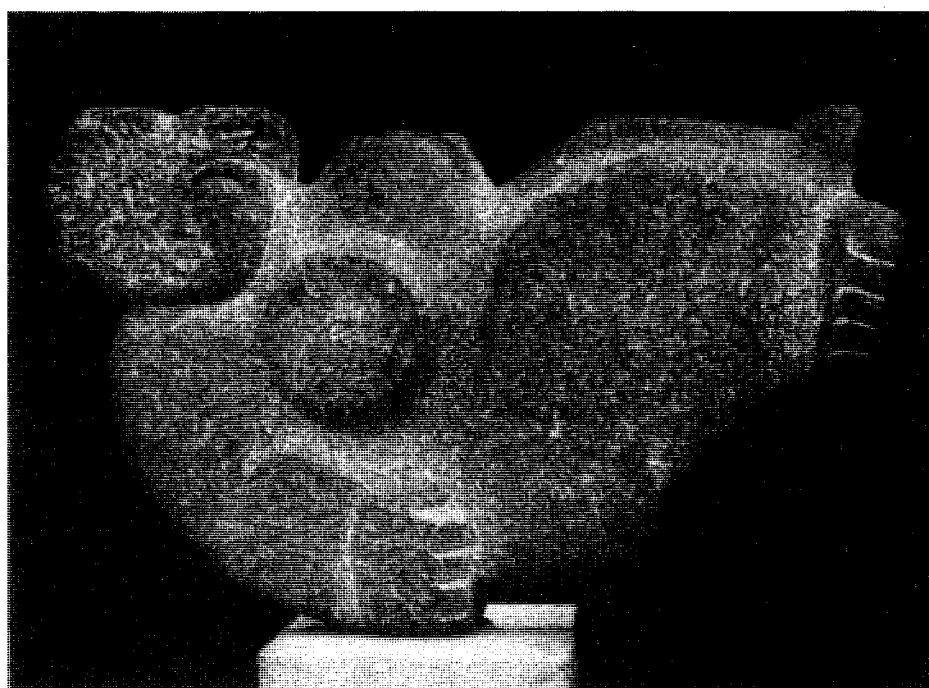
Número 1, 1985
Madeira serrada, 52 x 60 x 65 cm
Número 2, 1984
Madeira serrada, 46 x 54 x 67 cm
Número 3, 1984
Madeira serrada, 44 x 40 x 56 cm
Número 4, 1984
Madeira serrada, 68 x 33 x 54 cm
Número 5, 1984
Madeira serrada, 130 x 36 x 56 cm
Número 6, 1985
Madeira serrada, 133 x 33 x 53 cm
Número 7, 1983
Madeira serrada, 110 x 85 x 215 cm
Número 8, 1984
Madeira serrada, 66 x 140 x 43 cm
Número 9, 1984
Madeira serrada, 85 x 100 x 118 cm
Número 10, 1985
Madeira serrada, 52 x 54 x 85 cm

VANEGAS, Leonel
Nicarágua

Nasceu em Manágua, Nicarágua,
em 1942
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

Monumento 1, 1985
Mista, 160 x 100 cm
Monumento 2, 1985
Mista, 150 x 120 cm
Monumento 3, 1985
Mista, 160 x 110 cm



VIAL, Matías
Chile

Nasceu em Santiago, Chile, em
1931
Nacionalidade: Chilena

Obras apresentadas:

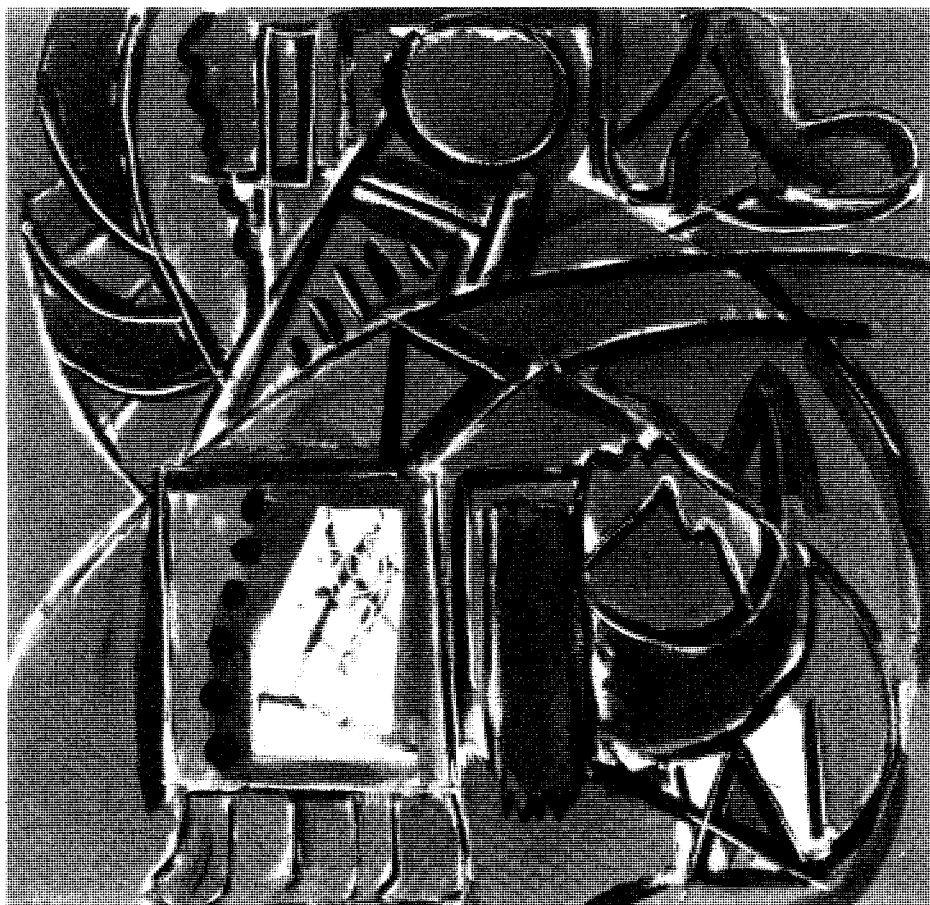
La luna, 1985
Escultura em granito,
170 x 85 x 35 cm
Tralcán, 1985
Escultura em serpentina,
100 x 70 x 40 cm
Figura reclinada, 1985
Escultura em andesita,
60 x 40 x 40 cm
Figura reclinada, 1985
Escultura em serpentina,
50 x 40 x 40 cm
Figura reclinada, 1985
Escultura em granito,
60 x 40 x 40 cm

VOGL, Hilda
Nicarágua

Nasceu em Matagalpa, Nicarágua, em 1930
Nacionalidade: Nicaragüense

Obras apresentadas:

Rajando lena, 1984
Óleo/tela, 40 x 25 cm
La carreta pelona, 1984
Óleo/tela, 40 x 25 cm



WATKINS, Dick
Austrália

Nasceu em Sidney, Austrália, em 1937
Nacionalidade: Australiana

Obras apresentadas:

Fall n° 1, 1968
Acrílico s/tela, 183 x 152 cm
Untitled, 1972
Acrílico s/tela, 142 x 165 cm
Untitled 'One', 1974
Acrílico s/tela, 165 x 132 cm
Jubilee, 1976
Acrílico s/tela, 168 x 125 cm
Obsession, 1980
Acrílico s/tela, 173 x 250 cm
Distraught Figure, 1984
Óleo s/tela, 170 x 122 cm
The Killing, 1980
Óleo s/tela, 182 x 173 cm
A russian pietà, 1983
Acrílico s/tela, 170 x 123 cm
Gertrude and Alice, 1983
Acrílico s/tela, 168 x 124 cm
Jaws (woman I), 1982
Acrílico s/tela, 174 x 170 cm
Woman III, 1984
Acrílico s/tela, 122 x 168 cm
Black Night is Falling, 1983
Acrílico s/tela, 168 x 218 cm
Pastorale, 1983
Acrílico s/tela, 178 x 180 cm
Domestic Scene - Soap Opera, 1982
Acrílico s/tela, 173 x 246 cm
Finical's Wake, 1983
Acrílico s/tela, 173 x 244 cm
Walking the Dog, 1984
Acrílico s/tela, 152 x 157 cm
Falling Figure, 1985
Acrílico s/tela, 157 x 152 cm
Figures by the Sea, 1985
Acrílico s/tela, 122 x 168 cm

Estes artistas estão fora de ordem alfabética por uma falha de classificação

BALDEWEG, Juan Navarro
Espanha

Nasceu em Santander, Espanha, em 1939
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Casa Romana con Figuras, 1985
Óleo s/ tela, 200 x 250 cm

Cabeza con Sombrero, 1983
Óleo s/ tela, 200 x 200 cm
Col. Helga Alvear

Xaló (tríptico), 1984
Óleo s/ tela, 120 x 300 cm
Col. Museo Comunidad Autonoma de Madrid

Casa Romana, 1985
Óleo s/ tela, 200 x 250 cm
Col. Museo Comunidad Autonoma de Madrid

Danae, 1985
Óleo s/ tela, 162 x 130 cm
Col. Juana de Aizpuru

Teatrito, 1985
Óleo s/ tela, 162 x 130 cm
Col. Juana de Aizpuru



DE LA FUENTE, Manuel
Venezuela

Nasceu em Cádiz, Espanha, em 1932
Nacionalidade: Venezuelana

Obras apresentadas:

Cepillo de Taller, 1984
Bronze patinado a fogo,
21 x 56 x 43,5 cm

Principio y Fin, 1983
Bronze patinado a fogo,
50 x 60 x 60 cm

Capitel, 1985
Bronze patinado a fogo,
190 x 103 x 75 cm

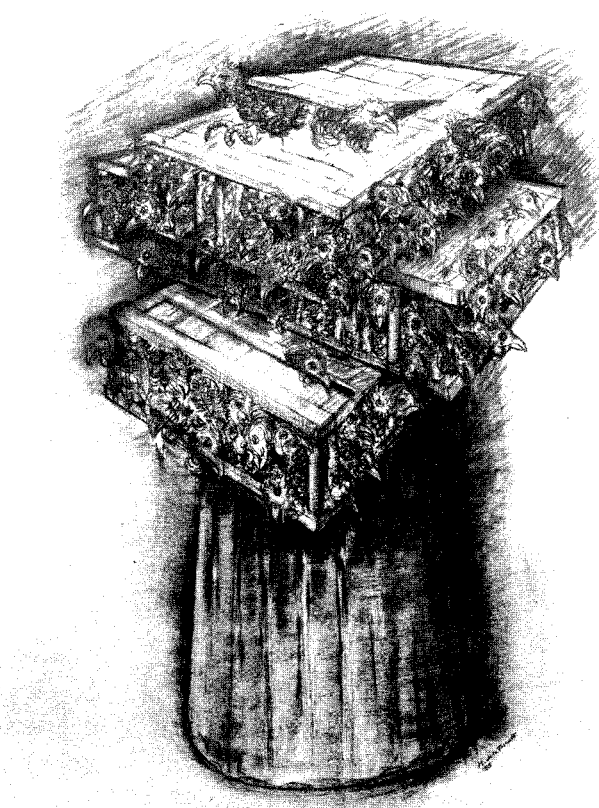
Criba, 1985
Bronze patinado a fogo,
153 x 171 x 105 cm

Manifestación, 1985
Bronze patinado a fogo,
815 x 31 x 36 cm

La Gallina de los Huevos de Oro, 1985
Bronze patinado a fogo,
53 x 58 x 52 cm

Aniversario, 1985
Bronze patinado a fogo,
58 x 62 x 72,5 cm

La Tortilla, 1984
Bronze patinado a fogo,
61 x 37 x 37 cm



GORDILLO, Luis
Espanha

Nasceu em Sevilla, Espanha, em 1934
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Série Mosaico, 1982
Acrílico s/compensado, 157x107 cm
Col. Galeria Fernando Vijande, Madrid
Série Fria - 3 (5x5), 1982
Acrílico s/compensado, 157x107 cm
Col. Galeria Fernando Vijande, Madrid
Série Roja, 1982
Acrílico s/compensado, 157x107 cm
Col. Galeria Fernando Vijande, Madrid
Sem título (díptico), 1985
Acrílicos s/tela, 170x326 cm
Col. Galeria Fernando Vijande, Madrid

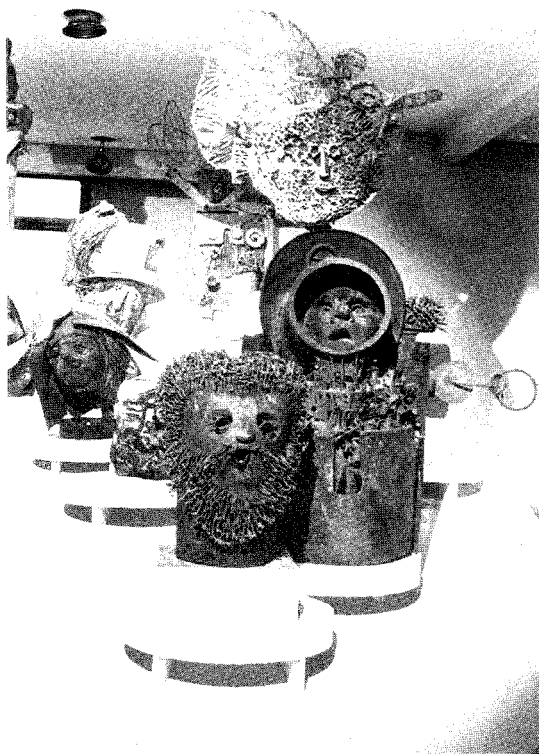


NANTES, Hugo H.
Uruguai

Nasceu em San José, Uruguai, em 1932
Nacionalidade: Uruguiaia

Obras apresentadas:

Jugadores de Truco, 1980
Sucata, 250x160x160 cm
Gorda de Trenza, 1981
Sucata, 160x160x140 cm
Figura, 1980
Sucata, 200x70x70 cm
Descanso, 1979
Sucata, 250x260x80 cm



WAKA TJOPU Grupo
Suriname

Grupo constituído por:

AMMERSINGH Steve
BOK Winston Van
BOSARI Robert
DAAL Raymond
DJOJO John
IRODIKRONO Soekidjan
KAMP CHARLES

Obra apresentada:

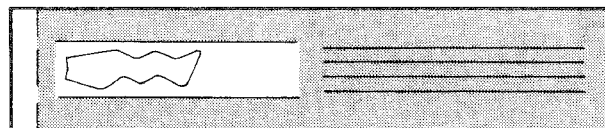
Going back home 1985
Foto/ilustração/objetos, 250 x 750 cm



NÚCLEO I CONTEMPORÂNEOS 2



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

ABRAMOVIC, Marina
Holanda

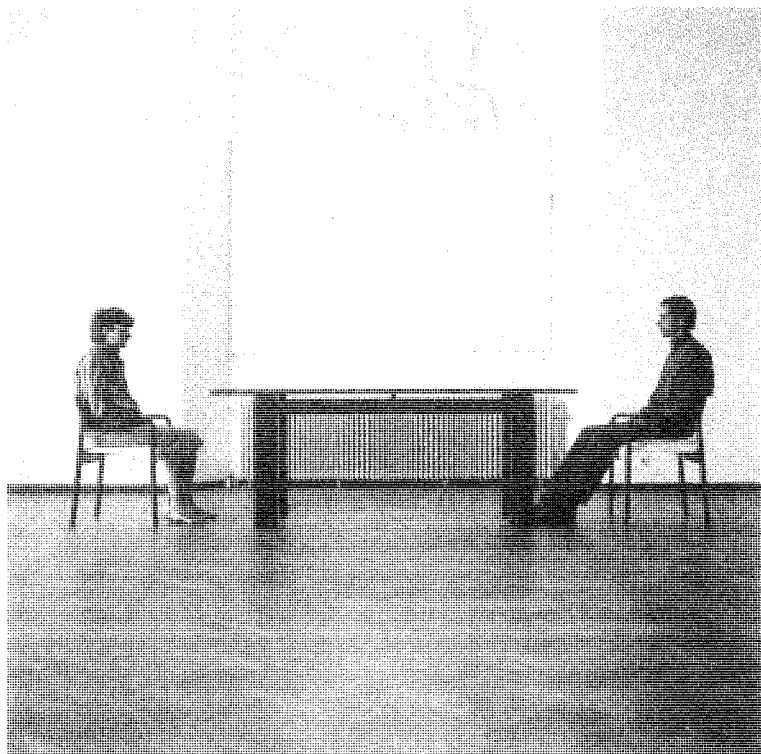
Nasceu em Belgrado, Iugoslávia,
em 1946
Nacionalidade: Iugoslava

Ulay

Nasceu em Solingen, Alemanha
Occidental, em 1943,
Nacionalidade: Alemã
Artistas Convidados

Obra apresentada:

Nightsea Crossing, 1981/85
Performance



Nightsea Crossing, 1981/85



The Third Day, 1984

ÁDÁM, Zoltán
Hungria

Nasceu em Budapeste, Hungria,
em 1959
Nacionalidade: Húngara

Obras apresentadas:

The Third Day, 1984
Papel/tinta/têmpera/colagem.
150 x 230 cm

The Last Day, 1984
Papel/tinta/têmpera/colagem.
150 x 230 cm

Great Bear, 1984
Papel/têmpera, 150 x 170 cm

Earth, 1985
Óleo/tela/colagem, 140 x 200 cm

ALEXANDER, Shelagh
Canadá

Nasceu em Winnipeg, Canadá,
em 1959
Nacionalidade: Canadense

Obras apresentadas:

The Somnambulist, 1984
Foto preto e branco, 101 x 254 cm
Col. The Ydessa Gallery

The Imagination of the Powerless,
1984
Foto preto e branco, 101 x 254 cm
Col. The Ydessa Gallery

We See Nothing and Tremble, 1984
Foto preto e branco, 101 x 254 cm
Col. The Ydessa Gallery



The Somnambulist, 1984

ALLEN, Terry
EUA

Nasceu em Wichita, EUA, em 1943
Nacionalidade: Norte-Americana

Obra apresentada:

Stations, 1985
Instalação, 609 x 243 x 91 cm



Tornado Jam



Sem título, 1985

ANDRADE, Rodrigo de
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1962
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 180 x 220 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 220 x 190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

**BARATA, Fernando
Brasil**

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil,
em 1951
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

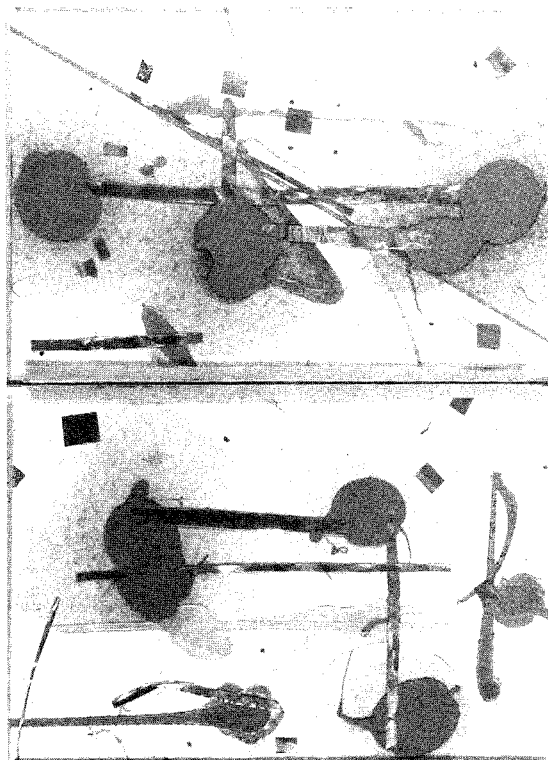
Viajante (dedicado ao desconhecido),
1985
Acrílico s/tela/linho, 250 x 270 cm

Viajante (memórias), 1985
Acrílico s/tela/linho, 250 x 270 cm

Viajante (a ponte), 1985
Acrílico s/tela/linho, 250 x 270 cm



Cabeça de Negro



Mixed - Mediuns, 1985

**BERTRAND, Jean Pierre
França**

Nasceu em Paris, França, em
1937
Nacionalidade: Francesa

Obra apresentada:

São Paulo 85, 1985
Sal/limão/acrílico/mel, 200 x 400 cm

BJORLO, Per Inge
Noruega

Nasceu em Alesund, Noruega, em 1952
Nacionalidade: Norueguesa

Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Instalação contendo as gravuras:

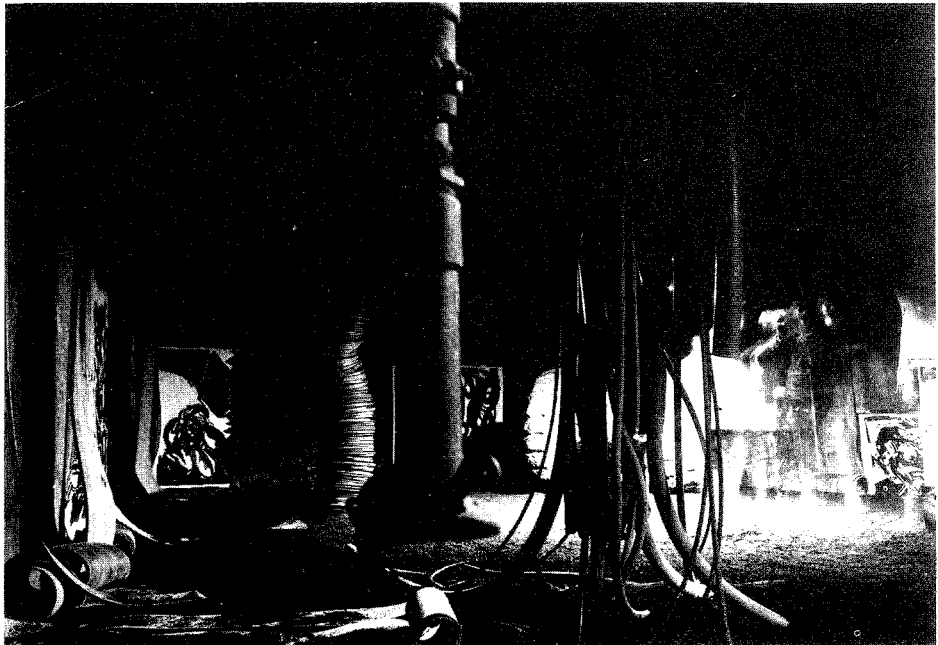
Kryp, 1982
Linoleogravura, 100 x 135 cm

En Kunstners Reise, 1983
Linoleogravura, 250 x 200 cm

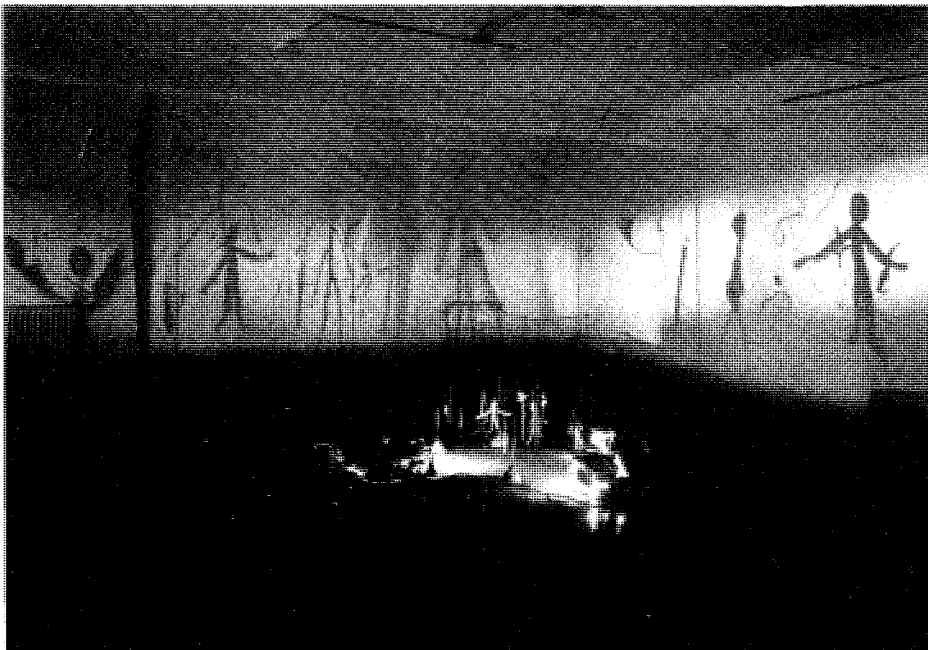
Redsle, 1983
Linoleogravura, 195 x 130 cm

Ritt, 1984
Linoleogravura, 200 x 247 cm

Blikk, 1984
Linoleogravura, 450 x 215 cm



Returneres



Les Ombres. 1985

BOLTANSKI, Christian
França

Nasceu em Paris, França, em 1944
Nacionalidade: Francesa

Obra apresentada:

Les Ombres, 1985
Instalação, 800 x 1000 cm

BÖMMELS, Peter
Alemanha Ocidental

Nasceu em Frauenburg, Alemanha Ocidental, em 1951
Nacionalidade: Alemã

Obras apresentadas:

Deutsches Leben - Aussitzen (1.)
Dispersão/cabelo s/lona, 240 x 120 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Deutsches Leben - Denken (m)
Dispersão/cabelo s/lona, 200 x 300 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Deutsches Leben - Denken (r)
Dispersão/cabelo s/lona, 240 x 120 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Gesundschweissen, 1984
Dispersão/óleo/pastel/cabelo s/lona, 180 x 200 cm
Col. Sammlung Schürmann, Herzogenrath

Der Zeitzueher, 1983
Dispersão/cabelo s/lona, 240 x 180 cm
Col. Besitz des Künstlers



Wenn eine Gondel träumen könnte, 1984

Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, 1984
Óleo/laca s/lona, 240 x 200 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Des Mannes dunkler Weg, 1982
Dispersão s/tela, 200 x 300 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Wenn eine Gondel träumen könnte, 1984
Óleo s/tela, 240 x 180 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

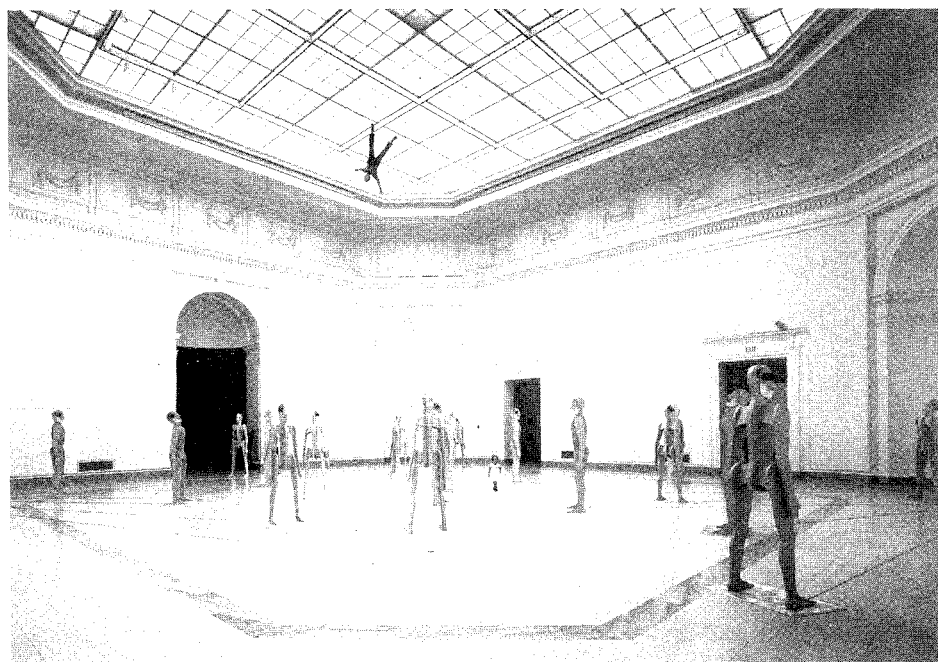
Opferbar, 1985
Objeto de parede/técnica mista/juta/madeira s/metal, 330 x 110 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Der Privatverbrecher, 1985
Objeto de parede/técnica mista/juta/madeira s/metal, 330 x 110 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Was Liebe isi, 1985
Objeto de parede/técnica mista/juta/madeira s/metal
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Die dritte Natur, 1985
Objeto de parede/técnica mista/madeira/metal
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Sem título, 1985
Objeto de parede/técnica mista/juta/madeira/metal
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia



20 Chattering Men

BOROFSKY, Jonathan
E.U.A.

Nasceu em Boston, EUA, em 1942
Nacionalidade: Norte Americana
Artista convidado

Obras apresentadas:

Seven Chattering men, 1983
Madeira, 182 x 228 cm
Col. Paula Cooper Gallery, Nova Iorque

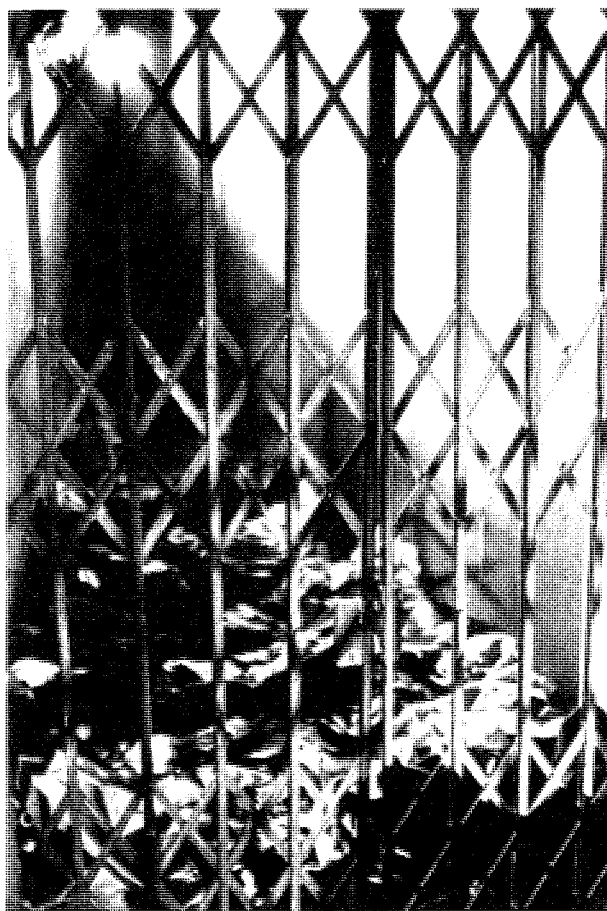
Flying Figure, 1983
Fotografia, 182 cm
Col. Paula Cooper Gallery, Nova Iorque

BRISLEY, Stuart
Grã-Bretanha

Nasceu em Haslemere, Grã-Bretanha, em 1933
 Nacionalidade: Inglesa

Obras apresentadas:

From the Fourth World, 1985
 Instalação, 250 x 600 cm



Nul Comma Nul



Step, 1985

BULLÁS, József
Hungria

Nasceu em Zalaegerszeg, Hungria, em 1958
 Nacionalidade: Húngara

Obras apresentadas:

Triumphal Arch, 1985
 Óleo s/ tela, 150 x 200 cm

Pressure/Book No. 1, 1984
 Óleo s/ tela, 140 x 200 cm

Attempt, 1985
 Óleo s/ tela, 150 x 150 cm

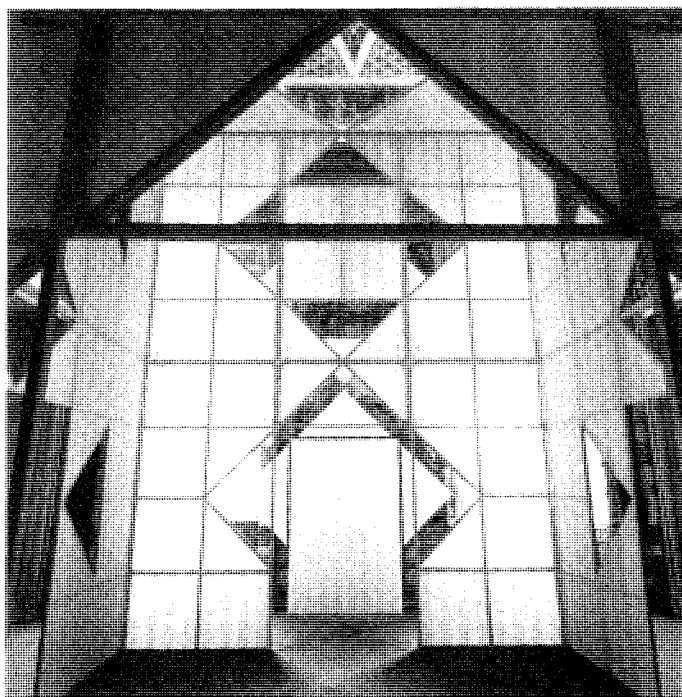
Step, 1985
 Óleo s/ tela, 150 x 190 cm

BUREN, Daniel
França

Nasceu em Boulogne, França, em 1938
Nacionalidade: Francesa

Obra apresentada:

A Room in a Room, 1985
Instalação: tecido/madeira/projetores/fotos, 1000 x 1000 cm



Site Insite n.º 3, 1984



Espejo, 1984

CAMBRE, Juan José
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1948
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Franz y Otilia Kafka en Praga como si Fuéramos Nosotros, 1985
Acrílico/óleo s/tela, 250 x 600 cm

Lucia Muerta, 1985
Acrílico/óleo s/tela, 250 x 200 cm

Lucia Muerta, 1985
Acrílico/óleo s/tela, 250 x 200 cm

Autorretrato, 1985
Acrílico/óleo s/tela, 250 x 200 cm

CARLISLE, Anne
Irlanda do Norte

Nasceu em Belfast, Irlanda, em 1956
 Nacionalidade: Irlandesa

Obras apresentadas:

Vases, 1985
 Mista s/papel e papelão pintado,
 137 x 102 cm

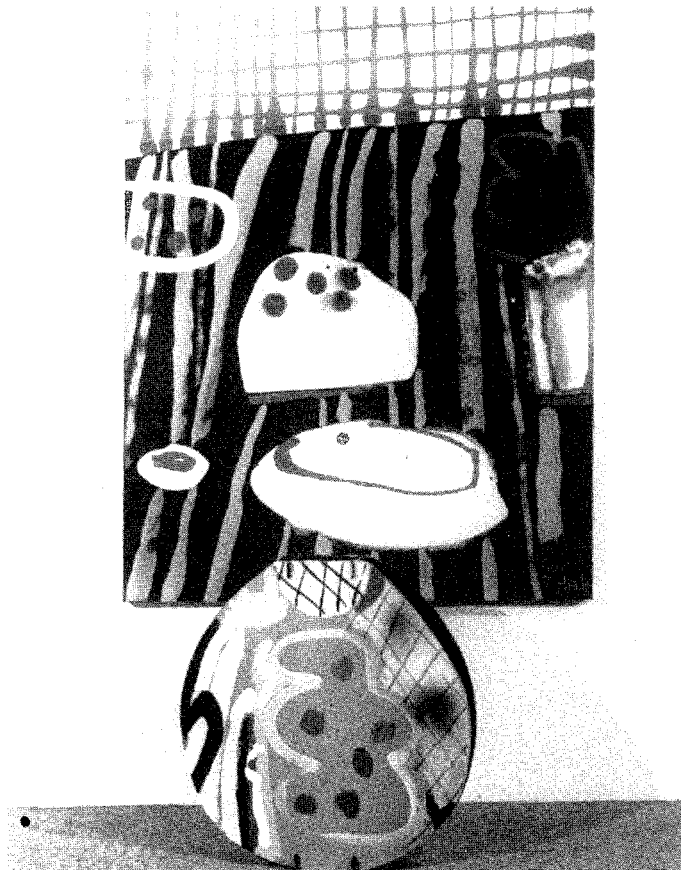
White, 1985
 Mista s/papel e papelão, 137 x 102 cm

Blue, 1985
 Mista s/papel e papelão pintado,
 137 x 102 cm

Magic Stripe, 1985
 Mista s/papel e papelão pintado,
 137 x 102 cm

Blue Chair, 1985
 Mista s/papel e papelão pintado,
 137 x 102 cm

Flat Red, 1985
 Mista s/papel e papelão pintado,
 137 x 102 cm



Magic Stripe, 1985



Sem título, 1985

CARVALHOSA, Carlito
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1961
 Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 190 x 230 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 190 x 230 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 190 x 170 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 190 x 170 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 230 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 230 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 230 cm

CHARLIER, Jacques
Bélgica

Nasceu em Liège, Bélgica, em 1939
Nacionalidade: Belga

Obras apresentadas:

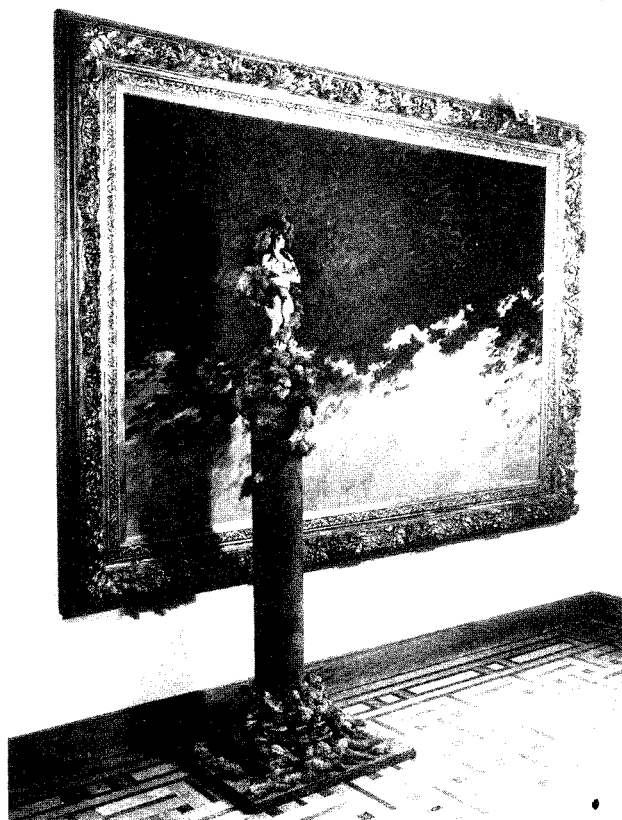
L'Art, 1984
Mista, 150 x 120 cm
Col. Michele Lackowsky

L'Amour, 1984
Mista, 250 x 180 cm
Col. Lucien Binnelli

La Mort, 1984
Mista, 125 x 130 cm

La Mode, 1984
Mista, 115 x 90 cm

L'Artiste, 1984
Mista, 150 x 110 cm
Col. Michele Lackowsky



L'Amour, 1984



Linha do Horizonte

CASTRO, Lourdes de
(com a colaboração de Manuel Zimbri)
Portugal

Nasceu em Funchal, Ilha da Madeira, em 1930
Nacionalidade: Portuguesa

Obra apresentada:

Teatro de Sombras, 1981
Performance, 250 x 600 x 300 cm

CATUNDA, Leda
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em
 1961
 Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

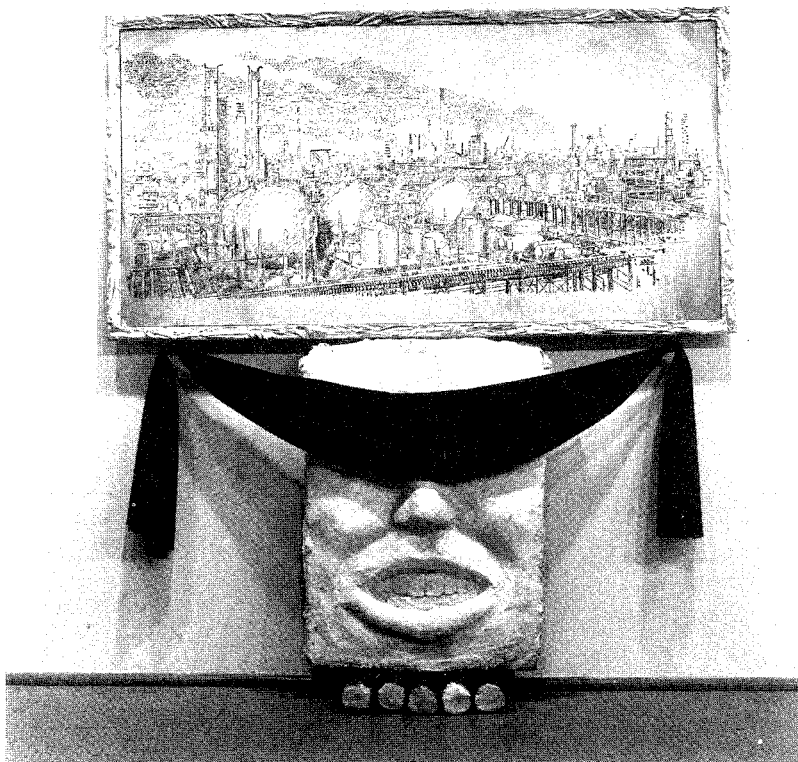
Cachoeira, 1985
 Acrílico s/tecido, plástico e outros,
 600x400x700 cm

Cortinas, 1985
 Acrílico s/tecido, plástico e outros,
 280x280 cm

Lagoa Preta, 1985
 Acrílico s/tecido, plástico e outros,
 200x300 cm



Cachoeira, 1985



Laws of Capital, 1984

CLARKSON, David
Canadá

Nasceu em Ottawa, Canadá, em
 1956
 Nacionalidade: Canadense

Obras apresentadas:

Laws of Capital, 1985
 Mista, 228 x 228 x 46 cm
 Col. S.L. Simpson Gallery

The Only Statue of a Man, 1983
 Mista, 243 x 243 x 91 cm
 Col. S.L. Simpson Gallery

CUCCHI, Enzo
Itália

Nasceu em Morro d'Alba, Itália, em 1950
Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

Il soffio di un Sogno, 1982
Carvão, nanquim e lápis s/papel, 39,5 x 30 cm

Le Case degli Dei s/d
Lápis e carvão s/papel palha, 22 x 50,2 cm

Le Case Stanno Dietro le Montagne, 1981
Carvão e lápis s/papel, 39,4 x 29,3 cm

Le Stagioni Viaggiano sopra il Mare, 1982
Aquarela e alvaiade, 19,5 x 47,7 cm

Il Tetto, 1984
Carvão s/papel, 46 x 18 cm

Il Tetto (O Teto), 1984
Carvão s/papel, 46 x 18 cm



Il soffio di un Sogno, 1982

DAMISCH, Gunter
Áustria

Nasceu em Steyer, Áustria, em 1958
Nacionalidade: Austríaca

Obras apresentadas:

Dunkler Aufstieg, 1984
Óleo s/tela, 180 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 200 cm

Hohes Rotfeld, 1985
Óleo s/tela, 230 x 100 cm

Gelbe Kaskade, 1985
Óleo s/tela, 230 x 100 cm

Weissrot-Trennung, 1985
Óleo s/tela, 230 x 100 cm

Dunkles Baumfeld, 1985
Óleo s/tela, 230 x 100 cm

Kreisfeld, 1985
Óleo s/tela, 120 x 170 cm

Bei den Sendern I, 1985
Óleo s/tela, 120 x 170 cm

Bei den Sendern II, 1985
Óleo s/tela, 120 x 170 cm

Falkenträger, 1985
Óleo s/tela, 110 x 115 cm

Rotfeld mit Dunkelstrom, 1985
Óleo s/tela, 40 x 60 cm



Falkenträger, 1985

Sender zum Dritten, 1985
Óleo s/tela, 35 x 50 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 35 x 50 cm

Grüner Seitflug, 1985
Óleo s/tela, 35 x 50 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 160 x 200 cm

Rote Öffnung, 1985
Óleo s/tela, 45 x 45 cm

De Blaue Reiter, 1985
Óleo s/tela, 45 x 45 cm

Gelbes Bogenfeld, 1985
Óleo s/tela, 45 x 45 cm

De Blaue Reiter, 1985
Óleo s/tela, 45 x 45 cm

Erscheinung, 1985
Óleo s/tela, 45 x 45 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 50 x 85 cm

Zeichnungen, 1984/1985
8 desenhos, carvão/pastel/grafite/papel, 80 x 65 cm

Zeichnungen, 1984
4 desenhos, carvão/pastel/grafite/tusche s/papel, 90 x 60 cm

DAMMBECK, Lutz
Alemanha Oriental

Nasceu em Leipzig, Alemanha Oriental, em 1948
 Nacionalidade: Alemã

Obra apresentada:

Proben zu Herakles. Aktionsdokumentation, 1984
 Fotocolagem/instalação. 430x320 cm



Proben zu Herakles, 1984



Four Figures (One on Another's Shoulders, Two Stand Behind), 1977/80

DAVIES, John
Grã-Bretanha

Nasceu em Cheshire, Grã-Bretanha, em 1946
 Nacionalidade: Inglesa

Obras apresentadas:

Four Figures (One on Another's Shoulders, Two Stand Behind), 1977/80
 mista
 Col. Particular, Nova Iorque

Two Figures (Pick-a-Back and Pole), 1977/80
 mista
 Col. Particular, Nova Iorque

DAVIDSSON, Kristjan
Islândia

Nasceu em Reykjavik, Islândia,
em 1917
Nacionalidade: Islandesa

Obras apresentadas:

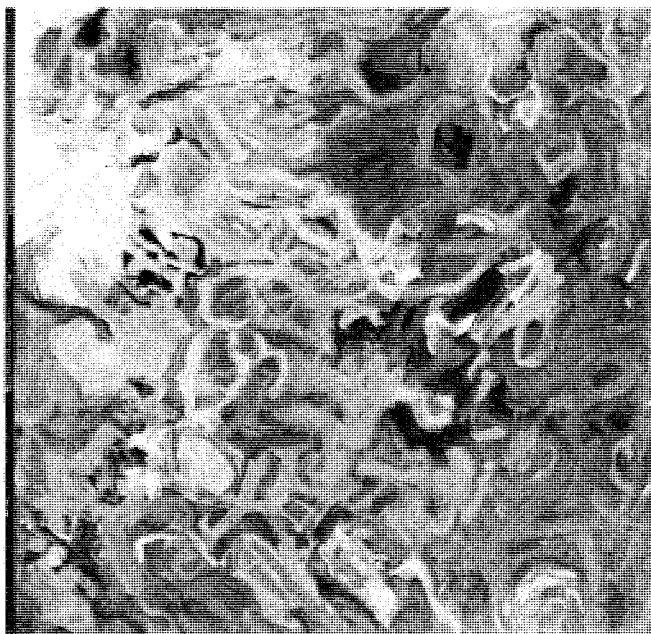
Water's Edge, 1985
Óleo s/tela, 150 x 148 cm
Col. Particular

Water's Edge, 1985
Óleo s/tela, 180 x 150 cm
Col. Particular

Water's Edge, 1985
Óleo s/tela, 165 x 200 cm
Col. Particular

Water's Edge, 1985
Óleo s/tela, 155 x 148 cm
Col. Particular

Water's Edge, 1985
Óleo s/tela, 155 x 148 cm
Col. Particular



Water's Edge, 1985



Canto Notturmo, 1985

DI STASIO, Stefano
Itália

Nasceu em Nápoles, Itália, em
1948
Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

Canto Notturmo, 1985
Óleo s/tela, 126 x 90 cm

Sem título, 1981
Grafite s/papel, 24 x 32 cm

Figura nel Deserto, 1981
Grafite s/papel, 32 x 24 cm

DISLER, Martin
Suíça

Nasceu em Seewen, Suíça, em 1949
Nacionalidade: Suíça

Obra apresentada:

Sem título, 1982
Instalação, 400 x 2200 cm



Jardin d'Hiver, 1982

DOKOUPIL, George Jiri
Alemanha Ocidental

Nasceu em Krnov, Tchecoslováquia, em 1954
Nacionalidade: Tcheca

Obras apresentadas:

Bounly, 1985
Pigmento s/juta, 200 x 300 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

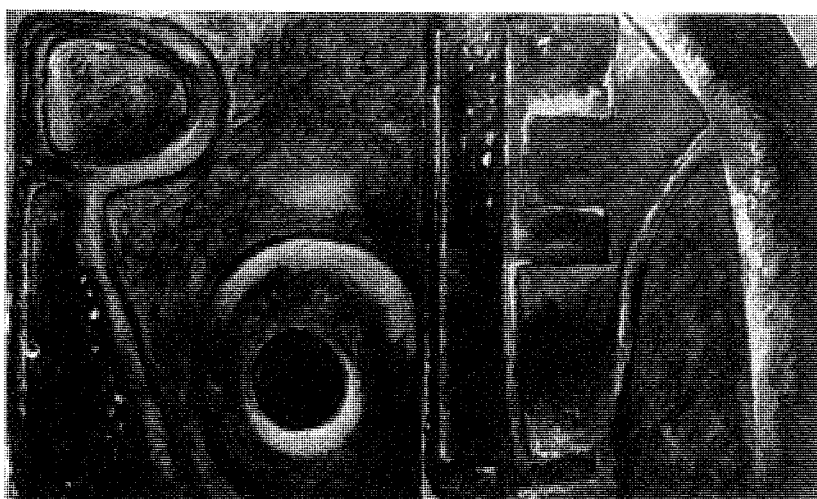
Pepsi, 1985
Pigmento s/juta, 231 x 390 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Uhu, 1985
Pigmento s/juta, 251 x 180 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Deutsche Bank, 1985
Pigmento s/juta, 180 x 700 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Nivea, 1985
Pigmento s/juta, 180 x 350 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Mars, 1985
Pigmento s/juta, 200 x 300 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

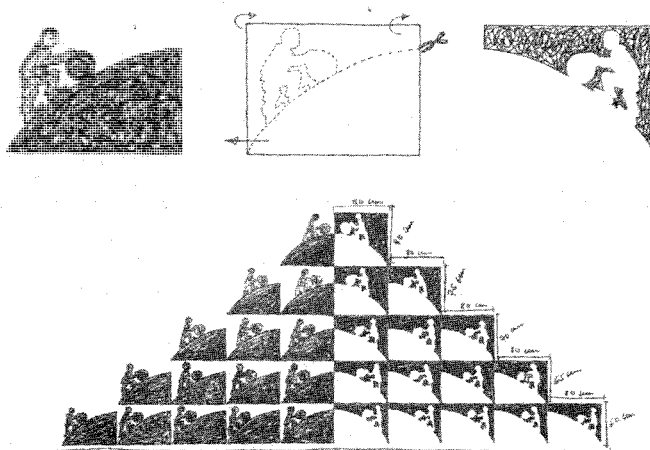


Rolex, 1985

Krupp, 1985
Pigmento s/juta, 231 x 390 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Maggi, 1985
Pigmento s/juta, 150 x 300 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia

Rolex, 1985
Pigmento s/juta, 230 x 390 cm
Col. Gal. Paul Maenz, Colônia



"Sísifo - detalhe"
projeto p/ instalação na 18ª Bienal de São Paulo

Jorge Duarte
São Paulo, 20/04/1985
Sísifo (detalhe), 1985

DUARTE, Jorge
Brasil

Nasceu em Itapirucu, Brasil, em 1958
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Narciso, 1985
Acrílico s/tela, 700 x 300 cm

Sísifo (detalhe), 1985
Acrílico s/tela, 800 x 350 cm

DUMAS, Marlene
Holanda

Nasceu na Cidade do Cabo, África do Sul, em 1953
Nacionalidade: Sul-Africana

Obras apresentadas:

A Idade Espacial, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Merkus, Amsterdã

Nostalgia Genética, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Museu Van Abbe

Emily, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Departamento Neerlandês de Belas-Artes

O Mal é Banal, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Museu Van Abbe

Martha, minha Avó, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Boll, Amsterdam

Martha, Mulher de Sigmund, 1984
Óleo s/tela, 130 x 110 cm
Col. Museu Municipal



Nostalgia Genética, 1984



Swamp Lust for Life, 1983

DYAN, Marie
Canadá

Nasceu em Brantford, Canadá, em 1954
Nacionalidade: Canadense

Obras apresentadas:

Swamp/Lust for Life, 1983
Gesso pintado, 30 x 17 cm

Shadow Gates/Affirmat
Gesso pintado, 91 x 91 cm

ECKELL, Ana
Argentina

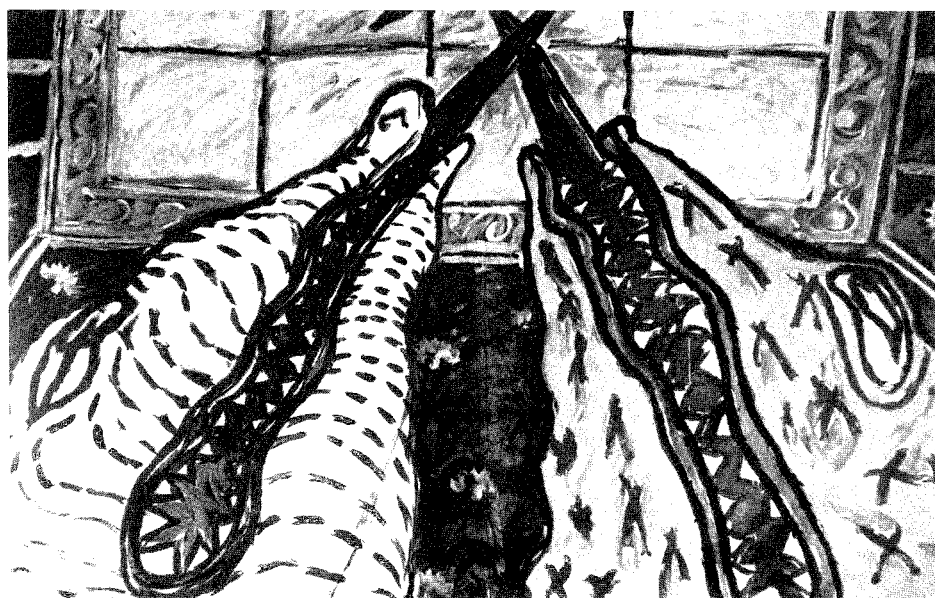
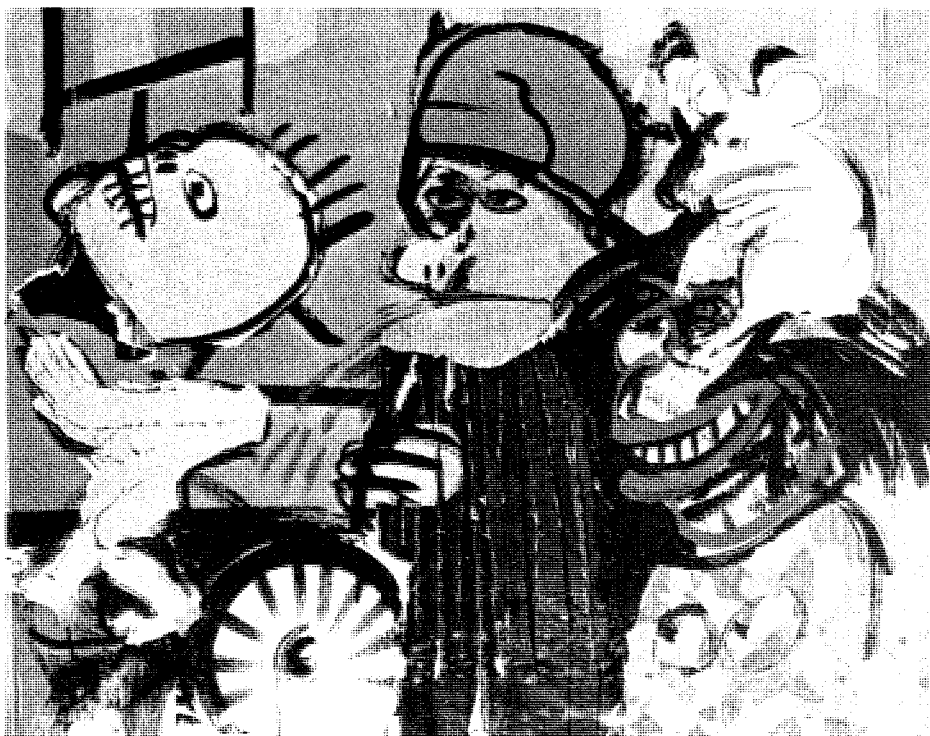
Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1947
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Triptico 1, 1985
Óleo s/tela, 200 x 420 cm

Triptico 2, 1985
Óleo s/tela, 200 x 420 cm

Triptico 3, 1985
Óleo s/tela, 200 x 420 cm



Policocos en la Claraboya, 1985

FAZZOLARI, Jorge Fernando
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1949
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Policocos en la Claraboya, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 400 cm

Policocos en la Claraboya, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 400 cm

Nada mais Cruel que un Afinador de Pianos, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 200 cm

A essa Hormiga Hay que Eliminarla, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 200 cm

No se Puede Seguir Conservando el Ángel de los Orígenes, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 200 cm

No Siempre la Pasión del Paraíso se Quema en el Ultimo, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 200 cm

FONSECA, Claudio
Brasil

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil,
em 1949
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Semideus I, 1985
mista, 250 x 170 cm

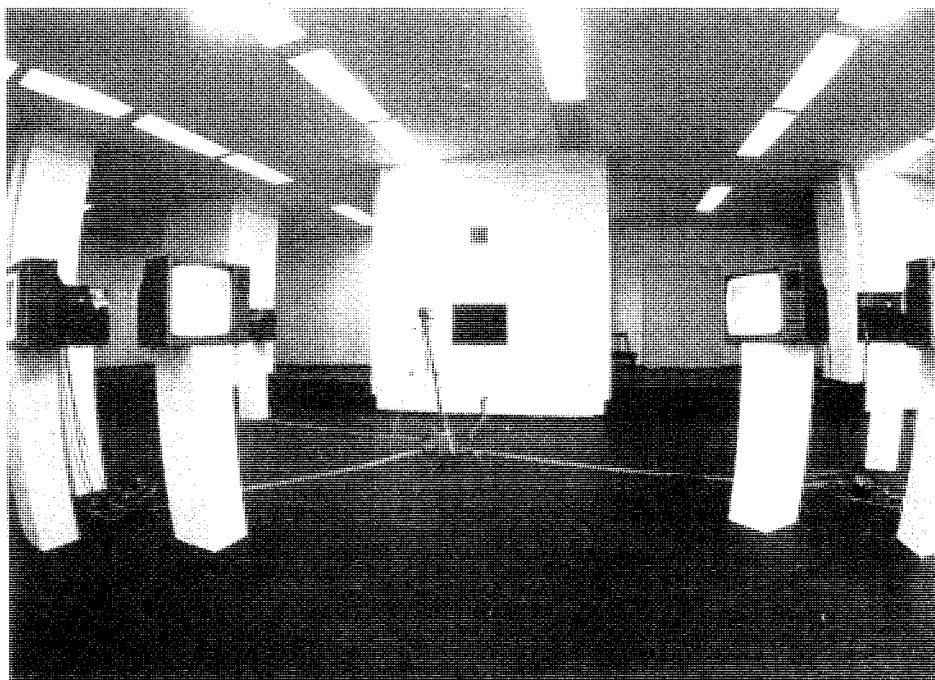
Semideus II, 1985
mista, 250 x 170 cm

Semideus III, 1985
mista, 250 x 170 cm

Semideus IV, 1985
mista, 250 x 170 cm



Semideus, 1985



Poligonos Regulares, 1981

FRANÇA, Rafael
Brasil

Nasceu em Porto Alegre, Brasil,
em 1957
Nacionalidade: Brasileira

Obra apresentada:

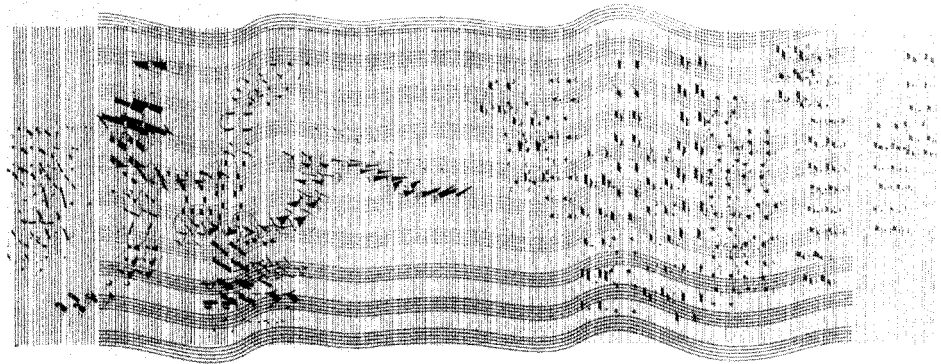
Tempo/espaço descontinuo, 1985
Instalação

GARCEZ, Paulo Gomes
Brasil

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil,
em 1945
Nacionalidade: Brasileira

Obra apresentada:

Relações gráfico-musicais, 1985
Instalação/vt, 8 500 x 2 000 cm



Inter-relações Musicais, 1985



Um El Fajem, Jaffa, 1984

GEVA, Tsibi
Israel

Nasceu em Kibbutz Ein Shemer,
Israel, em 1951
Nacionalidade: Israelense

Obras apresentadas:

Bilady, Jaffa, 1985
Mista s/tela, 200 x 100 cm

Painting, 1984
Mista s/tela, 180 x 400 cm

Um El Fajem, Jaffa, 1984
Mista s/tela, 100 x 200 cm

GIRLING, Oliver
Canadá

Nasceu em Johannesburg, África
do Sul, em 1953
Nacionalidade: Canadense

Obras apresentadas:

Portrait of the Artist Disguised as Robert Mugabe, 1979
Óleo/cera/compensado, 243 x 243 cm
Col. National Gal. of Canadá

Me, the Grove and my Friends, 1984
Acrílico s/tela, 277 x 277 cm
Col. Grunwald Gallery



*Portrait of the Artist Disguised
as Robert Mugabe, 1979*

GORLITZ, Wiii
Canadá

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1952
Nacionalidade: Canadense

Obras apresentadas:

Genre, 1984/85
Óleo s/tela. 61 x 89 cm
Col. Sable-Castelli Gallery

The Distant, World, 1984
Instalação/vidros, 400 x 400 cm



Genre. 1984

GUNNARSSON, Gunnar Örn
Islândia

Nasceu em Reykjavik, Islândia, em 1946
Nacionalidade: Islandesa

Obras apresentadas:

My Beast and I
Acrílico s/tela. 145 x 115 cm

Sem título
Acrílico s/tela, 145 x 115 cm

The Song of Life
Acrílico s/tela, 130 x 130 cm

Mountain Sculpture
Acrílico s/tela, 120 x 120 cm

Portrait of a Friend
Acrílico s/tela, 95 x 85 cm

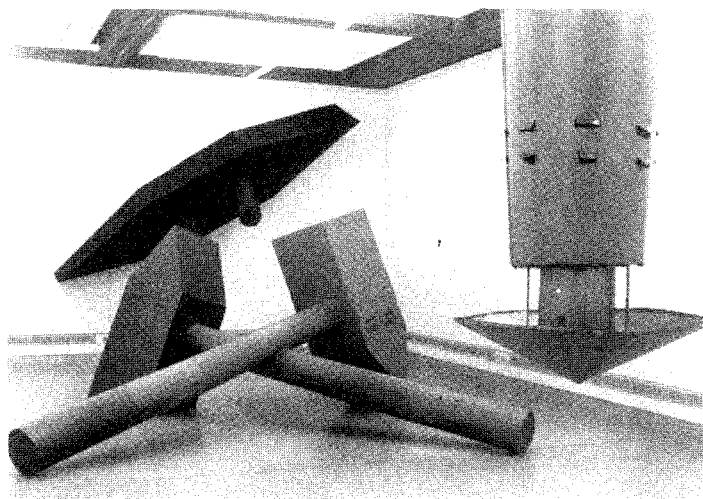


HIEN, Albert
Alemanha Ocidental

Nasceu em Munique, Alemanha Ocidental, em 1956
Nacionalidade: Alemã

Obra apresentada:

Sem título. 1985
Instalação, 400 x 500 x 700 cm



Instalação, 1984*

HUKKANEN, Reijo
Finlândia

Nasceu em Oulu, Finlândia, em 1946
Nacionalidade: Finlandesa

Obras apresentadas:

Painful Looks, 1984
Folha de flandres e acrílico, 20 x 30 cm

King and Queen, 1984
Folha de flandres e acrílico, 50 x 45 cm

Minor Attempts, 1984
Folha de flandres e acrílico, 190 x 190 cm

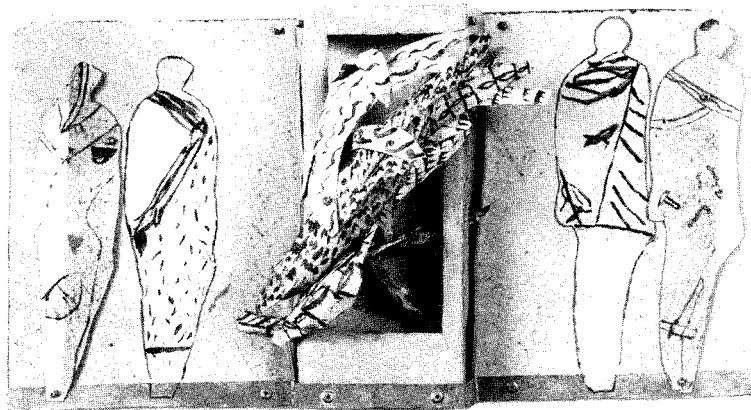
Peeled Fruit, 1984
Folha de flandres e acrílico, 110 x 90 cm

Evening Walk, 1984
Folha de flandres e acrílico, h 25 cm
Col. Particular

Matador, 1984
Folha de flandres e acrílico, 15 x 20 cm
Col. Particular

Especialy Obvious Porch, 1984
Folha de flandres e acrílico, 25 x 35 cm
Col. Particular

Eye Catcher, 1984
Folha de flandres e acrílico, 20 x 25 cm
Col. Particular



Especialy Obvious Porch, 1984

Blind One-Night Stands, 1983
Folha de flandres e acrílico, 190 x 50 cm

Night Collapses into Day, 1985
Folha de flandres e acrílico, 15 x 180 cm

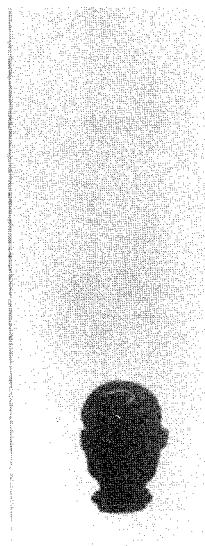
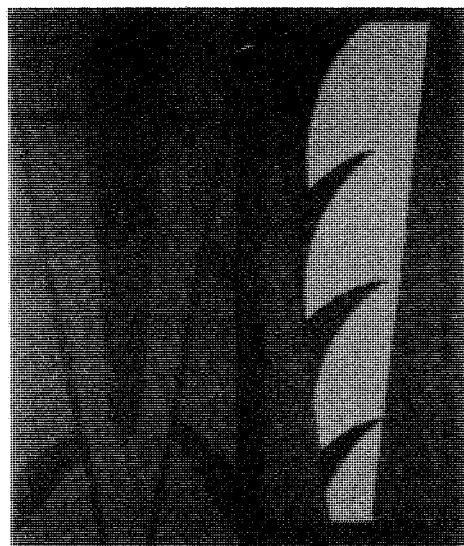
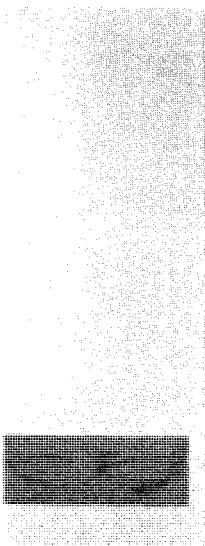
On the Hall Carpet, 1984
Colagem, 50 x 50 cm
Col. Particular

Quietly Cries the Rain, 1984
Colagem, 15 x 200 cm

Horn Cat, 1984
Colagem, h 70 cm
Col. Particular

Fulfilled Moment, 1985
Colagem, h 100 cm

These Low Lights, 1985
Colagem, 50 x 50 cm



Sem título, 1984

KALKSMA, Gea
Holanda

Nasceu em Harlingen, Holanda, em 1953
Nacionalidade: Holandesa

Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Mista foto/tela, em 3 partes: 40 x 50 cm, 75 x 50 cm e 60 x 150 cm

Sem título, 1984
Mista foto/tela, 150 x 260 cm (4 partes)

Sem título, 1985
Mista foto/tela, em 3 partes: 35 x 150 cm, 30 x 150 cm e 35 x 150 cm

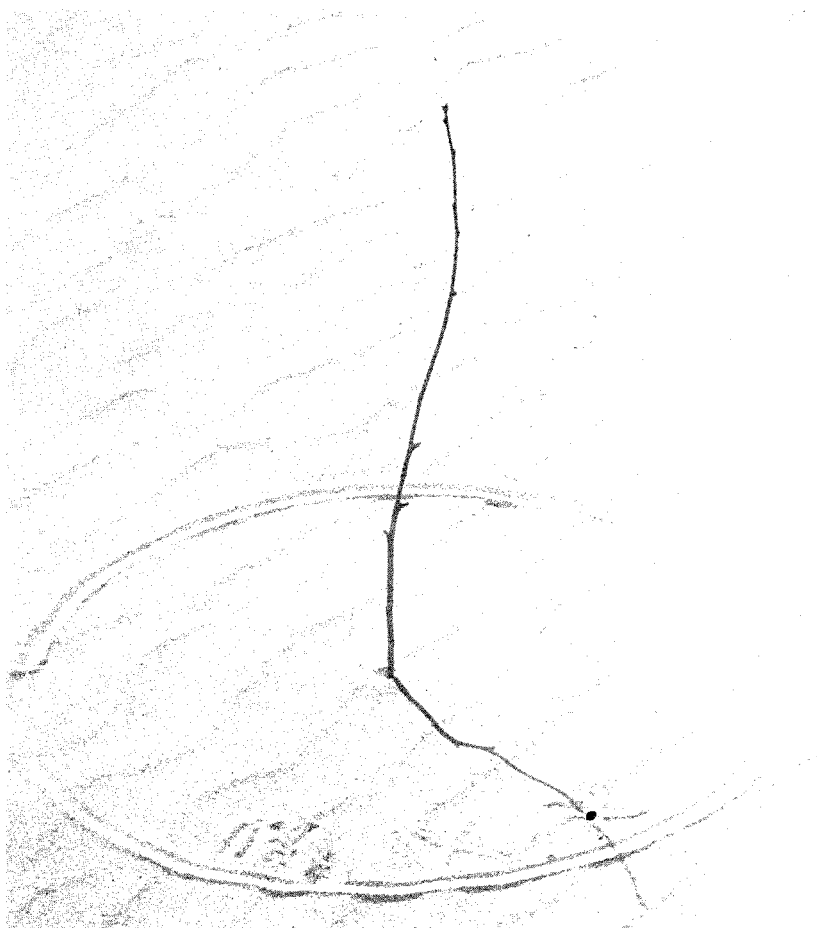
Sem título, 1985
Mista foto/tela, em 3 partes: 100 x 165 cm, 100 x 150 cm e 100 x 175 cm

KARAVAN, Dani
Israel

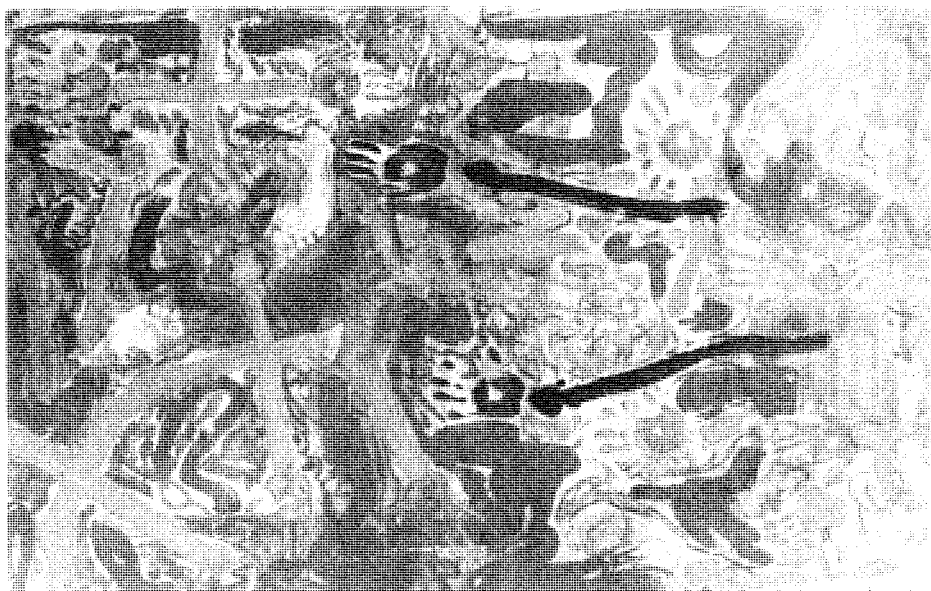
Nasceu em Tel Aviv, Israel, em 1930

Obra apresentada:

Instalação, 1985
Desenhando na Areia



Desenhando na Areia



KJARTANSSON, Magnus
Islândia

Nasceu na Islândia, em 1949
Nacionalidade: Islandesa

Obras apresentadas:

Africa, 1984
Acrílico e ferro prussiate s/papel e tela, 139 x 172 cm

Icelandic Sundance, 1984/85
Acrílico e ferro prussiate s/papel e tela, 150 x 168 cm

Occupation, 1984
Acrílico e ferro prussiate s/papel e tela, 129 x 202 cm

Garden of Eden, 1984/85
Acrílico e ferro prussiate s/papel e tela, 109 x 169 cm

A Letter to Rubens, 1984
Acrílico e ferro prussiate s/papel e tela, 130 x 170 cm

KREMER, Nair
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1938
Nacionalidade: Israelense

Obra apresentada:

Convergências, 1985
Instalação, 400 x 1000 x 1000 cm



Installation, 1983

KOBERLING, Bernd
Alemanha Oriental

Nasceu em Berlim, Alemanha,
em 1938
Nacionalidade: Alemã
Artista Convidado

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
250 x 190 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
250 x 190 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 190 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
250 x 190 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
210 x 300 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
210 x 300 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie



Passion III, 1985

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
230 x 180 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
230 x 180 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

Sem título, 1985
Óleo e resina sintética s/tela,
230 x 180 cm
Col. Reinhard Onnasch Galerie

KOSAKA, Hirokazu
Japão

Nasceu em Wakayamaken, Japão, em 1948
Nacionalidade: Japonesa
Artista Convidado

Obras apresentadas:

Soleares: The Contemplations on the Asymmetry of a Bow, 1983
vídeo, 90 minutos

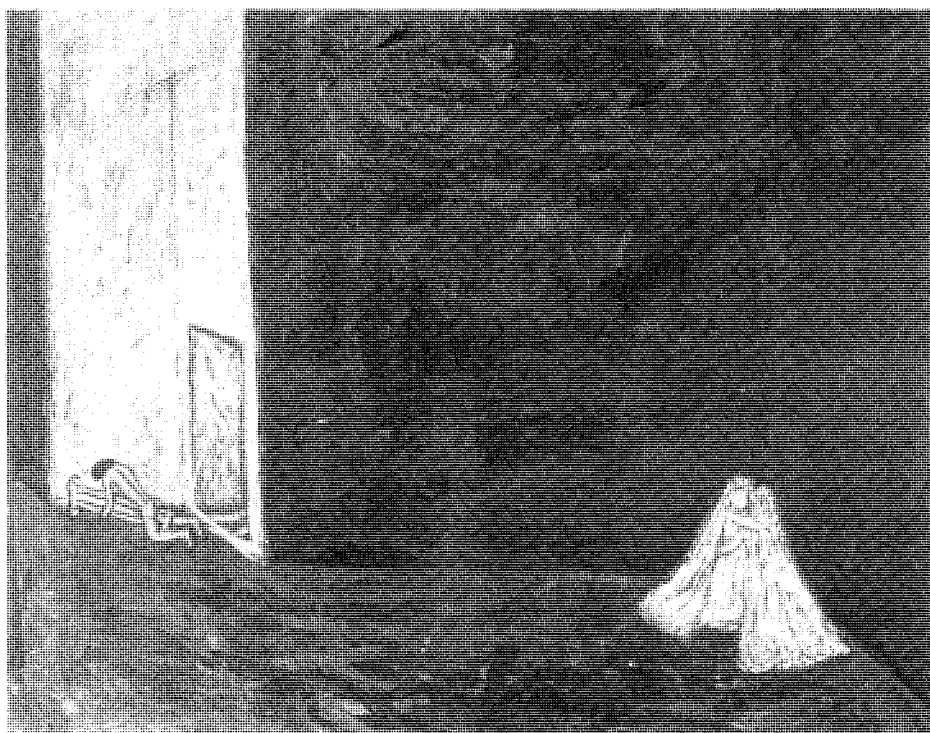
Soleares
Tinta sumi-e e tinta dourada
s/papel, 200 x 400 cm

Hunting Grounds for Scholars Only
Tinta sumi-e e tinta dourada
s/papel, 200 x 400 cm

The Contemplations on the Asymmetry of a Bow
Tinta sumi-e e tinta dourada
s/papel, 200 x 400 cm.



The Tale of Heike, 1976



La Noche de Franz y Felice Barer, 1983

KUITCA, Guillermo
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1961
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Idea de una Pasión, 1985
Acrílico/óleo/tela, 200 x 300 cm

Idea de una Pasión, 1985
Acrílico/óleo/tela, 200 x 300 cm

Idea de una Pasión, 1985
Acrílico/óleo/tela, 200 x 300 cm

Idea de una Pasión, 1985
Acrílico/óleo/tela, 200 x 300 cm

LACAZ, Guto
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1948
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

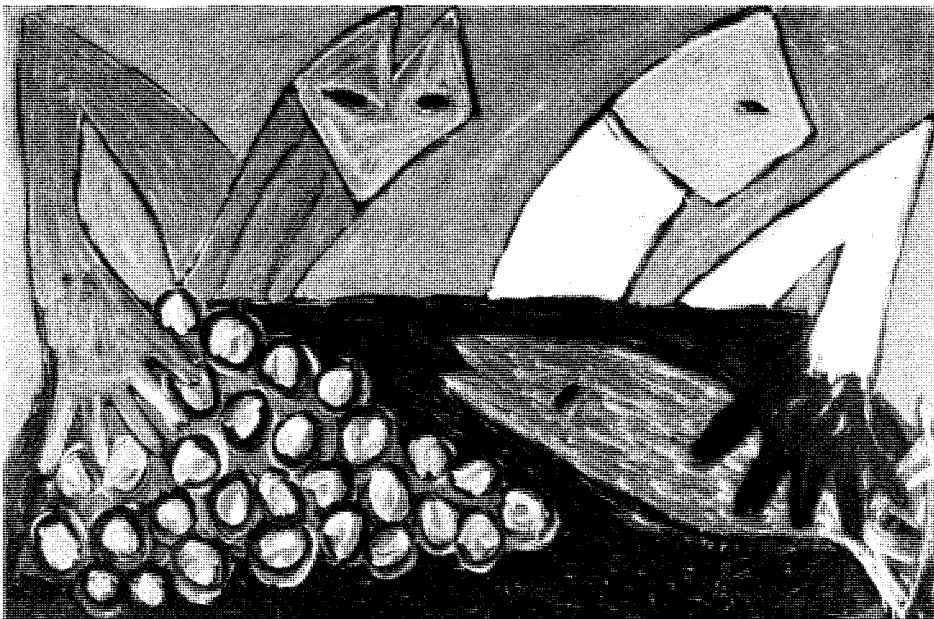
Eletro Performance, 1982
Performance

Estranha Descoberta Acidental, 1985
Performance

Carta ao Cone (inédita), 1985
Performance



Eletro Performance, 1982



Na Mesa, 1985

LAMAS, Menchu
Espanha

Nasceu em Vigo, Espanha, em 1954
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Na Mesa, 1985
Acrílico s/tela, 200 x 300 cm
Col. Gal. Buades, Madri

O Zarandeado, 1985
Acrílico s/tela, 300 x 300 cm
Col. Gal. Buades, Madri

A Mulher da Arpa, 1985
Acrílico s/tela, 280 x 260 cm
Col. Gal. Buades, Madri

Home-Serpe, 1985
Acrílico s/tela, 300 x 230 cm
Col. Gal. Buades, Madri

O Pulso, 1985
Acrílico s/tela, 300 x 290 cm
Col. Gal. Buades, Madri

Remeròs, 1985
Acrílico s/tela, 260 x 390 cm
Col. Gal. Buades, Madri

LAMPERT, Ellen
EUA

Nasceu em Los Angeles, EUA, em 1948
Nacionalidade: Norte-Americana
Artista Convidada

Obra apresentada:

"Go! Action! Nightmare in the Dream Factory", 1985
Instalação



Nightmare in the Dream Factory, 1985

LAVIER, Bertrand
França

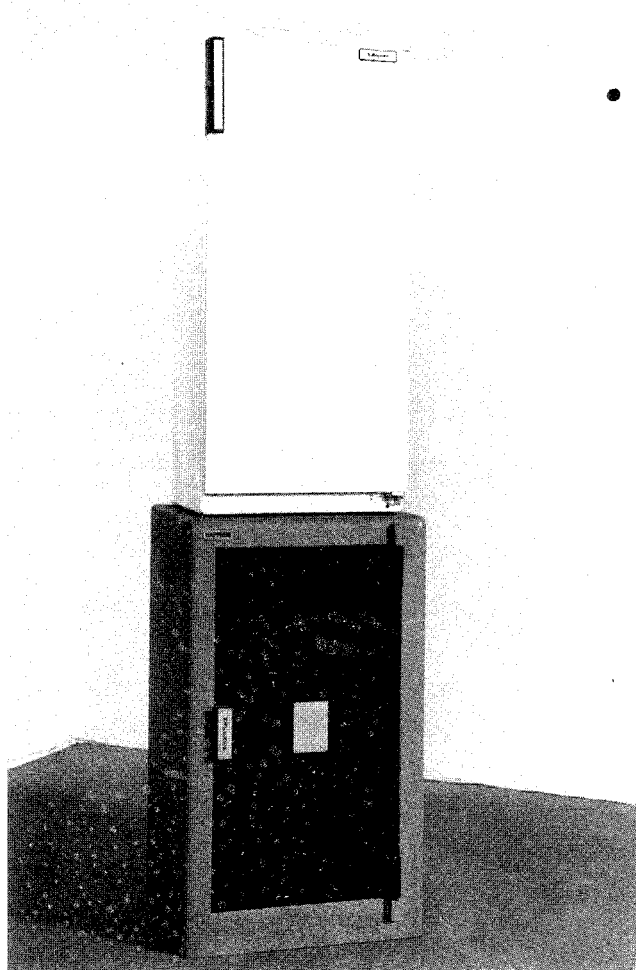
Nasceu em Châtillon-sur-Seine, França, em 1949
Nacionalidade: Francesa

Obras apresentadas:

Picture Light, 1983
Acrílico

Réfrigérateur et Cofre-Fort, 1985
Acrílico s/refrigerador e cofre

Réfrigérateur Peint, 1985
Acrílico s/refrigerador e cofre



Brandt - Haffner, 1984

LEIRO, Francisco
Espanha

Nasceu em Cambados, Espanha,
em 1957
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Icona, 1984
Madeira de tejo policromada,
320 x 80 cm
Col. Gal. Thomas München

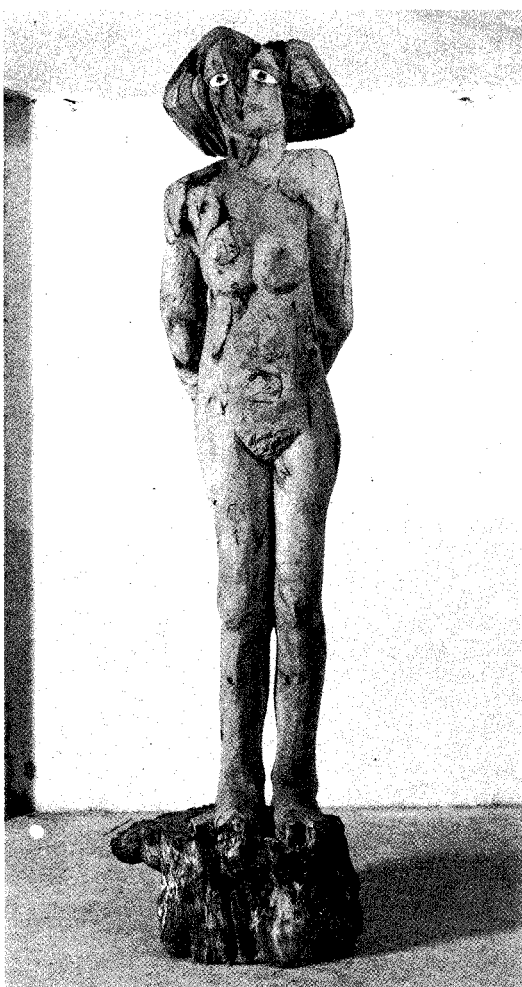
Cain, 1982
Madeira, 200 cm
Col. Particular

Xan Callan, 1983
Pinho, 184 x 75 cm
Col. Gal. Montenegro

Coloso Deitado, 1985
Nogal, 250 x 90 x 90 cm
Col. Gal. Montenegro

Couce, 1985
Pinho, 215 x 80 x 50 cm
Col. Gal. Montenegro

Home, 1985
Pinho, 125 x 60 cm
Col. Gal. Montenegro



Icona, 1984



LEON, Ernesto
Venezuela

Nasceu em Caracas, Venezuela,
em 1956
Nacionalidade: Venezuelana

Obra apresentada:

Sem título, 1985
Instalação

**LEONILSON
Brasil**

Nasceu em Fortaleza, CE, Brasil,
em 1957
Nacionalidade: Brasileira

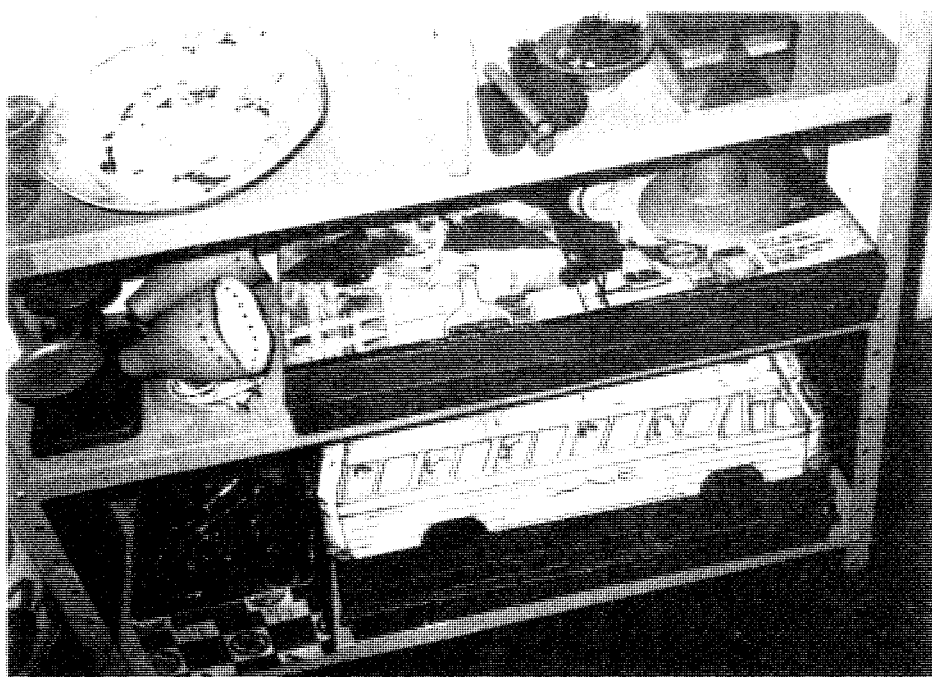
Obras apresentadas:

A Grande Pensadora - n.º 1, 1985
Ferro e cobre, h 250 cm Ø100 cm

As Acrobatas, 1985
Ferro, 400x150 cm

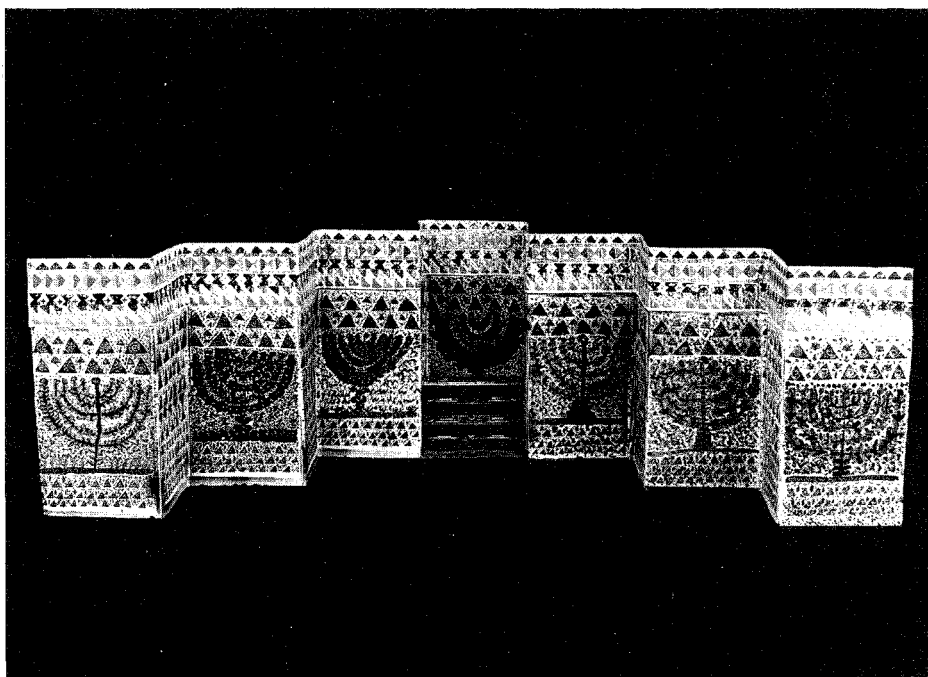
O Filho Prodigio, 1985
Ferro poliuretano, h 200 Ø150 cm

Sem título, 1984/85
Série de 10 desenhos
Grafite s/papel, cada, 35x50 cm



Instalação sem título, 1984

❶



**LUCCHESI, Fernando
Brasil**

Nasceu em Beio Horizonte, MG,
Brasil, em 1955
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
26 pinturas em vinil s/pano,
200x160 cm

Sem título, 1981/82/83
Instalação, vinil/pano/madeira/latas,
200x100x180 cm

Sem título, 1985
Vinil/pano, 200x100 cm

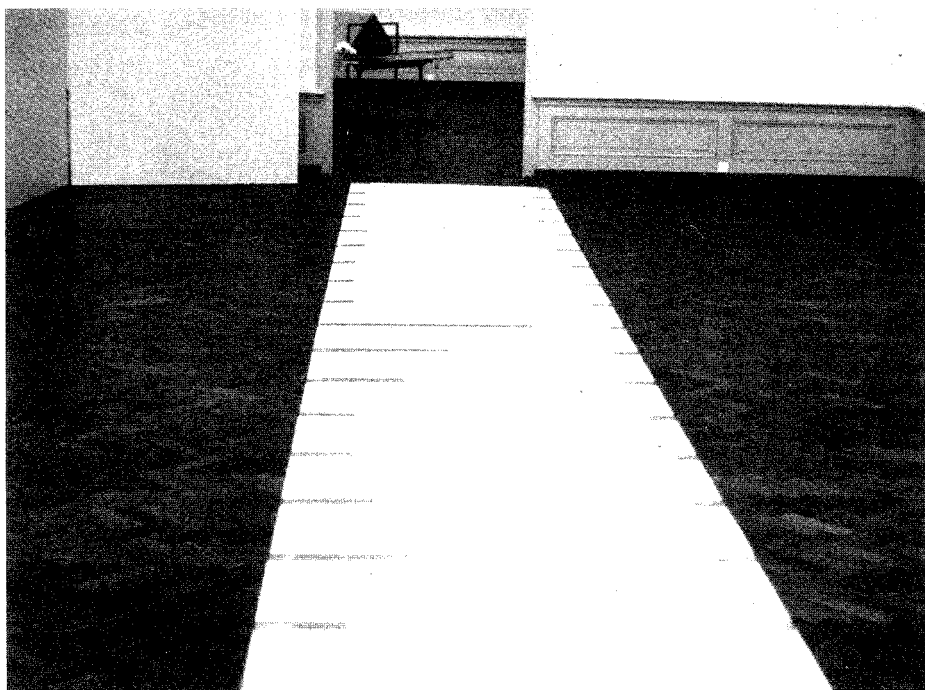
LUPAS, Anna
Romênia

Nasceu em Cluj, Romênia, em 1940
Nacionalidade: Romena

Obras apresentadas:

A Camisa de Identidade, 1985
Gravura, 1.000 x 4.000 cm

Sem título, 1985
Instalação, 150 x 5.000 cm



Instalation



Mario de Andrade, 1985

MATUCK, Carlos
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1958
Nacionalidade: Brasileira

Obra apresentada:

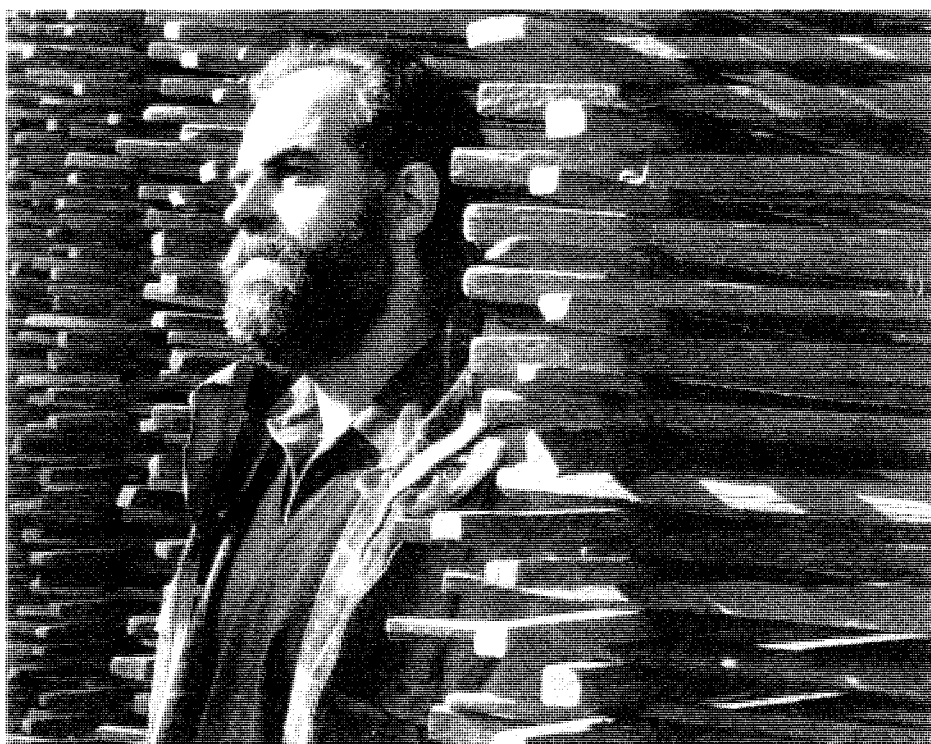
Personagens brasileiros, 1985
Graffiti, 600 x 1800 cm

MAYER, Edward
EUA

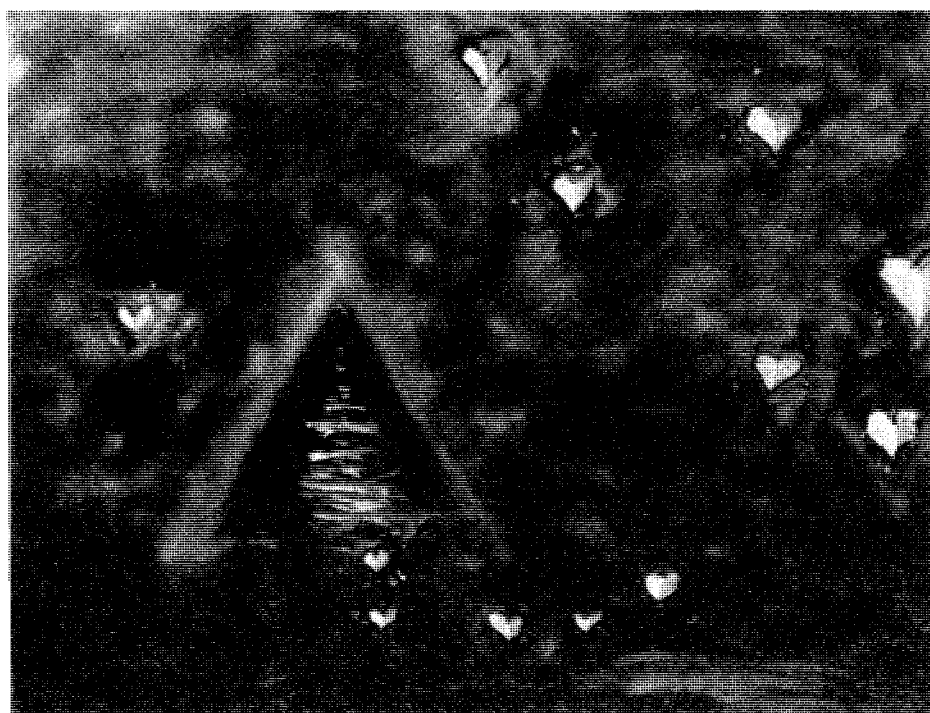
Nasceu em Union, EUA, em 1942
Nacionalidade: Norte-Americana

Obra apresentada:

Última Thule, 1985
Instalação, pinho/cedro/bétula, 10000
sarrafos, 1520 x 1520 cm



The End of the Movie, 1985



MAZZAG, István
Hungria

Nasceu em Győr, Hungria, em
1958
Nacionalidade: Húngara

Obras apresentadas:

How Nice with You, 1984
Óleo s/tela, 150 x 200 cm

Sparkler, 1984
Óleo s/tela, 140 x 200 cm

The End of the Movie, 1985
Óleo s/tela, 150 x 200 cm

Budapest - New York, 1985
Óleo s/tela, 200 x 150 cm

MIDDENDORF, Helmut
Alemanha Oriental

Nasceu em Dinklage, Alemanha Oriental, em 1953
 Nacionalidade: Alemã
 Artista Convidado

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida s/rede,
 210 x 300 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida, s/rede,
 210 x 300 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida s/rede,
 210 x 300 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida s/rede,
 210 x 300 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida s/rede,
 190 x 250 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim

Sem título, 1985
 Resina sintética colorida s/rede,
 190 x 250 cm
 Col. Reinhard Onnasch Galerie,
 Berlim



Das stumme Grün, 1985



Sem título, 1985

MIGUEZ, Fábio
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1962
 Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 300 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 170 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 170 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 170 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 180 x 160 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 180 x 160 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 160 x 160 cm

Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 220 cm

MIRRI, Sabina
Itália

Nasceu em Roma, Itália, em 1957
Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

Risveglio, 1984
Pastel e aquarela s/papel entelado,
180 x 183 cm

Sem título, 1984
Têmpera s/cartão, 100 x 70 cm

Sem título, 1984
Óleo s/cartão, 90 x 73 cm



Autoritratto, 1984



Sem título, 1985

MONTEIRO, Paulo
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em
1961
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 190 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 170 x 200 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 190 cm

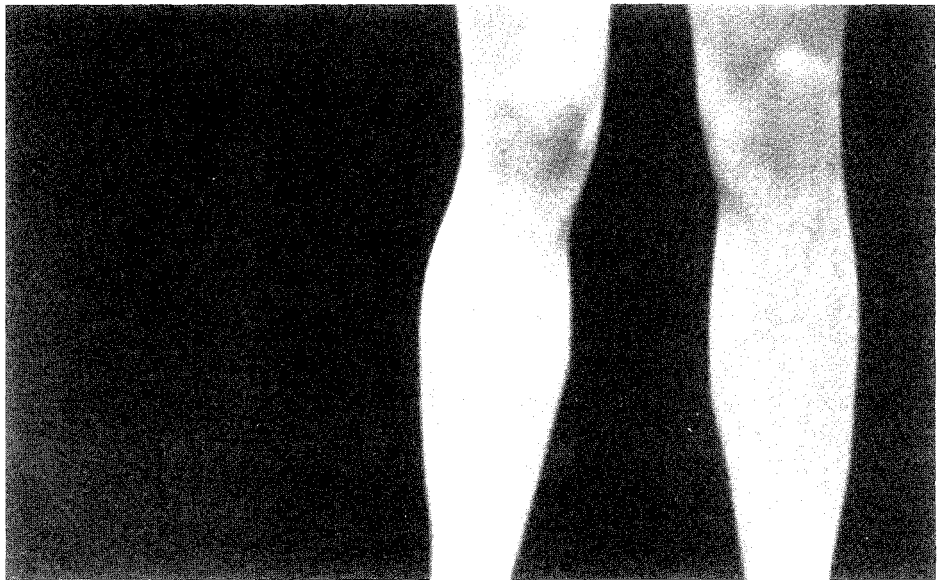
Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 180 cm

MORAES, José Eduardo Garcia de Brasil

Nasceu em Santiago, RS, Brasil, em 1958
Nacionalidade: Brasileira

Obra apresentada:

Sem título, 1985
Performance



Performance, 1985



Island, 1985

O'CONNELL, Eilis Irlanda do Norte

Nasceu em Derry, Irlanda do Norte, em 1953
Nacionalidade: Irlandesa

Obras apresentadas:

Zuni Waters, 1985
Papel artesanal/aço pintado, 197 x 49 x 17 cm

Diggerbird, 1985
Aço pintado, 72 x 45 x 11 cm

Up the Dumry, 1985
Aço pintado/penas, 135 x 75 x 21 cm

Sepik Province, 1985
Aço pintado, 144 x 33 x 28 cm
Col. Arts Council of Northern Ireland

Island, 1985
Aço pintado/penas, 69 x 52 x 18 cm

Inuit Bay, 1985
Aço pintado, 136 x 136 x 6 cm

Rurutu, 1985
Papel artesanal/aço pintado, 182 x 170 x 16 cm

**ORAA, Flavio Garciandia de
Cuba**

Nasceu em Caibarien, Cuba, em
1954
Nacionalidade: Cubana

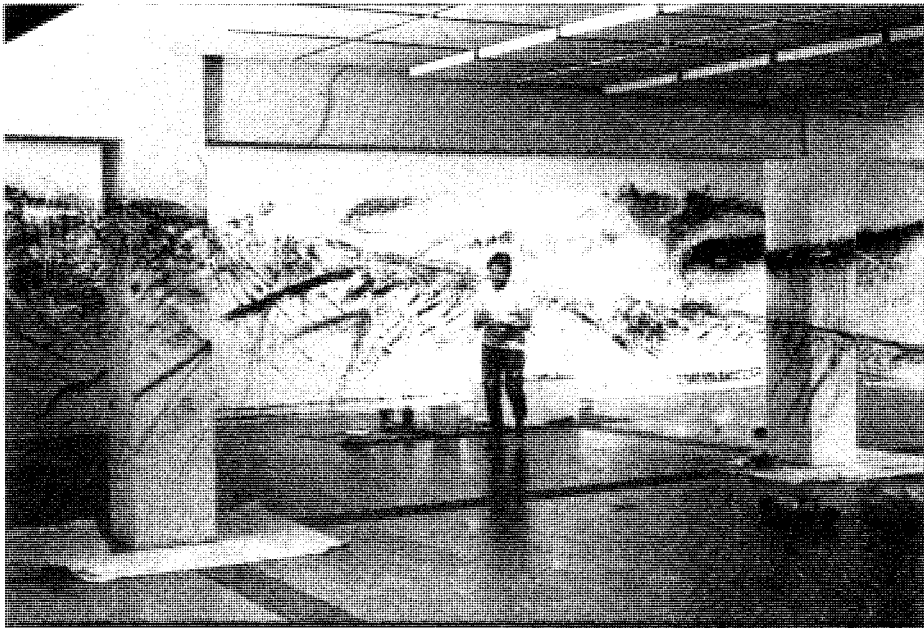
Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Óleo s/tela, 50 x 50 cm (20 peças)

El Lago de los Cisnes, 1984
Óleo s/tela, 100 x 400 x 400 cm



Cabeza de Ratón



**PIZZANI, Jorge
Venezuela**

Nasceu em Acarigua, Venezuela,
em 1949
Nacionalidade: Venezuelana

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Instalação/performance,
250 x 500 cm

Sem título, 1985
Instalação/performance,
250 x 500 cm

PIZZI CANNELLA, Franco
Itália

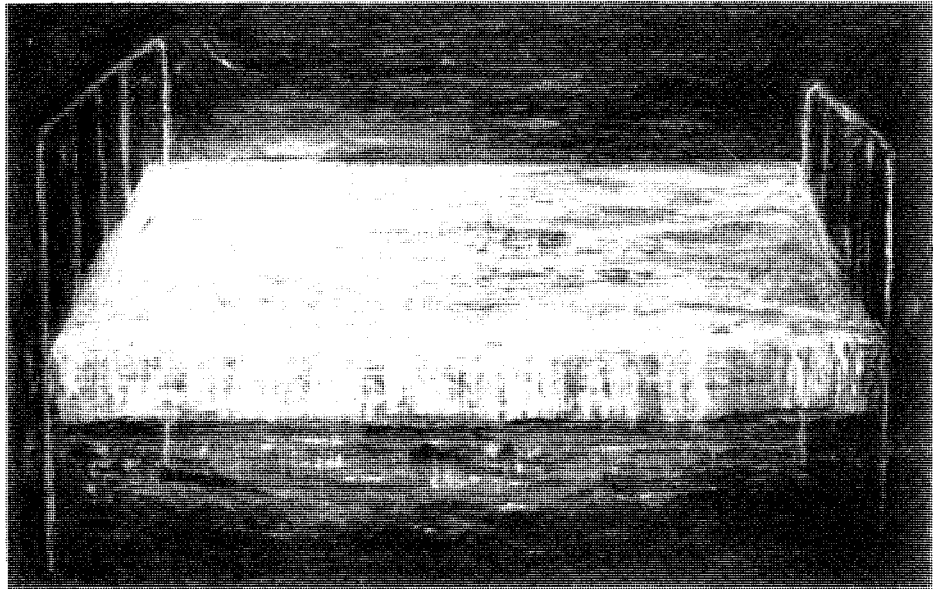
Nasceu em Roma, Itália, em 1955
 Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

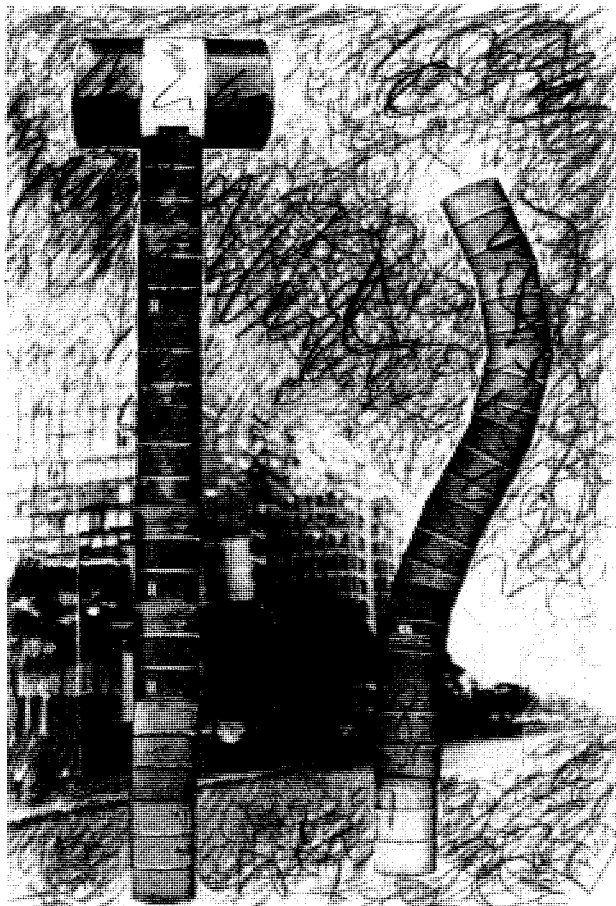
Sem título, 1985
 Óleo s/tela, 200 x 100 cm

Sem título, 1985
 Carvão e pastel s/papel, 62 x 85 cm

Sem título, 1985
 Carvão e pastel s/papel, 62 x 85 cm



Gioia del Cuore, 1984



PRADO, Sérgio
Brasil

Nasceu em São Paulo, SP, Brasil, em 1945
 Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

A Natureza da Viagem, 1983/85
 Óleo/madeira (triptico), 230 x 330 cm

O Ring Pós-Moderno, 1984/85
 Acrílico/vinil/óleo/cimento, 250 x 120 x 120 cm

O Bosque da Memória, 1984/85
 Óleo/acrílico/vinil, 200 x 200 x 200 cm

A Pós-Indústria, 1985
 Esmalte sintético/metálico, 450 x 600 x 600 cm

PRIOR, Alfredo
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1952
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

En Cada Sueño Habita una Pena I, 1985
Esmalte/óleo/tela, 300×200 cm

En Cada Sueño Habita una Pena II, 1985
Esmalte/óleo/tela, 270×200 cm

En Cada Sueño Habita una Pena III, 1985
Esmalte/óleo/tela, 200×400 cm

En Cada Sueño Habita una Pena IV, 1985
Esmalte/óleo/tela, 200×400 cm



Tres Plegarias para Alfredo Prior, 1985



Lamentação, 1985

RAMOS, Nuno
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1960
Nacionalidade: Brasileira

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 230×190 cm

REARTE, Armando
Argentina

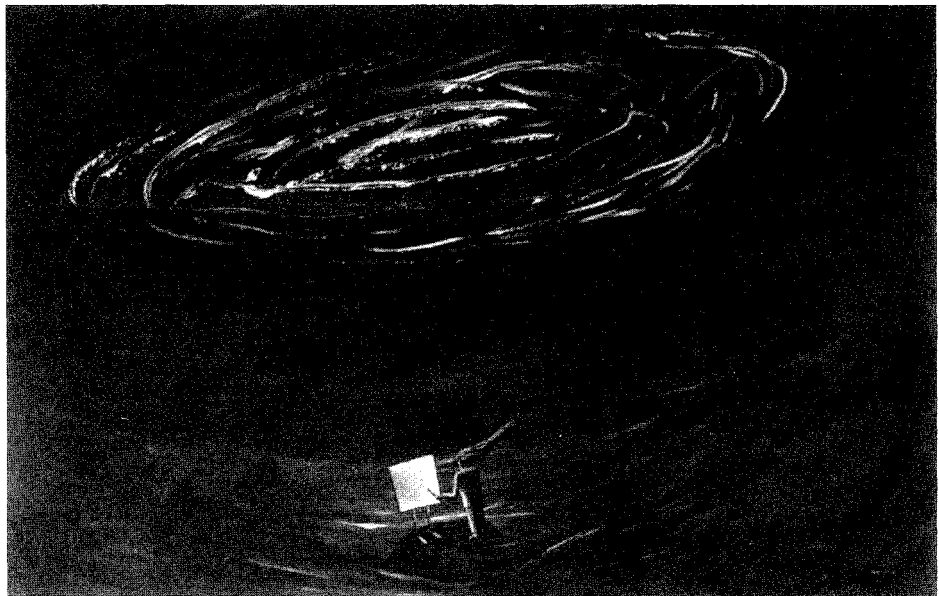
Nasceu em General Roca, Argentina, em 1945
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Gritar contra el Trueno, 1985
Acrílico s/tela, 270 x 400 cm

Alma Solitaria Cayendo sin Alas, en el Abismo, 1985
Acrílico s/tela, 300 x 400 cm

Llamas del Demonio, 1985
Acrílico s/tela, 270 x 405 m



Gritar contra el Trueno, 1985



The Bride, 1985

REGO, Paula
Grã-Bretanha

Nasceu em Lisboa, Portugal, em 1935
Nacionalidade: Inglesa

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 240 x 200 cm
Col. Artista e Edward Totah Gallery

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 240 x 200 cm
Col. Artista e Edward Totah Gallery

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 240 x 200 cm
Col. Artista e Edward Totah Gallery

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 240 x 200 cm
Col. Artista e Edward Totah Gallery

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 240 x 200 cm
Col. Artista e Edward Totah Gallery

RENZI, Juan Pablo
Argentina

Nasceu em Casilda, Argentina,
em 1940
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

En Escena I, 1985
Mista, 200x200 cm

En Escena II, 1985
Mista, 200x200 cm

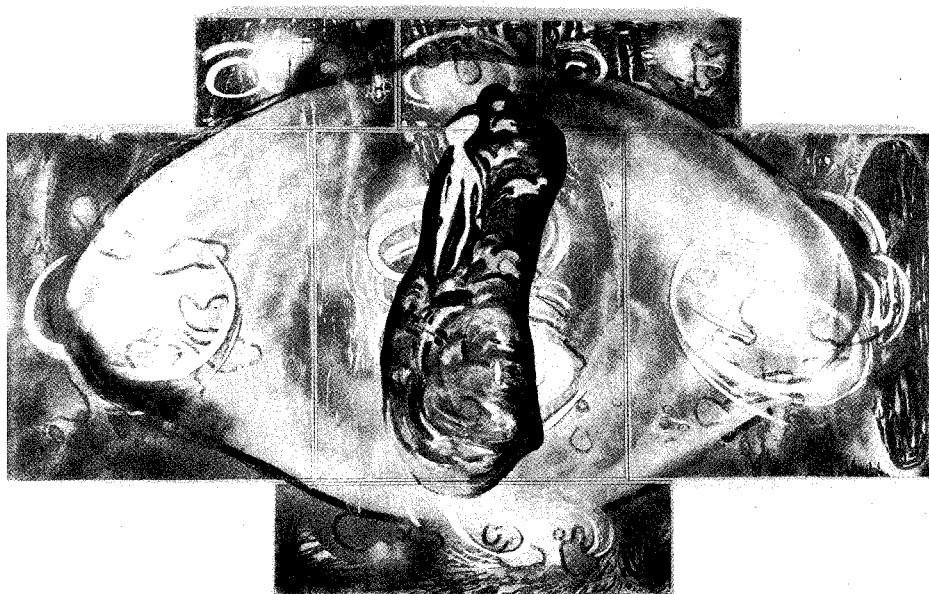
En Escena III, 1985
Mista, 200x200 cm

En Escena IV, 1985
Mista, 200x200 cm

En Escena V, 1985
Mista, 200x200 cm



El Ataque II, 1983



Death, Transfiguration and Resurrection of America Lat., 1985

ROMBERG, Osvaldo
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina,
em 1938
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Death, Transfiguration and Resurrection of America Lat, 1985
Acrílico/carvão/tela/madeira,
300x400 cm
Col. Linssen Gallery, Bonn

Death, Transfiguration and Resurrection of America Lat, 1985
Acrílico/carvão/tela/madeira,
300x400 cm
Col. Linssen Gallery, Bonn

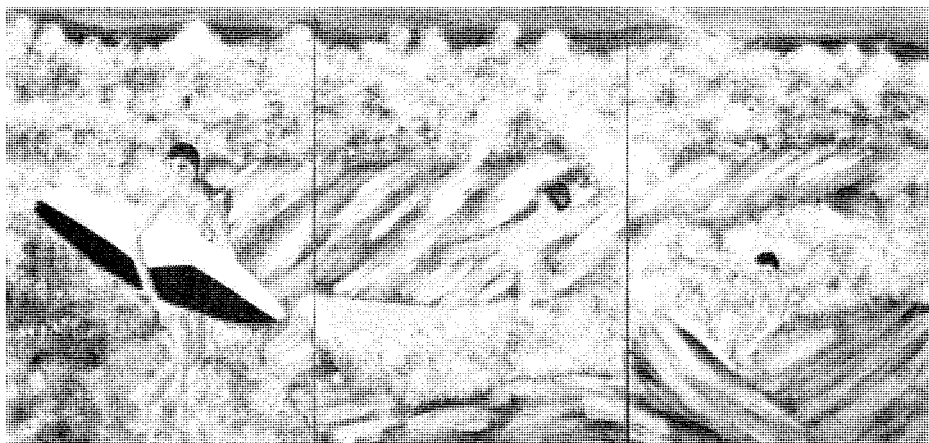
Death, Transfiguration and Resurrection of America Lat, 1985
Acrílico/carvão/madeira/tela
Col. Linssen Gallery, Bonn

SALOMÉ
Alemanha

Nasceu em Karlsruhe, Alemanha,
em 1954
Nacionalidade: Alemã

Obra apresentada:

Big Surf (triptico), 1985
Acrílico s/tela, 250 x 500 cm



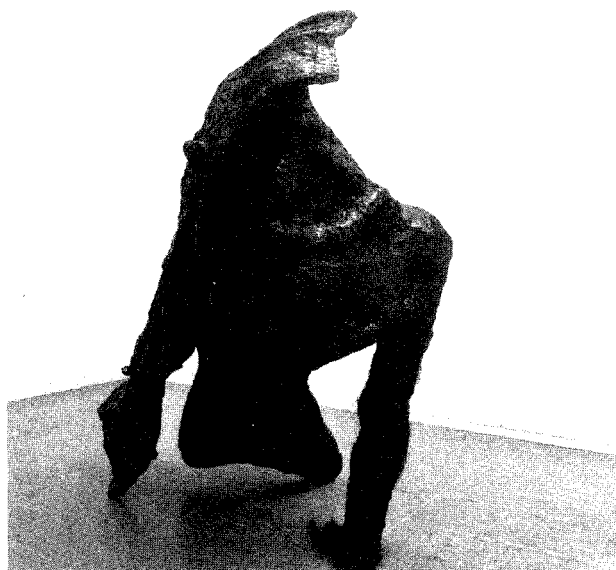
Big Surf II, 1985

SAMBOLEC, Duba
Iugoslávia

Nasceu em Ljubljana, Iugoslávia,
em 1949
Nacionalidade: Iugoslava
Artista Convidada

Obras apresentadas:

30 desenhos
3 esculturas executadas em São
Paulo



Pietà II, 1984/85

SANTAROSSA, Hella
Alemanha Ocidental

Nasceu em Düsseldorf, Alemanha
Ocidental
Nacionalidade: Alemã

Obras apresentadas:

Hot Earth, 1985
mista, 440 x 200 cm

Double Strip Tease, 1984
mista, 1 de 350 x 400 e 4 painéis de
200 x 200 cm



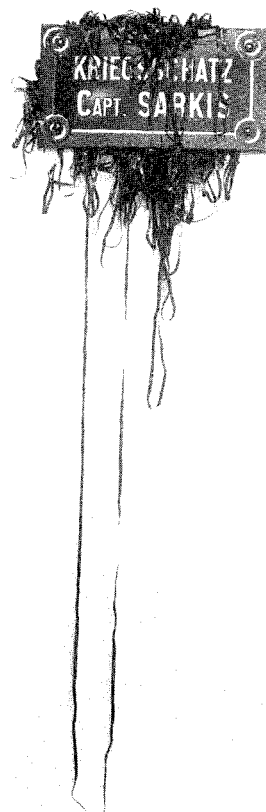
Auf-Ouil, 1984

SARKIS, Zabunyan
França

Nasceu em Istambul, Turquia, em 1938
Nacionalidade: Turca

Obra apresentada:

Le Viagem a São Paulo du Capitaine Sarkis, 1985
Sarkis, 1985
Instalação



Kriegsschatz Capt. Sarkis, 1985



Sem título, 1984

SCHEIBL, Hubert
Austria

Nasceu em Gmunden, Áustria, em 1952
Nacionalidade: Austríaca

Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Óleo s/tela, 250 x 280 cm

Stimmer, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

Golem, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm

Kreuz, 1985
Óleo s/tela, 206 x 130 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 175 cm

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm
Col. Jack Tilton Gallery

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 175 cm
Col. Gal. Hubert Winter, Viena

Die Quele, 1985
Óleo s/tela, 200 x 250 cm
Col. Lene Gal. Der Stadt Linz

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 200 x 150 cm

SENISE, Daniel
Brasil

Nasceu no Rio de Janeiro, Brasil,
em 1955
Nacionalidade: Brasileira

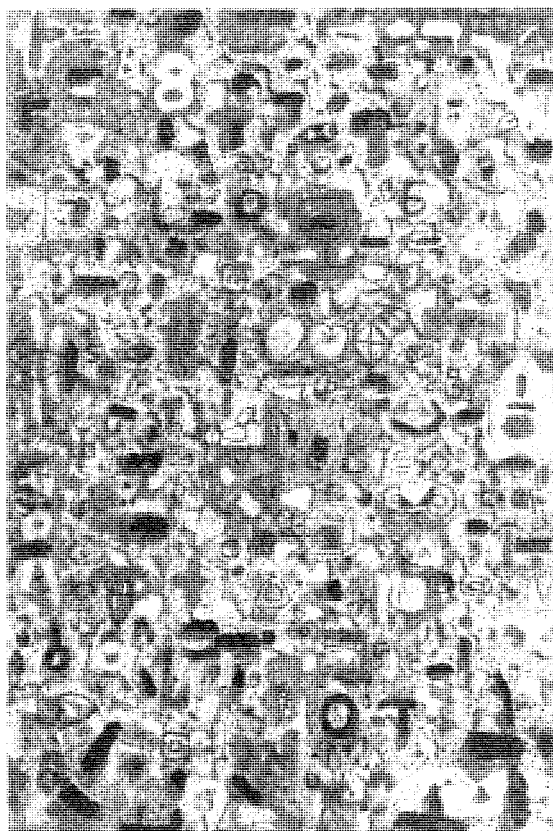
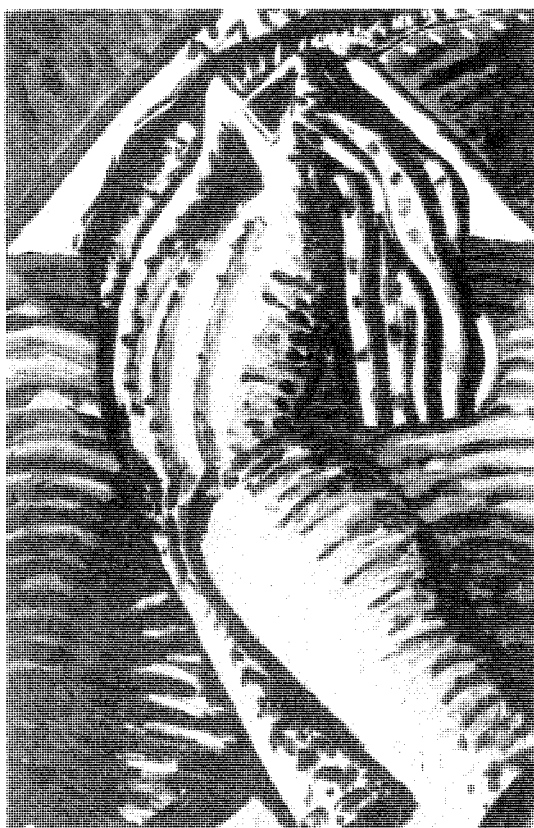
Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 230 x 190 cm (5 obras)

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 220 x 190 cm

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 250 x 190 cm

Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 225 x 185 cm



SHIN, Seang-Hyi
Coréia do Sul

Nasceu em Seul, Coréia, em 1948
Nacionalidade: Coreana

Obras apresentadas:

Peinture '1984'; 1984
Óleo e acrílico s/papel, 162 x 114 cm

Peinture '1985'; 1985
Óleo e acrílico s/tela, 162 x 114 cm

Peinture, 1984

**SPORRING, Ole Hofman
Dinamarca**

Nasceu em Frederiksgerg, Dinamarca, em 1941
Nacionalidade: Dinamarquesa

Obras apresentadas:

Registro de Paisagem, 1972
Óleo s/lona, 122 x 122 cm
Col. Museu da Jutlândia do Norte

Trabalhador Índio, 1974
Óleo s/lona, 122 x 183 cm
Col. Município de Bikerod

"Velkom Hareby" (Bem-Vindo à Cidade de Hareby), 1980
Óleo s/lona, 140 x 170 cm
Col. Museu da Jutlândia do Norte

Anda sobre a Água, Miolo de Maça, 1971
Óleo s/lona, 140 x 170 cm
Col. Liceu de Stovring

Anda sobre a Água, Borboleta, 1981
Óleo s/lona, 120 x 170 cm
Col. Museu de Vejle

Churrasco no Verão, 1981
Óleo s/lona, 120 x 170 cm

As Meninas da Zona Livre, 1982
Óleo s/lona, 120 x 170 cm
Col. Liceu de Soborg

"Born Tanker pa for Meget" (Crianças Pensam Demais), 1982
Óleo s/lona, 120 x 170 cm
Col. Município de Copenhague

Ilha Antiga, Mudanças de Cor em Honra de Anders Brasch, 1982
Óleo s/lona, 120 x 170 cm
Col. Museu de Skive

Almoço Barato ao Ar Livre, 1982
Óleo s/lona, 120 x 170 cm

Encontra a Praia, 1984
Óleo s/lona, 120 x 170 cm

Olha pela Ranhura, 1984
Óleo s/lona, 120 x 170 cm

Faz um Número Insular, 1984
Óleo s/lona, 120 x 170 cm
Col. Fundação Carlsberg

Move a Floresta B, 1984/85
Óleo s/lona, 140 x 210 cm

Paz Logo à Esquina, 1984/85
Óleo s/lona, 140 x 210 cm

Eva no Paraíso: O Miolo da Maça Tem que Ir para Fora, 1985
Óleo s/lona, 120 x 170 cm

Sem título, 1984/85
Coleção de 24 gravuras/chapa de linóleo, 150 x 480 cm

419B Hareby 3m Pântano, 1979/81
Linoleogravura, 41 x 54 cm

432A Praia de Skagen, Déja Vu, Kroyer
Linoleogravura, 41 x 54 cm

434A Ilha Antiga com Rapariga, 1982
Linoleogravura, 41 x 54 cm

439A Almoço Barato, 1982
linoleogravura, 41 x 54 cm



Byggeren

441A Cinco Raparigas Encontram Duas Raparigas, 1982
linoleogravura, 41 x 54 cm

441B Paisagem com Fotógrafo, 1984
linoleogravura, 41 x 54 cm

454A Paz Logo à Esquina, 1984
linoleogravura, 41 x 54 cm

439B Almoço Barato, 1984
linoleogravura, 41 x 54 cm

456A Ranhura-Corte, 1984
linoleogravura, 41 x 54 cm

Escolha o Futuro, a Máquina do Feto, 1984
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 230 x 150 cm
Col. Museu de Vejle

Pequena Flor, 1984
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 220 x 150 cm

Pequena Nódoa, 1984
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 220 x 150 cm

"Fregmtid INF" (Futuro INF), 1984
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 220 x 150 cm

Ilha Atrás de Ilha, Quadro com Título Errado, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 220 x 150 cm

Os Animais na Floresta, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 150 x 200 cm

Duas Crianças no Jardim do P, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 150 x 180 cm

Figura, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 150 x 80 cm

Pós-Queda, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 100 x 80 cm

Família Nuclear, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Pequeno Vagabundo, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

JJ em Visita de Controle no Paraíso, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Sombra sobre o Sol, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Mão Firme no Traço, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 100 x 80 cm

Retrato, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Máquina, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 100 x 80 cm

Ao Lado da Fogueira, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 80 cm

Traços da Cidade, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 100 x 80 cm

Flores, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Anda sobre a Água, coleção 1, 1983
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Anda sobre a Água, coleção 2, 1983
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Pequenos Desenhos, coleção 3, 1984
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Pequenos Desenhos, coleção 4, 1985
Grafite/pastel/acrílico s/papel, 80 x 100 cm

Pequeno Lugar ao Nível do Chão, 1985
Madeira/terra/pedra, 60 x 200 x 300 cm
Fundo em Papel, 1985
Madeira/terra/pedra, 150 x 200 cm

SUAREZ, Pablo
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, 1937
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

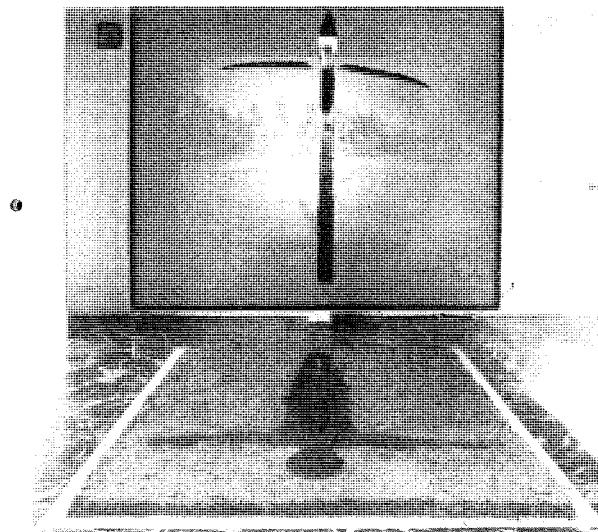
En la Pileta, 1985
Mista, 300 x 400 cm

Ciudad, 1985
Mista, 300 x 500 cm

Ciudad, 1985
Mista, 300 x 400 cm



Especular, 1984



Dorado, 1983

TERAN, Pedro
Venezuela

Nasceu em Barcelona, Espanha, em 1943
Nacionalidade: Venezuelana

Obras apresentadas:

La Morada del Shaman (Variación II), 1985
Terra/folhas de ouro/espelho/plumas, 240 x 150 x 214 cm

Arte y Vida del Shaman, 1985
Tinta/pigmento dourado/luz negra/fios de prumo/quartzos/troncos/pedras/areia/folhas de ouro/plumas, 250 x 250 x 350 cm

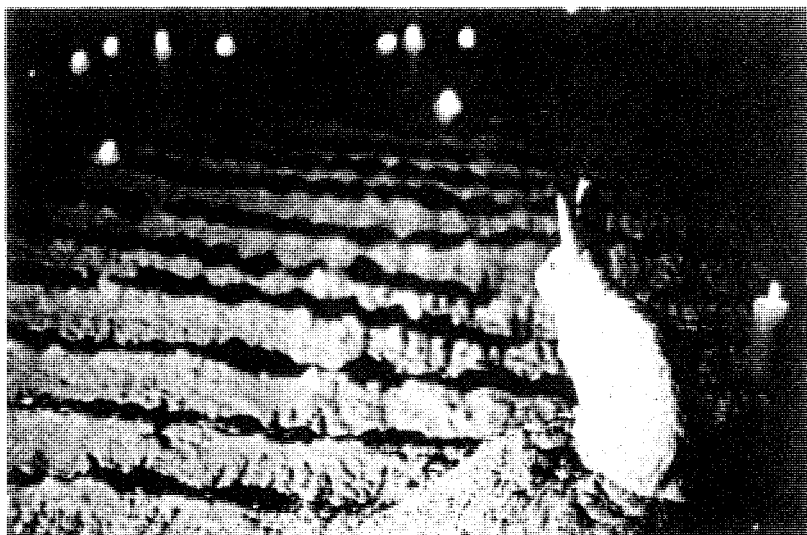
El Vuelo del Shaman, 1983
Terra/pigmento dourado/tronco coberto de folhas de ouro/plumas de guacamaya, 200 x 200 x 230 cm

THEK, Paul
EUA

Nasceu em Nova Iorque, EUA, em 1933
Nacionalidade: Norte-Americana

Obras apresentadas:

Peace Procession
Areia/vela/banco de jardim



Arc Pyramid (detail), 1972

**USLÉ, Juan
Espanha**

Nasceu em Santander, Espanha,
em 1954
Nacionalidade: Espanhola

Obras apresentadas:

Cita en Ganz, 1985
Óleo s/tela, 240 x 180 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri

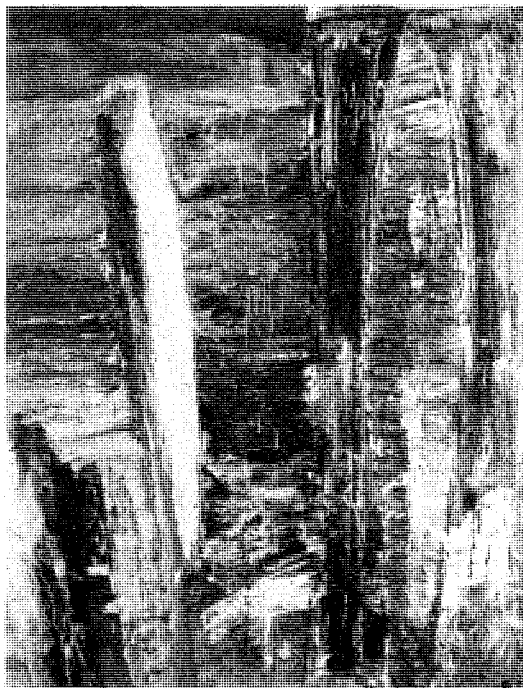
Hammadi, 1985
Óleo s/tela, 200 x 250 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri

Langre, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri

El Corredor de Dantzing, 1985
Óleo s/tela, 250 x 250 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri

A Orillas del Cefiso, 1985
Óleo s/tela, 250 x 200 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri

Sem título, 1985
Óleo s/tela, 250 x 250 cm
Col. Gal. Montenegro, Madri



Cita en Ganz, 1985



Portrait de Gabrielle II, 1983

**VERKERK, Emo
Holanda**

Nasceu em Amsterdã, Holanda,
em 1955
Nacionalidade: Holandesa

Obras apresentadas:

Estudo para um Retrato de James
Joyce, 1982
Óleo/papel/cartão/papel perspex,
83 x 83 x 60 cm
Col. Stedelijk Museum, Amsterdã

Retrato de Máximo Gorki, 1982
Óleo s/papel, 66 x 62 cm
Col. Particular

Retrato de Gabrielle II, 1983
Óleo s/tela, 37 x 43 cm
Col. Departamento Holandês de Be-
las-Artes, Amsterdã

Retrato de Gabrielle VI, 1983
Óleo e tinta dourada s/tela; lápis colo-
rido s/papel, 37 x 43 cm
Col. Marian Goodman, Nova Iorque

Retrato de Gabrielle VIII, 1983
Óleo s/tela, 55 x 52 cm
Col. Art & Project

Estudo para um Retrato de Dylan Tho-
mas, 1984
Óleo s/tela e madeira, 61 x 67 cm
Col. Departamento Holandês de Be-
las-Artes, Amsterdã

Retrato de Malcolm Lowry, 1984
Óleo s/tela, 50 x 40 cm
Col. Particular, Antuérpia

VALLAURI, Alex
Brasil

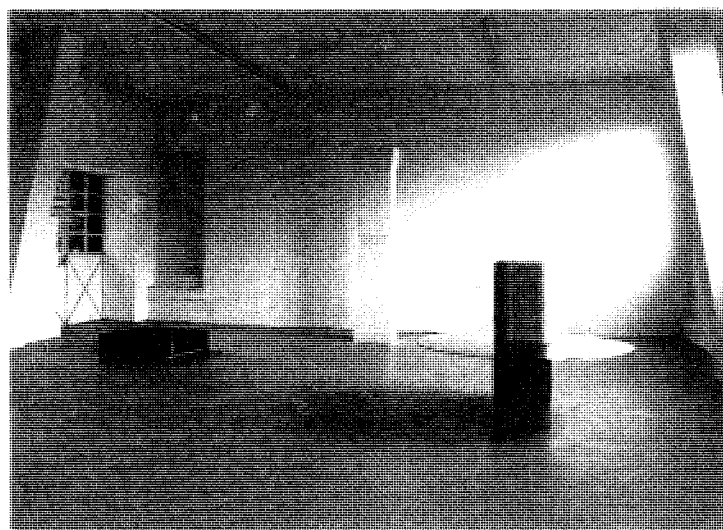
Nasceu em Asmara, Etiópia, em 1949
Nacionalidade: Italiana

Obra apresentada:

Festa na Casa da Rainha do Frango Assado, 1985
Peças de mobiliário pintadas, 88 m²



Rainha do Frango Assado em Pic-nic no Glicério (detalhe)



VERMEIREN, Didier
Bélgica

Nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1951
Nacionalidade: Belga

Obras apresentadas:

Sem título, 1985
Gesso, 240 x 42 x 47 cm

Socle du Musée Rodin, Meudon, Supportant Adam, Plâtre 1880, 1985
Gesso, 100 x 99 x 124 cm

Socle du Musée Rodin, Meudon, Supportant Apollon Vainq du Serpent Phytton, Plâtre 1889, 1985
Gesso, 65 x 78 x 78 cm

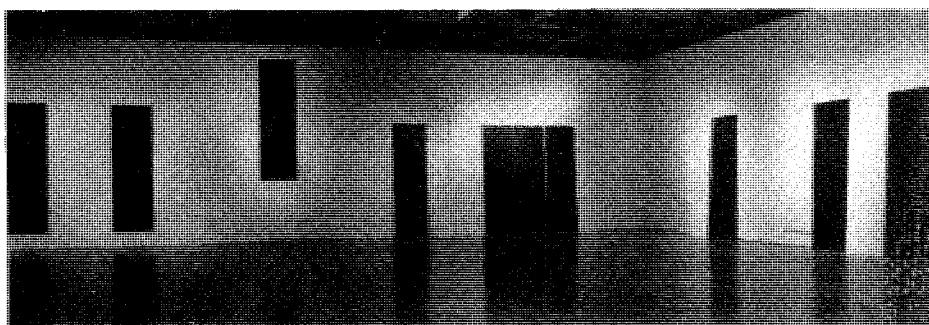
WERY, Marthe
Bélgica

Nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1930
Nacionalidade: Belga

Obras apresentadas:

Montreal 1984, 1984
Acrílico, 300 x 820 cm

Montreal 1984, 1984
Acrílico, 250 x 82 cm



Montreal, 1984

YANO, Michiko
Japão

Nasceu em Tóquio, Japão, em 1956
Nacionalidade: Japonesa

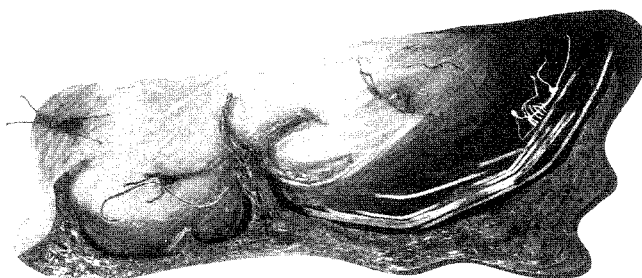
Obras apresentadas:

The Round-a Bone in the Evening, 1983
Mista/madeira/barro/bronze/esmalte/acrílico/laca, 240 x 90 x 20 cm

Thania Gate, 1984
Mista/madeira/cimento/barro/acrílico/laca/esmalte, 270 x 240 x 100 cm

Milling, 1984
Mista/vinil/couro/barro/acrílico/laca/pastel/madeira, 240 x 500 x 150 cm

Green Missile Bird, 1984
Mista/vinil/couro/barro/acrílico/laca/conte/pastel/madeira/zinco, 240 x 100 x 100 cm



The Round - a Bone in the Evening, 1983



Heaven's Magic, 1985

YOKOO, Tadanori
Japão

Nasceu em Hyogo, Japão, em 1936
Nacionalidade: Japonesa

Obras apresentadas:

Floating Book, 1985
Mista/chapa de zinco/espelho/acrílico/tela, 259 x 194 cm

Blue Jesus Christ, 1985
Óleo/acrílico/espelho s/tela, 259 x 194 cm

The Shroud, 1985
Óleo/acrílico s/tela, 259 x 194 cm

Art is not Produced by Suffering, 1985
Mista/óleo/acrílico s/tela, 259 x 194 cm

Garden of Pleasure, 1985
Óleo/acrílico/espelho s/tela, 244 x 198 cm

YOSHIZAWA, Mika
Japão

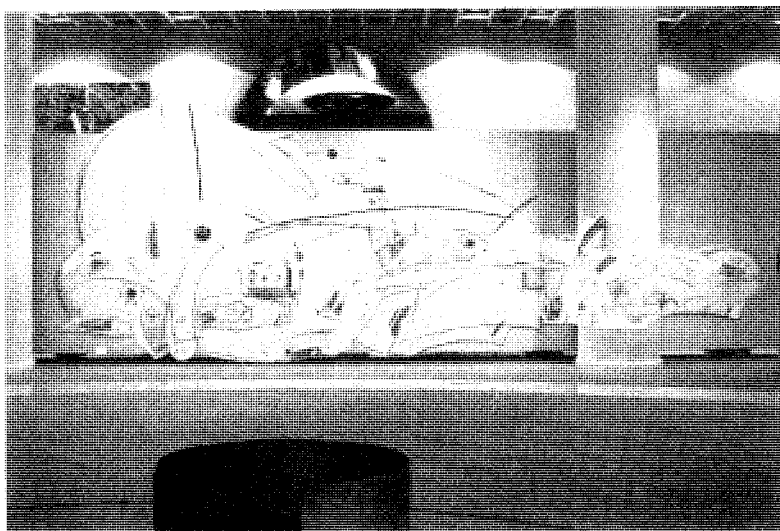
Nasceu em Tóquio, Japão, em 1959
Nacionalidade: Japonesa

Obras apresentadas:

Sem título, 1984
Mista, 330 x 890 cm

Sem título, 1985
Mista, 300 x 230 cm

Sem título, 1985
Mista, 250 x 500 cm



Sem título, 1984

ZAILLER, Waldemar
Brasil

Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1958
Nacionalidade: Brasileira

Obra apresentada:

Sem título, 1985
Grafiti s/madeira, 320 x 1000 cm



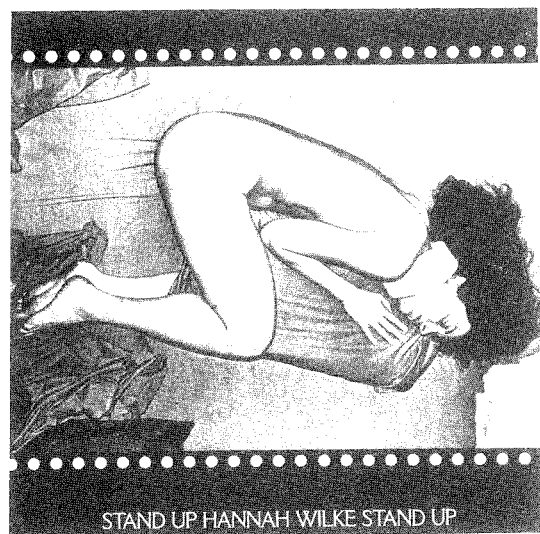
Sem título, 1984

Revoluções por minuto
(o disco de arte), 1981

Um álbum de discos contendo 21 peças sonoras de autoria de Vincenzo Agnitti e Leonor Antin, Ida Applebroog, Conrad Atkinson, Joseph Beuyl, Chris Burden, Douglas Davis, Jud File, Terry Fox, R. Buckminster Fuller, Margaret Harrinson, Helen and Newton Harrinson, Komar and Melamid, Pieter Kowalski and William Burroughs, Les Levine, Edwin Schloss Berg, Thomas Shannon, Todd Siler, Site, David Smyth, Hannah Wilke. Produzido por Jef Gordon, cortesia de Ronald Fieldman, Fine Arts, Nova York.



Não diria não à qualquer tipo de ajuda.
Revoluções por minuto (o disco de arte), 1982. Desenho de Les Levine.
Foto: D. James Dee, cortesia de Ronald Fieldman, Fine Arts.

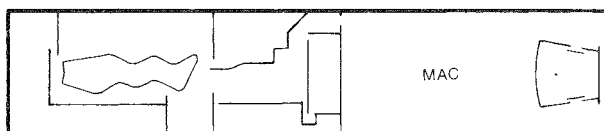


Acorde Hannah Wilke acorde
Revoluções por minuto (o disco de arte), 1982. Proposta de capa de disco de Hannah Wilke. Foto: D. James Dee, cortesia de Ronald Fieldman, Fine Arts.





NÚCLEO II



3.º andar



2.º andar



1.º andar
Térreo

BOTERO, Fernando
Colômbia

Nasceu em Medellín, Colômbia,
em 1932

Nacionalidade: Colombiana

Obras apresentadas:

Silla con Guitarra, 1980
Aquarela, 165 x 118 cm
Col. Museo Nacional

Florero, 1980
Aquarela, 185 x 113 cm
Col. Museo Nacional

Niño de Vallecas, 1960
Óleo s/ tela, 127 x 116 cm
Col. Museo Nacional

La Calle, 1980
Óleo s/ tela, 219 x 181 cm
Col. Museo Nacional

20 de Julio, 1984
Óleo s/ tela, 193 x 150 cm
Col. Museo Nacional

Obispos Muertos, 1957
Óleo s/ tela, 171 x 195 cm
Col. Museo Nacional

Techos, 1979
Óleo s/ tela, 244 x 309 cm
Col. Museo Nacional

Arbol, 1979
Óleo s/ tela, 261 x 305 cm
Col. Museo Nacional

Mesa de Cocina, 1983
Óleo s/ tela, 193 x 129 cm
Col. Museo Nacional

Naranja, 1977
Óleo s/ tela, 224 x 195 cm
Col. Museo Nacional

El Bosque, 1979
Óleo s/ tela, 233 x 309 cm
Col. Museo Nacional

Naturaleza Muerta, 1983
Óleo s/ tela, 129 x 166 cm
Col. Museo Nacional

Pedrito, 1971
Óleo s/ tela, 124 x 192 cm
Col. Museo Nacional

La Quebrada, 1983
Óleos/ tela, 184 x 113 cm
Col. Museo Nacional



Pedrito, 1971

BRAVO, Manuel Alvarez
México

Caminho de Pueblo, 1954
plata gelatina

Um Caballo Para Pasear Los Domingos, 1970
plata gelatina

Paisaje de Siembras, 1968
plata gelatina

Domingo de Mar, 1947
plata gelatina

Parabola Optica, 1932
plata gelatina

Retrato de lo Eterno, 1934
plata gelatina

La Buena Fama Durmiendo, 1938
plata gelatina

La Cita, 1960
plata gelatina

La Visita, 1936
plata gelatina

La Quema III, 1942
plata gelatina

Parvada en el Mar, 1939
plata gelatina

Trabajador de la Sal, 1939
plata gelatina



El Pez Grande Se Come A Los Chicos, 1932
plata gelatina

Las Lavaderas Sobreentendidas, 1936
plata gelatina

Ofrenda Segunda, 1969
plata gelatina

Como Siempre, 1965
plata gelatina

Mar Lágrimas, 1939
plata gelatina

Violin Huichol, 1965
plata gelatina

El Viento, 1965
plata gelatina

Tumba Reciente, 1939
plata gelatina

La desvendada, 1939

CAULFIELD, Patrick
Grã-Bretanha

Nasceu em Londres, Grã-Bretanha, em 1936
Nacionalidade: Inglesa

Obras apresentadas:

Office Party, 1977
Acrílico s/tela, 76 x 91 cm
Col. Leslie & Clodagh Waddington

Still Life: Autumn Fashion, 1978
Acrílico s/tela, 61 x 76 cm
Col. Walker Art Gallery Liverpool

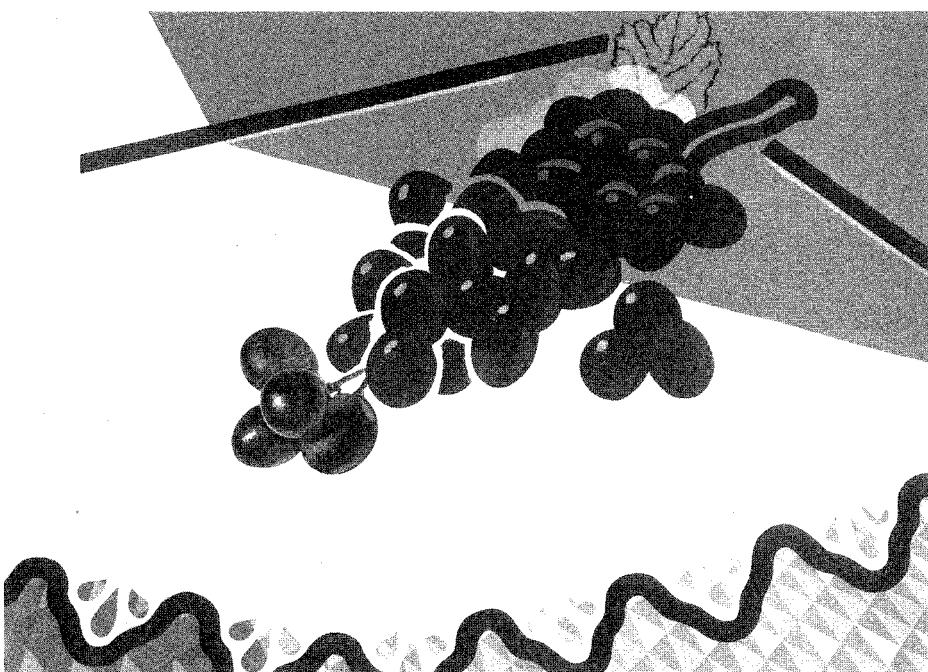
Still Life: Maroochydore, 1980-81
Acrílico s/tela, 152 x 152 cm
Col. Leslie & Clodagh Waddington

Selected Grapes, 1981
Acrílico/óleo s/tela, 46 x 61 cm
Col. The British Council

Candlelit Dinner, 1981-82
Acrílico s/tela, 76 x 61 cm
Col. Private Collection, Greece

The Wine Bar, 1983
Acrílico s/tela, 183 x 213 cm
Col. Samuel & Gabrielle Lurie, Nova Iorque

Fish and Sandwich, 1984
Óleo s/tela, 183 x 213 cm
Col. Waddington Galleries



Selected Grapes, 1981

Eggs and Coffee, 1984
Óleo s/tela, 76 x 112 cm
Col. Waddington Galleries

DACOSTA, António
Portugal

Nasceu em Angra do Heroísmo-
Açores em 1914
Nacionalidade: Portuguesa

Obras apresentadas:

Fonte de Sintra I, 1980
Acrílico s/tela, 86 x 116 cm
Col. Manuel de Brito

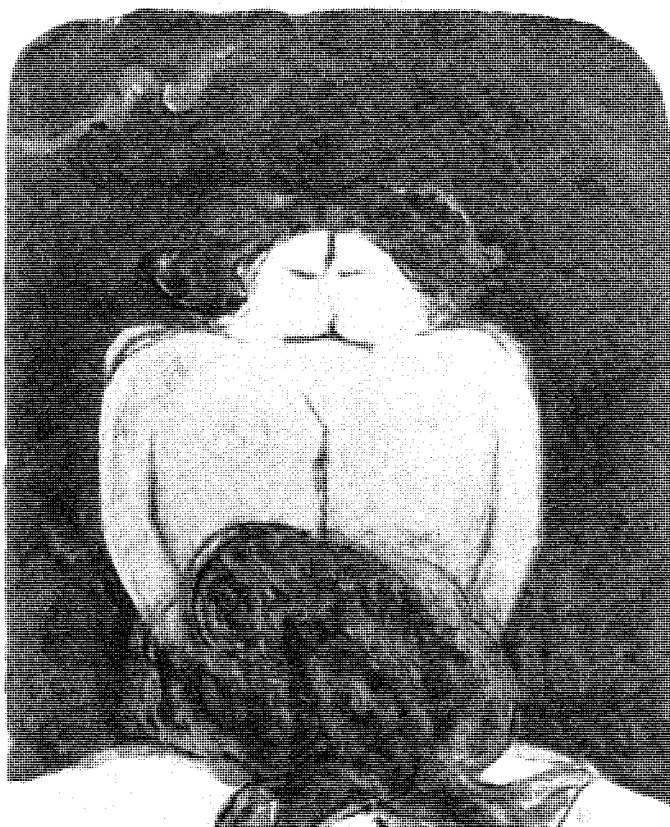
Fonte de Sintra II, 1980
Acrílico s/tela, 100 x 81 cm
Col. Manuel de Brito

Duas Sereias à Boca da Gruta, 1980
Acrílico s/tela, 100 x 81 cm
Col. Manuel de Brito

Dois Limões em Férias, 1983
Acrílico s/tela, 98 x 129 cm
Col. Dr. Sáraga Leal

O Fio e a Agulha, 1984
Acrílico s/tela, 100 x 81 cm
Col. Dr. J.M. Mendes de Almeida

As Opiniões do Mestre Ferreiro, 1984
Acrílico s/tela, 114 x 162 cm
Col. Geraldes de Oliveira



Duas Sereias à Boca da Gruta, 1980

DE LA VEGA, Jorge
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argen-
tina, em 1930
Faleceu em 1971
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Vacio (diptico), 1962
Óleo, 162 x 264 cm
Col. Marta de la Vega

Juego Peligroso, 1963
Óleo, 195 x 130 cm
Col. Marta de la Vega

Conflicto Anamórfico (el aire), 1964
Mista, 195 x 260 cm
Col. Marta de la Vega

El Dia Ilustrísimo, 1964
Mista, 250 x 200 cm
Col. Marta de la Vega

Vida Cotidiana (tríptico), 1965
Mista, 204 x 204 cm
Col. Marta de la Vega

Rompecabezas, 1968-69
Acrílico, 100 x 100 cm
Col. Marta de la Vega



Juego Peligroso, 1963

DEIRA, Ernesto
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1928
 Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Desde Adan y Eva N° 4, 1962
 Esmalte, 195 x 260 cm
 Col. Particular

Desde Adan y Eva N° 5, 1962
 Esmalte, 195 x 260 cm
 Col. Particular

Nueve Variaciones sobre um Bastidor Bien Tensado, 1966
 Esmalte e óleo, 390 x 585 cm
 Col. Particular

D'ont cry for us Argentina, 1982
 Acrílico, 214 x 139 cm
 Col. Particular

La Piel del Tigre, 1983
 Acrílico, 162 x 132 cm
 Col. Particular

Canta oh Diosa la Furia del Pelida Aquileo, 1984
 Acrílico, 196 x 156 cm
 Col. Particular



La Piel del Tigre, 1983

DELAHAUT, Jo
Bélgica

Nasceu em Vottem, Bélgica, em 1911
 Nacionalidade: Belga

Obras apresentadas:

Noir, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

Rouge, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

Nord, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

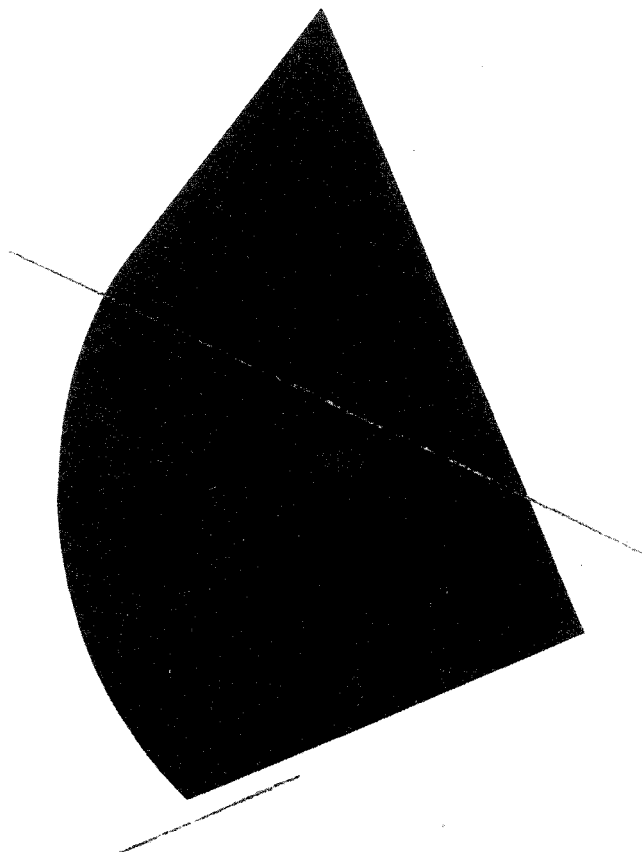
Quest, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

Centre, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

Vert cendre, 1985
 Óleo s/tela, 162 x 114 cm

Ciel, 1985
 Óleo s/tela, 195 x 130 cm

Feu, 1985
 Óleo s/tela, 195 x 130 cm



Noir, 1985

LAM, Wifredo
Cuba

Nasceu em Sagua la Grande, Cuba, em 1902
Faleceu em Paris, França, 1982
Nacionalidade: Cubana

Obras apresentadas:

Madre e Hijo, 1939
Têmpera/óleo/carvão s/papel, 106x86 cm

Desnudo de Mujer, s/d
Óleo s/papel entelado, 107x85 cm

Naturaleza Muerta sobre Mantel Blanco, s/d
Óleo s/papel, 92,5x72,5 cm

Figura, 1941
Óleo s/papel, 105x85,5 cm

Mujer con Brazo Rojo
Têmpera/óleo s/papel, 105x85,5 cm

El Rey del Juguete, 1942
Têmpera s/papel, 106x85 cm

Retrato em Azul, s/d
Têmpera s/papel entelado, 107x86,5 cm

Eva Sentada, s/d
Têmpera s/papel, 93,5x73 cm

La que canta los Peces, 1942
Têmpera s/papel, 106,5x84 cm

Maternidad Zoomorfa, s/d
Têmpera/óleo s/papel, 106,5x84 cm

Desnudo en Blanco, 1942
Óleo s/papel entelado, 106,5x84cm

Maternidad en Verde, s/d
Óleo s/papel, 106x86,5 cm

Figura con Gallo, s/d
Óleo s/papel entelado, 104,5x85,5 cm

Figura con Cuchillo, 1942
Óleo/carvão s/papel, 106,5x84 cm

Desnudo con Cabellos Largos, s/d
Óleo/carvão s/papel, 106x84 cm

Silla, s/d
Óleo s/papel entelado, 111,5x81,5 cm

Retrato com Flor Roja, s/d
Óleo s/papel entelado, 104x85 cm

Mujer con la Pierna Cruzada, 1943
Têmpera/óleo s/papel, 107x84,5 cm

Mujer sobre Fondo Verde, 1943
Óleo s/papel, 106,7x84 cm

Mujer con las Manos en Altos, 1943
Óleo/carvão s/papel entelado, 94x73,5 cm

Figura sobre Fondo Verde, s/d
Óleo s/papel entelado, 106,5x83,5 cm

Mujer de Espaldas, s/d
Óleo s/papel entelado, 107x84,5 cm

Retrato con Manchas y Flores, s/d
Óleo s/papel, 112,5x81,3 cm

Mesa, 1944
Óleo s/papel, 112x81,5 cm



Mujer sentada, 1949

Naturaleza Muerta, 1944
Óleo s/papel entelado, 112x81,5 cm

Retrato, 1944
Óleo s/papel, 112x81,4 cm

Retrato de H.H., 1944
Têmpera s/papel, 106x84 cm

Retrato de H.H., 1944
Têmpera s/papel, 107x84 cm

Retrato de H.H., 1944
Têmpera s/papel, 107x84 cm

Figura Alada, s/d
Óleo s/papel, 80x97,5 cm

Figura sobre Fondo Rosa, s/d
Óleo s/papel entelado, 91,5x69 cm

Torso de Mujer, s/d
Óleo/papel entelado, 91x75 cm

Formas, s/d
Óleo/carvão s/papel entelado, 112x91,5 cm

Figura, s/d
Óleo/carvão s/papel entelado, 107x85,5 cm

Cuatro Figuras sobre Ocre, 1947
Óleo/carvão s/papel entelado, 114,5x91,5 cm

Mujer Sentada, 1949
Óleo s/tela, 129,5x96,5 cm

Mujer, s/d
Óleo/carvão s/tela, 134x104,5 cm

Figura sobre Fondo Negro, s/d
Óleo/carvão s/tela, 126x110,5 cm

Desnudo sobre Fondo Negro, s/d
Óleo/carvão s/tela, 105,5x90,5 cm

Mujer Sentada, s/d
Óleo/carvão s/tela, 125x108,5 cm

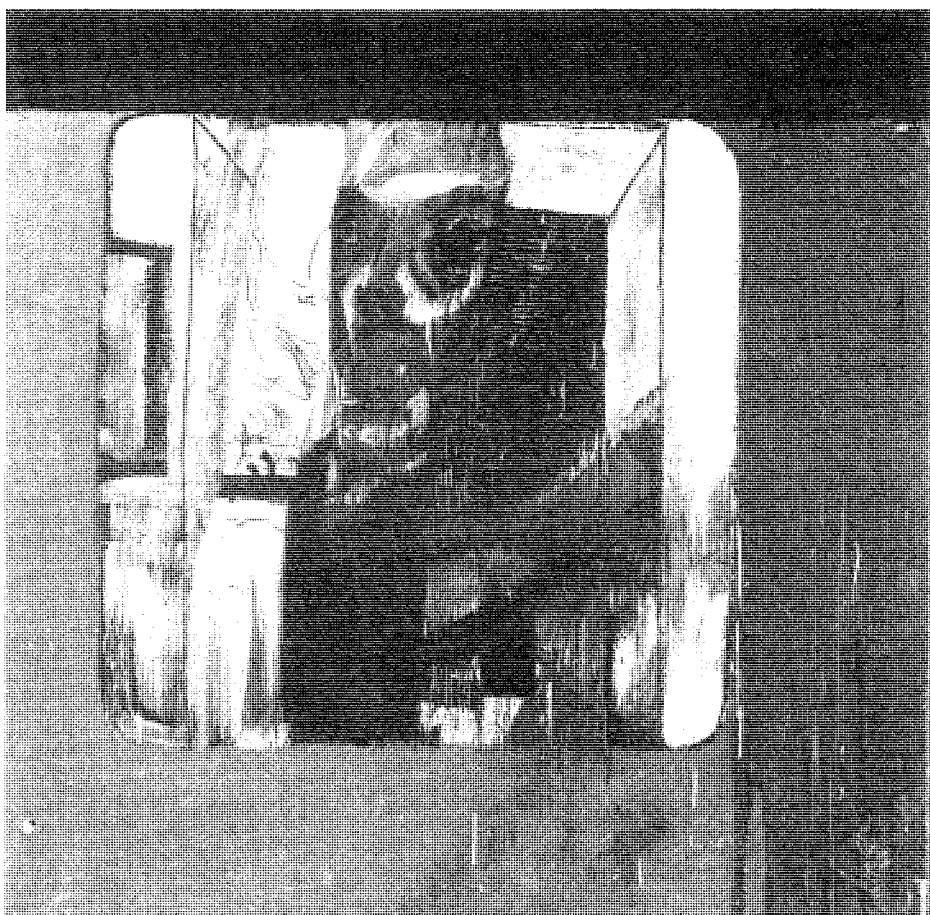
Todas as obras apresentadas pertencem à Coleção do Museu Nacional de Belas Artes de Cuba

MACCIÓ, Rómulo
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1931
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

En la Pantalla, 1963
Esmalte s/tela, 183x183 cm
Una Rosa, es una Rosa, es una Rosa..., 1985
Acrílico s/tela, 300x210 cm
El Sueño Ruso, 1985
Acrílico s/tela, 300x210 cm
Pies, 1985
Acrílico s/tela, 300x210 cm
Buenos Dias, 1962
Esmalte s/tela, 250x200 cm
Ruptura, 1963
Esmalte s/tela, 183x183 cm
El Viaje, 1969
Acrílico s/tela, 200x200 cm
Sem título, 1985
Acrílico s/tela, 300x210 cm



En la Pantalla, 1983

NOÉ, Luiz Felipe
Argentina

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1933
Nacionalidade: Argentina

Obras apresentadas:

Vernissage, 1965
Mista (base óleo), 210x248 cm
Col. Particular
Un Vacío Difícil de Llenar, 1964
Mista (base óleo), 180x200 cm
Col. Particular
El Descubrimiento del Amazonas, 1984
Mista (base acrílico), 200x300 cm
Col. Particular
El Ser Nacional, 1965
Mista (base óleo), 200x170 cm
Col. Particular
Dentro del Paisaje, 1982
Mista (base acrílico), 200x200 cm
Col. Particular
Huir como Gauguin o Soñar como Rousseau, 1985
Mista (base acrílico), 210x350 cm
Col. Particular



Huir como Gauguin o Soñar como Rousseau, 1985

OUBORG, Pieter
Holanda

Nasceu em Dordrecht, Holanda,
em 1893
Faleceu em 1956
Nacionalidade: Holandesa

Obras apresentadas:

Cruz Branca, 1946/50
Óleo s/tela, 40x51 cm
Col. Museu Van Abbe, Eindhoven

Figura, 1947
Óleo s/tela, 52x44 cm
Col. Museu Van Abbe, Eindhoven

Oval Azul, 1947
Óleo s/tela, 34x27 cm
Col. Museu Van Abbe, Eindhoven

Mancha Negra, 1947
Óleo s/cartão, 27x35 cm
Col. Museu Van Abbe, Eindhoven

Composição com Losango, 1947
Óleo s/cartão, 35x27 cm
Col. Museu Van Abbe, Eindhoven

Paisagística, 1947
Óleo s/cartão, 49x63 cm
Col. N.V. Koninklijke Bijenkorf Beheer,
Amsterdã

O Sinal, 1947
Óleo s/tela, 51x65 cm
Col. Museu Municipal de Haia

Composição com Oval Negro, 1947
Óleo s/tela, 51x41 cm
Col. Museu de Groningen

Ouvindo em Movimento, 1948
Óleo s/tela, 60x90 cm
Col. Fund. Van Gogh, Amsterdã

Composição, 1949
Óleo s/painel, 26x34 cm
Col. Museu Municipal de Haia

Não Convidado, 1950
Óleo s/tela, 58x94 cm
Col. Particular, Wassenaar

Junto de um Túmulo, 1952
Óleo s/tela, 56x93 cm
Col. Museu Municipal de Haia

O Expulsivo, 1952
Óleo s/tela, 56x101 cm
Col. Museu de Dordrecht, Holanda

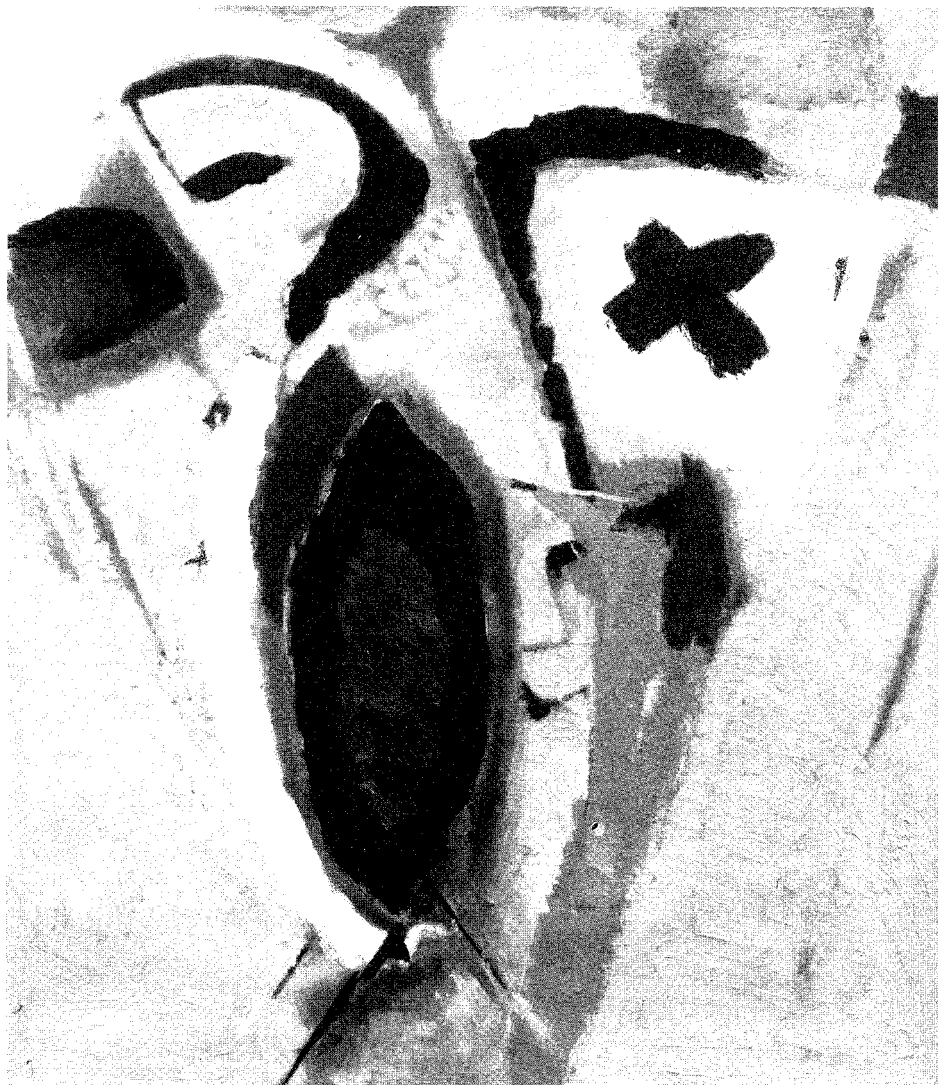
Com Tentáculos, 1949
Guache s/papel, 50x65 cm
Col. Museu Boymans-Van Beuningen,
Roterdã, Holanda

Três Figuras parecendo Máscaras,
1954
Guache s/papel, 71x106 cm
Col. E. Ouborg-Spruitenburg, Haia,
Holanda

Visão, 1954
Óleo s/tela, 50x116 cm
Col. Particular, Haia, Holanda

O Rei da Chuva, 1955
Óleo s/tela, 90x116 cm
Col. E. Ouborg-Spruitenburg, Haia,
Holanda

Símbolos no Infinito, 1955
Óleo s/tela, 90x103 cm
Col. E. Ouborg-Spruitenburg, Haia,
Holanda



Figura, 1947

SAITO, Yoshishige
Japão

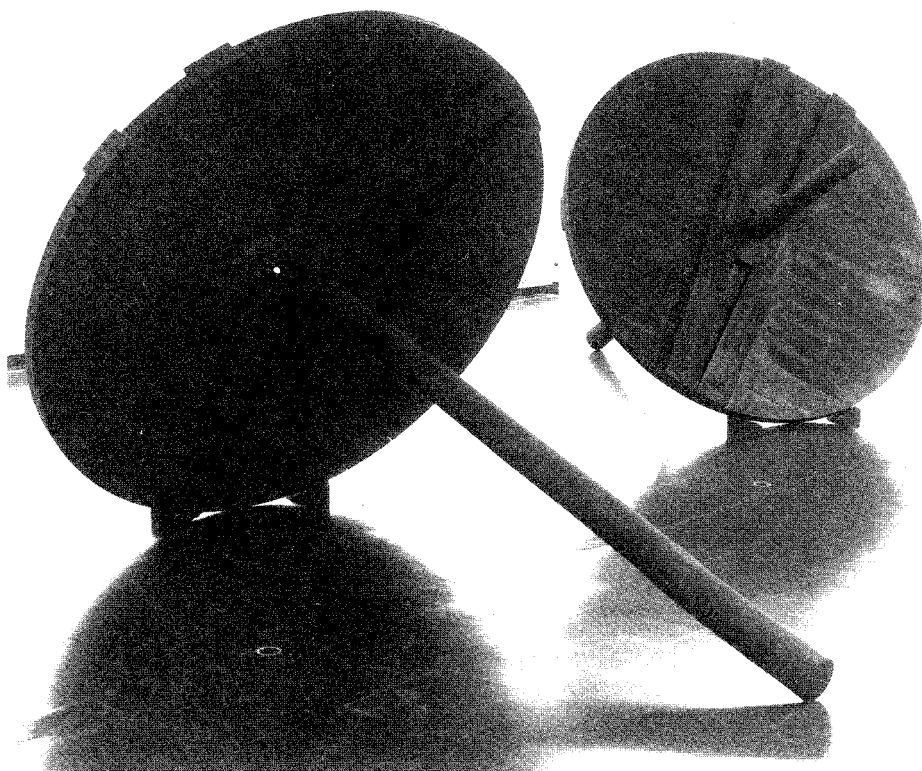
Nasceu em Tóquio, Japão, em 1904

Nacionalidade: Japonesa

Obras apresentadas:

Complex 102, 1983
Laca/madeira, 163 x 290 x 180 cm
Col. Particular

Complex 201, 1985
Laca/madeira, 480 x 500 x 500 cm
Col. Tokyo Gallery



Complex 102, 1983

VEDOVA, Emilio
Itália

Nasceu em Veneza, Itália, em 1919

Nacionalidade: Italiana

Obras apresentadas:

Ciclo T. 1 - '83, 1983
Mista s/ papel, montada em madeira e plexiglass, 100 x 70 cm

Sem Título - '83-2, 1983
Mista s/ papel, montada em madeira e plexiglass, 100 x 148 cm

Sem Título - '83-3, 1983
Mista s/ papel, montada em madeira e plexiglass, 100 x 148 cm

Sem Título - '83-4, 1983
Mista s/ papel, montada em madeira e plexiglass, 100 x 148 cm

Sem Título - '83-5, 1983
Mista s/ papel, montada em madeira e plexiglass, 100 x 148 cm



Ciclo T. 1 - '83, 1983

NÚCLEO II

ATELIÉ VIENENSE, Litografias

DIVEKY, Josef - 11 Cartões

HOFFMANN, Josef - 1 Cartão

HOPPE, Emil - 3 Cartões

JANKE, Urban - 1 Cartão

JUNG, Moriz - 4 Cartões

JUNGNICKEL, Ludwig Heirich - 9 Cartões

KALMSTEINER, Hans - 6 Cartões

KALVACH, Rudolf - 18 Cartões

KOEHLER, Mela - 6 Cartões

KOKOSCHKA, Oskar - 13 Cartões

KRENEK, Carl - 5 Cartões

LEBISCH, Franz - 2 Cartões

LÖFFLER, Berthold - 6 Cartões

LIKARZ, Maria - 4 Cartões

ORLIK, Emil - 1 Cartão

SCHIELE, Egon - 2 Cartões

SCHWETZ, Kan - 2 Cartões

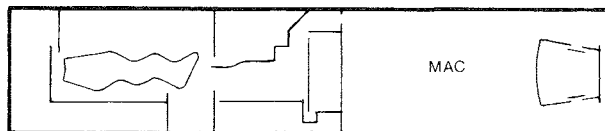
SINGER, Susi - 2 Cartões

ZEYMER, Fritz - 1 Cartão

ANÔNIMO - 2 Cartões



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS MOVIMENTO COBRA



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Situação do Movimento Cobra

Sylvain Lecombre

Cobra é a designação de uma corrente artística que continuou a se desenvolver e a exercer uma influência bem depois da dispersão do movimento, no fim de 1951, pela força e coerência com as quais alguns de seus artistas mantiveram, na sua obra, as orientações estéticas e temáticas dela originadas. Mas as características essenciais da contribuição deste movimento artístico da segunda metade do século já foram todas observadas no período único e curto em que Cobra existe enquanto grupo, edita uma revista, organiza grandes exposições internacionais, em que os encontros e viagens se multiplicam, sob a forma, algumas vezes, de férias a sério e alegres, onde a arte e o lúdico se confundem em trabalhos coletivos. Nós também optamos por consagrar esta exposição a "Cobra enquanto Cobra", quer dizer, a este momento histórico preciso em que o movimento se constitui, se define e aparece em toda a sua novidade. Gilles Béraud, numa "efeméride", assinala as suas principais etapas e fornece numerosas informações sobre suas múltiplas atividades. Christian Besson analisa algumas iniciativas do grupo que teriam podido conduzi-lo para "além da pintura". Finalmente, é preciso dizer que Cobra se impôs sobretudo pela sua produção pictórica, cuja situação convém definir em relação às outras correntes contemporâneas à sua formação.

A fundação de Cobra, primeiro movimento internacional a aparecer na Europa no momento em que os diferentes países saíam progressivamente do isolamento intelectual e artístico imposto pela guerra, teve muitas causas. Procurar uma delas, de ordem estética, antes mesmo desta guerra, é ato justificado pela reprodução, nas diferentes publicações do grupo, de obras realizadas pelos artistas dinamarqueses a partir do fim da década de 30.

Cobra, com efeito, não se caracteriza somente pela sua diversidade geográfica, mas também pela diversidade das gerações que a compõem. Os dinamarqueses Heerup, Egil, Jacobsen, Pedersen e Jorn nasceram entre 1907 e 1914, os holandeses Appel, Constant, Corneille e os belgas Dotremont, Bury, Alechinsky, entre 1920 e 1927. Em 1948, certos artistas do grupo já tinham podido organizar retrospectivas de sua obra, outros apenas começavam seu trabalho. Dois pintores, Stephen Gilbert e Jean-Marie Atlan, já haviam produzido durante a guerra, um na Irlanda, o outro em Paris, as obras que justificaram a sua presença em Cobra, mas seu papel precursor só pode ser secundário em relação ao dos dinamarqueses, que se manifestam com toda a força de um grupo. O primeiro número da revista "Cobra", realizado em Copenhague é, além de tudo, uma espécie de homenagem à Dinamarca, este país que "dá o exemplo", como o declarou então Christian Dotremont.

A atividade considerável dos dinamarqueses a partir do início da década de 30 até o fim da guerra determina já em grande parte o que será Cobra. Sua vontade de internacio-

nalismo, que não exclui a afirmação de uma identidade específica, a posição que adotam em relação ao surrealismo e à arte abstrata, o interesse que concedem à arte primitiva e à arte popular serão confirmados no seu essencial. Fazendo prova de uma exemplar curiosidade intelectual, os dinamarqueses vão primeiramente procurar no estrangeiro o que falta no seu país. O cubismo fez apenas raros adeptos e o expressionismo de caráter social, a pintura de paisagem, dominam plenamente. É significativo notar que os fundadores do movimento Linien, que se propõe a introduzir a arte viva na Dinamarca, vão primeiramente à Alemanha como o havia feito pouco mais de dez anos antes sua compatriota Francisca Clausen. Somente após o fechamento brutal da Alemanha à arte moderna e a partida de um grande número de seus artistas, que eles foram para Paris. A capital francesa torna-se então o único centro importante de atividade artística internacional na Europa antes do segundo movimento de exílio para os Estados Unidos, no início da guerra. Contudo, a concepção estreita e bastante disseminada de uma pintura de "tradição francesa", que seria representada principalmente por Matisse, Bonnard e Braque, se acomoda mal com a presença de uma arte que foge às reivindicações nacionais com as quais os dinamarqueses procuram precisamente entrar em contato: a arte abstrata e o surrealismo. Por outro lado os debates sobre a questão do realismo ("La querelle du réalisme" de 1936) já ocorreram. Encontraram uma resposta após a guerra - no momento em que Cobra aparece - sob a forma do realismo socialista.

A atitude dos dinamarqueses é notável na medida em que eles não apenas vão buscar no exterior o alimento de sua arte, mas também convidam para exposições que organizam em Copenhague os artistas estrangeiros cuja obra lhes parece essencial. A exposição Linien, de 1937, dá uma clara representação de seu compromisso estético. Este é aberto, sem contudo deixar de ser coerente: Mondrian, van Doesburg, Kandinsky, Arp, Sophie Taeuber, Tanguy, Ernst, Miró, Klee. Também se qualificam no início, por uma vontade de escapar às classificações estreitas, de "abstrato-surrealistas". Entre estas diferentes concepções, os futuros participantes de Cobra vão, não obstante efetuar uma escolha. A Mondrian, preferem Kandinsky, pela diversidade de suas cores, o lirismo e a espontaneidade de suas composições geométricas. Vários destes dinamarqueses começaram por pintar alegres danças de círculos e de triângulos que progressivamente humanizaram ou animalizaram, com os círculos se transformando em faces e olhos de seres que são ainda pouco animados e movidos pela vida para serem designados por Jacobsen como "objetos". E também não é somente o Kandinsky mais próximo deles que exerce sua influência, mas também aquele Kandinsky dos anos 1910-1913, que mantém em suas pinturas aparentemente abstratas a presença da figura e mesmo da legenda. É talvez ainda aquele Kandinsky que publica em 1912 com Franz Marc o almanaque do "Blauer Reiter", onde um espaço igualmente amplo é concedido à arte contemporânea, à primitiva e à arte popular, como será o caso na revista "Helhesten", pu-

blicada na Dinamarca entre 1941 e 1944, em que a própria revista "Cobra" se inspirará enormemente.

No seio do surrealismo, negligenciarão o que reveste o aspecto de uma iconografia. Afastam-se de Magritte e Dali e conservam Tanguy, Ernst e sobretudo Miró. Este último pode parecer abstrato, mas chama suas formas de pássaro, mulher, estrela. Entre os artistas do século XX, é o que talvez melhor saiba permanecer criança e fazer comunicar inteiramente sua arte através do animal e dos elementos. É um poeta e escreve palavras sobre seus quadros, o que Cobra fará de modo coletivo. Pode evocar o caráter imaterial do céu, como utilizar o mais concreto da realidade em suas pinturas-objeto de 1931, que têm seu equivalente em Heerup e mais tarde em Appel.

Asger Jorn realiza em 1939 várias telas onde se lê com clareza a influência de Miró. Mas a complexa rede linear com que comporá suas telas e que parece ser uma condição da aparição dos seres imaginários que as povoam é devida antes à influência de Paul Klee.

Paul Klee, a quem é consagrado o primeiro artigo do primeiro número de "Helhesten" é também das principais referências dos dinamarqueses, devido ao excesso de liberdade de seus passos e porque sua obra em sua diversidade atinge o que estes artistas buscam: ultrapassar a distinção entre a abstração e a figuração. Chegarão a este resultado com mais ou menos rigor, mas isto permanece sua intenção profunda. A partir de um certo momento, não serão mais abstratos, mas sua figuração bastante particular não terá nada de anedótico, nem ao menos conservará nada do mundo contemporâneo, nem mesmo de seu ambiente cotidiano. Seu fim é produzir formas que sejam habitadas, que revelem uma presença, o mais frequentemente a de um animal que não se pode jamais identificar com precisão. Presença antiga, fundamental, enterrada em nossas lembranças, inscrita talvez nos nossos corpos, com a qual eles mostram que é sempre possível nos comunicarmos.

Picasso não aparece nesta exposição de Linien, mas seu sentido da metamorfose, o primitivismo que sempre soube atingir, só puderam reter a atenção do grupo. Ejler Bille publica em 1945 o livro "Picasso, surréalisme, abstrakt Kunst". Quanto a Egil Jackson, ele lembra, em suas máscaras, a agressividade de Picasso do período das "Demoiselles d'Avignon" e do período surrealista. Contudo, o que os dinamarqueses não conservaram em sua obra é a referência a uma mitologia mediterrânea, a do Minotauro em particular. Nem ao menos qualquer traço do nu clássico, ainda que deformado. O personagem é o "boneco" primitivo que as crianças desenham ou um simples rosto repetido de modo obcecado, estendendo-se às vezes sobre toda a superfície do quadro. É sobretudo frequente na pintura de Pedersen que há maior tendência a encenar lendas, e que por esta razão seria mais sensível à arte de Marc Chagall, a quem "Helhesten" dedicou um artigo. É ainda a máscara, substituído da realidade, elemento por vezes terrificante da festa e do jogo, cujo fim é entrar em contato com o surreal.

O que faz o gênio dos dinamarqueses é

que eles souberam, às diversas fontes contemporâneas, acrescentar as suas próprias, as que surgiram do seu próprio solo, a de sua arte primitiva e popular, cuja marca é particularmente notável em Heerup. É sob esta condição que puderam trazer uma condição original à arte de seu tempo. Mas, convencidos de que as artes primitivas e populares dos lugares e de diferentes épocas apresentavam entre elas numerosos pontos em comum, viram nelas um meio de fugir não somente da estrita atualidade, mas também dos quadros nacionais. Tiveram o sentimento de que uma arte que parte à procura das origens, tanto a da humanidade quanto a da infância, é uma arte universal, mais apta para tocar a sensibilidade de todos os homens. Isto será uma das justificativas de Cobra.

Pode ser interessante comparar muito brevemente esta evolução particular da arte na Dinamarca àquela que simultaneamente se manifesta nos Estados Unidos, tendo-se em vista, principalmente, obras produzidas por Pollock durante este período. Como no caso da Dinamarca, a década de 30 e o começo da década de 40 é a época decisiva da introdução da arte moderna nos Estados Unidos e a da aparição de uma "escola americana" original. As referências são essencialmente idênticas: Miró, Picasso, mas também Kandinsky - cuja importância foi sobretudo destacada por Gail Levin em um texto do catálogo da exposição "Abstract Expressionism, the Formative Years" (Whitney Museum, 1978) - foram objeto em Nova York de grandes retrospectivas entre 1939 e 1945. A arte moderna deve ganhar terreno sobre uma tradição ainda sólida da arte realista marcada por preocupações sociais, das quais o professor de Pollock, Thomas Hart Benton, é um modelo. É interessante observar como, nestas circunstâncias, a atitude adotada por Pollock é em grande parte similar à dos dinamarqueses. Se não dispõe como aqueles de um antigo passado nacional, interessa-se pela arte dos índios e é sensível à arte de seu tempo, para as formas mais suscetíveis de fazerem com que ele reencontre uma certa primitividade. É o animal que aparece de repente, e, no lugar da máscara, o totem. Sua pintura é de vocação mítica, mesmo se o mito é, como no caso dos dinamarqueses, frequentemente impreciso, aberto às interpretações, com todavia uma tendência a mais de simbolismo. É também de vocação universal, operando primeiramente esta volta às origens obscuras, depois tornando-se isenta de motivos, com apenas o motivo pictórico, deixando exprimir-se uma outra linguagem universal, a do corpo inteiro.

Se esta fase da pintura de Pollock não tem seu equivalente em Cobra, pode-se encontrar, não obstante, em um texto de Jorn publicado no primeiro número da revista do movimento, algumas reflexões provando que esta dimensão corporal não lhes escapou. Contestando a definição, dotada de um espírito bastante materialista, segundo Jorn metafísico demais, que André Breton havia dado do automatismo psíquico puro, Jorn sublinha a importância de um "automatismo físico": "Não se pode se expressar de uma forma puramente psíquica. O fato de se expressar é um ato físico que materializa o pensamento... Qual é a realidade que fundamenta o pensamento? É o corpo do homem..."

Cobra, fundamentando sua prática na espontaneidade, expressão preferida à do automatismo, terá esta clara consciência de que, no ato de pintar, o corpo inteiro está implicado e é uma via de direção deste primitivismo almejado. Por outro lado, será reconhecida à matéria uma expressividade que lhe é própria.

O materialismo será para Cobra uma noção fundamental. No seu sentido marxista, ela é familiar aos fundadores do grupo que, no seio do movimento surrealista revolucionário de onde Cobra se originou, estavam engajados às fileiras do partido comunista. Mas, no plano plástico, ela lhes servirá para opor ao realismo socialista, que se tornou a estética oficial deste partido, uma outra forma de pintura.

Jorn, no segundo número da revista, dá a definição de um "realismo materialista": "A arte materialista deve... reconduzir a arte na base dos sentidos. Dizemos bem: reconduzir, pois pensamos que as origens da arte são instintivas e portanto materialistas. É a metafísica do marxismo que acabou de espiritualizar a arte e de intelectualizá-la. E hoje é triste ver materialistas marchar acreditando piamente em um realismo e em um naturalismo que são opostos ao real e à natureza, que são baseados na ilusão... O verdadeiro realismo, o realismo materialista... busca as formas da realidade comuns aos sentidos de todos os homens".

No mesmo número, Pol Bury aborda de um outro lado esta questão do materialismo. Apoia-se nos textos de Gaston Bachelard, cuja influência teórica e poética sobre Cobra é exercida por meio dos belgas. Bury opõe uma pintura fundamentadora sobre o sujeito a uma "pintura da matéria" onde "a imaginação ativa" que penetra no mais profundo do material permite uma outra espécie de "devaneio". A uma "pintura de imagens", ele opõe uma "pintura imaginante", onde o quadro não é "sonhado antecipadamente", mas sim durante a execução. Expressando-se sob uma outra forma, é o pensamento de Paul Klee: "A arte não reproduz o visível, ela torna visível".

Até o ato de escrever foi examinado sob este ponto de vista. Marcel Havrenne publica em "Cobra" n.º 4 um texto intitulado "Pour une physique de l'écriture", onde imagina a possibilidade de ler na própria natureza, os galhos de uma árvore, uma cadeia de montanhas, as letras de um poema material. Quanto a Christian Dotremont, ele descobre a importância do ato físico de riscar palavras. A mesma espontaneidade que valoriza em seus comentários sobre a pintura de Cobra, ele quer estender ao domínio da escrita. No texto "Signification et signification" publicado no sétimo número da revista, ele declara particularmente: "Como no jazz são reconciliadas a criação e a interpretação, na poesia devem ser reunidas a 'redação' e a 'escrita'". Isto o conduzirá depois de Cobra às improvisações poéticas e gráficas dos logogramas.

Esta atitude levará inevitavelmente os artistas de Cobra a rejeitar a pintura surrealista fundamentada na imagem. O que complica ainda um pouco mais a situação no seio do surrealismo, principalmente na Bélgica, onde Magritte, Labisse, Delvaux são precisamente representantes deste tipo de pintura.

Assiste-se, no curso do período que precede Cobra, graças a um encontro determinante como o de Jorn e à leitura dos textos de Bachelard, a uma renovação do pensamento de Bury e de Dotremont, próximos destes pintores. Christian Dotremont, em seu texto "Le grande rendez-vous naturel", publicado no sexto número da revista, opõe ao "velho surrealismo", aquele de Magritte, de Dali ou de Leonor Fini", o de Miró, Ernst, Tanguy, Paalen e Masson, confirmando assim a escolha efetuada pelos dinamarqueses antes da guerra.

Neste mesmo texto, Dotremont designa as duas outras correntes às quais se opõe Cobra: o "naturalismo" e a arte abstrata.

Neste último caso, mesmo se, de um modo geral, a arte abstrata é globalmente condenada como um "formalismo", a atitude de Cobra apresenta mais complexidade no detalhe. Este movimento não poderia se desinteressar de Paris ao ponto de ignorar a expansão sem precedentes na arte abstrata que lá se manifestava. Não podia, por outro lado, não se sentir tocado pela cruel oposição que havia aparecido no interior desta corrente entre a abstração geométrica e a abstração lírica, da qual uma facção se prendia ao surrealismo. Se é claro que Cobra só podia rejeitar sem hesitação a primeira, existem em compensação numerosos pontos comuns entre a segunda e a sua vontade de espontaneidade, seu reconhecimento do poder expressivo da matéria. Mas sente-se que este grupo quer, antes de tudo, fugir às classificações. Um texto de Jean-Michel Atlan, publicado no sexto número da revista, exprime sua intenção de se situar fora da distinção estabelecida entre a abstração e a figuração: "As formas que nos parecem hoje as mais válidas, tanto pela sua organização plástica como pela sua intensidade expressiva não são, propriamente, nem abstratas nem figurativas. Elas participam precisamente destas potências cósmicas da metamorfose onde se situa a verdadeira abertura de onde surgem formas que são elas mesmas e outra coisa além delas mesmas, pássaros e cactos, abstração e nova figuração. A criação de uma obra de arte não poderia se reduzir a algumas fórmulas nem a alguma composição de formas mais ou menos decorativas, mas supõe uma presença, é uma aventura onde se embrenha um homem em luta com as forças da natureza".

Se, contudo, existem alguns pintores abstratos em Cobra, eles se esforçam por fazer referência à paisagem, à natureza em geral. Isto ocorre com Else Alfert e Erik Ortvad na Dinamarca, com Pierre Alechinsky na Bélgica, cuja pintura não está muito distante, nesta época, da de Bazaine, presente na última exposição de Cobra, o qual, por seu lado, tentava dar em seus quadros certas equivalências de forças naturais. Esta referência parece menos clara no caso dos holandeses Brands e Wolcamp.

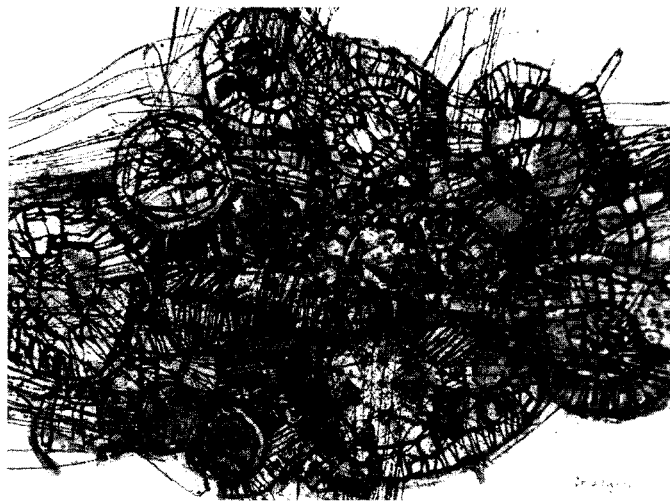
Se é tentador estabelecer uma aproximação entre Cobra e a abstração lírica, pode-se fazê-lo a partir da idéia, repetida sob diversas formas na revista, de que um quadro não pode ser previsto de antemão. Pierre Alechinsky, que logo se interessará pela caligrafia japonesa, fala no último número de Cobra de "pinturas produzidas pelo argumento":

“Nada é mais concreto do que estas pinturas onde o ato de pensar e de pintar se cruzam, se interpõem... Só se prevê no momento da ação. A obra, a elaboração pictórica se desenrola no espaço e no tempo, no espaço limitado ainda pelo formato e no tempo que não pára de se desenrolar durante a ação... É unicamente na ação que o pensamento pode interceder junto à matéria”.

Não obstante, é legítimo pensar que estas reflexões teóricas não teriam certamente sido suficientes para indicar aos artistas mais jovens de Cobra o caminho pelo qual eles deveriam conduzir sua pintura sem o exemplo da arte dos dinamarqueses. É incontestável que a revelação desta arte teve uma rápida influência sobre a evolução destes jovens pintores. Por outro lado, se Cobra pôde desde o seu nascimento adotar uma atitude extrema em face de Paris (“Dir-se-ia que a França foge do campo experimental... A arte cessa de se alimentar em Paris para finalmente alimentar Paris”, declara Dotremont no primeiro número da revista), isso é em grande parte devido a esta original escola dinamarquesa capaz de contrabalançar durante certo tempo a influência parisiense. Sobre isso, é interessante observar que a pintura dos jovens artistas holandeses e belgas é primeiramente bastante comparável à dos pintores franceses pertencentes à geração dos dinamarqueses (Bazaine, Estève, Piggon, Lopicque, Manessier, Singier, Fougéron), que se beneficiam durante este período de um apoio oficial e cuja obra é, desde logo, largamente difundida, principalmente no Norte da Europa. Estes pintores começam a se manifestar enquanto grupo durante a guerra. Sua arte é interpretada então como uma síntese do fauvismo e do cubismo, cuja fragmentação das figuras se cobre de cores vivas. Eles ficam presos a temas convencionais: naturezas mortas, maternidades, paisagens, retratos, antes de se tornarem em sua maioria abstratos. Quanto a Fougéron, ele se tornará o chefe de fila do realismo socialista.

O grupo “Jovem Pintura Belga”, fundado em Bruxelas em 1945, está muito próximo destes franceses. Pierre Alechinsky já expõe em 1947 alguns “Mâts”, um “Chalutier au filet”, uma “Cuisine”. Em 1946, Appel e Corneille expõem em Amsterdã “Nature morte au nu bleu”, “Nu rouge”, “Musiciens”, “Jeune femme en kimono”. Constant pinta nesta época alguns retratos, uma galinha sobre uma poltrona.

Os holandeses evoluem muito rapidamente (Constant a partir do fim de 1946) para uma pintura mais violenta e mais espontânea, que abandona os temas tradicionais para abrir seu espaço ao bestial vivo, que se tornou característico de Cobra. Eles encontram nos desenhos de crianças um exemplo de liberdade. Descobrem a importância de Miró e de Klee, a quem o Stedelijk Museum de Amsterdã consagra uma exposição em 1948 e cuja influência é particularmente sensível sobre Corneille, o mais poético dos três holandeses principais do grupo. Constant introduz em sua pintura temas que lhes são próprios: a escada, a janela ou os caixilhos, o muro. Esses temas anunciam as preocupações arquitetônicas que depois de 1953 lhe farão abandonar a pintura durante vários anos. No fim do período ele aborda,



Corneille, 1950

te movimento que ele prolongará até nossos dias.

Se Cobra pôde afirmar até um certo ponto sua autonomia em face de Paris, é também graças a seu verdadeiro internacionalismo. Este internacionalismo se manifesta tanto pela presença neste movimento de suecos, alemães, franceses, ingleses, checos, um islandês e um nipo-americano, que aí encontram de forma natural seu lugar, como pelo modo que o internacionalismo é vivido em incessantes viagens e em que influi sobre as próprias estruturas bastante descentralizadas do grupo. Um número da revista, cuja sede é em Bruxelas, é editado em Copenhague, outro em Amsterdã, outro em Hanover, um número sueco foi previsto, assim como um segundo número dinamarquês. As grandes exposições do grupo ocorreram em Copenhague, Amsterdã, Bruxelas, Liege.

O pendur para o internacionalismo de Cobra não pode ser dissociado daquele que leva o grupo a buscar, fora dos debates da época, na arte primitiva e na arte popular, as “formas da realidade comuns aos sentidos de todos os homens” de que falou Jorn. “A arte popular é a única verdadeiramente internacional”, pode-se ler no primeiro número da revista e Jorn, em “Cobra” n.º 6, afirma: “A arte popular é a arte do povo do mundo inteiro a não existe arte especificamente nacional!”.

Se se estabelecer um paralelo entre estas declarações e o espírito que dominou na reunião de Paris, na mesma época, a resposta das coleções de “art brut” de Jean Dubuffet, constata-se que Cobra dá a seu interesse pela arte popular um outro significado e uma outra dimensão, mais histórica e mais universal. Este grupo, por outro lado, conhece tudo o que deve a certos artistas do século XX, cuja importância não se esquecem de lembrar. Cobra não é anticultural. A peculiaridade deste movimento é a de ter sabido fazer coincidir com toda a lucidez estas duas heranças, da arte moderna e da arte popular. Quanto à pintura de Jean Dubuffet, dela decorre que Cobra pôde se reconhecer naturalmente nela. Uma publicação do grupo, além do mais, foi consagrada a este artista.

O que é preciso ainda observar sobre Cobra é a sua liberdade, sua atividade excessiva, multiforme, sua juventude, sua sede de

como Jorn, o tema da guerra, únicos exemplos em Cobra de obras que fazem alusão, embora de modo indireto, ao mundo contemporâneo sobre o qual pairava já a aterrorizante ameaça de uma nova guerra mundial. Appel, que realiza então alguns surpreendentes assemblages de madeira pintada, é e continuará o mais espontâneo. Sua pintura é uma daquelas que prolongará para além de Cobra o vigor do movimento. No caso de Pierre Alechinsky, que só entra em contato com o grupo em 1949, nota-se uma diferença bastante notória de inspiração entre suas telas que se tornaram abstratas e suas obras em papel mais conformes à estética e à temática dominante em Cobra. Ele é o mais jovem dos artistas do grupo e está ainda durante este período à procura do seu verdadeiro caminho. Mas, como mostrará a evolução de sua pintura alguns anos mais tarde, é em Cobra que ele terá encontrado esse caminho e é justamente a presença ativa e viva de reuniões, seu sentido de coletividade, sua generosidade. Pinta-se nos muros das casas, o poeta e o pintor investem palavras e cores nos mesmos espaços, interessam-se pelos “comics-strips”, sonha-se com uma outra arquitetura, em Bruxelas faz-se cinema. “Contra o formalismo, pelo prazer”, proclama um slogan. Mas a pintura de Cobra, tônica, alia em cores, robusta, frequentemente cheia de fantasia e de humor, nem sempre exprime alegria. Das máscaras de Jacobsen e de Bille, por exemplo, da pintura labiríntica e enigmática de Jorn, onde as sinuosidades da linha podem tanto traduzir um impulso vital como evocar o sopro hostil que envolve e verga as figuras de Munch, destaca-se uma expressão de vertigem e de angústia. A pintura de Cobra pode também expressar o terror e a alucinação.

Cobra se pronuncia enfim “por uma arte natural”. Esta reivindicação oferece a chave de sua arte, que não cessa de buscar do lado da infância, do animal, da natureza, da arte anônima de todos os povos, alguma coisa que seja ao mesmo tempo mais nova e mais antiga que nós, um pouco de pré-história em nossa velha história.

Texto publicado no catálogo do Museu de Arte Moderna da cidade de Paris. Retrospectiva “Cobra” 1982. Sylvain Lecombe, restaurador no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris.

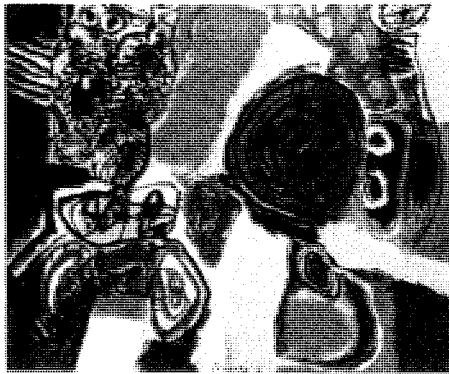
Entrevista com Karel Van Stuijvenberg

Jean-Clarence Lambert

Tudo começou há quinze anos com um quadro de Karel Appel, "Personagem com Chapéu", adquirido durante uma visita a Amsterdã. A origem holandesa de Karel van Stuijvenberg, venezuelano por livre escolha, animou-o: não constitui também nenhum golpe do acaso que o A de Cobra tenha derivado de Amsterdã; e é preciso notar também que os holandeses do Cobra, Appel e Corneille, por exemplo, abandonaram seu país ainda jovens e que optaram por viver em outra parte sem terem, tampouco, renegado absolutamente nada de sua "holanditude". Além do mais como poderiam fazê-lo? De todas as comunidades nacionais europeias, a holandesa é, há muitos séculos, uma das mais originais (por ser a melhor e a pior!); não se constituiria jamais um holandês com um dinamarquês ou um francês, ou mesmo com um flamengo. Quando se nasce holandês é para sempre! Karel van Stuijvenberg reconhece prazerosamente que, uma vez incorporado Appel a sua coleção — que até então incluía exclusivamente os mestres holandeses do século XVII e XVIII e os Pós-Impressionistas — sua primeira intenção havia sido limitar-se aos holandeses do Cobra.

"Quando comprei o primeiro quadro de Appel eu não sabia o que era o movimento Cobra. Posteriormente comecei a investigar e me veio a idéia de formar uma coleção mais completa. Uma vez adquiridas as obras dos membros holandeses do Cobra, decidi completar o grupo com obras dos dinamarqueses e dos belgas até Kerner, Götz, Gilbert e os suecos Hultén, e Österlin, inclusive do tcheco Istler. Além disso, visitei quase todos os artistas em seus próprios ateliês."

"Fiz uma visita a Rooskens, o mais velho de todos, e que já faleceu. Era uma pessoa encantadora, risonha, sua pintura é de mais fácil acesso do que a de outros Cobra! Em três visitas comprei dele 15 telas. É muito. Talvez demasiado. Porém seus preços se multiplicaram cinco vezes desde então! Pouco me importa, não compro os quadros para especular. Em seguida fui à casa de Lucebert, que reside em Bergen, nas dunas do Mar do Norte, numa escola abandonada e que ele transformou num imenso ateliê. Que artista formidável! Desenhista, pintor, também poeta: "o poeta rígido". Sua obra está traduzida para o espanhol, e nela está incluída sua "Antologia", publicada por Plaza e Janés, de Barcelona. Lucebert divide seu tempo entre Bergen e Jávea, próxima de Alicante. Quando coloquei suas pinturas no quarto de minha filha Fiane, ela se queixou na manhã seguinte de ter tido pesadelos! Embora minhas filhas reconheçam e aceitem de bom gosto a pintura Cobra, elas também se queixam que nunca tiveram oportunidade para pendurar as fotos e posters que qualquer menina normal possui (de Michael Jackson ou dos Beatles, por exemplo) por falta de espaço em seus quartos. Não é tão fácil como parece a vida de um colecionador! Enfim, como você pode ver, há atualmente obras por toda a casa. Em cada uma de minhas viagens visito



Corneille, 1964

em seus aviões. Uma vez que as possuo, não quero separar-me delas!"

"Para conhecer Karel Appel, meu iniciador, tive que esperar até outubro de 1977. Foi no México, por ocasião de sua exposição no Museu de Arte Moderna. Ele conhecia meu nome, ouviu falar de minha coleção. Em dez minutos nos tornamos os melhores amigos do mundo e ele aceitou enviar sua exposição à Caracas, ao Museu de Belas-Artes, cuja coleção permanente inclui uma pintura sua. A mostra foi marcada para março de 1978. Appel veio a Caracas para a inauguração, hospedou-se em minha casa e imediatamente as meninas e os gatos o adotaram... Daquela exposição conservo três quadros importantes: "Paixão de Dois Homens" "Paisagem Humana" e "O Beijo." Depois nos encontramos em repetidas ocasiões, a mais recente em Nova York, onde ele passa a maior parte de seu tempo. Os holandeses sentem-se tão bem em Nova York que já passaram a chamá-la de Nova Amsterdã."

"Dois meses depois de Appel, Corneille encontrava-se prestes a vir a Caracas para uma mostra individual na Maison Bernard. Corneille é um autêntico pássaro migrador. Não tem residência fixa, e no entanto trabalha uma enormidade. Há algum tempo encontrava-se no Japão e atualmente está na Flórida, em Ford Lauderdale, cujo Museu recebeu a comenda Marks da Arte Cobra, a mais importante dos Estados Unidos. Corneille vive em Paris, no antigo bairro de Marais, onde tem seu ateliê numa das casas mais antigas da cidade, construída, acredito, no século XIII. Nunca deixo de visitá-lo. A ele e a Alechinsky devo boa parte dos documentos que possuo referentes à era Cobra, que são raríssimos e que alcançam preços extravagantes em leilões. Foram-me presenteados generosamente por Corneille e Alechinsky para que meus arquivos ficassem completos."

"Paris. Ali se encontra também Jacques Doucet, o francês do grupo Cobra. Ele mora na rua Saint Denis, a 'mais quente' de Paris. Ele é inconfundível: Quando se chega a sua casa pela tarde, encontra-se um exército de jovens, mulheres ou travestis, nunca se sabe. Porém, esse ambiente não desagrada Doucet em absoluto."

"Em seguida fui com prazer a Bougival, às margens do Sena, nas proximidades de Saint-Germain; ali, onde pintavam os impressionistas, está o famoso barco-ateliê de Monet. No alto de Bougival há uma casa branca com um ateliê de pintura, um de litografia e estantes para arquivos. Trata-se da residência de Alechinsky. Ao contrário de Cor-

algun Cobra! Wolvecamp, que vive nas regiões dos bosques, em Hengelo; Brands, Constant — o mais "amsterdams" de todos. Você sabe que ele foi um dos grandes inspiradores do movimento Provo, os jovens e alegres revolucionários de 68. Seu período atual me desorienta: uma pintura totalmente contrária à espontaneidade Cobra! Porém, compreendo perfeitamente que estamos tão enfeitados pelas grandes composições trágicas que os museus disputam... Se me foi possível trazer para minha casa, em Caracas, tantas obras — há mais de 400; não sei o número exato — devo em grande parte à amabilidade da KLM, que jamais impôs dificuldades para que eu as levasse comigo neille ou de Doucet, Pierre necessita de grandes espaços para pintar, já que trabalha sobre o solo, no plano, e atira água sobre suas pinturas com um regador. Há grandes diferenças também na atitude dos artistas no momento de colaborar para uma coleção como essa. Alguns, como Corneille e Alechinsky, sempre compreenderam a importância disso e não relutam em inclusive presentear-me com obras e documentos importantes. Outros são muito mais difíceis; porém eu tampouco reluto em me deslocar milhares de quilômetros de distância para obter uma boa peça se ela me interessa..."

Paris foi representada para Karel van Stuijvenberg pelo dia nove de dezembro de 1982, data da inauguração da retrospectiva Cobra no Museu de Arte Moderna da cidade. A maioria dos artistas se encontravam presentes, e também os poetas, entre os quais há alguns que evitam aparecer em público ou participar de exposições atualmente. A imprensa, a televisão, os aficionados, os fiéis como W.H.S. Sandberg, o antigo e sempre prestigioso diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã. Nesse grande dia, no intervalo entre as festividades oficiais da manhã e a conferência que eu deveria apresentar às cinco da tarde, Karel van Stuijvenberg convidou-nos a todos para um ágape **coibrico** no transcorrer do qual a toalha de mesa foi transformada numa obra coletiva, tal como era do gosto do grupo Cobra dos anos heróicos. A grã-serpente-labirinto voltou então a desenhar suas sinuosas curvas por entre as xícaras de café, as manchas de vinho tinto e as taças de conhaque. Essa é, hoje em dia, uma das curiosidades da coleção van Stuijvenberg em Caracas.

(Extraído do catálogo "El Movimiento Cobra", publicado pelo Museu de Arte Contemporâneo de Caracas).

Cronologia do Movimento Cobra

Christiane Rugemer

Copenhague. Os artistas dinamarqueses são os mais antigos participantes do movimento Cobra. Anteriormente ao encontro de 1948, haviam percorrido a trilha mais longa, empreendido o mais profundo retorno às origens. São, sem dúvida, aqueles que melhor possuem a "experiência" da experimentação. Profundamente dinamarqueses, ressentem-se, entretanto, de seu isolamento nórdico e experimentam a necessidade de compartilhar seus desejos, suas angústias, suas buscas.

Na Dinamarca, onde a arte não constitui, como em outras partes, uma mercadoria, as galerias particulares não são os únicos locais próprios para a vivência artística. As associações *Kunstkredse* (de amigos da arte), e *Kunstforeninger* (de artistas) organizam exposições. Tais cooperativas, dirigidas por um advogado, não refletem nenhuma linha estética precisa, permitem porém a difusão e a apresentação das obras de seus membros. Entre elas, encontra-se a *Linien* (Linha). 1934-1939. Egill Jacobsen, Sonia Ferlov, Carl-Henning Pedersen, Ejler Bille... Alguns jovens pintores, portadores de diferentes concepções e contagiados por um idêntico mal-estar, enfrentam o academicismo dinamarquês, tranqüilo, instalado: enfrentam a imobilidade.

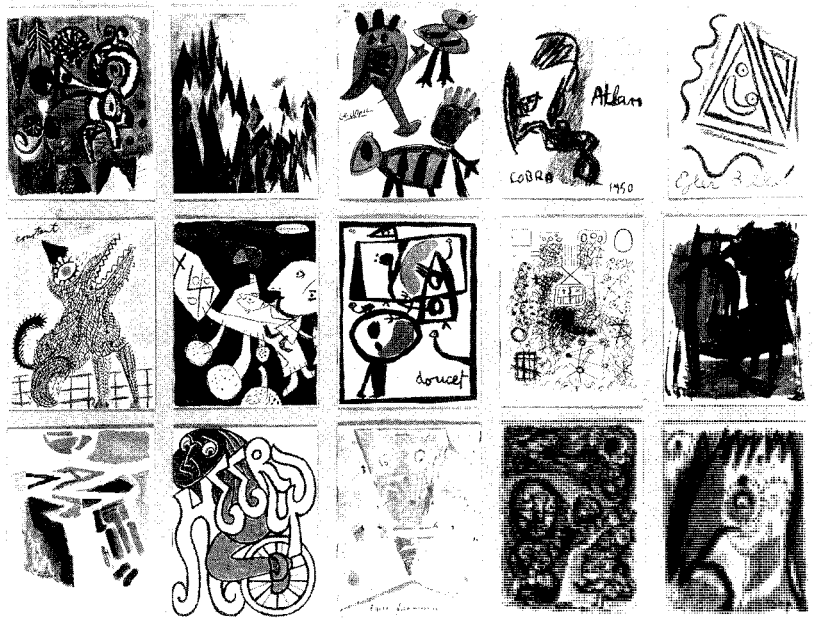
Na época esses artistas impregnam-se de influências estrangeiras.

Jacobsen realiza paisagens expressionistas; Jorn, por sua vez, pinta à maneira de Léger, Miró, Ernst...

Indecisos, os dinamarqueses viajam. O primeiro, Jacobsen, parte para Paris. Também Jorn, ao não conseguir realizar seu sonho de converter-se em aluno de Kandinsky, trabalha no ateliê de Léger durante algum tempo e posteriormente com Le Corbusier. Bille e Ferlov permanecem, Pedersen viaja. Em seguida dá-se o encontro com a França, com o cubismo, a abstração, o surrealismo, as escolas predominantes.

Retornam seguidamente ao torrão natal, ao seu país, à memória. Asfixiados por tantas correntes estrangeiras, os dinamarqueses partem em busca de sua própria primitividade. Remontam-se à amplitude do inconsciente coletivo descobrindo a mitologia escandinava, a pré-história local, a produção dos vikings, a arte popular. Jacobsen pinta as grandes máscaras bárbaras — seus rostos de mito — presentes, evidentes, imutáveis, que o fascinam ainda hoje em dia.

1938. Muito anteriormente ao surgimento da pintura de ação, Jacobsen realiza uma forma violenta de pintura, totalmente física, feita com cores acumuladas, sucessivas, lançadas ao acaso segundo a maneira como se espalhem, abandonadas à deriva: *Ophobning* (Acumulação); acumulação de gestos, de matérias, de imprevisibilidade, de violenta liberdade, de clamores. A *Ophobning* impressionaria profundamente os artistas da cooperativa *Linien* e mais tarde outros artistas do Cobra; tela que libera a expressão, o desejo, e que abre os olhos para as experimentações nórdicas.



1941. Surge a revista "Helhesten" (Cavalo do Inferno), com doze números publicados. Poemas e textos falam com frequência dessa produção bruta, sentida, violenta, próxima: mitologia, arte popular, pré-história, arte primitiva, a criação nos meninos e nos loucos... Contra a cultura, outra cultura: enterada, primordial, anônima, coletiva, autêntica.

Uma nova cooperação é criada entre os artistas: Host (colheita ou outono). Muitos dos pintores da *Linien* participam. A eles aderem Jorn, Else Aifelt, Henry Heerup, o islandês Svavar Gunadson, o arquiteto Robert Dahlmann-Olsen, os escritores Jens-August Schade e Jorgen Nash (irmão de Jorn), e mais tarde Erik Ortvad, pintor, e Erik Thommesen, escultor.

Assim como viria a ser o Cobra, o grupo Host não possui uma tendência estética precisa. Publica um catálogo anual no qual as diferentes linhas são experimentadas alternadamente. Entretanto, a maioria de seus pintores tende pouco a pouco para um tipo de abstração livre — abstração que foi derivada do sentido dinamarquês, etimológico, amplo do termo: abstrato é aquilo que ultrapassa a figuração, ainda que extraia suas raízes.

1948. Jorn abandona o Host pelo *Spiralen*, onde conhece Mogens Balle.

1949. O Host é dissolvido em consequência de uma disputada não solucionada: a exposição deste ano será ou não totalmente abstrata?

Desamparados, os dinamarqueses buscam novas complicitades além de suas fronteiras. Jorn, o infatigável, dedica-se à caça de diálogos. Conhecia Constant desde 1946; um ano mais tarde vem a conhecer Noël Arnaud; participa da Conferência Internacional do Surrealismo Revolucionário em outubro de 1947, em Bruxelas, e adere ao movimento. Ali conhece muitos belgas que viriam a integrar o futuro Cobra. Na disputa de abril de 1948 defende os primeiros, com os quais mantém contato. Ao aproximar-se o final do verão regressa a Bruxelas e cria

com Christian Dotremont as primeiras pinturas-palavras, cujos textos são rabiscados espontaneamente por um poeta; ao mesmo tempo, no mesmo espaço, artista e escritor cobrem a tela inspirando-se e respondendo-se mutuamente — um jogo a quatro mãos característico do Cobra.

Os dinamarqueses canalizam para o Cobra diversos anos de pintura experimental, uma técnica livre e espontânea, os gestos, as cores, a fluidez, certa violência, a paixão pela arte popular (a qual será inteiramente consagrado o número seis da revista "Cobra"), o gosto pelas lendas, por uma cultura totalmente imediata — que não é exotismo, estética, objeto de admiração, mas uma experiência, permanentemente sentida.

Bruxelas. Para o Cobra, Bruxelas representa a palavra, a escritura, o gosto pelo coletivo, o internacional, a subversão provavelmente iniciada por Dadá, a rejeição.

Anos 1925. Um certo surrealismo surge em Bruxelas, diferente do bretoniano em muitos de seus aspectos — se bem que conserve a rebelião fundamental; aqui não há papismo nem hierarquia, nem o rei se apresenta inconsciente, nem é automática a escrita; não ocorrem mudanças poético-políticas, não há esteticismo. O surrealismo belga encontra-se dominado pela noção de experimentação, frequentemente utilizada por Paul Nougé, que o Cobra irá retomar — num sentido metódico — como princípio de suas atividades. Há, entretanto, vínculos entre a Bélgica e a França, sobretudo depois que Chavée e o grupo *Rupture* criaram um segundo núcleo que se encontrava mais próximo dos franceses.

1940. Dotremont conhece Raoul Ubac, o qual era então fotógrafo, e outros surrealistas belgas. Um ano mais tarde participa das atividades do grupo *La Main à Plume*, dirigido por Noël Arnaud, no qual abstração e surrealismo encontram-se lado a lado. Nesse período de ocupação, quando vanguarda significa degeneração, o *La Main à Plume* edita (ao mesmo tempo que o "Helhesten" em Copenhague) uma homenagem a Paul

Klee. Surge também o "Lettres d'amour" ("Cartas de amor"), poema experimental de Dotremont ilustrado por Magritte. Dotremont conhece também Bachelard e a imaginação material. Bachelard, para quem a matéria possui sua própria capacidade de sonhar (a poesia movente do papel que absorve a mancha de tinta), e para o qual a imaginação criadora vive no gesto, perpetua-se no traço, deriva-se à partir da matéria. Bachelard, o qual iria manter correspondência com muitos dos artistas Cobra, alentaria o movimento e escreveria na sua revista.

1943. Dotremont funda em Louvain a editora *Le Serpent du Mer* (A Serpente do Mar), que publica a revista *Les Deux Soeurs* (As Duas Irmãs), cujo terceiro número (1946) contém o *Le Surréalisme Revolutionnaire* (O Surrealismo Revolucionário), texto de Dotremont discutido com Jean Seeger — texto violento, que exige uma renovação da experimentação surrealista. Em Bruxelas, em 5 de abril de 1947, nasce o movimento do mesmo nome, do qual Dotremont, Seeger, Paul Bourgoigne, Marcel Havrenne (e mais tarde Joseph Noiret) são os principais incentivadores.

Em outubro é fundado em Bruxelas o *efêmero Bureau International du Surréalisme Révolutionnaire* (Escritório Internacional do Surrealismo Revolucionário), o qual publica um boletim que o define, e no qual aparecem com especial destaque um desenho de Jorn e um poema de Havrenne. Desejoso de refrescar o surrealismo de Breton, de encontrar uma linguagem e interesses comuns às atividades políticas e poéticas, o Surrealismo Revolucionário anuncia o espírito Cobra por seu aspecto coletivo, internacional, igualitário, sua aversão a qualquer tipo de autoridade, especialização e esteticismo, por sua proximidade à vida — todas coisas que não são nem puramente surrealistas nem puramente comunistas — assim como as experimentações sobre a vida cotidiana inspiradas por Henri Lefebvre.

Os surrealistas revolucionários franceses enfrentam problemas. Renegados por Breton, o qual é no momento anticomunista e cada vez mais se volta para o hermetismo; desaprovados pelo Partido Comunista, que tacha de escandalosas suas experimentações; empenhados em querelas teóricas, os parisienses conhecem dificuldades que muito rapidamente provocam sua desunião. Suas diferenças de imediato os colocam em oposição aos belgas e o movimento se encerra em abril de 1948, um mês após a publicação, em Paris, do único número (elaborado com muitas dificuldades) do *Surréalisme Revolutionnaire*.

Em novembro os antigos surrealistas revolucionários franceses provocam, com o objetivo de reconstituir uma atividade internacional, a Conferência Internacional do Centro de Documentação da Arte de Vanguarda. Como resultado, sob a iniciativa de Dotremont, nascerá o Cobra.

Amsterdã. Desde os anos 20 — De Stijl — a Holanda adormece numa tradição sem inquietudes. Existem acadêmicas — onde se encontram Karel Appel e Corneille, o qual é também poeta.

1945. Ocorre a exposição "Kunst in Vrijheid", em Amsterdã; Permeke e van Lint apresentam a Bélgica. Os holandeses desco-

breem o surrealismo, as novas formas de abstração e o estilo experimental de seu compatriota Piet Ouborg, de características próximas ao Cobra.

1946. Corneille mostra seus quadros na Hungria, onde conhece Jacques Doucet, a pintura moderna húngara e o mundo mágico de Paul Klee.

1948. Constant conhece Appel e Corneille. Descubrem que possuem uma mesma atração pelos desenhos infantis, por bestialismos fabulosos e por sonhos coloridos. Os três expõem na galeria Santee Landweer, de Amsterdã, com Wolvecamp, Anton Rooskens e Jan Nieuwenhuys (irmão de Constant). Em julho, Constant redige um manifesto e o submete à discussão com seus amigos: nasce o grupo experimental holandês. Aos seis une-se Eugène Brands e, mais tarde, alguns jovens poetas na busca de uma nova linguagem: Lucebert, Jan Elburg e Gerrit Kouwenaar. Simultaneamente com o Cobra, o grupo experimental holandês publica dois números de sua revista *Reflex*, o primeiro dos quais contém o manifesto de fundação:

"A influência das classes superiores colocou a arte numa posição de dependência, acessível, cada mais vez, somente aos espíritos excepcionalmente dotados, capazes de arrancar um pouco de liberdade aos formalistas. Está-se constituindo, assim, a cultura individual, condenada juntamente com a sociedade que a produziu. Suas convenções já não oferecem nenhuma possibilidade para a imaginação e os desejos e constituem desse modo um obstáculo à expressão vital do homem.

Uma arte popular não pode corresponder atualmente às concepções do povo, posto que o povo não participa ativamente da criação artística, não conhece senão os formalismos historicamente impostos. O que caracteriza a arte popular é uma expressão vital, direta e coletiva... Uma nova liberdade nascerá e permitirá que os homens satisfaçam seu desejo de criar. Graças a esse desenvolvimento, o artista profissional perderá sua posição privilegiada: isto explica a resistência dos artistas atuais (...).

A fase problemática na história da arte moderna terminou e será sucedida por uma fase experimental. Isto quer dizer que a experiência de um período de liberdade ilimitada deve nos permitir encontrar as leis de uma nova criatividade."

Dotremont escreveria em *Reflex*. Jorn, Pedersen e Doucet a ilustraria. Por essa razão Appel, Jorn, Constant e Corneille mantêm correspondência com Dotremont.

Em outubro reúnem-se em Bruxelas, onde com o poeta belga criam as pinturas-palavras.

O Cobra é anunciado em Paris. O Cobra, que um mês mais tarde nascerá contra Paris.

Cobra/1948. Após a guerra, uma guerra demente. Absurdo de um mundo ao qual o existencialismo arrebatou toda a ilusão e dentro do qual uma definição não pode ser alcançada senão através de atos; a esperança comunista — intensificada depois de 45 graças à participação política de muitos resistentes — é prontamente obscurecida pelo jdanovismo. Uma lucidez nascida da desilusão não elimina, entretanto, absolutamente nada do sentido da rebelião surrealis-

ta, dessa profunda cólera contra a ordem proposta, de esperança de uma total subversão das relações sociais e da produção cultural, dado que:

"Depois da guerra de 1939 muitos artistas sonham com uma força criadora indivisível; nem organizada, nem desorganizada, na qual estejam mesclados a forma e o conteúdo, o fim e os meios, a fealdade e a beleza, o desenho e a cor, as faculdades subjetivas e as referências às realidades exteriores, dualidades mantidas desde o Renascimento pela arte aristocrática, posteriormente burguesa."(1)

Organizada pelos antigos membros do Surrealismo Revolucionário francês, a Conferência Internacional de Documentação Relativa à Arte de Vanguarda é realizada em Paris de 5 a 7 de novembro de 1948. Encontram-se presentes os surrealistas belgas e os grupos experimentais dinamarqueses e holandeses.

Surgem profundos desacordos entre os franceses e os outros participantes. Tal como escreve Dotremont, o Cobra nasceu "de uma imensa repugnância em relação à charlatanice, à ociosidade, à discussão vazia e ao dogmatismo".

Num café na esquina do Cais St. Michel com a rua St. Jacques, Jorn - Dotremont - Noiret - Appel - Constant - Corneille discutem, sentem profundas convivências e um enorme desejo de pôr mãos à obra, de juntos inventarem qualquer coisa. Qualquer coisa vivente, coletiva, informal, experimental; qualquer coisa que ainda não se encontre entulhada de frases e discursos mas que seja sentida, vivida, atuada. Essa qualquer coisa é, antes de tudo, um texto, "La Cause était entendue" ("A Causa estava entendida"), cujo título retoma o imperfeito de um pasquim Surrealista Revolucionário francês.

"Os representantes belgas, dinamarqueses e holandeses da Conferência Internacional de Documentação Relativa à Arte de Vanguarda, em Paris, consideram que o evento não conduziu a lugar algum.

A resolução aprovada na sessão de encerramento não fez mais do que expressar a total falta de um acordo suficiente para justificar a própria realização da reunião.

Consideramos que o único caminho para continuar a atividade internacional é uma colaboração orgânica experimental que evite qualquer teoria estéril e dogmática.

Desse modo decidimos não mais comparecer a conferências cujos programa e atmosfera sejam favoráveis a um desenvolvimento de nosso trabalho.

Pudemos constatar que nossa maneira de viver, de trabalhar, de sentir são comuns; nos entendemos no plano prático e nos recusamos a formar brigadas dentro de uma unidade teórica artificial. Trabalhamos juntos, trabalharemos juntos.

Dentro de um espírito de eficácia acrescentamos às nossas experiências nacionais uma experiência dialética entre nossos grupos. Se bem que atualmente não vejamos senão entre nós uma atividade internacional, lançamos um apelo aos artistas, não importa qual seja seu país, que possam trabalhar em nosso sentido."

Essa qualquer coisa será uma frente comum de artistas experimentais, uma revista sem especialização, um movimento sem

teoria, um grupo sem centro geográfico nem cabeça pensante, um grupo cuja coordenação internacional se encontra confiada a Dotremont. Este, após haver considerado o nome "Delta", opta por um outro: Cobra.

Cobra. Copenhague, Bruxelas, Amsterdã, mas também animal venenoso, sinuosidade mítica, enroscadura natural, espiral, signo fora do tempo.

Copenhague, Bruxelas, Amsterdã, vasto ir e vir, nomadismo, amizades, férias, conversas nascidas na neve, interrompidas ao longo dos canais, mantidas na bruma, jamais terminadas.

Pinturas-palavras, poemas coletivos, experimentações realizadas pelo puro prazer de fazê-lo, abandonadas. Caminha-se sobre os quadros de Jorn, conversa-se, rabisca-se, mas sobretudo goza-se.

No Cobra não há especialidades. Não há senão artistas. Não há gênios individuais. Cada um brinca de um pouco de tudo, segundo o momento, segundo o humor. Se você escreve, eu desenho; se nós pintamos, ele começa a brincar com as palavras. Vocês aprendem dinamarquês, francês, há um calor que circula entre os povos do Norte, e não se está só, dispõe-se de todas as possibilidades.

Sou múltiplo

Em mim brotam milhares de janelas
e pela primeira vez vejo
para trás, para baixo, adiante e para cima.
Luc Zangrè

Novembro. Os holandeses participam da exposição Host em Copenhague. Encontram-se com seus amigos dinamarqueses, a mágica ternura de Pedersen, a violência fundamental de Jorn, o fabuloso mundo de Jacobsen, uma pintura para falar a cada um. Uma pintura próxima à terra, ao mar, uma pintura que disse a vida, uma pintura que retoma os antigos signos (nu, espiral), que se aproxima da natureza elementar (sóis, pássaros), uma pré-história de sensações.

"Os dinamarqueses sabem — e aí está radicada sua força — que a arte já não é um luxo, mas a expressão lógica e natural do espírito, e que cada um deles não constitui mais do que um elemento da sociedade à qual servem e à qual dão com sinceridade tudo o que neles vive, assim como em todos os homens, e que eles tornam visível." (2)

Dotremont também parte para o Norte. Descobre um país que sempre o fascinou e passa algum tempo também na Suécia, onde conhece Österlin e Hultén, pintores do movimento Imaginisterna. Com Jorn prepara o primeiro número da revista Cobra. A capa, de aspecto muito Cobra, é uma litografia de Jorn, Jacobsen, Pedersen. "Cobra", lê-se, "é a primeira folha de um bosque repleto de árvores que são as nossas, porque elas brotam."

Dotremont relata suas impressões na Dinamarca. Jorgen Nash, Pedersen e Corneille incrustam poemas. O Cobra adere à arte popular: um artigo de P. V. Glob sobre os *guld-gubber* (delgadas peças de ouro há quinze séculos ligadas ao culto da fertilidade); Vladimir Boucek fala da arte camponesa tcheca, Jorn daquela da Suécia, Ludvik Kander da poesia popular, Ejler Bille fala da espontaneidade, da experimentação.

"Escolher uma forma de expressão equivale a não tê-la. O ritmo de um poema, o ritmo pictórico, o ritmo musical devem sair do artista como a trepadeira que sobe o muro. Não se cria um estilo, expressa-se um conteúdo. Apenas quando as obras são lançadas ao estrume ou a um museu é que o estilo pode ser deduzido."

O "Le Discours aux Pingouins" ("Discurso aos Pingouins"), texto importante de Jorn, diferencia o Cobra do automatismo de Breton e define de alguma maneira sua "moral": "O Cobra", dirá mais tarde Alechinsky, "encontra uma de suas principais fontes no surrealismo. Aporta-se dele. O automatismo que se expressa no Cobra é tanto físico como psíquico, explicava Jorn no seu "Discurso aos Pingouins". Segundo ele, a imagem pintada procederá sempre de uma interdependência entre a ação e o pensamento, até o final. Por exemplo, Magritte, ao contrário, poderia haver pensado totalmente seu quadro antes e pintá-lo depois, como uma espécie de cópia sem surpresa." (3)

Em março de 1949 aparece o primeiro Petit Cobra (Pequeno Cobra), destinado "àqueles que não possuem binóculos quadrículados de antemão para olhar as ruas, os sonhos e os martins-pescadores". Boletim de informações, comunicações, descrições rápidas de acontecimentos interessantes para os movimentos de vanguarda, experimentações múltiplas que não foram somente as do Cobra. O Cobra não se fechou sobre si mesmo; foi, porém, internacional, aberto a toda experiência vivida em seu momento, empírica, desembaraçada de qualquer "a priori" estético.

O Cobra "não se coloca sobre as oposições nem sobre a uniformidade, mas sim sobre o maior denominador dos homens, dos artistas, das atividades; o qual é o motor das próprias diferenças. Por conseguinte, não há lugar no Cobra para os turistas que desesperadamente buscam aquilo que é 'diferente' (como dizem os americanos), nem para os turistas que de um modo tão desesperado buscam também o reflexo de seu povo, nem para os especialistas que não suportam o fato de as bandeiras não terem as mesmas cores dispostas da mesma maneira — e que por 'essa mudança' encontram-se dispostos a incendiar o universo" (4). No mesmo mês, na pequena galeria do Séminaire des Arts (Palácio das Belas-Artes, Bruxelas) ocorre a primeira exposição Cobra, "Le Fin e les Moyens" ("O fim e os Meios") (5). Desenvolve-se em meio a uma total indiferença, porém suscita uma adesão apaixonada, a de Pierre Alechinsky - 21 anos. O catálogo de "O Fim e os Meios" está incluído no número dois do Cobra. Este contém textos de Havrenne e Bury, "Columbus", — primeiro episódio de uma novela em fascículos de Dotremont, — e um artigo de Jorn, "Les formes conques comme langage" ("As formas concebidas como linguagem"). Em Bruxelas, surgem e se multiplicam os lugares Cobra. Dotremont abandona a "rue des Esperonniers" pelo número 10 da "rue de la Paille" — uma acolhedora mansão — que possuía, no fundo do quintal, um ateliê onde dois anos mais tarde trabalharia Alechinsky. Alguns estudantes egressos de La Cambre (Alechinsky, Olyff, Strebelle) alugam uma grande mansão, os ateliês da "rue du Marais".

Alechinsky litografa. Dotremont pinta e palavreia um pouco com cada um, Reinhoud chegará pronto para forjar seus animais em cobre. Há ateliês, quartos, um refeitório aberto. Chegam holandeses; dinamarqueses; Österlin, o sueco... "Rue de la Paille", "rue du Marais"; partem, ficam, podem dormir, trabalham, conversam, estão bem. Falam do número três do "Cobra", dedicado ao cinema experimental — paixão dos belgas. Na capa uma litografia de Alechinsky; Noiret evoca Chaplin. Dotremont escreve sobre o cinema experimental. Artigos de Jean Rainet, Huelsenbech... e no centro uma dupla página azul do "grupo Surrealista Revolucionário, seus amigos, seus vizinhos."

Os membros do Cobra gostam também de jogos de azar; as primeiras experimentações da Cinemagia de Belthèque: manchas de tinta fluem sobre uma placa de vidro; são projetadas e em seguida fixadas sobre um papel sensível.

Sucedem-se intercâmbios, viagens, experiências. Constant parte para a Dinamarca, onde decora uma creche e confecciona um muro-relevo em gesso para jardim de Jorgen Nash, em Tibirkelunde.

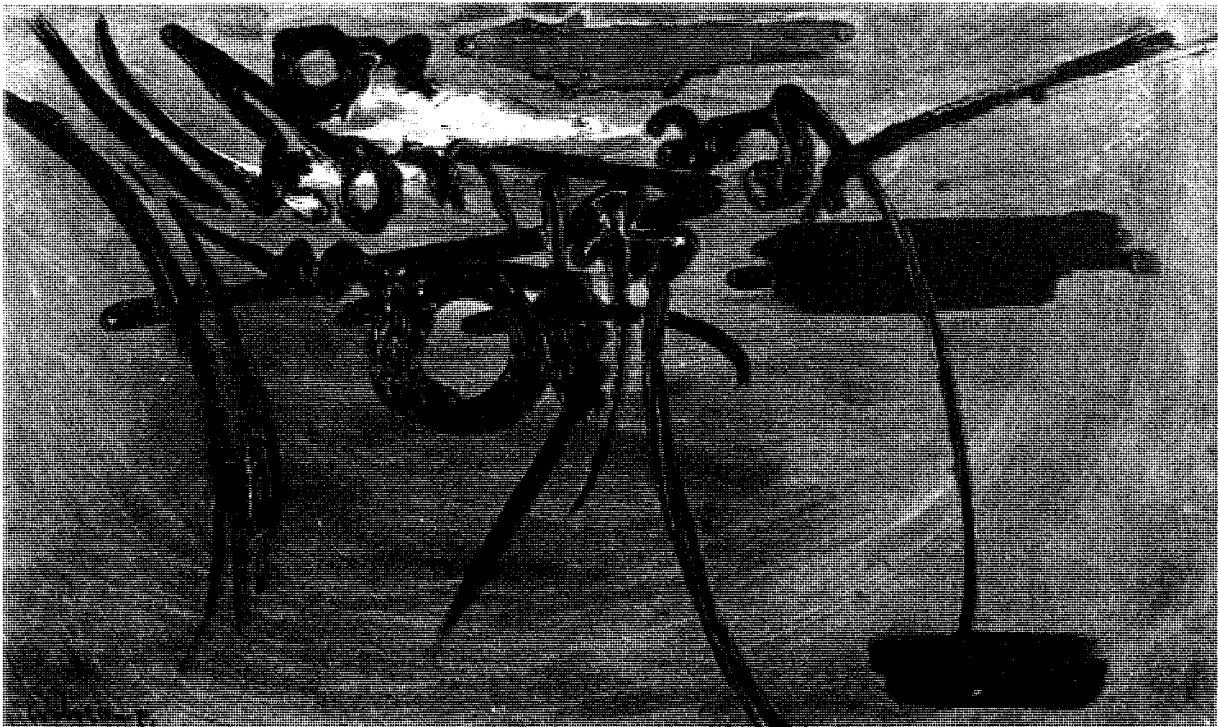
No mês de agosto, os poetas belgas do Cobra (Bourgoignie, Calonne, Noiret, Dotremont, Havrenne) organizam, no Palácio das Belas-Artes, uma exposição antiartística, "L'objet a travers les âges" ("O objeto através das eras").

Uma vasilha cheia de palavras, conchas dispostas sobre um cepo, peças de moedas engastadas num painel de veludo, uma cesta repleta de toda espécie de objetos e colocada à disposição do público, o qual é convidado para pegar, manipular, modificar, completar, intervir nos objetos nas situações mais diversas.

A exposição de objetos pobres, antiestéticos, opostos àqueles que mais tarde mostraria a **pop-art**. Conjunto anticomercial de raízes dadaístas, com o humor surrealista, porém novo por sua poesia perecível, efêmera...

"Enquanto que o porta-garrafas de Duchamp, embora padronizado e intercambiável, permanece suscetível de ser exposto tal como o foi na primeira vez, as batatas, perecíveis, necessitam ser substituídas e não importa quem tenha o direito hoje em dia de me substituir como 'autor' por 'havê-las' exposto (...) Observamos que, estando cruas, essas batatas encontram-se plenas de todas as suas possibilidades, são transformáveis em purês, em batatas fritas, em rolhas, em protetores de tabaco; enquanto que a **pop art** quase sempre exalta o cozido, o pouco transformável, os produtos acabados do intragável e do pré-cozido." (6)

Bregnerød: 19 de agosto - 19 de setembro. Férias. O Cobra na vida, o prazer, o prazer coletivo de pintar com cores uma casa que Jorn tomara emprestada sob a promessa de decorá-la. Dotremont, Jorn, Edouard e Simone Jaguer, Stephen Gilbert, Österlin, Pedersen, Jacobsen, Robert Dahlman-Olsen, com esposas e filhos, metem as mãos na tinta. Há dois olhos no teto, espirais, estrelas em verde e amarelo sobre as paredes, sóis em vermelho entre dois pisos; tudo será como boa vontade coberto de branco algum tempo mais tarde pelos escoteiros. O primeiro "congresso" Cobra. Congresso



Wolvecamp, 1949

não significa elaboração teórica, mas reunião, vida em comum, discussões, trabalho e prazer coletivos — isto é — passear, festejar; amar assim como pintar; tentar se definir, realizar os projetos Cobra.

Os encontros de Bregneröd foram 'exemplares porque nunca foram organizados mas orgânicos (como dizem os dinamarqueses). Exemplares porque integraram o trabalho coletivo à vida cotidiana; o trabalho e as férias, a 'arte' e a 'vida'; em Bregneröd havia sido impossível percebê-los de modo contraditório; a experimentação, que frequentemente não é ainda mais do que uma crônica no jornal do dia, atingia seu apogeu (...)

Somos iconoclastas quando é necessário sê-lo, pintores quando nos dá na veneta.⁽⁷⁾

Amsterdã viu a publicação do quarto número do "Cobra". Uma boca entreaberta, uma boca fechada: duas fotos de Jorgen Roos para a capa. Com uma atração talvez nitidamente holandesa, figuram muitos desenhos de meninos e a apresentação de dois "pintores domingueiros", Evert Kuus e A.S. Smalt; obras e textos de Appel, Constant, Wolvecamp, Tajiri, Elburg, Kouwenaar, Lucebert; um belo texto em francês de Marcel Havrenne sobre as coincidências poéticas da escritura material, "Pour une physique de l'écriture:" ("Por uma física da escrita"):

É, sem dúvida, natural que se rabisque a palavra "rosa" ao lado de uma roseira, e que assim se prepare a aparição de evidências poéticas, porém num estágio superior este simples ato de representações mais complexas será enriquecido desenhando-se por exemplo a mesma palavra junto a violetas ou salsas."

Poemas e desenhos se entremesclam. As edições holandesas do "Cobra" publicam "Promenade au pays de pommes" ("Passeio ao país das maçãs") desenhos de Corneille,

le", "Jambages ao cou" (textos de Dotremont, desenhos de Corneille) e "Goede morgen haan" (texto de Kouwenaar, desenhos de Constant).

De 3 a 28 de novembro ocorre no Museu Stedelijk, em Amsterdã, a primeira importante exposição Cobra. Elaboração: Appel, Constant, Corneille; apresentação e montagem: Aldo Van Eyck, arquiteto; participação: holandeses e dinamarqueses — Alechinsky, Götz, Gilbert, William Gear, Doucet, Atlan, Is-tler, Österlin, Zoltan e Madeleine Kemeny... Exposição internacional.

O Cobra intitula seu segundo congresso internacional de 6 de novembro de "A internacional dos artistas experimentais."

Exposição escandalosa; os cinco poetas do grupo organizaram, com música popular de fundo, uma conferência sobre a literatura experimental. Convidado pelos escritores, Dotremont leu o texto "Le grand rendez-vous naturel" ("A grande reunião natural"), leitura iniciada em francês (língua veicular desse movimento internacional) perante um público formado na sua maioria por intelectuais que a compreendiam. Os ouvintes parecem ter fixado, fora de todo o contexto, uma única palavra: "soviético", repetida uma dezena de vezes. Termo aparentemente traumatizante para todo o mundo:

"Os pintores do grupo holandeses haviam organizado a manifestação, mas os poetas, por sua vez, também o haviam feito. Assim, fui por eles interrompido: em nome da disciplina do Partido Comunista de alguns ouvintes, em nome de um anticomunismo que atingia um estado patológico. Gritavam 'não entendemos o francês' e 'por que você não discuta em russo?'. Concluí o 'Le grand rendez-vous naturel, num holandês repleto de boas intenções em meio a um tumulto generalizado que se converteu em briga. Um comerciante sofreu um colapso. A imprensa e as emissoras de rádio holandesas

uniram-se: fui considerado 'um perigo para o Estado', 'nudista', 'o Tito Belga'; a imprensa comunista recolheu os nomes dos ouvintes trotskistas e acusou os artistas experimentais de apolíticos; Jef Last anunciou num pasquim trotskista que eu era 'secretário da Federação do Partido Comunista na Bélgica' e que atuara sob as ordens do Komminform; infelizmente não havia nenhum jornal titísta na Holanda. O Conselho Comunal deliberou, o governador da província pediu informações a meu respeito; porém, o diretor do Museu Stedelijk, M. Sandberg, declarou que o alvoroço que havíamos causado garantia nossa juventude, nossa força, nossa seriedade. Penso que o real motivo do escândalo foi o abrandamento geral do sentido crítico, a ponto de poderem nos fazer passar por reacionários, diletanias, titísta, trotskistas, estalinistas; enquanto que nós defendemos uma posição que não está inspirada diretamente no "se não estão conosco, estão contra nós" mas que, ao contrário, continuamos cautelosos para não separar artificialmente a cultura, a arte e a pintura da vida social. Uma posição em si própria experimental; uma posição que se recusa a ser feita porque se faz a si mesma, que preferimos melhor defini-la por nossa consciência do que pelas estúpidas e confortáveis fórmulas que guiam as conveniências morais, ideológicas e estéticas. Uma posição cuja dificuldade nos parece mais suportável, mais respirável, do que a facilidade dos caminhos já exauridos.⁽⁸⁾

As críticas da imprensa receberam uma resposta provocativa e bilingue: "Et je ne vais dans le musée que pour enlever les muse-lières!"⁽⁹⁾ Alguns membros holandeses do Cobra renunciaram em consequência desse incidente: Rooskens, Brands, Elburg, Lucebert, Kouwenaar, Schierbeek e Wolvecamp, o qual mais tarde reconsiderará sua decisão. Exposição desenfreada. Certa tarde, adian-

tando-se ao happening, o Cobra conduz um cortejo fúnebre e burlesco por entre os canais da cidade. O Cobra busca intercâmbios, experimentações, trabalhos coletivos.

Appel, Constant e Corneille vão à Dinamarca; passam pela Suécia, onde conhecem os artistas do grupo Imaginisterna, com os quais realizam litografias coletivas. Regressando à Jutlândia, coloreem a casa de um pescador de trutas — Erik Nyholm — incluindo o retoque completo de um quadro de Mortensen.

O final do ano presencia a dissolução daquilo que resta do Surrealismo Revolucionário. Nessa época Franz Hellens, Dotremont e Noiret se encarregam das páginas belgas incluídas na revista "Les Lettres Françaises", atividade surrealista revolucionária por excelência.

Em outubro, Lefebvre, redator-chefe da "Les Lettres Françaises", publica nas páginas belgas um artigo que preconiza o realismo socialista como única expressão artística revolucionária. Ocorrem protestos dos membros do Surrealismo Revolucionário e de Alechinsky; Dotremont responde com um artigo que é repellido. Por um lado defende-se o realismo socialista, por outro a experimentação e a necessidade de uma pluralidade de tendências. O primeiro leva vantagem e o Surrealismo Revolucionário não tem razão de ser. É também o fim para as páginas da "Les Lettres Françaises".

Esse acontecimento não tem nenhuma incidência sobre o Cobra, o qual não compartilha pontos de vista com todo o grupo, mas com apenas alguns de seus membros. Diferentemente do Surrealismo Revolucionário, o Cobra jamais manifestou uma intenção política nem se uniu a partido algum. Seus artistas foram, no entanto, incitadores do materialismo dialético; conscientes, inteirados das possibilidades de mudar uma sociedade esclerosada, esclerosante, a qual julgavam caduca e por vezes combatiam com outros meios além daqueles da criação plástica.

Isso significa que o Cobra não fixava nenhuma meta sem perturbar o velho mundo, sem transtornar os velhos ismos e a tradição cultural.

A arte chega a ser revolucionária, não produzindo máximas nem heróis perturbando os sinais tranquilizadores do pensamento, a segurança do conformismo e das referências, assemelhando-se a uma dúvida carregada de prazer. A subversão adquire vida na forma, na matéria e na cor ao mesmo tempo, isto é, na criação.

1950 presencia a aparição do Tout Petit Cobra: volantes, pasquins, frases mordazes, aforismos impressos num mimeógrafo escolar por Noiret. Decide-se também o projeto da biblioteca Cobra, uma série de textos no campo das artes plásticas, poesia, cinema, arquitetura, música, arte popular... da qual vêm à luz quinze monografias de artistas experimentais, em dinamarquês e em francês (edições Munksgaard, Copenhague).

Ocorrem diversas exposições. Na galeria St. Laurent, em Bruxelas, apresentam-se daguerreótipos ao mesmo tempo que fotografias de Ubac, Vandercam, D'Ursel, sob a égide do Senhor Cobra. Dotremont publica nessa ocasião um catálogo sobre a fotografia experimental: "Les developpments de

l'oeil". (Os desenvolvimentos do "ólio").

A galeria Apolo apóia energeticamente os artistas do Cobra: expõem Hugo Claus, Götz, Corneille, Jorn e Österlin.

As publicações são levadas adiante: "De Blijde en onvoorzieneweek" ("A Semana alegre e imprevisível" - texto de Hugo Claus e ilustrações de Appel), "Les poupées de Dixmude" ("As bonecas de Dixmude" - texto de Alechinsky, fotografias de Roland d'Ursel), "Le crayon et l'objet" ("O lápis e o objeto" - texto de Martinoir, desenhos de Collignon), "Notes de Zoologie" ("Notas de Zoologia" - Lewis Canoll e Michel Olyff) "L'aventure dévorante" (A Aventura devoradora" - Noiret, Bury).

Pouco depois de publicado em Hanover o número cinco, surge o sexto número do Cobra. Vem dedicado à arte popular. H. Rasmussen fala dos *manglebraedder* dinamarqueses (obséquios dos noivos às suas noivas, espécie de prancha de madeira esculpida com uma asa em forma de cabeça de cavalo); André Tamm tenta determinar as relações entre a arte popular alemã e a arte experimental; Augusto Moretti escreve um artigo intitulado "Vers un art populaire italien" (Rumo a uma arte popular italiana"); duas páginas são dedicadas a Jules Hubinont, escultor belga, escultura bruta. Mais tarde são publicados "Le grand rendez-vous naturel", de Dotremont; "Notes de un philosophe pour un graveur" ("Observações de um filósofo a um gravador"), de Bachelard; um poema ilustrado de Hugo Claus (Delf stof), uma carta e uma gravura em madeira de Dubuffet. A capa, de características pouco Cobra, é de Van Roy.

O número cinco do Cobra é produzido sob a direção de Götz, incentivador do grupo de Hofmann, Götz, Trökes; há também poemas de Alechinsky, Zangrie, Dotremont, Havrenne, Bourgoignie, Noiret, Corneille, cujos versos se enquadram dentro de uma vivacidade não desprovida de humor:

"Aviso
a mirada entre os dentes"
"O antiônimo não faz o vermelho
o bom gosto não faz a felicidade
golpeemos a tela pois ela é falsa"

Durante o verão é realizada a filmagem de "Perséphone", única obra cinematográfica Cobra, da autoria de Luc Zangrie, Jean Raine, Alechinsky e Dotremont. Alguns detalhes são retomados de "L'orange" ("A Laranja"), um argumento escrito por Dotremont em 1948. O cenário é romântico: o castelo dos G —, ampla mansão abandonada na qual se acumulam cartas e objetos esquecidos; na qual os cristais rotos deixam penetrar o vento.

"O castelo fazia-nos submergir sob um fervor que chegava ao aborrecimento. Sua natureza feminina e demoníaca acabava aparecendo. Ao seu contato revivemos, cada um à sua maneira, o velho mito da mãe terrível (...), o amor materno reina sobre a morte da mesma forma que sobre a vida; a mãe tem em seu poder todas as chaves; suas mãos tecem indistintamente a tela branca e a tela negra de Isolda, Perséphone rapta às trevas do menino, o amante de Afrodite." (10)

O sétimo número do Cobra fala dessa ex-

periência. Ubac realiza uma gravura em ardósia para sua capa. Pode-se ler as primeiras anotações de Dotremont sobre a escrita transparente ao mesmo tempo em que se descobrem os laços existentes entre a escrita oriental e a ocidental: é suficiente somente que a segunda seja lida ao inverso e na vertical.

É realizada uma indagação coletiva sobre as férias no mar, e também a primeira prancha do "Atlas psychologique universel" (O Centro: Hainaut - textos e ilustrações - de Pol Bury); é publicada a "L'écriture revêe" ("A escrita sonhada" - de Havrenne), "Equilibre de réalité et d'abstraction" ("Equilíbrio de realidade e de abstração", de Franz Hellens), e outros poemas, máximas, ilustrações...

Fevereiro-março de 1951. Michel Ragon e Dotremont organizam uma exposição Cobra na livraria 73, em Paris; convidam Mathieu, então desconhecido. Na galeria Pierre, também em Paris, expõem Appel, Balle, Corneille, Jacobsen e Jorn.

Na primavera, os dinamarqueses e os belgas preparam uma edição dupla do Cobra (8-9). Há interessantes promessas: uma gravura em madeira de Tygat, reproduções de Dubuffet, poemas de Francis Ponge, extratos de uma peça de Jens-August Schade... Saem somente as provas de impressão.

Dotremont e Alechinsky conhecem Ernest van Zuylen, um colecionador-mecenas de Liège, que lhes sugere a realização de uma exposição no Palácio das Belas-Artes da cidade de 6 de outubro a 6 de novembro. Exposição importante, internacional, apresentada de maneira notável por Aldo Van Eyck. Seu catálogo está incluído no décimo e último número do Cobra.

Jorn, que se encontra sob tratamento no sanatório de Silkeborg, não participa de sua preparação. Além dos artistas do movimento são convidados numerosos amigos: Giacometti, Etienne Martin, Bazaine, Miró, Francisco Nieva, Wilfredo Lam... A exposição tem sucesso relativo: algumas críticas são muito negativas, outras excelentes, muita gente, obras vendidas.

Paralelamente à exposição, surge o número 10 do Cobra. Contém textos importantes: "L'expérience de Holbaek", Dotremont; "Abstraction faite" Alechinsky; "Un propos ayant pour objet le dessin", Jean Raine; "Pour un nouveau totemisme", Zangrie, e um texto de Martinoir, ilustrado por Collignon, "Le Crayon et l'objet".

Em novembro Dotremont reúne-se com Jorn no sanatório de Silkeborg, onde este se encontra internado.

Referindo-se ao fim do Cobra, dirá Jorn: "Morrer em beleza é nosso derradeiro slogan." E Noiret: "O Cobra errou no alvo em tantas coisas que compreendo sua própria morte! Penso que o Cobra atingiu sua realização total porque estamos sufocados numa sociedade onde as técnicas estão postas a serviço das estratégias para tirar proveito da vida cotidiana, que a nós interessa antes de tudo. E também porque necessitamos da espontaneidade." (11)

Três anos de existência, de coexistências, de amizades de viagens. Oito números de uma revista sem princípios nem teorias, publicados por todos os meios, sem grandes recursos; de muitas publicações nas quais se entremesclam o grafismo e a poesia, tex-



Jorn, 1953

tos de pintores, desenhos e pinturas de escritores, poemas de músicos: de origem burguesa e de origem popular, de amigos unidos por uma mesma violência, um mesmo tédio, com prazeres semelhantes, desejos.

Cobra, um movimento que avança por entre saltos de humor, uma espiral desenrolando suas curvas à vontade, um triângulo geográfico, um jogo de palavras, um jogo de letras, um signo sacado da memória.

O Cobra não quis fazer arte, e constitui sem dúvida alguma, um injusto retorno ao nada historiário sobre esse movimento, fazê-lo objeto de teses e de exposições. O fato é, entretanto, que o Cobra fazia arte, isto é, produzia qualquer coisa que causasse um certo prazer (prazer de participar) sem o saber, sem o desejar. E há um prazer que o Cobra talvez possa definir. Um prazer por vezes inquietante, vital, amiúde recarregado.

Contra a segurança burguesa, isto é, o Renascimento; isto é, Platão; isto é, o idealismo, os valores, as referências, a Cultura codificada. Sem outro princípio além da experimentação, sem outro fundamento além da espontaneidade (uma espontaneidade que deixa o corpo falar), sem outras referências que não as artes populares, o Cobra ultrapassa o abstracionismo, o realismo, o surrealismo, o simbolismo, o expressionismo, o tachismo, sendo um e outro, e sobretudo, algo distinto que não é senão Cobra.

O Cobra é um réptil estranho, serpenteante e venenoso que deixa escapar, deslizar por entre os dedos os esquemas e as categorias. E como são características, no entanto, as cobrescas, cobriedades, cobruções e acrobacias do Cobra.

O Cobra existe também fora do Cobra: Jean Dubuffet, Walasse Ting, Antonio Saura, a arte infantil e mais tarde a arte bruta que, desprendida de toda cultura, explora outras áreas. Sobretudo, o Cobra não deve ser confundido com a arte ingênua (controlada ou não), na qual há uma torpeza gentil (desejada ou não) na relação com um modelo. No Cobra não há modelo (nem interior, nem exterior).

O Cobra existiu num momento. Passou sua época histórica; o Cobra, porém, persiste. E não foi senão depois de 1951 que muitos artistas cobrificaram a fundo; Jean Raine e Lucebert — que naquela época eram poetas — converteram-se em pintores Cobra, e Reinhoud em desenhista; Jacques Calonne cobre de cobrescos signos suas partituras musicais: Dotremont extrai em seus logogramas antigas fantasias sobre a escritura material.

O Cobra brinca por sobre os anos, reaparece com um gesto, um trejeito, um riso, despreza o tempo, o presente.

NOTAS

1 - Christian Dotremont. Cobra, "Lbeil" n.º 96, dezembro de 1962.

2 - Corneille, "Reflex" n.º 2

3 - Pierre Alechinsky, "Roue Libre", Genebra, 1971.

4 - Cobra n.º 7, outono de 1950

5 - Expõem Else Alfeit, Karel Appel, Ejler Bille, Paul Bourgoingnie, Pol Bury, Corneille, Dotremont, Jacques Doucet, Stephen Gilbert, Wout Hoeber, Josef Istler, Egill Jacobsen, Asger Jorn, Constant, Joseph Noiret, Carl-Henning Pedersen, Selim Sasson, Harry Wiggers, Robert Wilhelms.

6 - Christian Dotremont. "Cobra, la peinture et l'objet", Les Beaux - Arts, 28/3/70

7 - Cobra n.º 7, outono de 1950

8 - Christian Dotremont. Cobra n.º 6, abril de 1950

9 - "E eu não vou aos museus a não ser para acabar com os bitolados." Mantém-se a frase no idioma original respeitando o jogo de palavras — tão presente nos escritos do Cobra — que nesse caso se apresenta entre "musées" e "muselières" (nota da tradutora).

10 - Luc Zangrie, Cobra n.º 7, outono de 1950

11 - Joseph Noiret. Cobra, Bruxelles, 1972

ALECHINSKY, Pierre

Nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1927

Obras Apresentadas:

Les ateliers du Marais, 1951
conjunto de 5 gravuras em água-forte,
16x10,5 cm:
a) Tête; b) Forêt; c) Saint Michel terras-
sée par le dragon; d) Serpent-soleil; e)
Profil

Politique internationale, 1950
Litogravura, 28,5x21,5 cm

L'Isle, 1960
Óleo sobre tela, 127x111 cm

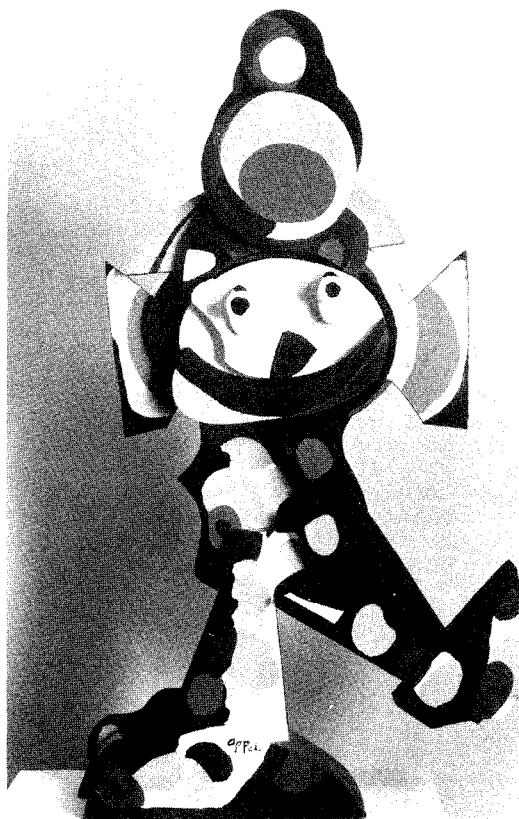
Cordeière, peinture avec prédelle,
1973
Acrílico sobre papel, montado sobre
tela, 184x153 cm

Encrier de voyage, 1982
tinta com anotações feitas nas mar-
gens, papel sobre tela, 148x185 cm

Rétrovision Prémonitoire, 1984
Tinta acrílica, 170x155 cm



L'Isle, 1960



Clown, 1975

APPEL, Karel

Nasceu em Amsterdã, Holanda, em 1921

Obras Apresentadas:

Composition for Appel Bar, 1949
Óleo sobre tela, 92x62 cm
Col. Mr. W. Sandberg

Parade of Animals, 1951
Óleo sobre tela, 80x120 cm

Passion of two men, 1962
Óleo sobre tela, 161x130 cm

The Kiss, 1975
Óleo sobre tela, 130x195 cm

Clown, 1975
Madeira múltipla, 153,6x89x27,5 cm

ATLAN, Jean Michel
Nasceu em Constatina, Argélia,
em 1913; morreu em 1960

Obra Apresentada:

Composition/Composição, 1949.
Óleo sobre tela, 81x100 cm



Composition, 1949



BALLE, Mogens
Nasceu em Copenhague, Dinamarca, em 1921

Obra Apresentada:

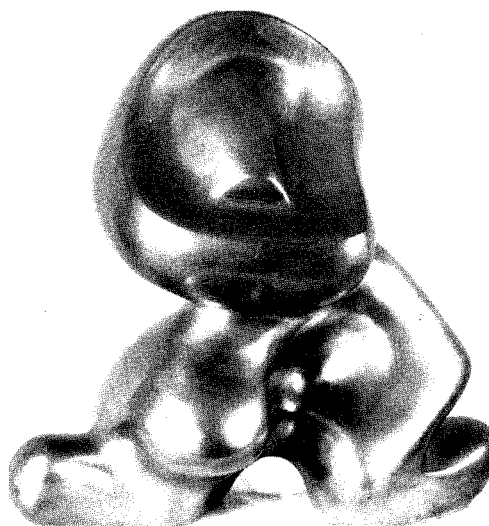
Félicitation, 1950
Óleo sobre tela, 24x41,5 cm

Félicitation

BILLE, Ejler
Nasceu em Jutland, Dinamarca,
em 1910

Obra Apresentada:

Walking figure, 1948
Bronze, 30x30x15 cm



Walking Figure, 1948

BRANDS, Eugène

Nasceu em Amsterdã, Holanda,
em 1913

Obra Apresentada:

Composition, 1949
Óleo sobre cartão, 44x60 cm



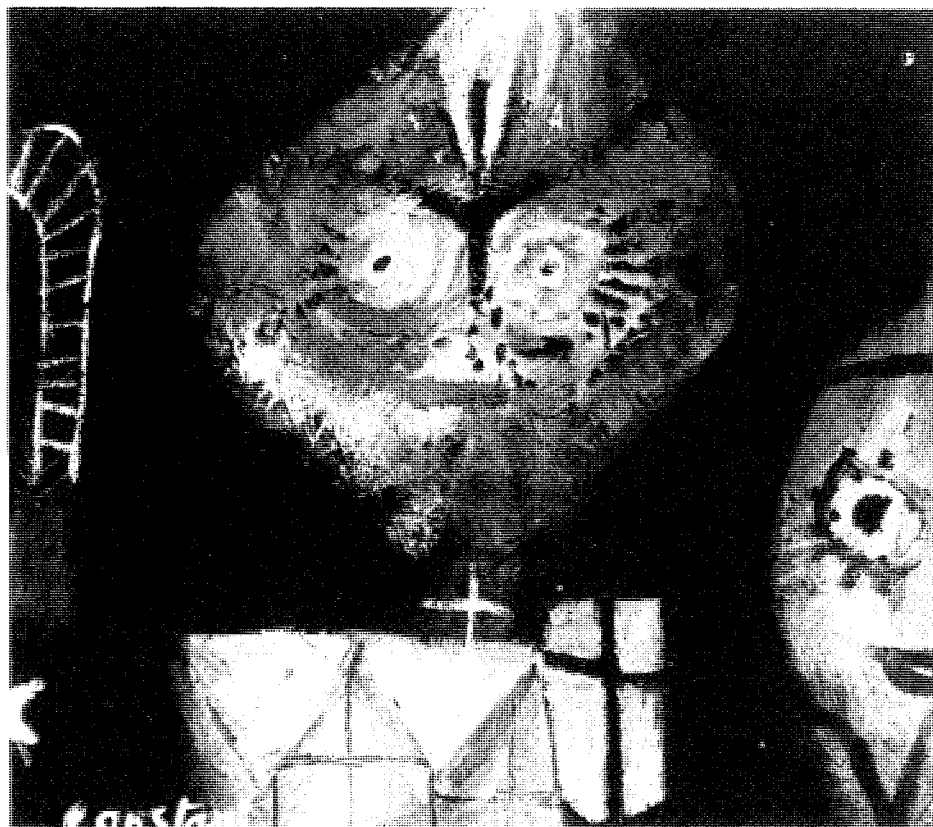
Composition, 1949

BURY, Pol

Nasceu na Bélgica em 1922

Obra Apresentada:

Composition, 1960
Óleo sobre tela, 40x40 cm



Mask, 1949

CONSTANT

Nasceu em Amsterdã, Holanda,
em 1920

Obras Apresentadas:

Mask, 1949
Óleo sobre tela, 43,8x50 cm

Untitled, 1949
mista sobre compensado de madeira,
54x45,1 cm

Assembly of 7 paintings, 1950
Óleo sobre tela, 13x18 cm cada peça
Títulos: a) La nuit; b) L'effroi; c) Da-
preau rouge; d) Le Coup; e) Minuit; f) La
réveil; g) Le soleil

8 Fois la guerre, 1951
traçado de 8 litogravuras em preto e
branco, 40x28,3 cm

La Révolte, 1972
Óleo sobre tela, 70x90 cm

CORNEILLE

Nasceu em Liège, Bélgica, em 1922

Obras Apresentadas:

Les oiseaux, 1948
Gauche sobre papel, 113x138 cm
Col. Stedelijk Museum, Amsterdã

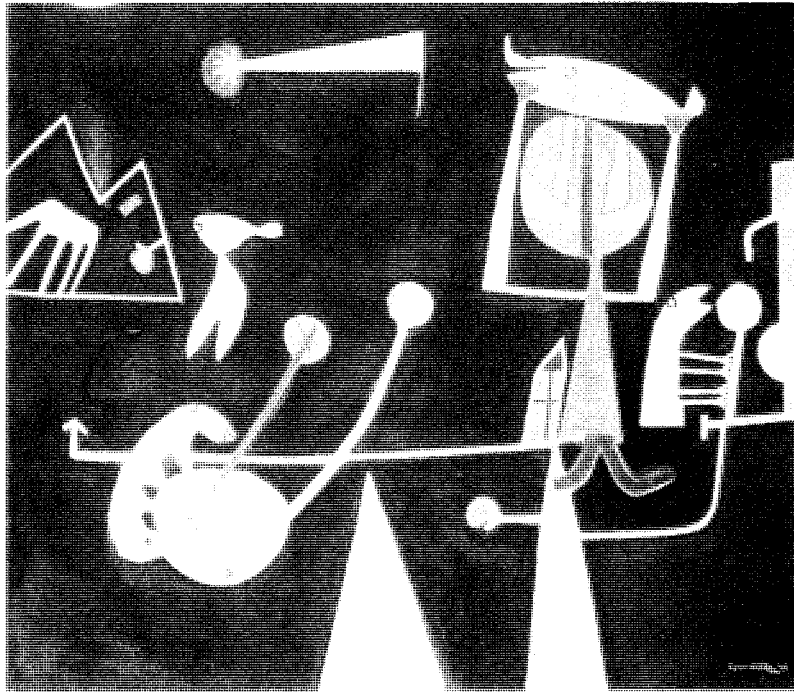
Au sein du desert il y a encore de la place pour des feux, 1949
Óleo sobre tela, 89,5x99,5 cm

Les pierres, 1956
Óleo sobre tela, 60x81 cm

Imminence du Printemps, 1968
Óleo sobre tela, 65x81 cm

Les Fleurs du Mal, 1974
10 litogravuras em cores, 44x32 cm
Ilustrações com poemas de Baudelaire: a) Sed non satiata; b) La mort des amants; c) Chanson d'après midi; d) Les promesses d'une visage; e) Tout entière; f) De profundis clamavi; g) Femmes damnées; h) Le soleil; i) l'horloge; j) L'irrémediable

Le monde des Fables, 1977
Serigrafia sobre tela (8 perfis em um jogo, todos os tamanhos 130x240 cm)



"Au sein du desert il y a encore de la place pour des feux", 1949



Dotremont
Peinture-mots, 1962

DOTREMONT, Christian

Nasceu em Tervuren, Bélgica, em 1922 e morreu em 1979. Foi Secretário Geral e co-fundador do Grupo Cobra.

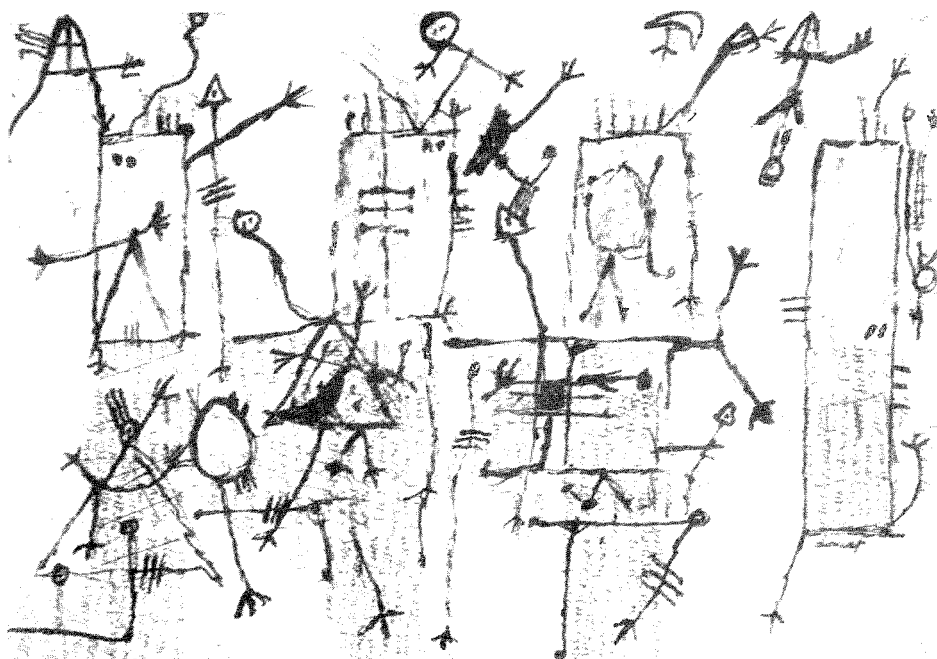
Obra Apresentada:

Peinture-mots, 1962
Tinta sobre papel, 29x23 cm
a) Tu as vu? Quoi? La Question
b) Il arrive que les Fourrures

DOUCET, Jacques
Nasceu na França, em 1924

Obra Apresentada:

Village Totem, 1948
Tinta gauche sobre papel, sobre cartão, 21,5x47,5 cm



Village - Totem, 1948



FERLOV, Sonia
Nasceu em Copenhague, Dinamarca, em 1911 e morreu em 1984, em Paris

Obra Apresentada:

Mask, 1939
Bronze, 35,5x28,5x14,5 cm

Mask, 1939

GEAR, William
Nasceu na Escócia, em 1915

Obra Apresentada:

Composition Celtique, 1948
Óleo sobre tela, 54x73 cm



Composition Celtique, 1948

GILBERT, Stephen
Nasceu na Escócia, em 1918

Obra Apresentada:

Butterfly, 1948
Óleo sobre tela, 41x51 cm



Trinkerkopf (Head of an alcoholic), 1949

GÖTZ, Karl-Otto
Nasceu na República Federal da Alemanha, em 1914

Obra Apresentada:

Trinkerkopf (Head of an alcoholic),
1949
Gauche sobre papel, 46x63 cm

GUNADSON, Svavar
Nasceu na Islândia, em 1909

Obra Apresentada:

Composition, 1945
Óleo sobre tela, 54x84 cm

O MOVIMENTO COBRA

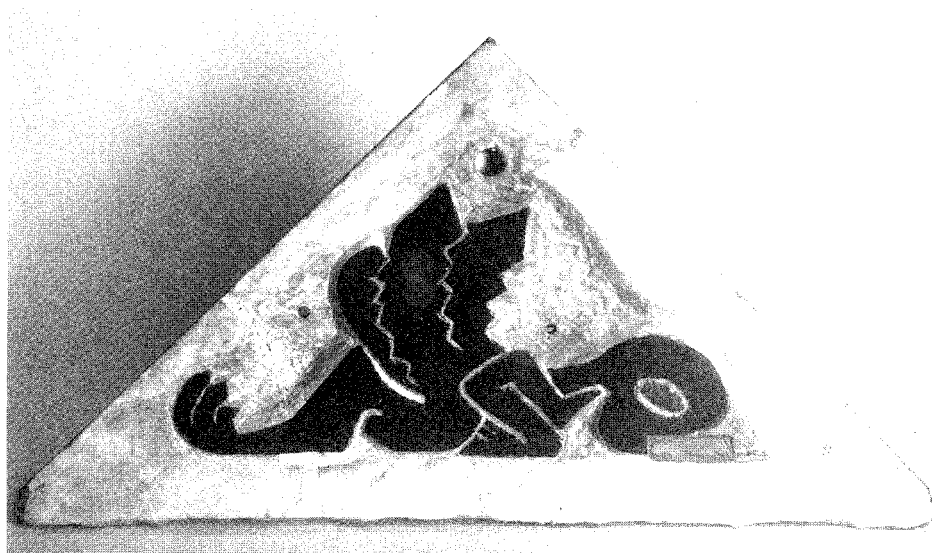
HEERUP, Henry

Nasceu na Dinamarca, em 1907

Obras Apresentadas:

Small Woman's torso, 1933
Mármore, 30x9x15 cm

Bird on roof, 1945
Óleo sobre tela, 58x67,5 cm



HULTÉN, Carl-Otto

Nasceu em Malmö, Suécia, em 1916

Obra Apresentada:

Sem título, 1948
Guache, 35x31,5 cm



Sem título, 1948

JACOBSEN, Egill

Nasceu em Copenhague, Dinamarca, em 1910

Obras Apresentadas:

Green mask, 1947
Óleo sobre tela, 70x47 cm

Sem título, 1970/71
Poster litogravado, 85x62 cm



Green Mask, 1947

JORN, Asger

Nasceu em Jutland, Dinamarca,
em 1914 e morreu em 1973

Obras Apresentadas:

Aganakker, 1950
Óleo sobre tela, 26x35 cm

Study nr. 4 of Opus 2 of the Silent Myth,
1952
Óleo sobre compensado de madeira,
65,5x160 cm

Den Rode Jord, 1953
Litogravura, 97x136 cm

Schweizer Suite

- a) L'homme arraigné, 1954
Água-forte, 14,1 x 10,9 cm
- b) Femella interppanetaire, 1954
Água-forte, 14,5x11,1 cm
- c) Les enfants s'engeulent, 1954
Água-forte, 8,8x14,8 cm
- d) Schweizer garde, 1954
Água-forte, 9,7x17,5 cm

The descendents, 1963
Óleo sobre tela, 116x89 cm

La joie d'être, 1969
Óleo sobre tela, 81x100 cm



Aganakker, 1950



Pêcheur, 1950

KEMENY, Madeleine Szemere
Nasceu em Budapeste, Hungria,
em 1909
Nacionalidade: Suíça

Obra Apresentada:

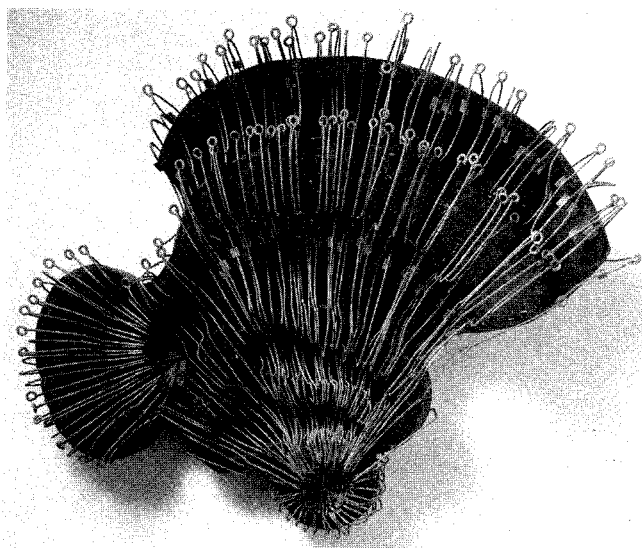
Pêcheur, 1950
Mista sobre papel, 70x50 cm

KEMENY, Zoltan

Nasceu em Transilvânia, Romênia, em 1907 e morreu em 1965, em Zurique
Nacionalidade: Suíça

Obras Apresentadas:

Forme, 1950
Madeira esculpida, fios de metal,
52x65x22 cm



Forme, 1950

ORTVAD, Erik

Nasceu em Copenhague, Dinamarca, em 1917

Obra Apresentada:

Sem título, 1947
Lápis sobre papel, 30x42 cm



LUCEBERT

Nasceu em Amsterdã, Holanda, em 1924

Obra Apresentada:

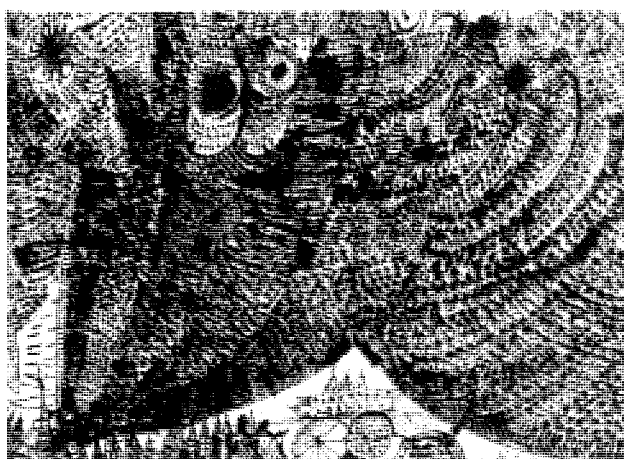
Bird, 1963
Óleo sobre tela, 100x80 cm

ÖSTERLIN, Anders

Nasceu em Malmö, Suécia, em 1926

Obra Apresentada:

Landscape with Red Woman, 1948
Litogravura, 28x39 cm



World's birds, 1949

PEDERSEN, Carl-Henning

Nasceu em Copenhague, Dinamarca, em 1913

Obras Apresentadas:

Figurerer red Haves, 1945
Óleo sobre madeira, 125x76 cm

Fantasiens Slot, 1947
Pastel sobre papel, 32x47 cm

World's birds, 1949
Nanquim sobre papel, 30x40,5 cm

The Kiss, 1981
Óleo sobre papel, 124x104 cm

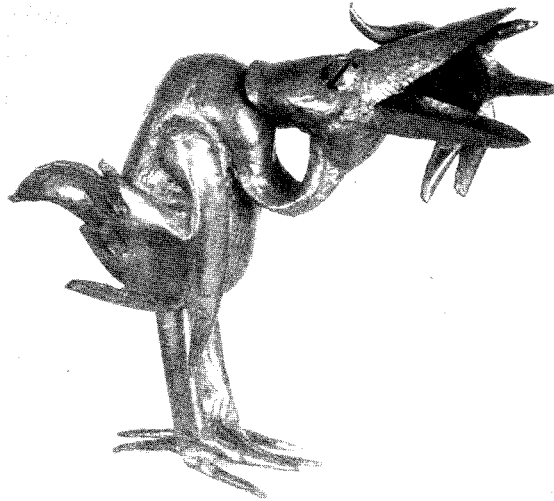
REINHOUD

Nasceu na Bélgica, em 1928

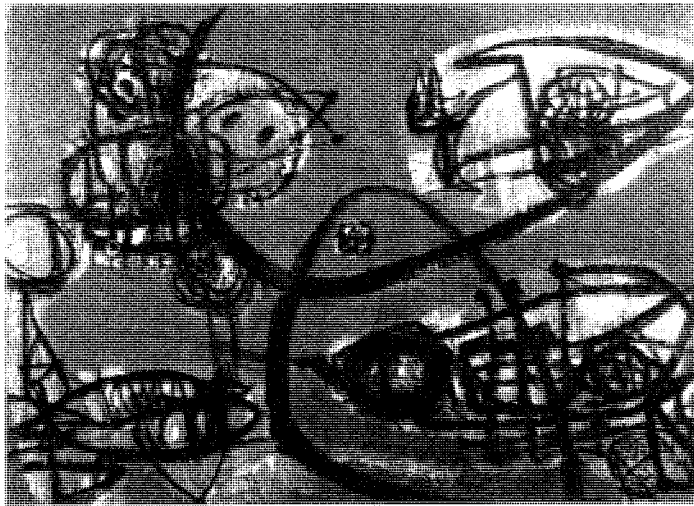
Obra Apresentada:

Big Bird, 1975

Cobre, 45x19x51,5 cm



Big bird, 1975



ROOSKENS, Anton

Nasceu na Holanda em 1906 e morreu em 1976

Obra Apresentada:

Composition in green, 1951

Óleo sobre tela, 73x92 cm

Composition in green, 1951

TAJIRI, Shinkichi

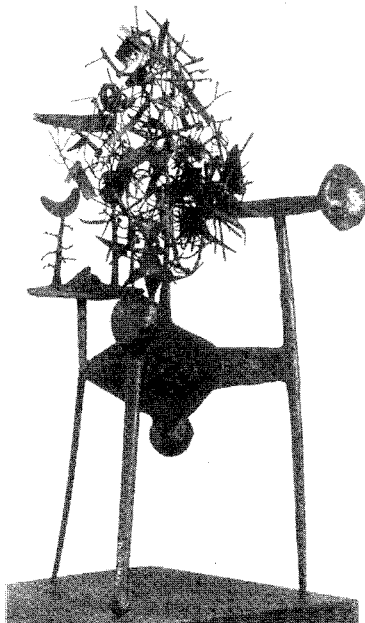
Nasceu em Los Angeles, E.U.A., em 1923

Nacionalidade: Japonesa

Obra Apresentada:

Guerrier, 1952

Ferro, 60 cm altura

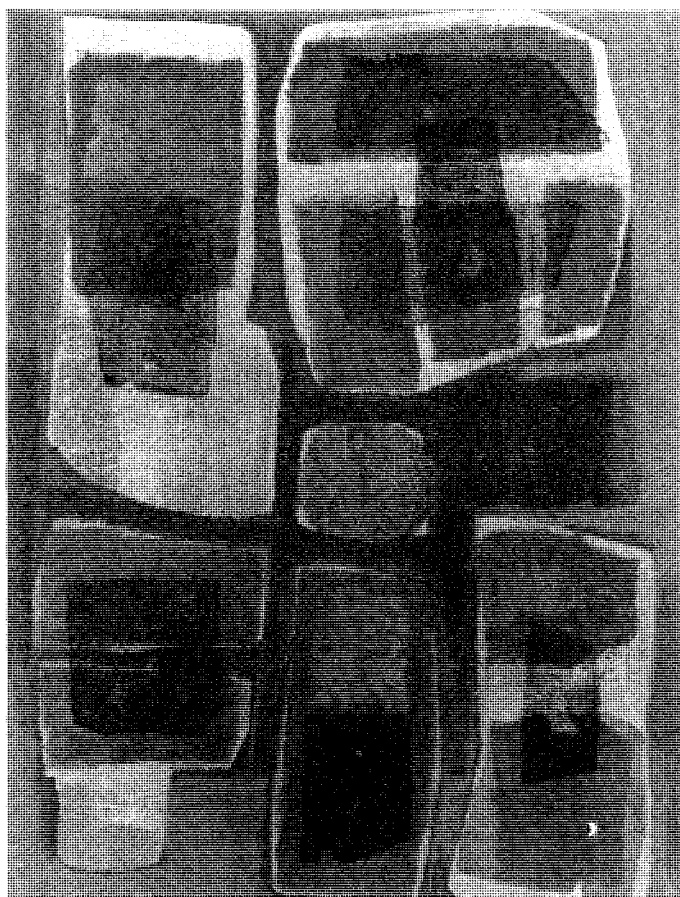


Guerrier, 1952

UBAC, Raoul
Nasceu em Malmédy, Bélgica,
em 1910 e morreu em 1985

Obra Apresentada:

Formes Pleines II, 1959
Guache sobre papel, 65x51 cm



Formes Pleines II, 1959

VANDERCAM, Serge
Nasceu em Copenhague, Dinamarca,
em 1924

Obra Apresentada:

Le Trou, 1949
Fotografia, 60x50 cm



Composition 0.10, 1971

WOLVECAMP, Theo
Nasceu em Hengelo, Holanda,
em 1925

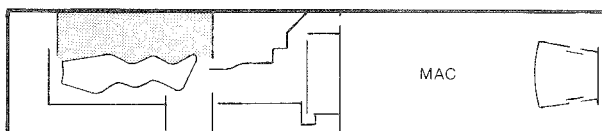
Obras Apresentadas:

Composition, 1949
Óleo sobre tela, 40x65

Composition 0.10, 1971
Óleo sobre tela, 110x150 cm



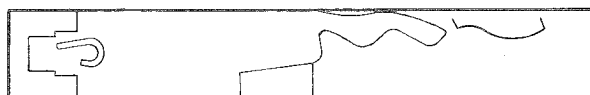
EXPOSIÇÕES ESPECIAIS EXPRESSIONISMO NO BRASIL: HERANÇAS E AFINIDADES



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Stella Teixeira de Barros
e Ivo Mesquita

A exposição objetiva oferecer uma visão do Expressionismo — uma das vertentes da modernidade em nível internacional — e a marca decisiva dele na formação e no desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas no Brasil. Não pretende inventariá-lo ou descrever visualmente sua evolução histórica, mas sim apontar as alternativas que esse projeto suscita na constituição da visualidade brasileira, desde o Modernismo de 22, que o descobre, até o seu “revival” nos dias de hoje, como uma das expressões da pós-modernidade.

Cunhado na França, em 1901, para designar a produção artística dos “fauves” que, assumindo a totalidade da “obra expressante” caracteriza a matéria contra a forma, o termo Expressionismo alinha na História da Arte um cânon estético e antropológico a mais de interpretação do mundo. Assim, Miguel Angelo opõe-se a Ucello, Rubens e Poussin, Delacroix a Ingres, Matisse a Braque. Enquanto projeto das vanguardas históricas sua origem está no movimento “Die Brücke” (A Ponte), na Berlim de 1905. Não é difícil descobrir nele resíduos vivos do Romantismo, e mesmo do Gótico, entendido como condição profundamente existencial do ser humano. O criador expressionista anseia dominar o real, sua angústia é ser envolvido pela realidade que o agride: “quer assumo a realidade, subjetivando-a, quer projete-se sobre ela, objetivando-se, o essencial é o encontro do sujeito e do objeto, seu corpo-a-corpo direto com a realidade” (1). Assim, o movimento acaba extrapolando do plano renovador da linguagem artística e busca, além da criação plástica, modificar a sociedade, revolucionar a tradição cultural na procura do novo. Ao radicalizar a tendência libertária, protestatária, demolidora — a negação pela negação — gera o grupo “Neue Sachlichkeit” (Nova Objetividade) que nos anos imediatamente posteriores à 1.ª Guerra emprega vorazmente os processos em voga, incluindo o cubo-futurismo, para significar o crepúsculo dos deuses, a infâmia do mundo.

São ecos dessa corrente que Anita Malfatti e Lasar Segall — ambos Expressionistas — fazem repercutir nos primórdios do nosso Modernismo: uma, carregando a tradição das cores e da deformação dos “fauves”; o outro, a experiência do engajamento vivida na Secessão de Dresden.

A primeira exposição de Segall data de 1913; a de Anita, de 1917. De permissão, o centenário de um marco em nossa cultura: o da Missão Artística Francesa, aportada no Rio de Janeiro em 1816, criadora da escola que mais tarde será a Academia Imperial de Belas Artes. Não se pode deixar de refletir um pouco a pretexto dessas coincidências cronológicas.

No Brasil, periférico do sistema, distante dos centros emissores de padrões estéticos, a cultura reflexa acaba por adquirir, queira-se ou não, conotações próprias; aqui, a antropofagia cultural sempre existiu. Nosso espelho nunca deixou de ser côncavo e deformante, jamais foi plano ou estático, passivamente receptor. Jamais devolveu tal qual a imagem primeira. Sempre vulneráveis às



influências, nunca as assimilamos a frio: temperamos, nuançamos, deglutimos, releemos e recriamos — bem ou mal — à nossa maneira. Assim, a nova pintura saída da Semana de 22 é alimentada pela corrente Cubo-Futurismo. Esse curioso sincretismo: Expressionismo/Cubismo/Futurismo abre duas vertentes que balisam a estruturação visual em sua produção moderna no Brasil: Expressionistas e Construtivistas.

O ensaísmo historiográfico-estético vem privilegiando a segunda sem deter-se convenientemente na primeira. A partir de Portinari — gênio da raça — ponto de convergência do primeiro Modernismo, de forma geral só se leva em conta no projeto estético nacional a herança Expressionista nas configurações realistas. O cosmopolitismo deflagrado pela "anima" Expressionista não tem plenamente entendidas suas realizações plásticas quando se considera a aventura do Informalismo e do Expressionismo Abstrato.

Encerrando a vigência do projeto Expressionista e comunicando ao artista nova e insuspeita dimensão da liberdade formal, aquele último movimento constitui experiência característica na formação das gerações de 60 para cá. Essa nova liberdade de expressão, mais um claro sentimento romântico da personalidade do artista, contribuem à emergência de um tipo de produção que, ansejando por um novo desenho do mundo, informa e enforma a contemporaneidade.

Abrangendo generoso panorama de produção nacional, a mostra aspira oferecer um roteiro que capte retinadamente a realidade plástica capaz de propiciar a leitura do que é próprio hoje do fazer expressionista: deformação, incisão, energia alucinante, subversão da matéria pictórica, ironia, grandiloquência, busca de monumentalidade, poética do feio, atmosfera apocalíptica, conteúdos simbólicos ou arquetípicos, emergência do "eu" psicanalítico, busca de pós-táticas pessoais e intransferíveis, tensão entre indivíduo e mundo em crise permanente.

Descreve, assim, percurso que vai do hoje ao ontem, ao ante-ontem. Iniciando-se com a "cena contemporânea", inscrita no circuito desta 18.ª Bienal, seu primeiro instante oferece — fragmentos da estilizada superfície pós-moderna — traços e signos duma tradição Expressionista: a máscara que vemos, a expressão que temos.

O segundo segmento composto pela herança imediata recebida pela atual geração criadora, comporta, de um lado, o universo dos Informalistas e Expressionistas Abstratos; de outro o dos Realistas Expressionistas. Pretende, dessa forma, descrever o imaginário característico da expressividade nacional, tomando o legado do Movimento Modernista, isto é, "a fusão de três princípios fundamentais: direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência artística brasileira; estabilização de uma consciência criadora nacional" (2).

Finalmente, deseja captar o espaço compreendido entre aquela que Mário de

Andrade denominou "período heróico", isto é, da exposição de Anita em 1917, a Semana de 22 — e os debates em torno do "portinariismo" nos anos de 40. Atam-se, assim, as duas pontas do laço imaginário que tentou circunscrever heranças e afinidades do Expressionismo no Brasil. Heranças e afinidades muito mais fortes e profundas do que talvez se imagine, e que repercutem, além do universo das artes plásticas, na criação verbal de um Carlos Drummond de Andrade. Assim, é em *Sentimento do Mundo*, livro de 1940, que se lêem versos — precisamente dedicados a Portinari — carregados do "pathos" mesmo que então alucinava as telas do pintor de Brodóski:

*"Minha fadiga encontrará
em ti o seu termo,
minha carne estremece
na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos
dos sobreviventes se enlaçam,
os corpos hirtos adquirem fluidez,
uma inocência, um perdão
simples e macio...
Havemos de amanhecer. O mundo
se tingem com as tintas da antemanhã
e o sangue que escorre é doce,
de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces,
aurora."*



3

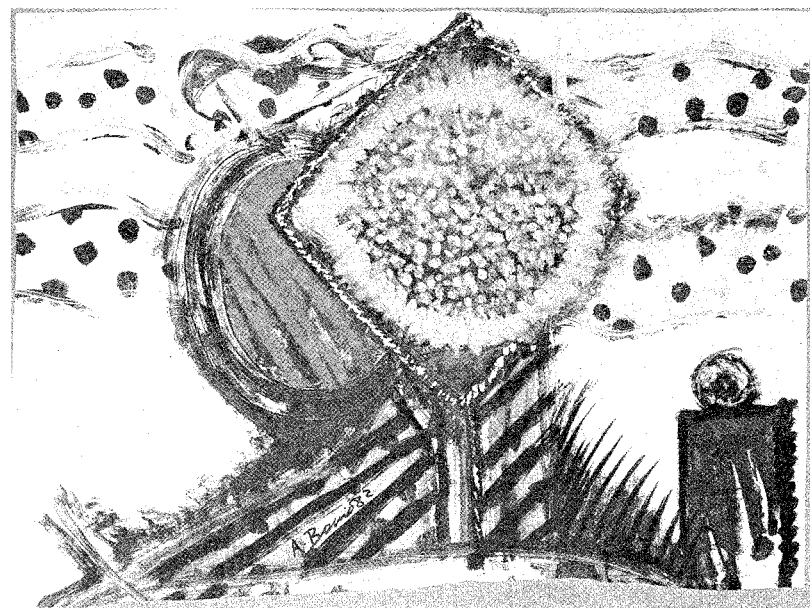


Foto - Leonardo Crescente

4

1 - **MALFATTI Anita**,
Nu Masculino (Exibindo Musculatura) - 1915
carvão sobre papel - 56x42,5 cm
Col. Gilberto Chateaubriand - Rio de Janeiro.

2 - **GRASSMANN Marcelo**
xilogravura - 1952
24,5x27 cm
Col. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

3 - **SERPA Ivan**
Óleo sobre tela - 1963
95x114 cm
Col. João Leão Sattamini - Rio de Janeiro

4 - **BARRIO**
Mescal - 1982
acrílico sobre cartão - 120x50 cm
Col. Galeria Arco - Arte Contemporânea - São Paulo.

(1) Argan, G.C. "El Arte como Expresión" e "La Epoca del Funcionalismo" in *Historia del Arte Moderno*, pgs. 277-450.

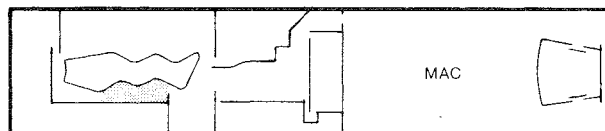
(2) Andrade, Mário de. "O Movimento Modernista": in *Aspectos da Literatura Brasileira*, Martins, SP, s.d.

Relação dos artistas participantes

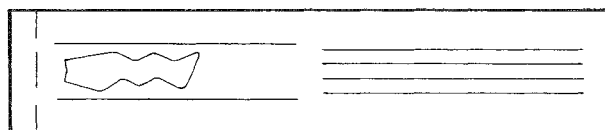
| | |
|--------------------------------------|--|
| ABRAMO, Lívio | HANSEN, - BAHIA; Karl Heinz Hansen, dito |
| AGUILAR, José Roberto | HORA, Abelardo da Germano da |
| AMARAL, Antonio Henrique | KATZ, Renina |
| ÁQUILA, Luiz | KUTKA NETO, Vicente |
| BABINSKI, Maciej | LAMBRECHT, Karin Marilyn Haessler |
| BAKUN, Miguel | LEE, Wesley Duke |
| BANDEIRA, Antonio | LESKOSCHEK, Axl |
| BARRIO, de Souza Lopes Arthur Alípio | LIMA, Jorge de |
| BIANCHETTI, Glênio | MAGLIANI, Maria Lídia |
| BOI (José Carlos César Ferreira) | MALFATTI, Anita Catarina |
| BRANNIGAN, Sheila | MARCIER, Emeric |
| BRECHERET Victor | MARTINS, Manoel Joaquim |
| BRENNAND, Francisco | MIGUEZ, Fabio Marques |
| CABRAL, Antonio Hélio | MOHALYI, Yolanda |
| CALASANS NETO José Júlio de | MOUSSIA, Pinto Alves |
| CÂMARA FILHO, João | NÉRI, Wega |
| CAMARGO, Iberê | NÉRY, Ismael |
| CARAM, Marina | ODRIOZOLA, Fernando |
| CARVALHO, Flávio de Resende | OESTROEM, Rubens |
| CASTRO, Sônia | PINHEIRO, Luciano |
| CAVALCANTI, Newton | PIZARRO, Luiz Antonio Ferreira |
| CRAVO JÚNIOR, Mário | PORTINARI, Cândido Torquato |
| DAREL, Valença Lins | POTY Napoleon Potyguara Lazzarotto, dito |
| DE FIORI, Ernesto | PRADO, Carlos |
| DI CAVALCANTI, Emiliano | PRADO, Vasco |
| FONSECA, Claudio | RAMOS, Nuno Alvares Pessoa de Almeida |
| FRANCO, Siron | RODRIGUES, Augusto |
| GÊ Luis | SCALDAFERRI, Sante |
| GERCHMAN, Rubens | SEGALL, Lasar |
| GOELDI, Oswaldo | SENISE, Daniel |
| GONÇALVES, Danúbio | SERPA, Ivan Ferreira |
| GRACIANO, Clóvis | SILVA, José Cláudio da |
| GRASSMANN, Marcelo | STOCKINGER, Xico |
| GRILO, Rubens | SHIRÓ, Flávio |
| GRUBER, Mário | VERGARA, Carlos |
| GUIGNARD Alberto Veiga | VIARO, Guido |
| GUINLE FILHO, Jorge | VIRGOLINO, Wellington |
| GUTLICH, Johann Keszy | WEISS, Louise |



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS GRAVURAS DO CABICHUÍ



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Cabichuí

Sob o título “Cabichuí” estão reunidas na 18.ª BISP trezentas gravuras utilizadas como ilustração do periódico paraguaio de mesmo nome, publicado em 1867, durante a guerra travada entre Paraguai e a Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) de 1865 a 1890.

A imprensa paraguaia teve uma posição atuante durante a chamada “Guerra Guasú”, mesmo antes do início do conflito. Já em 1864, o “Seminário de Avisos y Conocimientos Útiles” começava a se manifestar, mas ainda de modo formal e bastante distanciado da linguagem popular.

O ano de 1867 assistiu ao surgimento de jornais com o objetivo de ser um meio eficiente de informação, propaganda, doutrinação e, principalmente, de levantar o ânimo dos soldados paraguaios. Pelo fato do exército paraguaio contar com alta porcentagem de alfabetizados, esses periódicos eram lidos pela maioria dos soldados, colocando as tropas paraguaias numa posição de vantagem em relação aos seus opositores quanto a atualidade da informação recebida. Usando títulos como “El Centinela”, “Cabichuí”, “Cacique Lambaré”, e “La Estrella”, essas publicações eram, sobretudo, uma estratégia usada por Solano López para aumentar a resistência moral de seus comandados.

Todos os jornais apresentam características comuns. Escritas em guarani e castelhano, numa linguagem simples, adequada ao público, reuniam artigos breves e versos

irônicos, satirizando os oponentes e exaltando o sentimento patriótico. As gravuras que ilustravam e reforçavam os textos também seguiam o mesmo padrão e eram concebidas de modo a possibilitar uma comunicação direta e eficiente. As ilustrações, de caráter popular, eram feitas em xilogravura e próximas dos resultados gráficos da antiga tradição das imagens para baralhos, produzidas desde a época colonial o Paraguai. Estas gravuras ostentam traços da expressividade primitiva, emergente da arte popular, e o tipo de humor ácido que propõem permite aproximá-las das intenções da charge.

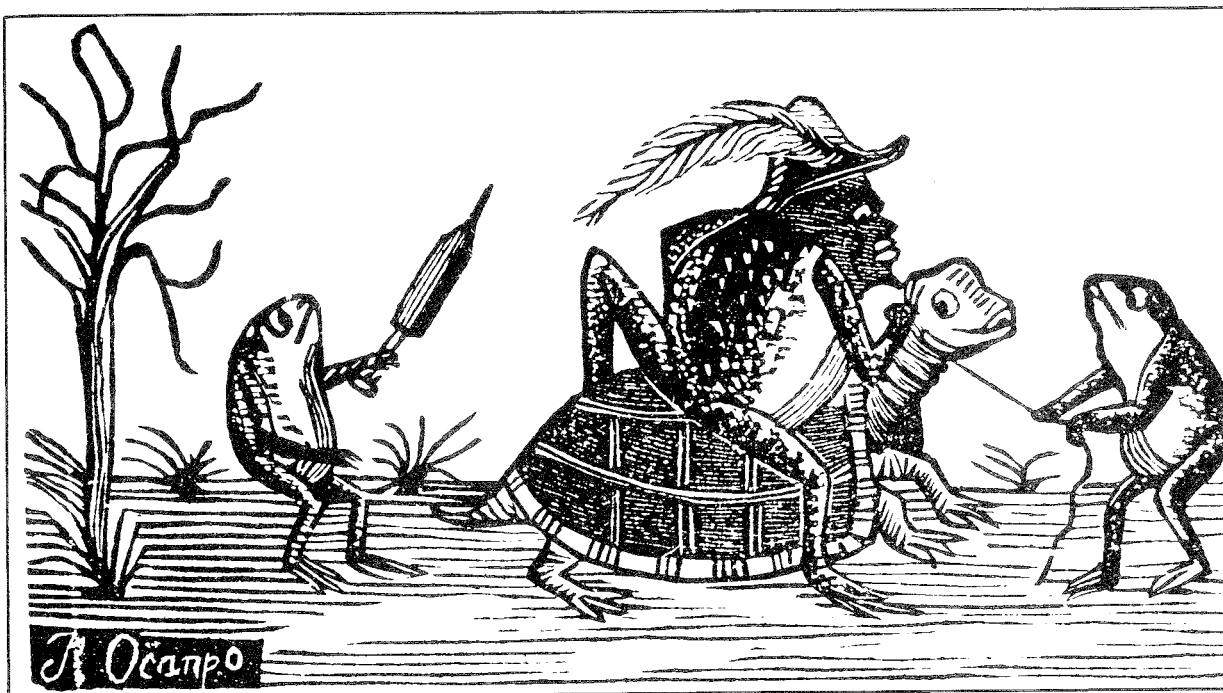
“Cabichuí”, em guarani significando **abelha**, veio a público em 10 de maio de 1865, com publicação semanal. Apresentava-se especialmente mordaz e cáustico em suas colocações e imagens, dado sua própria proximidade com a linha de fogo. Sua atividade ao mesmo tempo desenvolvia-se e era dirigida à frente de batalha. Por ser impresso na Oficina do Exército em Paso Pucu, dentro da zona de conflito vivo, participava ativamente da luta e por isso conseguia imagens de resultado muito vibrante. Esta mesma proximidade explica as dificuldades e condições muito precárias das instalações, processos e fornecimento de material, pois o bloqueio imposto pelo Brasil, Uruguai e Argentina impedia a chegada de papel e tinta. A solução encontrada para suprir esta falta foi explorar os recursos locais, de maneira a obter papel de fibra de caraguatá e de ybirá e, em alguns casos, a extração da tinta de algumas espécies de legumes.

As gravuras do Cabichuí são um conjunto mais ou menos homogêneo e em sua iconografia percebem-se elementos próprios que se repetem com frequência, tais como o leão, a tartaruga, o Cabichuí, o Du-

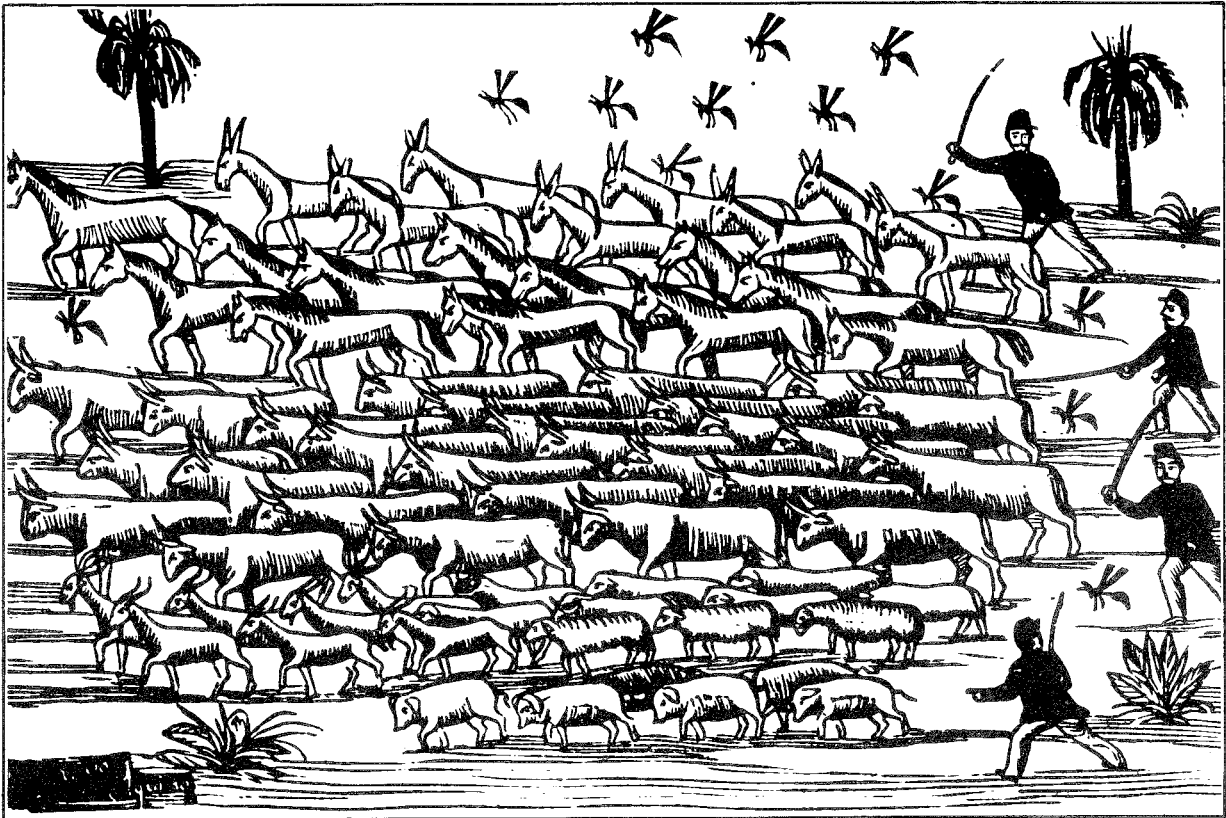
que de Caxias e o globo, ao lado das alegorias acadêmicas da Pátria, Justiça, Liberdade e deuses grego-romanos, reinterpretados segundo uma óptica popular. Mesmo assim, é possível distinguir as características pessoais de cada um dos gravadores quanto à composição, deformações da figura e tratamento das superfícies. Estes gravadores eram nove a saber: Satorio Rios, Ignacio (ou Inocência) Aquino, M. Perina, Francisco Ocampo, Gregório Cáceres, Baltazar Acosta, Juan Bargas, Francisco Velazco e J. B. S. Acredita-se também que os xilógrafos gravavam além de seus próprios desenhos, os originais feitos por outros, inclusive por soldados presentes no campo de luta.

A proximidade e envolvimento com a linha de frente talvez expliquem a vivacidade e emoção com que o inimigo e o combate eram retratados no “Cabichuí”, enquanto que a representação segundo uma tradição academicista, baseada em alegorias de símbolos nacionais, resultava fria e distante. As gravuras do Cabichuí são consideradas destaques dentro das artes paraguaias até o século XIX e ocupam uma posição de importância no panorama das artes gráficas latino-americanas do período.

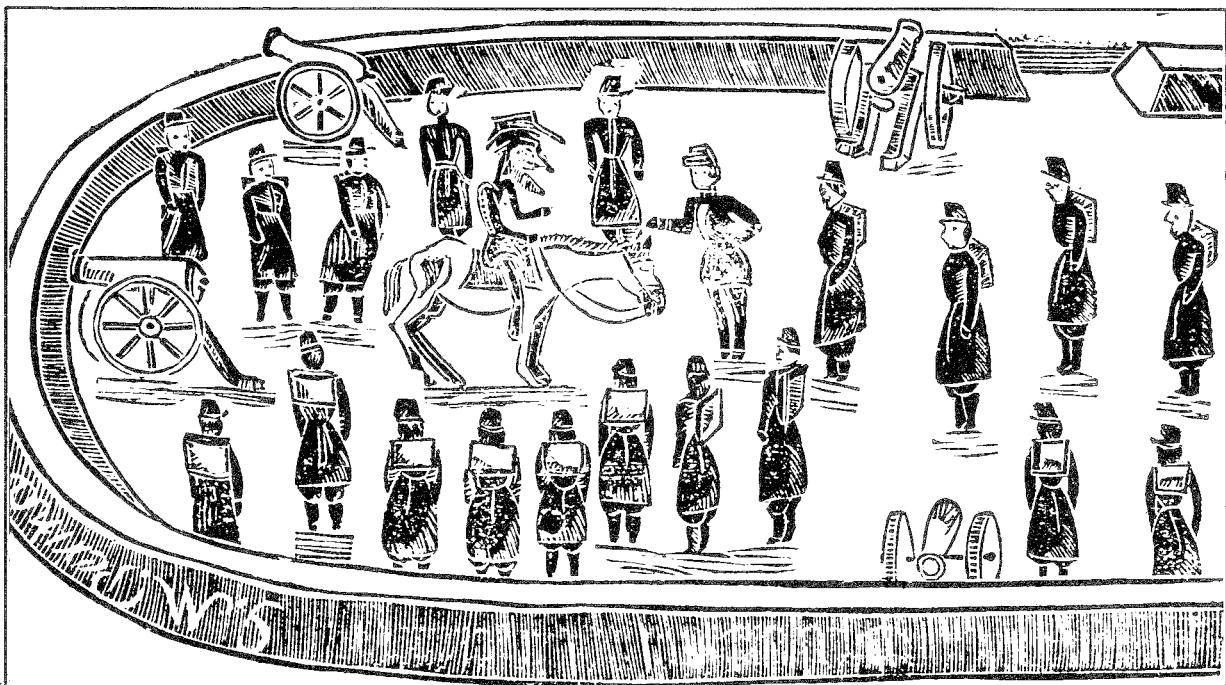
OBS. texto baseado nas págs. 276 a 294 de Ticio Escobar - **Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay**. Assunção, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982.



F. OCAMPO - “Caxias domando su nuevo Carumbé”!
Xilografía publicada no semanário “Cabichuí”, 1867-70



YCIO. AQUINO
"Los soldados paraguayos arreándonos del campo macacuno a nuestro campo bueyes, mulas"
Xilografía publicada no semanário "Cabichuí", 1867-70

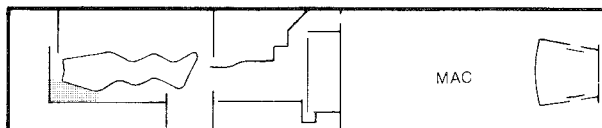


M. PERINA - "Gelli-Obes"
Xilografía publicada no semanário "Cabichuí", 1867-70

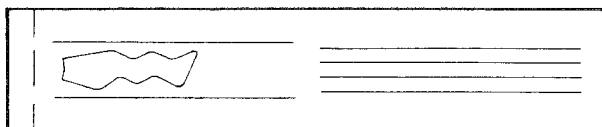




EXPOSIÇÕES ESPECIAIS XILOGRAVURAS CONTEMPORÂNEAS NA LITERATURA DE CORDEL



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

A Gravura Popular Brasileira

As verdadeiras razões do aparecimento e da evolução da gravura como expressão de arte no Nordeste do Brasil parecem pertencer ainda ao domínio do desconhecido. Seria, entretanto, interessante examinar-se com maior atenção este curioso fenômeno que é a atração instintiva que exercem as imagens sobre as populações modestas.

Embora se tenha de admitir, como ponto de partida, que o homem do Nordeste é em geral inteligente e dotado de uma vivacidade incomum, e que o ritmo da vida social local — onde a noção do tempo possui uma escala própria — dá ao homem mais tempo para sonhar e cultivar seus sonhos e divagações, não parece fácil explicar de maneira conclusiva a riqueza da cultura popular, preservada de toda impureza em pleno Século XX, nesta região do Brasil.

Seria sem dúvida excessivamente simplista pretender considerar a gravura popular brasileira como o único produto de uma geração espontânea. Mais justo seria procurar-se ligá-la às influências exercidas nesta região durante a colonização e deste fato tirar as conclusões que se impõem.

O Nordeste passou por cinco tipos diferentes de influência: portuguesa, holandesa, francesa, africana e índia. As três primeiras parecem ter deixado uma contribuição mais destacada sobre as técnicas da gravura.

A gravura foi amplamente utilizada pelas missões religiosas, representada por imagens volantes, santos e escapulários que guardaram até hoje o seu caráter xilográfico. Esta técnica não parece ter sido utilizada para a impressão de cartas de jogar ou de tecidos. Salvo raras exceções — alguns casos isolados em que a gravura foi empregada para a etiquetagem de garrafas de cachaça de cana — pode-se afirmar que ela chegou até nossos dias ligada à literatura popular, da qual não pode ser separada. Deve-se, assim, até prova em contrário, considerar a gravura popular brasileira contemporânea a partir da aparição da imprensa na região, como consequência direta da literatura popular. Não havendo incorporado, como os gravadores europeus, influências da pintura, da escultura ou da arte do vitral, o artista brasileiro, partindo de imagens impressas de origem a mais diversa, aproveitou de tudo o que pôde encontrar: livros, ilustrações, revistas, cartas, postais ou imagens santas, por exemplo. Pode-se assim dizer que a gravura é devida à imagem. É perfeitamente evidente na origem da ilustração do livro "Carlos Magno e os Doze Pares de França" ou ainda na gravura representando um leão de estilo heráldico de extraordinária pureza. Algumas gravuras religiosas não podem negar a sua origem, cheias de um sabor especial de primitivismo europeu.

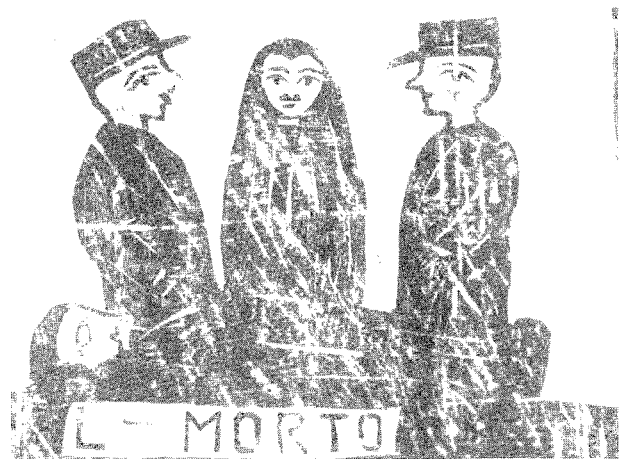
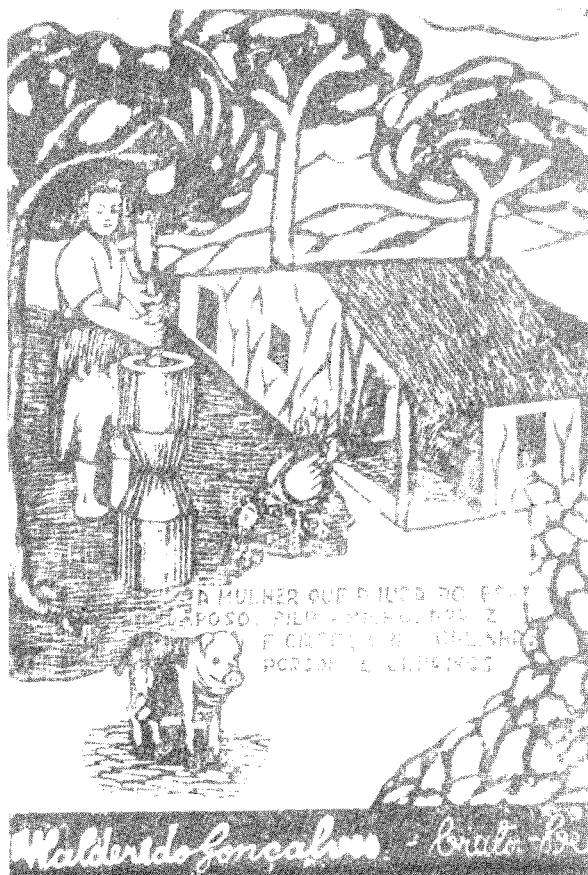
Existe igualmente a gravura de invenção pura que constitui, por felicidade, a maior parte das gravuras que circulam ainda agora no Nordeste do Brasil. Os monstros, os demônios, as fantasias de um imaginário fantástico, os tocadores de viola: eis alguns dos

temas dessa fonte inesgotável da alma popular. O cangaço representa um motivo que oferece imponderáveis recursos ao artista, não só pela popularidade do assunto, quanto pela riqueza plástica da vestimenta das personagens, a qual permite ao artesão gravador astuciosas soluções gráficas. Quantas imagens belas e variadas representam Lampião e outros bandidos ainda hoje celebrados no sertão por suas façanhas e gestos de coragem e valentia.

A gravura popular brasileira constitui atualmente uma fonte de grande interesse para os eruditos, especialistas da literatura popular ou estudiosos das manifestações mais representativas da cultura popular brasileira, especialmente a do Nordeste.

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará possui uma das mais ricas e variadas coleções de gravuras populares de todo o Brasil, incluindo-se neste valioso acervo centenas de "tacos" utilizados para impressão, nos quais os artesãos trabalham as suas criações. Estas coleções obedecem a critérios e a sistemas de catalogação, segundo classificação por zonas, localidades e vilas, informações às quais se procuram adicionar dados relativos à data, aos autores e editores. Trata-se de um trabalho de fôlego, feito com escrupulo, cuja contribuição para o estudo histórico-crítico da gravura popular do Nordeste brasileiro certamente se reveste de grande importância.

Zuleide Martins de Menezes
Museu de Arte da Universidade
Federal do Ceará



"Lampião Morto."
Ciclo do Cangaço
Autor: Mestre Noza

"A mulher que ajuda ao marido."
Ciclo dos Acontecimentos
Autor: Waldereido Gonçalves



"A moça que dançou com o Diabo."
Ciclo dos Acontecimentos
Autor: Álvaro Barbosa

"O filho do Cobra Choca."
Ciclo do Cangaço.
Autor: Antonio Lucena



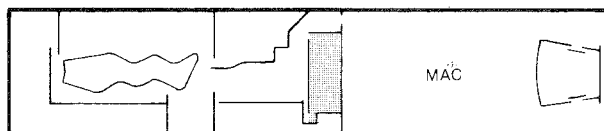
"Nossa Senhora do Carmo"
Ciclo Religioso
Autor: Desconhecido



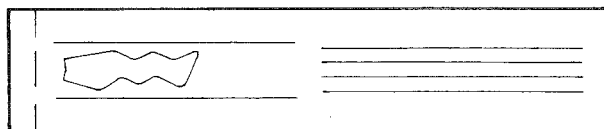
"História de Zezinho e Mariquinha."
Ciclo dos Romances de Amor
Autor: Damásio Paulo



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS O TURISTA APRENDIZ



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

“O Turista Aprendiz - Viagens pelo Amazonas até o Peru / pelo Madeira até a Bolívia / por Marajó até dizer chega...”

As viagens d’*O Turista Aprendiz* marcam profundamente *Mário de Andrade*. De um lado, alimentam a sede de conhecimento do pesquisador da cultura brasileira e do garimpeiro da identidade nacional. De outro, são fator do desencadear da Viagem Interna da Criação, fornecendo ao poeta o aprofundamento de temas que se lhe esboçavam e que se transformarão em seus grandes temas.

As *Viagens Etnográficas* — ao Norte em 1927, percorrendo a Amazônia e chegando até os limites do Peru e da Bolívia, e ao Nordeste em 1928/9 — além do diário e das crônicas d’*O Turista Aprendiz*, proporcionaram a obra alentada que absorveu toda uma vida em seu preparo e acabou por ficar inédita: *Na Pancada do Ganzá*.

Trata-se de uma documentação de fôlego sobre a música, as danças, a indumentária e as tradições brasileiras.

À Amazônia vai o poeta que cultuava o ócio criador — a “divina preguiça” — e que acabara de escrever as primeiras versões do *Macunaíma*. Mário viaja, na gestação do grande livro.

Ali, na Amazônia, recolhe as sementes que oferecerão, progressivamente, respostas à sua busca intensa da condição do ser brasileiro e seus irmãos europeus. Poderá, a partir de então, entender melhor as pulsações de uma sensibilidade voltada para o mito e o rito e de uma lógica mergulhada na poesia, apesar da imposição de um pensamento não contemplativo, utilitarista do colonizador.

Pensando na ligação com a música que percorre a obra de Mário de Andrade, faz-

do, por exemplo, do *Macunaíma* a rapsódia-canto, o trabalho da Sala Especial *O Turista Aprendiz* pode ser definido como uma *cadência* — cadência que empresta da música a aceleração do espaço do intérprete, garantindo-lhe o voo poético.

Constitui-se num espaço-cênico onde as fronteiras entre o real e o mágico se confundem em uma visão lúdico-crítica e amorosa do brasileiríssimo escritor Mário de Andrade: poeta e cronista do século XX.

Tem como fio-condutor o traçado de um grande rio, em cujas águas se espriam os meandros de um mundo que, atravessando as fronteiras *Brasil/Bolívia*, deseja captar o cosmos americano de Mário de Andrade, apropriando-se do espírito sacro-profano das manifestações populares através da ótica peculiar do grande escritor.

Neste espaço as sensações de uma *Viagem de Redescobrimto* — de uma *Devolução Cultural*.

Concebida por *Maureen Bisilliat* (com o apoio de bolsas de pesquisa do *CNPq*, da *Fapesp* e da *Fundação Guggenheim*) e arquitetada pelo Arq. *Antonio Marcos Silva*, encontram-se na Sala 400 imagens, captadas ao longo de 20 anos de trabalho e de viagens da fotógrafa. Imagens do cotidiano e da celebração popular, intercaladas com vestimentas de festas e rituais. Assim: Chapéus dos Guerreiros de Alagoas e dos Bumbas do Maranhão, Vestimentas de Candomblé e Umbanda e Fantasias do Carnaval Paulista.

Na parte amazônica da Sala constam: 50 imagens do próprio Mário/Fotógrafo-Poeta. Fotografias pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP restauradas e ampliadas por *João Sócrates de Oliveira*, a partir de provas-contato da época. Filme de aproximadamente 4 minutos, de autoria de Mário de Andrade, recuperado pela Cinemateca Brasileira a partir de original em película reversível de bitola 9,5. Fora de

norma, esta bitola exige tecnologia especializada, desenvolvida apenas na França e no Brasil (transferido para VT).

No mesmo espaço, onde figurará uma pequena coleção de objetos coletados por Mário de Andrade, será projetado um filme com 1:20 hora de duração contínua (16 mm, cor, sonorizado, transferido para VT), contraponto 1985 da viagem de Mário de 1927. Dirigido por *Maureen Bisilliat* e filmado por *Lúcio Kodato*. É o resultado de 5 semanas e 2500 km — a 8 km, por hora! — pelos rios Amazonas e Madeira, durante as quais a equipe se propôs a retrair a linha mestra da viagem de Mário de Andrade de 1927, entrando pelos igarapés e igapós à procura de populações ribeirinhas, retratando suas condições de vida e seu habitat: *Uma Revisagem à Amazônia 60 Anos Depois*.

A exposição será acompanhada de uma seleção de textos e de um catálogo, ambos elaborados pela Profa. *Telê Porto Ancona Lopez*, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pesquisadora que foi guia para um melhor conhecimento do autor escolhido como inspiração para este trabalho.

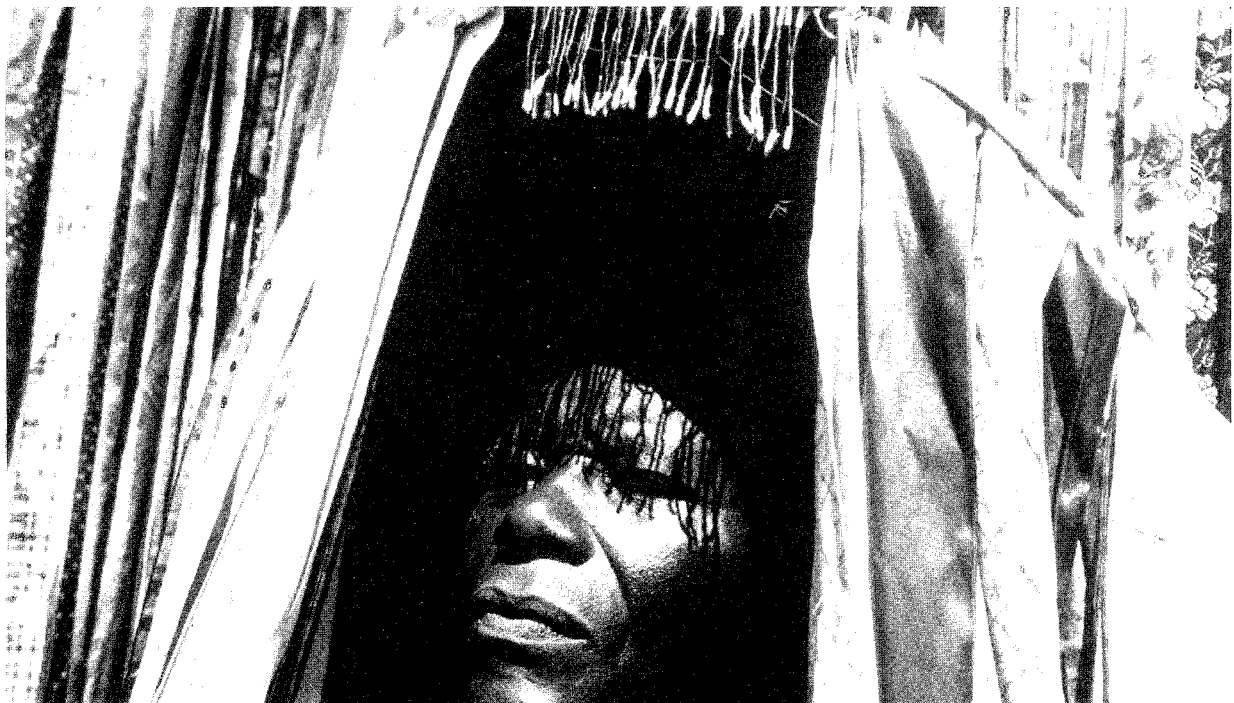
O espírito de Mário — sempre vivo — espelhando com maestria a criatividade, paradoxalmente dolorosa e lúdica, do povo brasileiro deu motivação à Sala Especial *O Turista Aprendiz*.

A Sala se enriquece com o setor *Bolívia*, licença poética que apanha sua sugestão no subtítulo de Mário no *Turista Aprendiz*. Acolherá a preciosa coleção de 126 máscaras, antigas e atuais, de *Peter Mc Farren* (La Paz), sob os auspícios do *Museo Nacional de Arte*, do *Museo de Etnografía y Folklore* e do *Instituto Boliviano de Cultura*.

A Bolívia se estende através de um filme sobre o feito de máscaras, de autoria de *Peter Mc Farren* e nas imagens do *Altiplano* fotografadas por *Maureen Bisilliat*.

Maureen Bisilliat

Mestre Bumba - Maranhão - foto de Maureen Bisilliat





"Dolur na vista marajoara
31 VII - 1927 / Sol 3 -
Dias 3 - Trombeta"
Foto de Mário de Andrade

Máscara Antropomorfa
Foto de Peter Mc Farren

Máscaras da Bolívia

As máscaras sempre exerceram um fascínio especial no ser humano, que as usou com fins diversos em todas as suas etapas históricas e fases culturais. Entre as características especiais de uma máscara estão a de ocultar a identidade do indivíduo que a usa, ao que se acrescenta uma mudança de suas atitudes para conseguir uma dissimulação total; ocultamento e mudança que algumas vezes se fazem para se passar por outra pessoa ou com uma finalidade ritual na qual o mascarado tenta adotar a personalidade, as características e atributos do ser do mito representado pela máscara.

Outra característica das máscaras é que são expoentes preciosos de uma ou mais tradições culturais que nos falam dos homens que as fizeram e as usaram, seu modo de ver a vida, o cosmos que os rodeia... A Bolívia é particularmente rica em tradições populares e artesanais, e dentro das numerosas expressões culturais dessa cultura popular, sua máxima expressão são as máscaras. Esta riqueza advém das vertentes temáticas muito amplas e importantes. Referimos por um lado à tradição pré-hispânica ou pré-colombiana da América e por outro lado à tradição européia ocidental trazida pelos espanhóis durante a Colônia e o vice-reinado que, finalmente, se assimilaram mutuamente numa mestiçagem cultural de resultados formidáveis e insuspeitados, ainda não bem explorados...

Esta exposição pretende mostrar as máscaras a partir de um ponto de vista fundamentalmente plástico e estético e como um dos mais importantes expoentes da cultura popular de nosso país. É preciso, entretanto, fazer estudos detalhados do tipo técnico, artesanal, antropológico, sociológico e histórico para tentar conhecer melhor nossa realidade, nosso passado, e para responder às muitas questões e sugestões que surgem ao se olhar essas máscaras. Mais importante, porém, é chegar à compreensão desta profunda relação entre o homem e seus mitos.

Extraído de um texto de Pedro Querejazu Leyton, diretor do Museu Nacional de Arte/La Paz.



Máscaras da Bolívia

6 - Máscaras Antropomorfas de Metal

3 - Máscaras Antropomorfas de Piel

1 - Máscara de Danzante

9 - Máscaras de Viejo

3 - Máscaras Zoomorfa

1 - Máscara Zoomorfa Metálica

1 - Máscara de pepino

12 - Máscaras Antropomorfas de Madera

2 - Máscaras de Inca

1 - Máscara de Waiphuri

2 - Máscaras de Condor

7 - Máscaras de Moreno

9 - Máscaras de China Supay

2 - Máscaras de China Negra

2 - Máscaras de Torito

1 - Máscara Antropomorfa Andina

1 - Máscara de Tamacumira

21 - Máscaras de Diablo,

2 - Máscaras de Kusillo

3 - Máscaras de Lúcífer

5 - Máscaras de Mefistófeles

1 - Máscara de Galo

1 - Máscara de Kirquincho

1 - Máscara de Sapo

1 - Máscara de Angel

1 - Máscara de la Muerte

1 - Máscara de Rey Maligno

1 - Máscara de Oso

1 - Máscara de Negrito

3 - Máscaras de Phakho'chi

4 - Máscaras de Llanero

1 - Máscara de El Sol

1 - Máscara de la Luna

1 - Máscara de Japatuki

4 - Máscaras de Tundiqui

3 - Máscaras de Auqui

3 - Máscaras de Chunchu

1 - Máscara de Diablo de Madera

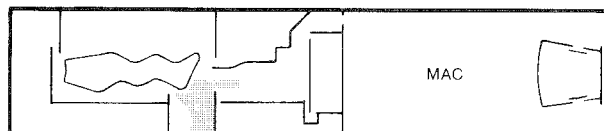
2 - Moldes Base

1 - Traje de Diablo

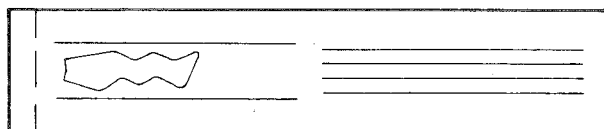




EXPOSIÇÕES ESPECIAIS VIDEO ARTE UMA COMUNICAÇÃO CRIATIVA



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Vídeo Arte - Uma Comunicação Criativa

As duas estruturas da vídeo arte

O processo de produção de imagens no campo da vídeo arte é concebível como uma estrutura que consta de dois momentos, um virtual, outro atual. O primeiro seria o conjunto das possibilidades existentes a partir dos avanços técnico-científicos à disposição do artista: **estrutura estruturante**. O segundo, somado às condições técnicas, é constituído pelos resultados concretos do trabalho criador: **estrutura estruturada**. Essa distinção entre um plano virtual e um plano atual nos permitirá atribuir a cada etapa criativa o seu lugar no conjunto de uma produção sistemática. Tal distinção lembra aquela criada por Saussure entre **língua** e **fala**, que Hjelmslev completou ao propor quatro categorias para o processo lingüístico: esquema (a língua, no sentido de Saussure), norma, uso e fala.

Aplicando ao vídeo o modelo de Hjelmslev, podemos considerar **esquema** o conjunto virtual das possibilidades existentes para a produção de um determinado discurso; **norma**, a essa virtualidade na medida em que já tenha sido assumida por alguma materialidade, e **fala** ao discurso concreto, sempre dividido em modalidades, segundo as características do artista e da complexidade do sistema eletrônico de que se vale.

Um diagrama poderia esclarecer as relações propostas entre o modelo lingüístico e a vídeo-arte, da seguinte forma:

ESQUEMA

Conjunto de possibilidades

NORMA

Manifestação de uma materialidade específica

USO

Habilidade do artista dentro da norma

FALA

Caracteres específicos de cada discurso de vídeo

Este modelo permite desenvolver com maior profundidade aquilo que foi dito sobre a estrutura virtual ou profunda da vídeo-arte, e sua atualização ou manifestação efetiva num caso particular. Normalmente, o **esquema** é um sistema de valores na tradição estruturalista, ou seja, uma estrutura onde as partes são solidárias e interdependentes do conjunto. Porém, a especificidade dos valores lingüísticos consiste em não ser o que são os demais. Em conseqüência, cada um deles se define de forma relativa negativa, diferencial e opositiva. Talvez este seja o aspecto mais importante e estudado da lingüística saussureana, resumido na expressão "a língua não é substância, mas forma".

No que diz respeito à **norma**, intervém no vídeo parte de uma materialidade; aquela derivada do processo eletrônico. Uma vez inscritas na materialidade eletrônica, as estruturas ou valores começam a se manifestar: estamos na etapa do **uso**, e é aqui que,

a rigor, começa o específico do discurso de vídeo, numa passagem progressiva do abstrato ao concreto que desemboca na **fala** com os diversos tipos de vídeo arte: documental, formalista, surrealista.

A ciência invade a vídeo arte.

A adequação entre os diversos meios artísticos e o tipo de mensagens que veiculam fazem supor uma série de hipóteses. No campo da comunicação de massa, fundamentalmente no domínio das mensagens chamadas **persuasivas**, é essencial essa adequação entre meios e mensagens para produzir efeitos de sentido eficaz em cada caso, isto é, sentidos que estejam de acordo com as intenções do emissor e seu propósito de atuar nos receptores do circuito comunicacional.

As várias manifestações artísticas integradas ao circuito das mensagens de massa (teatro, cine, literatura, etc.), ainda quando, salvo em alguns casos, seu propósito não consista em modificar expressamente as representações do receptor, como no universo dos discursos políticos ou publicitários, incluem-se, entretanto, no contexto de adequação às condições do circuito comunicacional, de sua infra-estrutura material específica.

É clara a contradição existente entre a espaço-temporalidade de uma telenovela seguida de um seriado espetacular com corridas de carros ou viagens espaciais. Neste caso, muitas vezes, as condições do canal inicial — a televisão ao vivo ou a filmagem para a televisão — determinam a potencialidade virtual do signo. No vídeo há uma convergência de ambas as dimensões.

Enquanto os meios de comunicação de massa do tipo convencional tentam, através do caráter **persuasivo** de suas mensagens, modificar a conduta dos receptores, os canais artísticos somente incidem sobre suas representações num campo notadamente diferenciado.

Teatro é um espetáculo identificado desde seu início com a transmissão de mensagens artísticas. Entretanto, o cinema ou a televisão não determinam a qualidade ou o tipo de mensagens veiculadas, mas só e exclusivamente as características de uma forma de transmissão. Dessa maneira, uma classificação dos meios de comunicação de massa que inclua o teatro, o cinema e a televisão, ou que os diferencie dentro do quadro comum de tais meios, deixa de levar em conta essa diferença qualitativa.

Com relação à natureza técnica da vídeo-arte, surge uma infinidade de problemas, um deles, no nosso modo de ver, de importância fundamental: a influência dos avanços tecnológicos no desenvolvimento artístico e a maneira como a arte incorpora os desenvolvimentos da ciência.

Vídeo Alternativo: Vídeo Arte

É necessária uma análise teórica e não somente técnica dos meios de comunicação. Não interessa a quantidade de fotografias de uma seqüência fílmica, mas a significação desse período.

Christian Metz realiza na França a análise de um meio de comunicação — o cine-

ma — que evidencia as perspectivas tecnológicas.

O vídeo, tradicionalmente considerado como um problema técnico e eletrônico, inclui-se no mesmo contexto. Os meios de comunicação exigem uma análise que exceda aquela de suas características técnicas.

Essa perspectiva se enquadra na teoria de que além dos problemas físicos do vídeo, existem problemas comunicacionais que principiaram a ser investigados a partir da década de 60. Isso tem, supostamente, muito a ver com o início da semiótica no âmbito das ciências do homem, precisamente nesse período, sem esquecer o avanço anterior da teoria da informação em 1949, com o texto de R. Shannon e W. Weaver, **A Teoria Matemática da Comunicação**.

As mensagens transmitidas através do vídeo foram consideradas tradicionalmente como **informações**, que a partir de uma fonte permitem a comunicação com um amplo número de receptores.

Essa visão das mensagens como meios de comunicação insere-se na perspectiva funcionalista que atribui aos meios massivos um simples valor instrumental.

Correspondem a essa visão os enfoques teóricos sobre os **mass-media** desenvolvidos inicialmente pela escola de Chicago, nas primeiras décadas do século.

Há alguns anos, Marshall Mc Luhan abordou essa problemática convertendo-se no Neólogo da "tecnogitit". Sua tese — reduzida a uma simples fórmula — sustenta que o valor da mensagem depende fundamentalmente das características materiais do canal que lhe serve como infra-estrutura. Ironicamente o título de seu maior êxito, mais jornalístico do que teórico, define sua proposta segundo a qual o **meio é a mensagem**. Meios que são classificados, não apenas de acordo com a quantidade de informação que fornecem mas também com o tipo de sensibilidade que promovem, em **frios** e **quentes**. É assim que diante do declínio de uma cultura visual, a televisão (caracterizada como **frio** em oposição ao cinema que é, segundo Mc Luhan, **quente**) é capaz de produzir um aumento da sensibilidade **tátil** e uma participação mais ativa, posto que através dela são estimuladas não somente as percepções visuais, mas também as táteis e cinestésicas.

Em toda a América Latina assistimos ao boom "Mc Luhan", o que não foi casual, mas um efeito da colonização teórica.

Coerentemente com os interesses ideológicos em que se apóia, Mc Luhan não analisa as condições de produção, não trata do problema institucional e político dos meios de comunicação de massa. Sua proposta é superficial; não estuda as estruturas da significação veiculadas dentro do contexto social em que surgem. A rigor, a mensagem lhe interessa tão-somente em função das modalidades de nossa organização perceptiva, e não em relação à estrutura completa da comunicação — que, recordemos, deveria incluir, como assinala a lingüística estrutural de Jakobson, emissor, receptor, mensagem, canal, código e contexto.

Com relação à perspectiva de Mc Luhan, a proposta teórica dos pesquisadores latino-americanos, fundamentalmente os

chilenos — Mattelart e sua equipe do CEREN — constituiu um avanço decisivo. A contribuição do grupo à compreensão dos **mass-media** consistiu em considerá-los não meios técnicos mas formadores ideológicos, isto é, como lugares privilegiados das manifestações da significação social. Essa tarefa foi levada adiante com o apoio da semio-lingüística e superou o fetichismo tecnológico proposto pelos pragmatistas norte-americanos. Foi apoiada na semântica estrutural de Greimas, um trabalho metodológico cujo objetivo consiste em atingir as estruturas profundas dos textos.

Mattelart aplicou esse modelo lingüístico à análise de seqüências discursivas de vários meios de comunicação, fundamentalmente à imprensa escrita. Embora, como veremos mais adiante, esse caminho seja limitado e tenha sido superado, pode-se imaginar o valor da transformação que ele significou em relação aos critérios anteriores, sobretudo ao método quantitativo denominado **análise de conteúdo** criado pela Escola de Sociologia Empírica de Chicago.

Mattelart aplicou esse modelo lingüístico à análise de seqüências discursivas de vários meios de comunicação, fundamentalmente à imprensa escrita. Embora, como veremos mais adiante, esse caminho seja limitado e tenha sido superado, pode-se imaginar o valor da transformação que ele significou em relação aos critérios anteriores, sobretudo ao método quantitativo denominado **análise de conteúdo** criado pela Escola de Sociologia Empírica de Chicago.

O método de Greimas consiste em definir as estruturas semânticas profundas do discurso, isto é, aquilo que desde Hjelmslev passou a se chamar forma do conteúdo ou estrutura semântica subjacente. As limitações são, do ponto de vista teórico, várias. Interessamos assinalar uma. Greimas parte do suposto de que as estruturas que analisa são universais dentro de um determinado idioma. Ele não leva em conta a significação — isto é, a capacidade de um signo de se referir a um outro fato, objeto ou acontecimento —, baseia-se fundamentalmente na formação social em que é produzida a mensagem. Além dessas condições objetivas (econômicas, políticas e ideológicas), a significação está determinada pelo lugar que o emissor ocupa na estrutura da sociedade.

Gostariamos de recordar aqui os importantes estudos do esteta tchecoslovaco Jan Mukarovsky que, seguindo uma orientação sócio-semiótica, anterior às atuais, integra o processo artístico num processo histórico geral e dinâmico, tal como o desejamos. Ao mesmo tempo em que destaca a autonomia da arte, Mukarovsky assinala a função social que ela cumpre, função que provem de um significado de maneira nenhuma alheio ao consenso, a um processo de significação coletiva.

Dentro da atual perspectiva semio-lingüística, os discursos dos meios de comunicação de massa, e consequentemente as mensagens de vídeo, são algo mais que simples instrumentos de comunicação. Constituem fatores estruturantes do humano, verdadeiros organizadores das experiências interpessoais. Isto supera a hipótese mística que defende a existência da sociedade ou do indivíduo anterior à aquisição da linguagem

pelo ser humano, originalmente carente de fala.

O homem não existe como tal, enquanto não utiliza as estruturas da comunicação e, fundamentalmente, a linguagem, que é a mais importante. Partindo de um enfoque psicanalítico — o Lacaniano — sabemos que a linguagem não só precede o uso que cada pessoa faz dela num momento de seu desenvolvimento, mas que ela é determinante e constituinte. Nesse sentido, Lacan afirma que se o homem fala é porque o símbolo o fez homem (Escritos. Função e campo da palavra).

É necessário destacar o lugar especial que a linguagem ocupa entre vários sistemas de signos da vida social, privilégio que marcou os desenvolvimentos da semiologia que em seu início remeteu qualquer modelo comunicativo ao da comunicação verbal. Em seu conhecido texto "**Semiologia da língua**" (Problemas da linguística geral), Benveniste afirma que a linguagem é o **interpretante universal**. Isto quer dizer que por meio da língua podemos nos referir a tudo que existe, inclusive à própria linguagem, através da função metalingüística. A perspectiva aberta pela linguística foi retomada, desenvolvida e implementada pelos atuais teóricos do discurso, cujos estudos, impulsionados pelo próprio Benveniste, constituem hoje uma área de importância fundamental. Em seus trabalhos, Ducrot insiste na função estruturadora da linguagem, a nível das interações sociais. Apresenta a seguinte proposta: Como considerar as mensagens de massa do vídeo como simples **informações**? Como assinalamos, toda mensagem de massa cumpre uma função mais ampla: a de constituir o ponto de referência no qual situam-se os **receptores**, a de criar seus esquemas ideológicos.

Isso se opõe à visão ingênua do meio considerado como suporte técnico. O vídeo é então uma materialização das relações sociais e, por sua vez, uma fonte permanente de pautas ideológicas. A estrutura política dentro da qual atua, impõe, além disso, uma inclusão obrigatória enganosa e mistificadora, de que se está promovendo a comunicação. O que é a comunicação? Para os teóricos condutistas norte-americanos (Bateson) a definição é simples, porém também muito discutível: "Não é possível comunicar-se!" Confundem, entretanto, comunicação com informação, ou com a relação estímulo-resposta pavloviana. É necessário distinguir o efeito da resposta. O primeiro é consequência de um estímulo mecânico, e não é necessário — nesse caso — que existam pontos comuns entre emissor e receptor. Ao invés disso, a resposta na comunicação somente é possível quando existe o diálogo mútuo e uma base ideológica comum. A função mais conveniente que se pode atribuir à televisão, é a **da incomunicação**. Quando nos referimos a uma base **ideológica comum**, significa aquilo que é dividido por sujeitos diferentes que ocupam uma posição igual na estrutura da formação social a que pertencem. Isto quer dizer que do ponto de vista semântico, existem correspondências entre os discursos de quem convive com uma situação política, econômica e ideológica determinada.

Do ponto de vista da teoria do discurso

— especialmente o modelo do linguista-matemático Michel Pecheux — poder-se-ia concluir que a comunicação somente é possível quando os sujeitos ocupam basicamente o mesmo lugar na sociedade.

O vídeo não é em si próprio um meio de comunicação nem de incomunicação; que o seja ou não depende das condições sociais que o determinam; penso que é impossível uma verdadeira transformação das imagens-audíveis sem que simultaneamente se modifiquem certas estruturas de nosso contexto latino-americano. O único caminho possível para **educar** em nossa época é a difusão da cultura através dos meios de comunicação. Essa articulação é mais complexa do que aquilo que surge através de uma visão esquemática, mas é evidente que por qualquer caminho terminaríamos no meio mais coercitivo: a televisão. O vídeo (filho do rádio e do cinema) é aquele que exerce um maior poder crônico (feito particular do som e da imagem em movimento) entre os meios de comunicação de massa; o meio mais verossímil; o que promove maior credibilidade na audiência (por isso é o que mais penetra). Encontra-se inserido — com os demais objetos que nos rodeiam — no contexto cotidiano do homem e se **consome** como os demais objetos do desenho, gráfico, industrial e arquitetônico.

O vídeo passa a fazer parte do mundo imediato e natural, e se assemelha nesse sentido aos objetos que convivem com o ser humano.

Outros meios de comunicação de massa (o cinema, o teatro, ou um diário) requerem uma atenção total; o vídeo, por sua vez, é um objeto mais dinâmico, mas com as mesmas características alienantes que determinados objetos de consumo possuem. Incorpora-se como os alimentos ou o tabaco, como o pão e o vinho. Sendo, de uma maneira geral, antecipadores e questionadores desde a mais remota antiguidade, os artistas vêm buscando novos métodos para transformar a televisão. Pensam eles que o vídeo pode ajudar a mudar o papel desempenhado por muitas instituições que se debatem entre continuar isoladas em torres de marfim ou se integrar na vida social.

Como latino-americanos não podemos estabelecer um juízo sobre a vídeo arte na Europa ou nos Estados Unidos, embora tenhamos acompanhado muito de perto e participado de sua breve história. Porém, tanto nos países mais desenvolvidos como na América Latina, grupos de operadores visuais tentam superar a utilização trivial da televisão e do cinema, indicando formas e documentações eletrônicas e visuais distintas. Tentam converter o vídeo alternativo numa arte do tempo, numa arte do devir. Essa afirmação não é metafórica, uma vez que explica literalmente o processo de gerar imagens cujo resultado sensível — ao invés das imagens congeladas do cinema — é controlado pelo artista de vídeo, que pode intervir no processo.

O vídeo constitui uma ferramenta vital, que justifica sua inserção na comunidade modificando a direção de suas intenções e a estendendo a todo o seu possível público. O fato de que possui a aptidão básica para poder comunicar-se com uma audiência massiva e permite estabelecer todo tipo de

diálogo, converte-o num possível catalizador de mudanças.

É possível fazer uma nova história ou uma nova antropologia. Seus registros, suas documentações são não somente uma nova forma de documentação, de conhecimento, mas passam para uma área científico-filosófica da comunicação onde a produção conceitual e a arte se juntam. Pensamos, em poucas palavras, que o vídeo é uma forma de poder aprender esse desenho comunicacional que podemos descrever como **artefato**. Não há dúvida de que toda a educação do futuro passará por um tubo de raios catódicos. Por isso, entre os futuros possíveis e desejáveis encontra-se, como necessidade básica, o desenvolvimento e a investigação das possibilidades do vídeo.

Há, certamente, conflitos e dificuldades práticos que não permitem soluções imediatas; ocorrem, fundamentalmente, choques de interesse, urgências por outros sistemas mais radicais e necessários, mas o vídeo pode ajudar a consolidar déficits quantitativos de audiência, baixa qualidade da informação, e a desenvolver orientações adequadas de conteúdos educativos, colaborando, em definitivo, com o propósito de reparação do desequilíbrio próprio das nações em vias de desenvolvimento. Essa transformação implica numa tomada de consciência crítica da realidade social, na qual estão inseridos os artistas. Que a educação seja conscientizadora constitui uma exigência de todos aqueles que se propõem ligar o trabalhador com o mundo do desenho e da arte, devolvendo-lhe sua função criadora, sua capacidade de desenvolver artefatos desalienantes e liberadores.

Nossa opinião pessoal é que, apesar das suas boas intenções, o realizado não constitui até agora mais do que um produto de consumo das elites; porém, é também certo que poderosos fatores atuam contra as boas intenções. É indubitável que fará falta um esforço didático extremamente amplo para que a linguagem desses operadores possa chegar a uma audiência massiva.

Assim como existe uma tentativa de se fazer bom cinema na América Latina, assim como uma vanguarda cinematográfica brasileira produziu obras da importância de "Antonio das Mortes", de Glauber Rocha, assim como há conceitualistas ideológicos em Bogotá (Salcedo ou Alvaro Barrios), em São Paulo e em Buenos Aires (Grupo dos Treze), as intenções de um reduzido grupo de operadores que trabalha com o vídeo alternativo representa uma ação que não é eficaz somente na cultura, embora o público que a recebe seja todavia mínimo, mas que se converte num instrumento educativo, como consequência da terrível indigência cultural em matéria de televisão. Considerar o vídeo como algo separado do resto da produção humana, significaria impor obstáculos que dificultam a compreensão de seu funcionamento. A noção de artefato permitirá que nos acerquemos da realização vídeo. A *Artefactum* é um produto do trabalho humano; algo que não existe na natureza e que requer a intervenção do homem. A idéia está diretamente vinculada ao binômio homem-natureza. Dicotomia que, conclui G. Dorfles em seu livro "Natureza e artifício", pode fazer as vezes de homem e mundo. O mundo com-

preendido como a natureza submetida à intervenção do artifício. E este último é para Dorfles tanto invenção, criatividade, procura pelo novo e inédito como imitação do verdadeiro, falsificação desnecessária de elementos naturais.

A relação homem-natureza assinala a presença de tudo aquilo que tenha um índio do humano, tudo que se encontre modificado pelo trabalho do homem. A noção de artefato pode ser aplicada ao produto vídeo. Não existe como forma natural, constitui uma transposição realizada com a intervenção de um operador; sua presença destaca inequivocamente a participação de um criador.

A produção de artefatos encontra-se diretamente ligada à criação de objetos materiais. Há uma homologia certa entre uns e outros, que corresponde à atual impossibilidade de separar o homem de qualquer produção sua, e do contexto social ao qual pertence. Como se poderia fazer uma distinção entre artefatos e produtos naturais? São a obra de um operador, um criador, que não desenvolve uma mera atividade que resulta em produtos, mas que seu trabalho, materializado em **artefatos**, situa-se na dimensão do social; constituída por ele mesmo e por seus contemporâneos.

O trabalho é uma atividade humana social. Assim como as palavras de um discurso são produtos de uma atividade, o vídeo indica uma atividade. Quase todo o público que vê televisão o faz como a um espetáculo; absorve-o como uma solução para um espaço livre de tempo, porque para muito poucos ela constitui um modo de expressão e de investigação da realidade. Poucos a vêem como uma linguagem através da qual os criadores desenham e comunicam seus valores, codificando e transmitindo mensagens. O propósito do vídeo alternativo é o de funcionar como elemento **mediador**, que torna possível a existência de processos de comunicação. A falha básica da televisão comercial é sua estrutura unidirecional binária: locutor **versus** audiência.

Isso provoca uma dupla negação e uma perda: o locutor envia sua mensagem para a audiência, não existindo, porém, possibilidade de reciprocidade; a comunicação se estabelece como uma forma autoritária e assimétrica que nos obriga a nos conformar, já que o **feed-back** não é possível. É verdadeiramente pior que filhos obedecendo a pais onipotentes. Essa falta de reciprocidade em face da situação de comunicação estabelecida pela televisão tradicional, provoca as mensagens estereotipadas que todos nós questionamos, um conformismo cego e uma inibição da capacidade crítica dos telespectadores. A possibilidade de ensinar através desse sistema educacional é praticamente nula.

Trata-se de um sistema de incomunicação. Por meio do anonimato da televisão, um professor estabelece contatos indiretos, nos quais as relações se dão com um sistema **tutorial** que corresponde exatamente ao modelo das **academias**.

A diferença com os grupos que em diferentes países fazem **vídeo alternativo** é o respeito pela criatividade. Um respeito que surge como consequência da liberdade de estruturas (ou da falta delas). A criatividade

não é simplesmente algo que impressiona ou modifica as pessoas, propondo-lhes um diálogo; criatividade é uma forma de produzir, de fazer, inventando o **modus operandi**.

Pensamos que o vídeo-alternativo constitui uma espécie de tempo inquisitivo com uma memória audio-visual. É possível que, removendo o passado e o presente por meio dos temas que estejamos interessados em futuro e antecipar, possamos nos projetar icônica e sonoramente aos mundos alternativos que os futurólogos possam imaginar, e a partir daí possamos resolver os problemas.

Com as possibilidades do vídeo, os criadores podem escolher entre distintos futuros; elaborar e regravar os futuros desejados. Podem também ir para trás, voltar ao presente, e a partir daí corrigir as condutas para melhorar as relações sociais. O profeta, o mago, o artista, o futurólogo e porque não o desenhista são antecipadores. Eles vêem realidades distintas, sistemas de signos que interpretam de uma maneira diferente da de seus contemporâneos, que tudo vêem com um cristal ideológico opaco. Esses profetas, operadores da comunicação, são visionários e vêem os fatos com uma ótica prospectiva.

Jorge Glusberg

VÍDEO ARTE ESTADOS UNIDOS

ALPERT, Jon

Obras apresentadas:

Ben Lee "Turkey man"
Duração de 5'56"

Hugh Kaufman "Whistle Blower"
Duração de 6'

ATCHLEY, Dana / DARLING, Lowell

Obra apresentada:

Lowell Darling's last video-tape
Duração de 3'40"

CAMPUS, Peter

Obra apresentada:

Three short tapes
Duração de 29'

D'AGOSTINO, Peter

Obra apresentada:

Double you (and X,Y,Z)
Duração de 10'

DOWNEY, Juan

Obra apresentada:

Shifters
Duração de 28'

EMSWILLER, Ed

Obra apresentada:

Sunstone
Duração de 3'

FITZGERALD, Kit / SANBORN, John

Obra apresentada:

Ear to the ground
Duração de 7'

HALL, Doug

Obra apresentada:

The speech
Duração de 4'

JONAS, Joan

Obra apresentada:

Upside down and backwards
Duração de 28'

LORD, Chip

Obra apresentada:

Abscam
Duração de 10'30"

METCALFE, Eric / BULL, Hank

Obra apresentada:

Sax Island
Duração de 11'40"

MUNTADAS, Antonio

Obra apresentada:

Media Ecologia Ads
Duração de 11'

OURSLEER, Tony

Obra apresentada:

Son of oil
Duração de 16'

PAIK, Nam June

Obra apresentada:

Orwell, Revised
Duração de 37'

REEVES, Dan

Obra apresentada:

Amida
Duração de 9'

SANBORN, John / WIN- KLER, Dean

Obra apresentada:

Act III
Duração de 6'

SANDIN, Dan

Obra apresentada:

Wandawega Waters and Spiral 5
Duração de 21'

SMITH, Michael

Obra apresentada:

Secret horror
Duração de 13'30"

TANAKA, Janice

Obra apresentada:

Super-human flights of submoronic
fancies
Duração de 12'

VANDERBECK, Stan

Obra apresentada:

Four programs
Duração de 30'

VASULKA, Steina

Obra apresentada:

South-Western Landscapes
Duração de 18'42"

VELEZ, Edin

Obra apresentada:

Meta Matan II
Duração de 20'

VIOLA, Bill

Obra apresentada:

Anthem
Duração de 11'30"

WEGMAN, William

Obra apresentada:

The best of William Wegman
Duração de 20'

YONEMOTO, Norman & BRUCE

Obra apresentada:

Vault
Duração de 12'

**VÍDEO ARTE
GRÃ-BRETANHA**

**BARBER, George / DUVET, Brothers /
FLITCROFT, Kim /
GOLDBACHER, Sandra /
HINTON, Jeffrey / MAYBURY, John /
SCARLETT-DAVIS, John**

Obra apresentada:

Greatest Hits of Scratch Video
Volume 1
Duração de 30'

SANKOFA / JULIAN, Isaac

Obra apresentada:

Territories 1 + 11
Duração de 23'

**VIDEO ARTE
AMÉRICA LATINA**

CAMIRUAGA, Gloria
Santiago, Chile

DITTBORN, Ernest
Santiago, Chile

GEIGER, Anna Bella
Rio de Janeiro, Brasil

ORENSANZ, Marie
Paris, França

PAKSA, Margarita
Buenos Aires, Argentina

**VIDEO-ARTE
FRANÇA**

CAHEN, Robert / LONGUET, Alain

Obra apresentada:

Cartes Postales
Duração de 15'

FARGIER, Jean Paul

Obra apresentada:

Joyce Digital
Duração de 30'

GAUTREAU, Jean-Michel

Obra apresentada:

Pierre et le Loup
Duração de 15'

MAILLET, Eric

Obra apresentada:

Hotel des Colonies
Duração de 8'

Video Arte na República Federal da Alemanha

Quatro Campos de Vídeo Arte

1) A ênfase pela realidade, que na televisão desempenha um papel tão importante, ocupa — mesmo passada uma geração depois do invento e propagação dessa mídia — muitos vídeo-artistas.

A irritação do hábito usual de assistir, que questiona o sentido e o conteúdo realista de programas televisivos, é um tema familiar no trabalho dos vídeo-artistas. Neste primeiro campo temos muitos trabalhos de Ruthenbeck, Beuys e Vostell.

2) A eletrônica, oferece muitos recursos técnicos. Já em 1963, Nam June Paik e Wolf Vostell utilizavam a televisão em suas ações "Fluxos". Aqui também devemos incluir os trabalhos de Manfred Kages.

3) Engloba aqueles artistas, que utilizam os recursos do vídeo para documentação, por exemplo a gravação de uma performance. As três mais ativas vídeo-artistas pertencem a este campo: U. Rosenbach, R. Horn, F. Pezold. Também contam os trabalhos aqui apresentados por Ruthenbeck e Knoebel.

4) O que trabalha com vídeo instalações e objetos. Além dos conhecidos trabalhos de Nam June Paik, também pertencem a este campo Wolf Kahlen e Marcel Odenbach.

A vídeo arte na Rep. Federal Alemã é em geral uma arte relativamente jovem: não é um novo estilo, mas uma mídia com seus recursos próprios. Não pretende deslocar outras formas de expressão artística, mas ampliá-las.

(Publicado em: Video Art in the Federal Republic of Germany, Wull Herzogenrath, 1980, Institute for Foreign Cultural Relations, Stuttgart)

VIDEO ARTE ALEMANHA

ABRAMOVIC, Marina / ULAY

Obra apresentada:

City of Angels, 1983
Duração de 20', colorido

BEUYS, Joseph

Obra apresentada:

Estado da Eurásia, 1968
Duração de 20', preto & branco

FROESE, Dieter

Obra apresentada:

The Art Trip, 1982
Duração de 8'30", colorido

HORN, Rebecca

Obra apresentada:

Berlim-ensaios em 9 partes, 1974/75
Duração de 45', colorido

KAGE, Manfred

Obra apresentada:

Cristalizações, 1979
Duração de 30', colorido

KNOEBEL, W.

Obra apresentada:

Projeção X, 1972
Duração de 40', preto & branco

ODENBACH, Marcel

Obra apresentada:

Contradição das recordações, 1982
Duração de 13', colorido

PAIK, Nam June

Obra apresentada:

Cologne Cathedral como mídia, 1980
Duração de 30', colorido

PEZOLD, Friederike

Obra apresentada:

A nova linguagem gestual, 1972
Duração de 60', preto & branco

ROSENBACK, Ulrike

Obra apresentada:

Reflexões sobre o nascimento de Vênus, 1976/78
Duração de 20', colorido

RUTHENBECK, Reiner

Obra apresentada:

Objeto para incobrimento de uma cena de vídeo, 1972/74
Duração de 10', preto & branco

VOSTELL, Wolf

Obra apresentada:

Sun in your Head, 1963/71
Duração de 19', preto & branco

WENTSCHER, Herbert

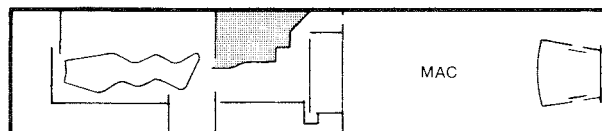
Obra apresentada:

Tudo em cima (vídeos de curta metragem), 1983

- Tudo em cima
- Artesão doméstico
- Flagrante fotográfico
- Telefone
- Máquina de lavar
- Oh, pinheirinho de natal
- New York
- Na Floresta Negra
- Andar de carro
- Mulher de classe
- Disco
- No universo
- Educação artística
- Vida Moderna
- Na praia
- Tempo
- Televisão



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS ENTRE A CIÊNCIA E A FICÇÃO



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Entre a Arte e a Ficção

Alguns pensamentos sobre a ciência, a ficção e a arte

Desde a época de Leonardo da Vinci, a ciência e a arte passaram por um distanciamento cada vez maior. Francis Bacon aconselhou os cientistas do século XVI a evitar o "aprendizado delicado" das artes e a se concentrarem, ao invés disso, em objetivos científicos adequados, tal como a conquista da natureza. Enquanto a ciência e a tecnologia reorganizavam a Terra com o mínimo senso de formas, a "arte por outro lado procurava por entre as nuvens algo para fazer", segundo Joseph W. Meeke. A ciência e a arte estavam convencidas de que seus interesses individuais eram incompatíveis.

Na antiga Grécia, a própria palavra "techné" significava tanto "arte" como "técnica". Quando "techné" foi combinada com "logos" (palavra ou discurso), o resultado foi tecnologia ou discurso a respeito das artes, tanto belas quanto aplicadas. A tecnologia tem tradicionalmente sido, então, "o meio através do qual tanto a ciência quanto a arte transmitem suas mensagens" (Meeke). Em termos contemporâneos, a arte, a ciência e a tecnologia oferecem três diferentes métodos de compreensão do mundo.

O modelo utópico da arte modernista (construtivismo russo, futurismo etc.) constituiu um fenômeno histórico, assim como a era industrial e a primeira revolução científica. Atualmente, o poder da arte em promover mudanças revolucionárias parece duvidoso, enquanto que a ubiquidade da ciência parece ser indiscutível. (Embora sua onipotência possa ter sido super estimada por Levi-Strauss quando ele indicou que "a mágica da ciência se encontra na sua capacidade de redefinir os limites da natureza e da cultura.") Entretanto, nem tudo vai bem em nosso paraíso científico (ou artístico). O futuro, uma vez representado pela ficção científica, fez-se presente e provou encontrar-se mais próximo das imagens apocalípticas do "The Road Warrior" do que da gritante e límpida imagem proporcionada por "2001": "1984" nos concedeu uma ampla pausa para pensar, mas não os meios para fazê-lo.

Talvez a tarefa similarmente investigativa do artista e do cientista tenha mudado menos drasticamente desde os tempos de Leonardo do que os meios de que dispõe o artista para conduzir à investigação ou a utilidade de que se encontra imbuída sua arte. O que apresentamos em seguida não são tanto imagens de uma arte passada ou futura cientificamente orientada, quanto notas que poderiam nos auxiliar a determinar a maneira como chegamos ao estágio em que hoje estamos, assim como sua natureza.

1. Quando Georges Braque escreveu que "A finalidade da arte é perturbar. A ciência traz um alívio", ele desconhecia tanto a bomba atômica quanto a criação da vida humana em tubos de ensaio.

2. A cultura ocidental encontra-se obcecada com dualidades. Fato/ficção; objetivo/subjetivo; verdadeiro/belo; razão/intuição; impressionismo/expressionismo; ciência/arte; bem/mal; e ciência/fé. A realidade tende a ser consideravelmente mais complexa do que esse modelo em branco e pre-

to. Francisco Goya sugeriu uma relação entre a razão e o sentimento, a dualidade central do Período Romântico. "A fantasia abandonada pela razão produz monstros impossíveis", escreveu na sua famosa gravura "O sonho da Razão produz Monstros".

"Unida à razão, a fantasia se torna a mãe das artes e a origem de suas maravilhas".

3. A mania de classificação existente no Ocidente atingiu seu ápice na fase final do pensamento vitoriano através de filósofos como John Dewey, que inequivocamente indicou que "A ciência afirma os significados; a arte os expressa". Atualmente dependemos de respostas mais ambíguas. "A arte situa-se entre o conhecimento científico e o pensamento mágico ou místico", escreveu Levi-Strauss. É do conhecimento generalizado que o artista é tanto um pouco cientista quanto um bricoleur. Por meio de sua habilidade ele constrói um objeto material que também é um objeto do conhecimento".

4. A fase final do século XIX e o início do século XX produziram escritores como Jules Verne e H.G. Wells, que voltaram sua atenção para as questões do progresso tecnológico e científico, assim como suas consequências sociais. Wells escreveu que "a ciência separa o homem da natureza e a tarefa do artista é preencher essa distância". (A arte, naturalmente, imita a natureza.) Estranhamente, os primeiros vinte e cinco anos do século XX quando Wells produziu estes escritos - constituíram um período de grandes avanços da natureza. Esses avanços científicos incluíram a descoberta dos raios X, da existência dos elétrons, o desenvolvimento da teoria quântica e da noção einsteiniana da relatividade.

Mais tarde Gyorgy Kepes escreveria: "Acumulamos uma quantidade tão vasta e complexa de conhecimento científico que necessitamos de um novo tipo de ciência para descrever os aspectos essenciais desse todo em uma unidade. A arte poderia dar uma importante contribuição proporcionando condições para a compreensão da correspondência estrutural comum às diversas disciplinas da ciência; porém, ignora essa possibilidade, pois a ciência, impelida pela necessidade, isolou e limitou seus campos e objetivos".

5. A tecnologia tem sido frequentemente caracterizada como "ciência aplicada" (embora acreditemos que seria mais útil tê-la na condição de um processo). Até a Segunda Guerra Mundial e a descoberta dos antibióticos, os produtos da ciência e da tecnologia não se encontravam intimamente ligados. Isso é ilustrado pela forma como Edgar Friedenberg que disse, referindo-se ao sentimento popular reinante após a guerra, que "apenas a ciência pode ter esperanças de conservar a tecnologia em alguma espécie de ordem moral".

6. O modernismo deveria ser visto principalmente como uma tentativa dos artistas de se adaptarem à secularizadora era científico-industrial. Tal como indicou Arthur Kessler, a dinâmica da ciência e da arte (modernista) envolveu de maneira similar sucessivas modas, a rejeição de teorias e mudanças fundamentais nos valores.

7. Diversos dos mais destacados cientistas do século XX têm proporcionado explicações de aparências surpreendentemente ar-

tísticas sobre a natureza da ciência ou o método científico. Sir Arthur Eddington: "A ciência visa construir um mundo que será um símbolo do mundo das experiências cotidianas". Albert Einstein: "A ciência constitui uma tentativa de fazer com que a experiência acumulada através de nossos sentidos corresponda a um sistema de pensamento logicamente uniforme". Paul Dirac: "É mais importante que se produza algo belo quando se resolve uma equação do que conseguir que ela se adapte ao experimento". Ao ser indagado a respeito da origem de suas idéias teóricas, Dirac respondeu: "Tudo que é necessário é fazer um esforço para imaginá-la como é o universo."

8. Os indivíduos se tornam (ou permanecem) artistas e cientistas baseados principalmente em seu interesse pelo método científico ou artístico. Tal como observou Horace Freeland Judson, "A maior atração da ciência não se encontra na tecnologia que dela resulta, mas nas próprias ciências; isto é, seus fatos, teorias e formas de conhecer o mundo e revelá-lo a nós.

9. Marcel Duchamp explorou inteligentemente a imagem popular da ciência (que ele sustentava) ao relembrar a criação de sua obra "Rotoreliefs", em 1935: "Eu estava interessado em introduzir o aspecto preciso e exato da ciência, o que não havia sido feito, ou pelo menos não havia sido muito discutido... Não foi por amor à ciência que assim agi; pelo contrário, foi até com uma certa intenção de desacreditá-la de maneira suave, leve e sem importância. Mas a ironia se encontrava presente".

10. A Ficção Científica associa a fantasia à razão, as incomparáveis regiões da personalidade humana e os dois hemisférios opostos, mas complementares, do cérebro. (O Tempo e a História encontram-se localizados no hemisfério esquerdo, a Eternidade e a Intemporalidade no direito). Em nossa sociedade tecnológica, o tipo de ficção que trata a ciência moderna com a amplitude com a qual a ciência revelou o universo físico, tornou-se uma necessidade.

A Ficção Científica, a história do futuro, incorpora um novo sentido de tempo e história. Ela funciona, segundo Brian Aldiss, "como um transporte da nova realidade". Muitos trabalhos da ficção científica - visual ou literária - constituem num grau menor modelos do futuro, mais do que de um presente no qual oito milhões de documentos científicos são circulados anualmente. Num contexto totalmente diverso, Karl Marx escreveu que "O mundo há muito sonha com algo de que somente se conscientizou de forma a possuí-lo verdadeiramente". O sonho persiste, embora seu tema se encontre indubitavelmente indefinido.

10 - Nas situações nas quais o propósito da arte era anteriormente imitar a natureza (inclusive a natureza humana), John Cage emprega atualmente o acaso com a finalidade de "imitar a natureza em seu próprio método de operação".

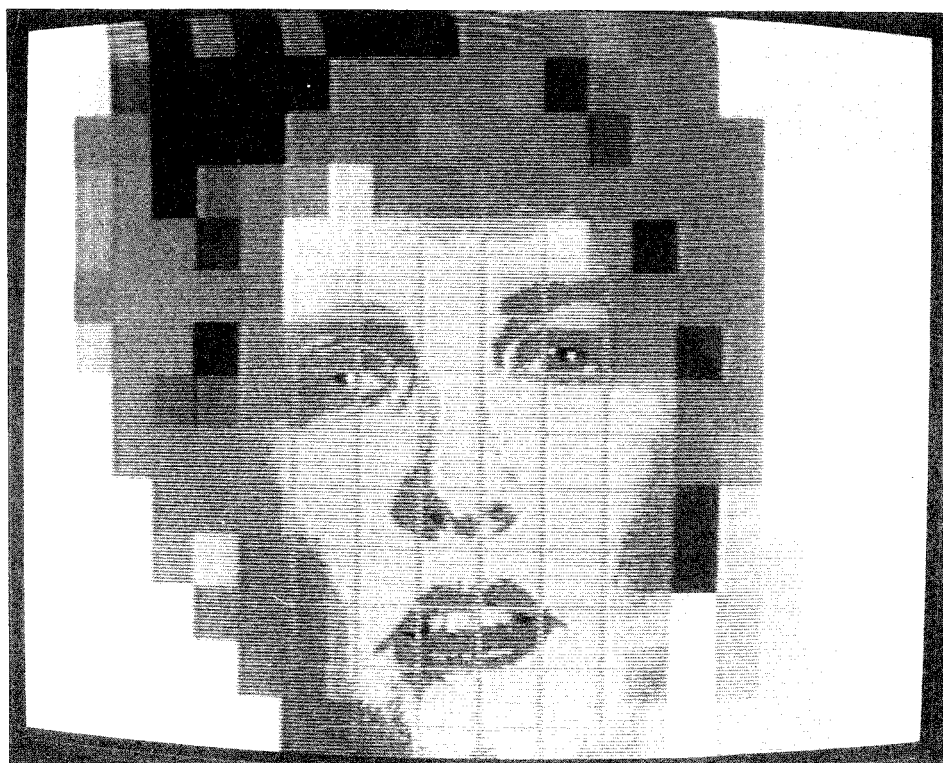
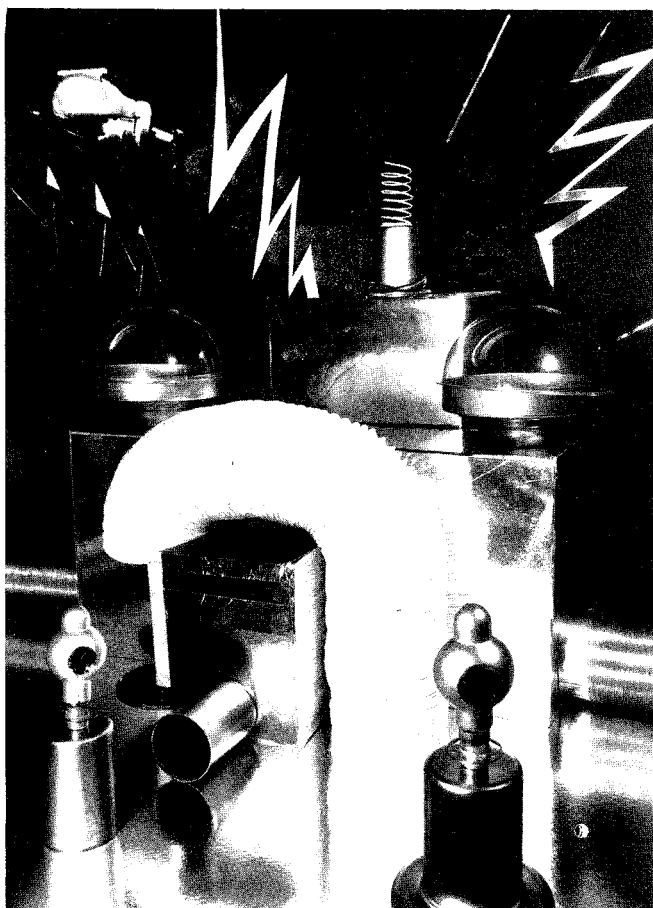
11 - J. Robert Oppenheimer - que devia saber o que estava dizendo - escreveu em tom poético: "Quando o tempo passar, e o futuro se tornar história, tornar-se-á evidente o quão pouco nós conseguimos prever."

ADAMS, Yura

Obras apresentadas:

Matriarch in everyday dress, 1984
foto colorida a mão, 65 x 55,9 cm

Future condo, 1984
Foto colorida a mão, 66 x 55,9 cm



ALMY, Max

Obra apresentada:

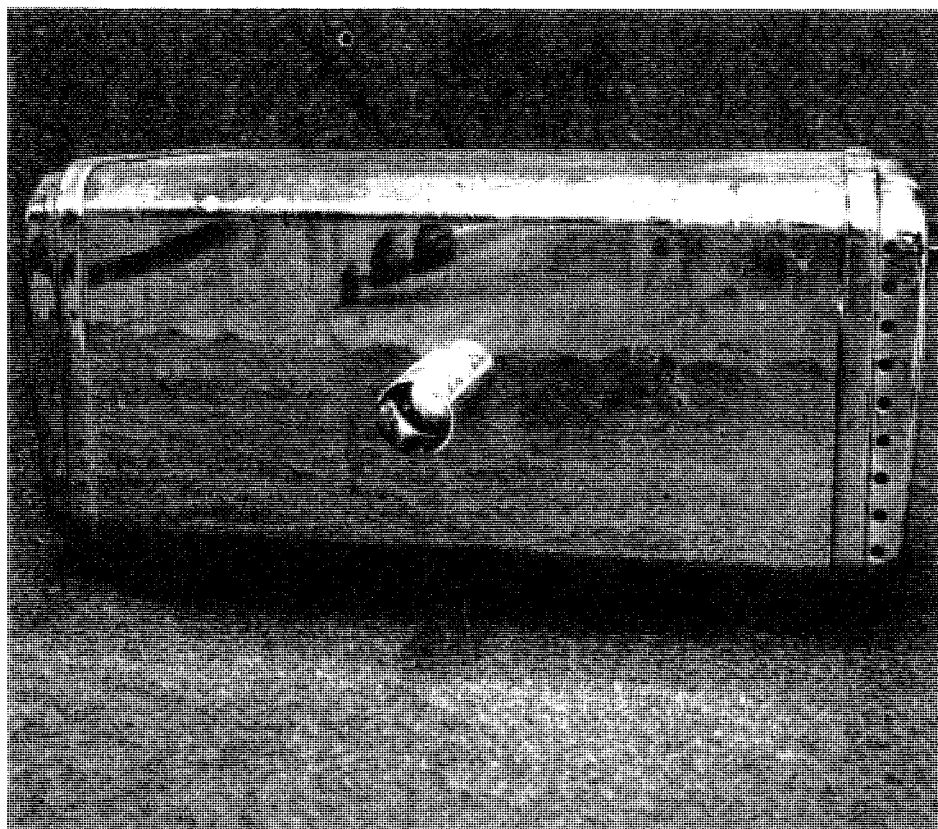
Leaving the 20th Century, 1982
vídeo a ar com som, 11 minutos

AYCOCK, Alice

Obras apresentadas:

A representation of the Second World:
Plan, Isometric & Sections, 1984
3 desenhos, 60,5×10,3 cm cada
desenho

The hundred small rooms "Part I",
1984
desenho, 91,4×122,5 cm



BABCOCK, Jo

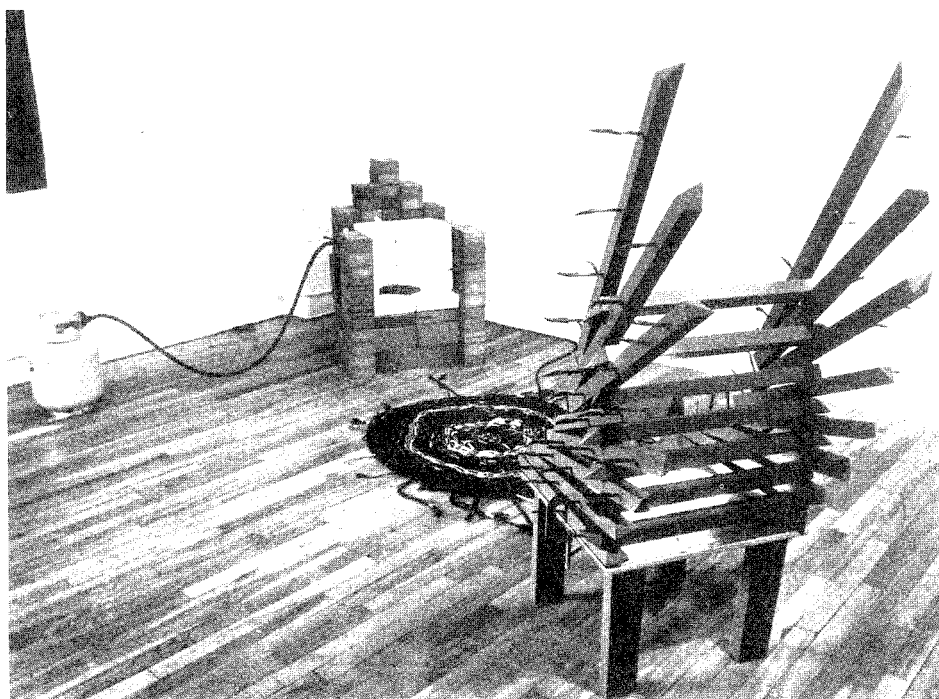
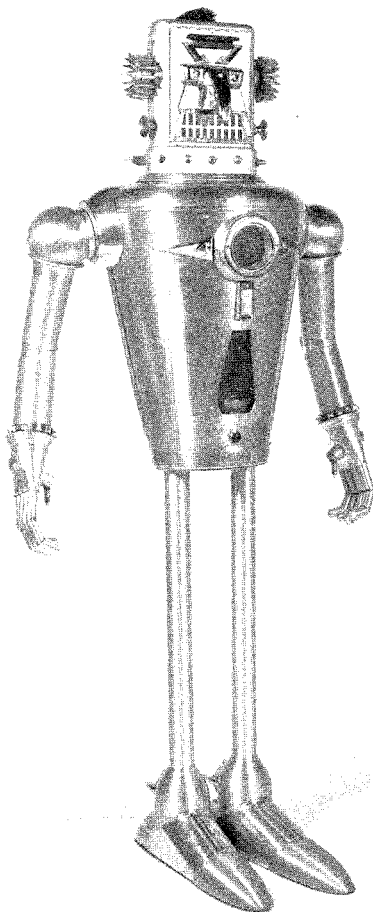
Obra apresentada:

Toaster Oven Camera, 1985
pin hole camera, 25,5×53,3×27,9
cm
aço inox, lentes, vidro

BAILEY, Clayton

Obra apresentada:

Atomic Robot, 1984
escultura - construção,
200,6×86,4×50,8 cm



BARD, Perry Katherine

Obra apresentada:

Small Talk, 1984
instalação - 2 cadeiras com fogareiros
no local do assento e um tapete tec-
ido com fios elétricos, 152×60,3 cm

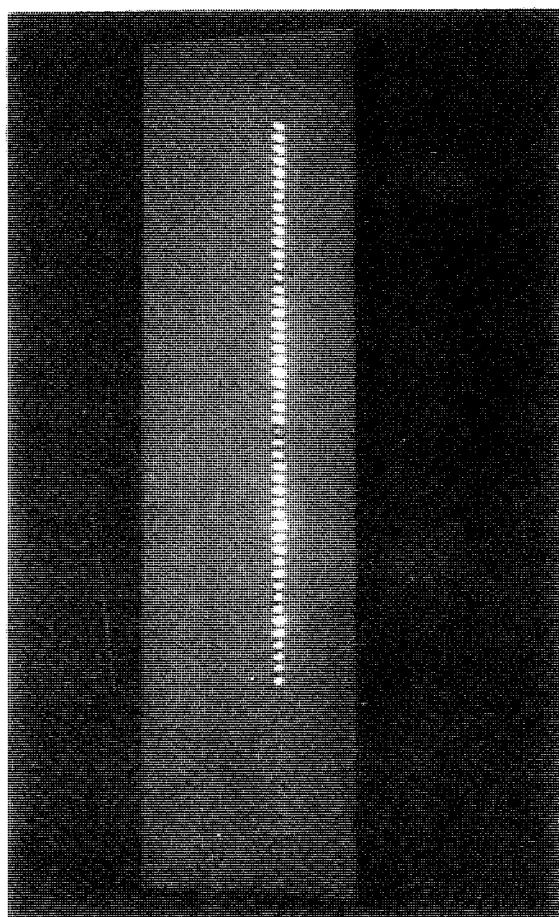
BEHR, Juan S.

Obra apresentada:

Landsitesat - Concerto mela-terrestre,
1984
fita teipe, 12 minutos



•



BELL, Bill

Obra apresentada:
Stop when flashing, 1985
escultura bastão de luz, 60x75x5
cm

BERGER, Paul

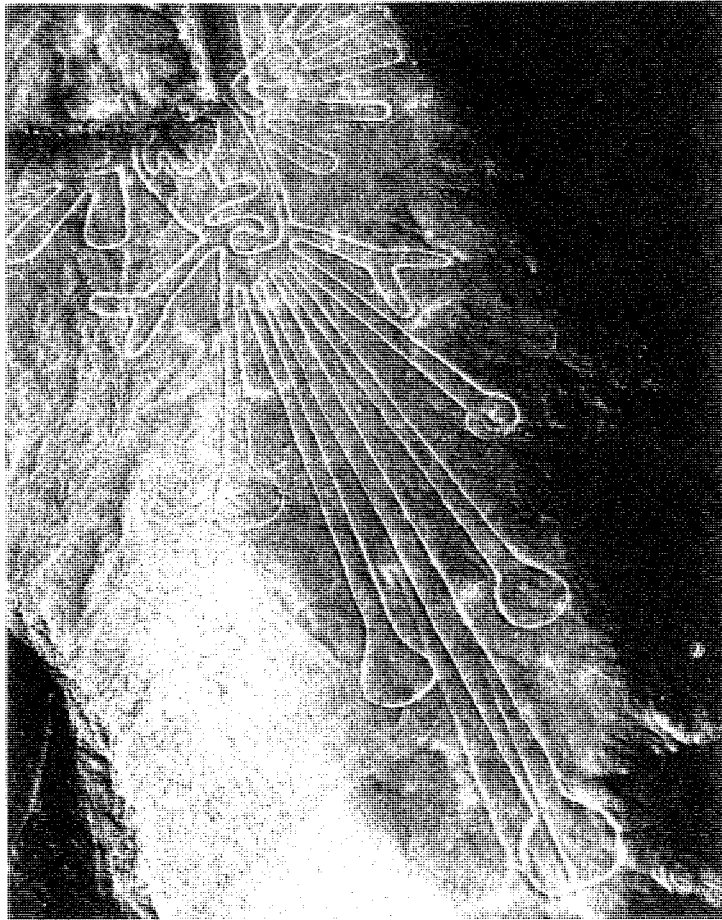
Obra apresentada:

Print Out, 1984
fotografia, 48,3 x 61 cm

BOYCE, Roger

Obra apresentada:

Mater, dez/84
esmalte a óleo sobre madeira,
175,3 x 119,3 cm



BRIDGES, Marilyn

Obras apresentadas:

Arrows over Rice Tail Feathers
fotografia, 40,6 x 50,8 cm

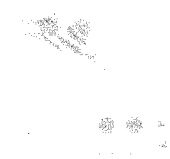
Nazca - Peru, 1979
fotografia, 50,8 x 61 cm

BURDEN, Chris

Obra apresentada:

Creatures Beyond Fathom of Science,
1979
colagem, 76,2 x 101,6 cm

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



BURSON, Nancy

Obras apresentadas:

Three Major Races (White, Black,
Oriental), 1982
fotografia, 19,7 x 19,7 cm

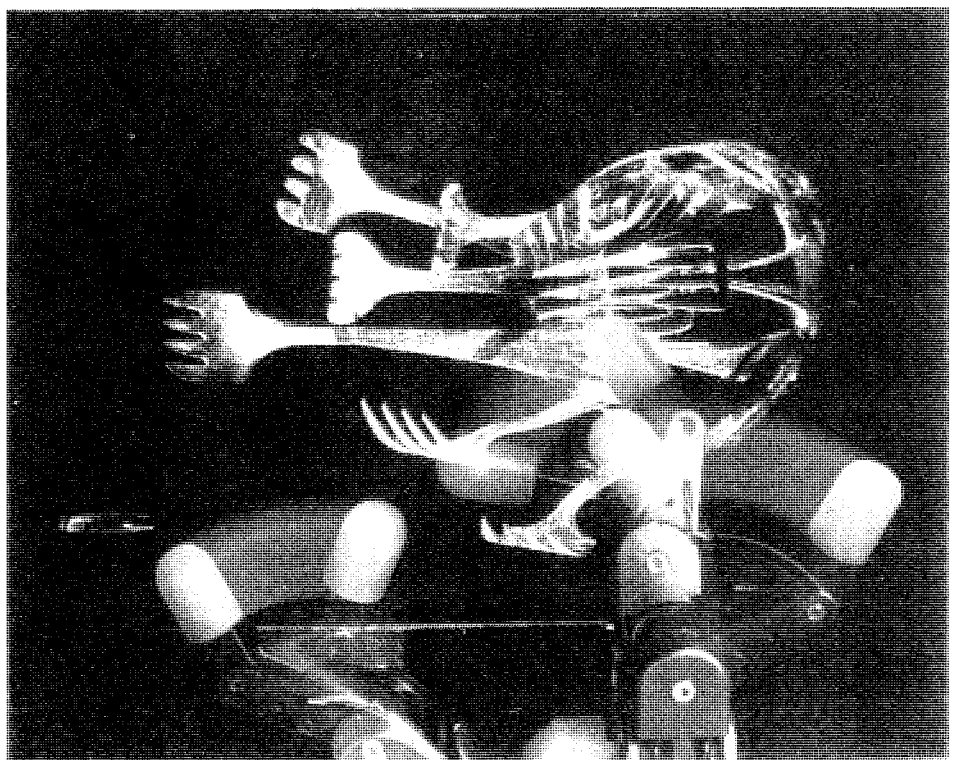
Warhead (Nuclear Power Composite),
1984
fotografia, 50,8 x 40,6 cm



**CASDIN-SILVER, Harriet
EYLATH, Dov**

Obra apresentada:

Thresholds II São Paulo, 1985
holografia video, som, robótica - insta-
lação, 912 x 452 cm

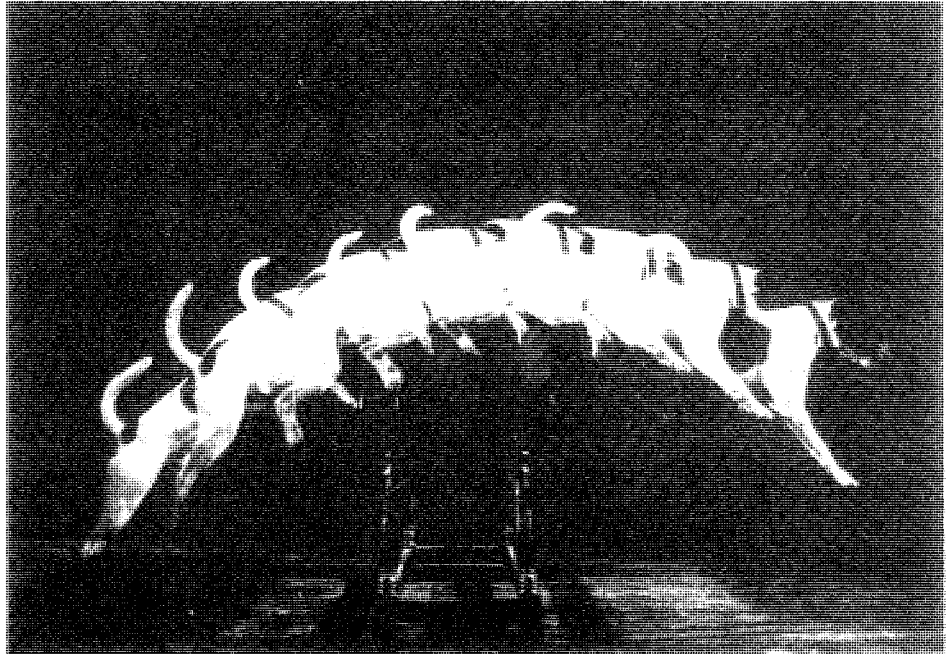


EDGERTON, Harold

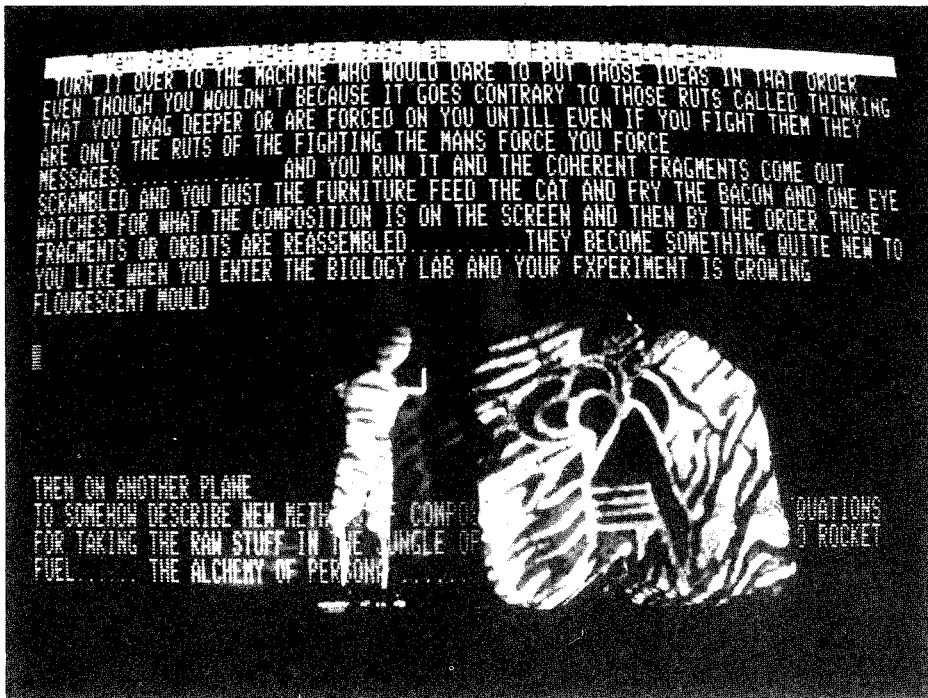
Obras apresentadas:

Dog Leaping Over Chair, 1938
fotografia, 50,8×60,9 cm

Exploding Baillet Through Banana,
1984
fotografia sem moldura,
50,8×60,9 cm



0



ELLSWORTH, Robert

Obra apresentada:

Teatro sintético, cena: "Alquimia da
Persona", 1985
ciba chrome print

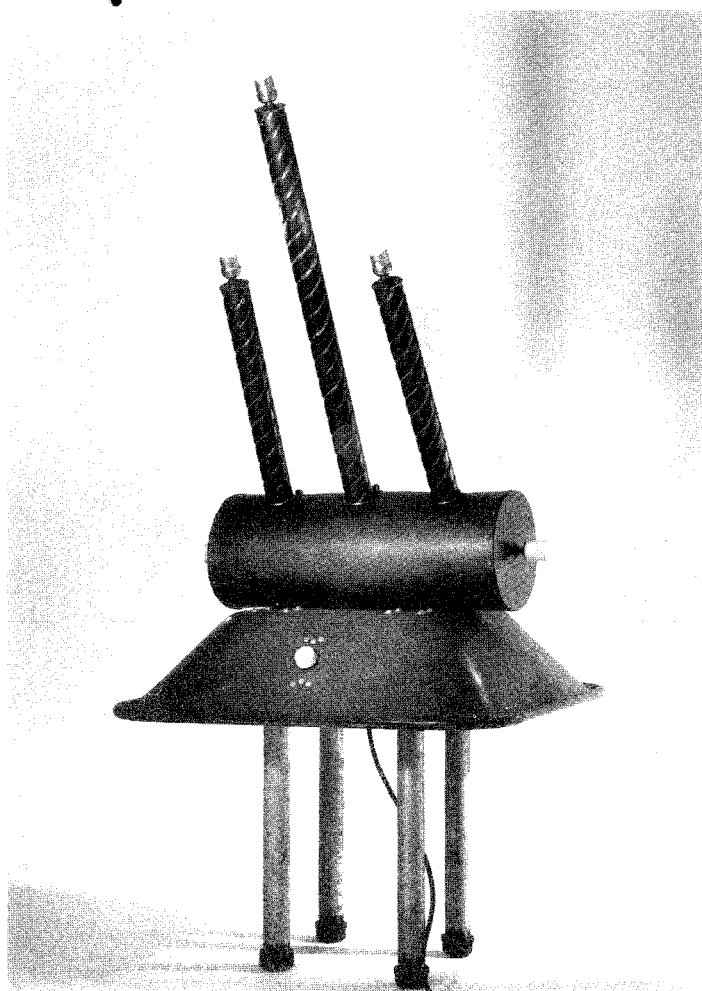
EMSCHWILLER, Ed

Obra apresentada:

Skin Matrix, 1984
vídeo, 17 minutos



FERGUSON, Mark
Obra apresentada:
Skin Matrix, 1984
Video 17 minutos



FISCHER, R. M.

Obra apresentada:

Low Tide, 1981
lâmpadas elétricas, metal e alumínio,
122 x 152,4 x 43,8 cm

GARCIA, José Wagner

Obra apresentada:

Out of Band, 1985
4 hologramas 40x50 cm
hológrafo: Moyses Baumstein



GREY, Alex

Obra apresentada:

Copulating, 1984
óleo / linho, 167,6 x 218,4 cm



HAACKE, Hanz

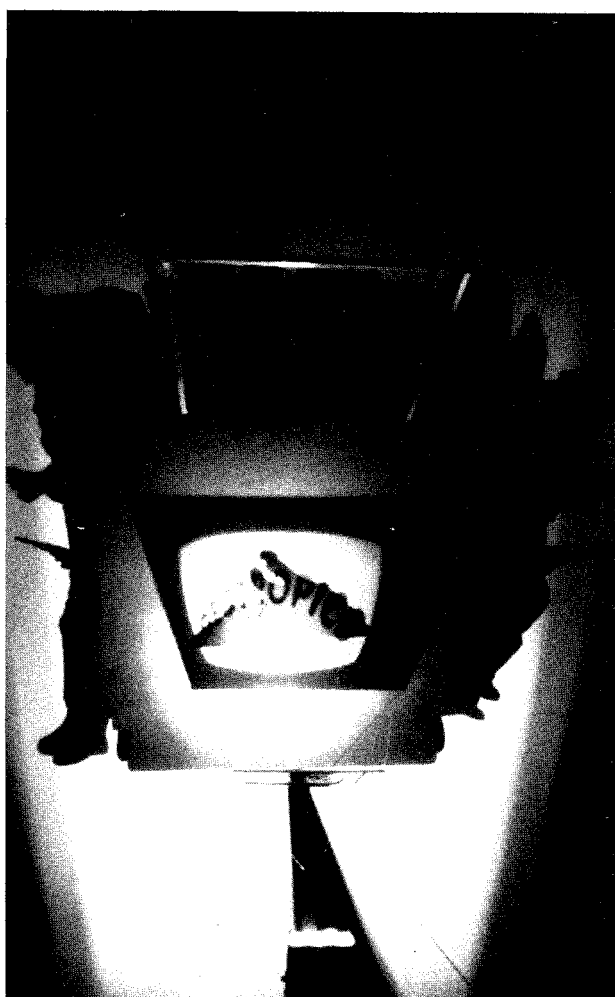
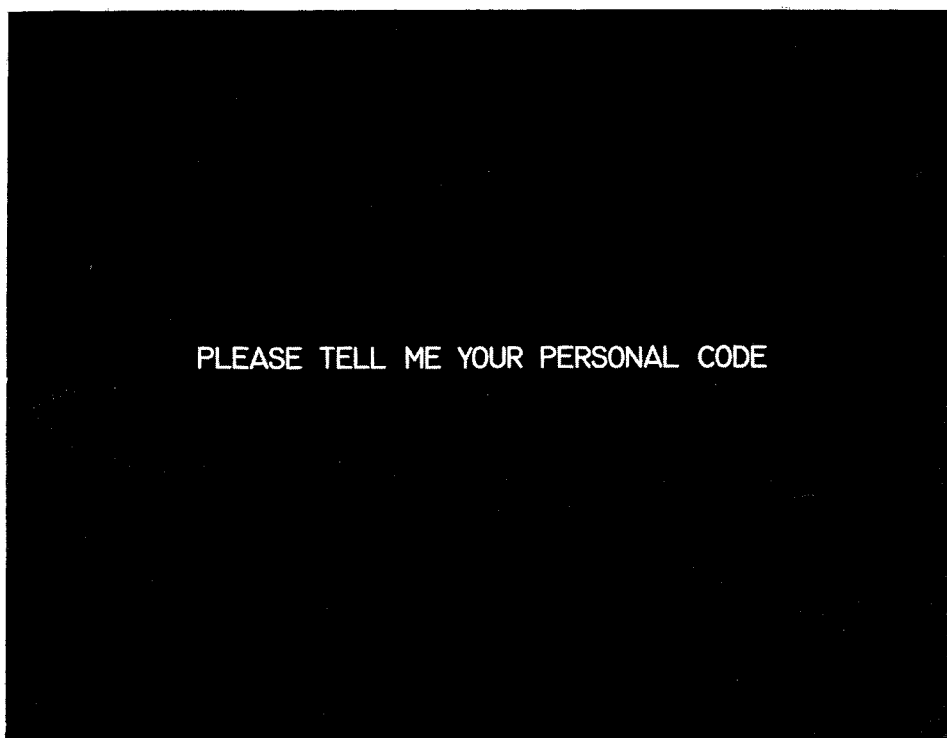
Obra apresentada:

We bring good things to life, 1983
escultura-pilar de madeira marmorizada etc, 297 x 90 cm

HALLEY, Peter

Obra apresentada:

Please tell me your personal code,
1985
fotografia, 43,2×55,9 cm



HOBBERMAN, Perry

Obra apresentada:

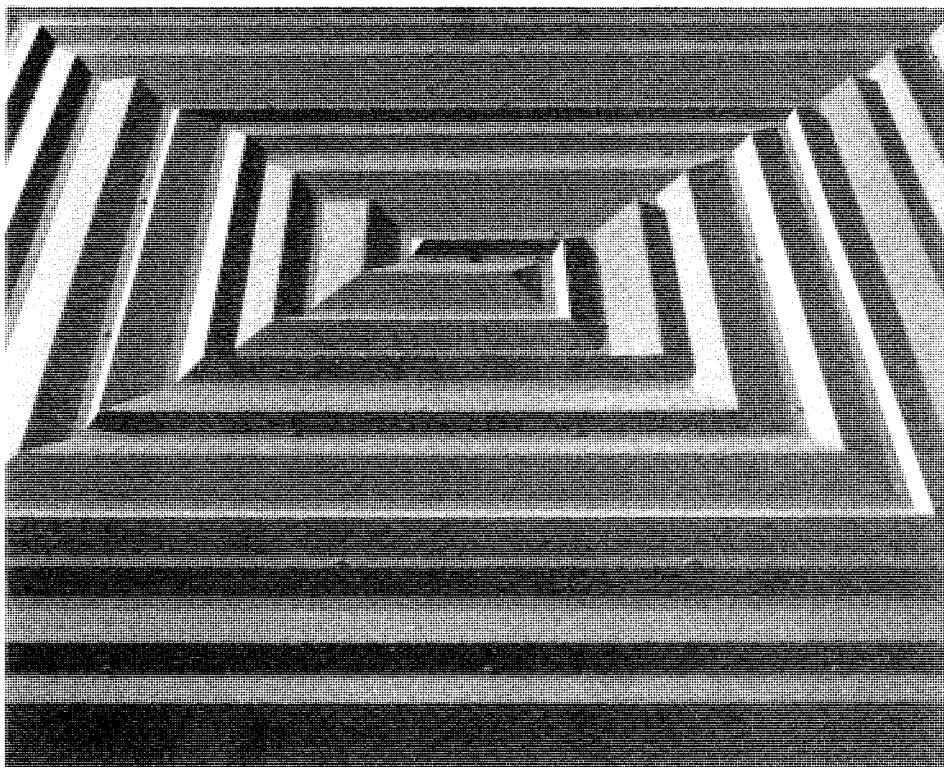
Vital Interests (Geotropics), 1985
3-D esculturas - madeira, metal, plás-
tico, luz polarizada,
133,1×152,4×98 cm

INSLEY, Will

Obras apresentadas:

Building nº 14, Channel Space Auto-
run, Model, 1969
protótipo acrílico, tinta, masonite, ma-
deira, 15,2 x 167,6 x 158,7 cm

Building nº 14, Channel Space Auto-
run, Central Spira Plan and Section,
1969/74
desenho, 76,2 x 76,2 cm



Tancredinho nasceu com 3 kg e 200 gr e 50 cm de altura

JAAR, Alfredo

Obra apresentada:

Tancredinho, mon amour, 1985
instalação, 213,4 x 213,4 x 91,4 cm

País já tem um Tancredo

ENQUANTO o Presidente Tancredo Neves agonizava no Instituto do Coração, em São Paulo, nascia no Rio — entre muitas dificuldades para encontrar vaga num hospital — o menino Tancredo Paulo Cunha, o Tancredinho, como já o chamava ontem, à noite, a Irmã Juliana, missionária de Fátima, no Plantão da Pró-Matre, Av. Venezuela, 153, quando chegou o pai, Paulo Sérgio da Cunha:

— Vai se chamar mesmo Tancredo — disse após beijar, quase 24 horas depois, o filho e a mãe, Marinete da Cruz Cunha, no leito 310 da Pró-Matre. Tancredinho nasceu com 3 quilos e 200 gramas e 50 centímetros de altura. Quem sugeriu o nome do Tancredo inicialmente foi a enfermeira Josefa dos Santos Fernandes, há 13 anos na Pró-Matre. O menino nasceu com um fôlego de sete vidas — disse, quase ao mesmo tempo em que se noticiava o fim da agonia do Presidente, em São Paulo.

Vida difícil

A idéia de batizar o menino com o

nome de Tancredo foi encampada pela mãe e pela avó, Maria de Lurdes da Silva Cunha, mas faltava um encontro com o pai, que deixou ontem à noite a administração do edifício Otis do Boulevard, em Vila Isabel. Ele reside no próprio prédio em que trabalha, ganha pouco, mas acha que ninguém deve perder as esperanças, mesmo com a morte do Presidente Tancredo. "Afinal, há ainda a possibilidade de eleição direta" — um ponto-de-vista também compartilhado por Irmã Juliana, que estuda filosofia no Mosteiro de São Bento.

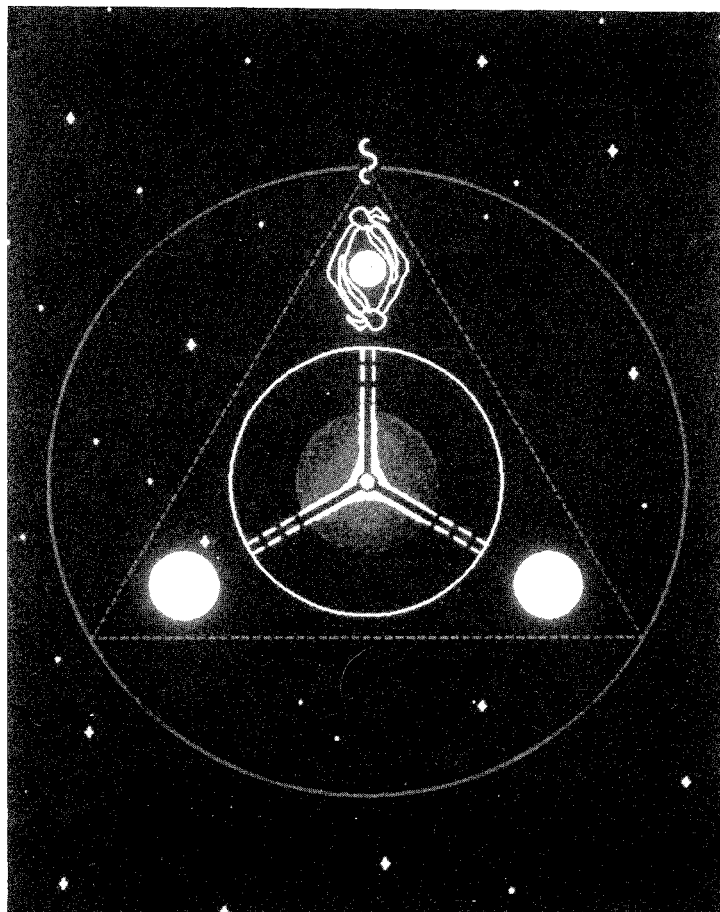
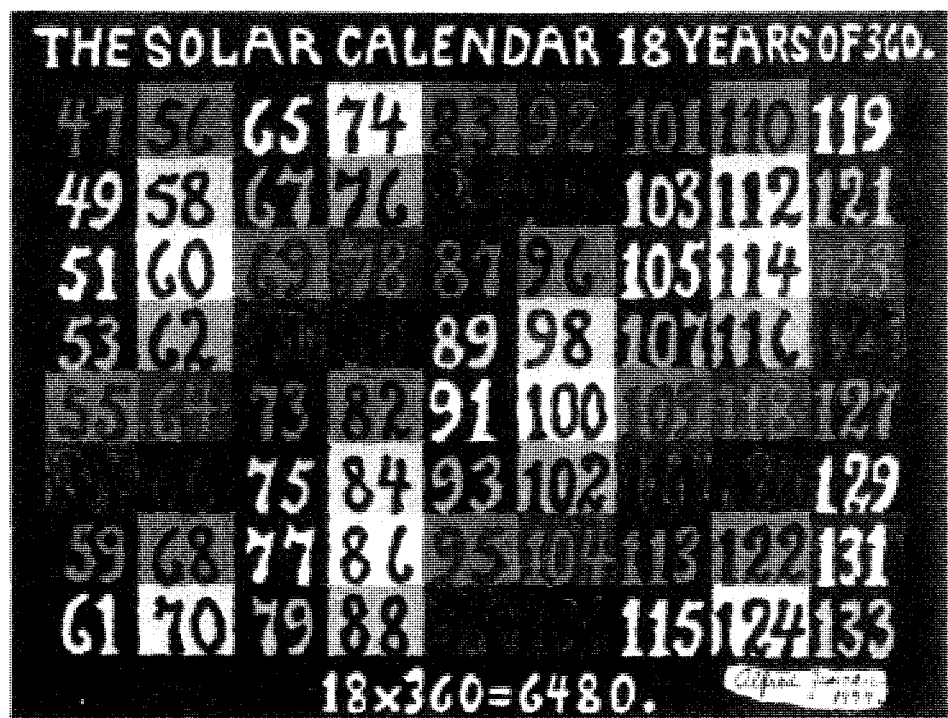
O pai — fuzileiro reformado por causa de um acidente em manobras — anunciava para todos os moradores do prédio nº 120 na Rua Jorge Rudge ontem, quando chegava com o berço, que "Tancredinho vem aí...". Na Pró-Matre, Dona Marinete lembrava a sua luta a partir das 21h, quando não havia vaga no Hospital dos Servidores, e as pessoas se mostravam paralisadas com as tristes notícias de São Paulo. Eram 22h23min e uma nova vida começava na maternidade Pró-Matre.

JENSEN, Alfred

Obras apresentadas:

The solar Fields and The Earth Fields,
1978
óleo sobre papelão, 101,6×76,2 cm

The Solar Calender 18 Years of 360,
1977
óleo sobre papelão, 76,2×101,6 cm



KALIL, Michael

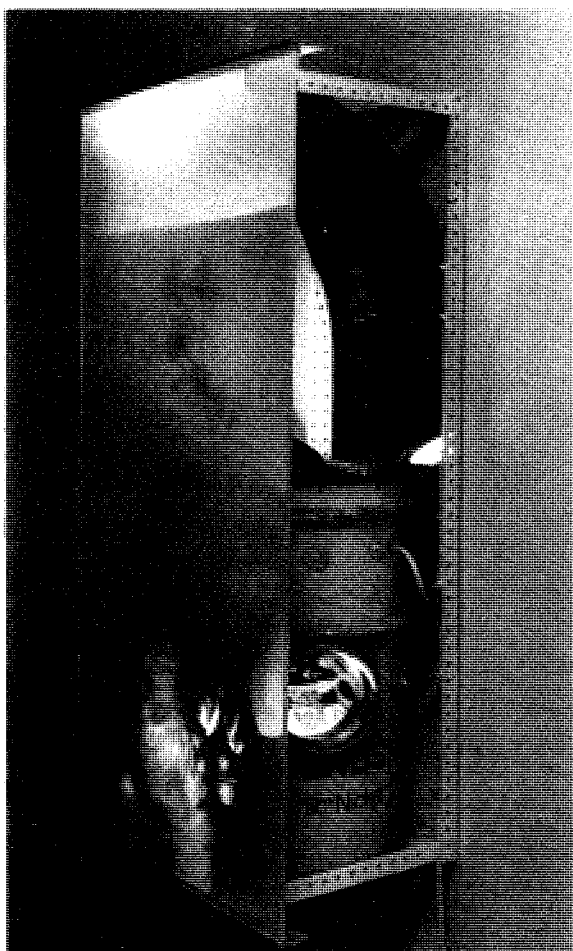
Obras apresentadas:

The Evolution of Individual and place,
1983
7 fotos de desenhos computadoriza-
dos, 50,8×40,6 cm cada foto

KEPES, Gyorgy

Obra apresentada:

Light Form, Untitled, 1983
fotografia



KESSLER, Jon

Obra apresentada:

The Prickley Heat, 1984
construção, 119,4×87,8×38,6 cm

KLIER, Michael

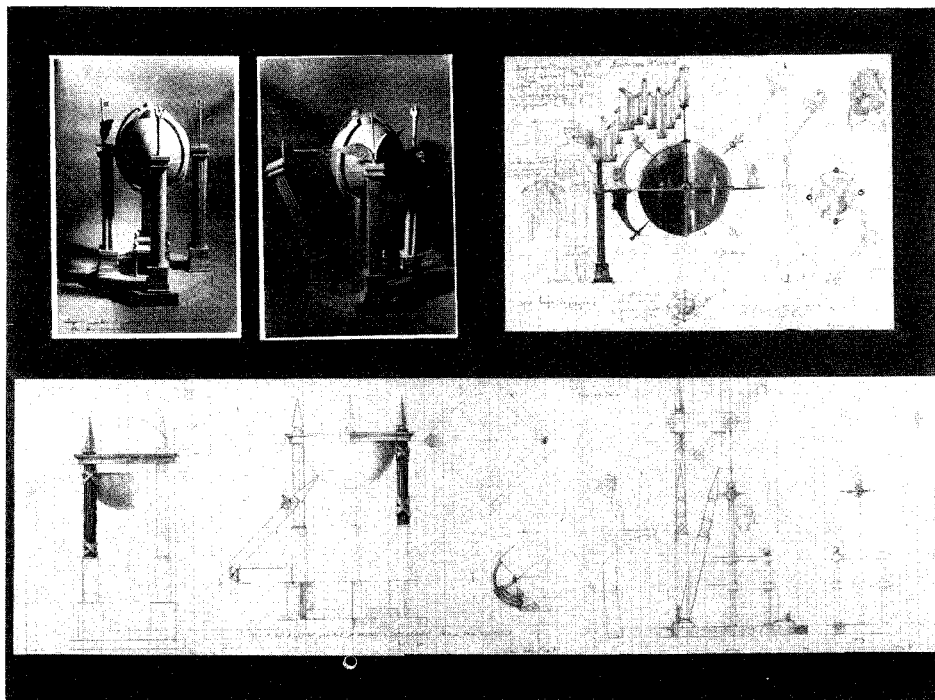
Obra apresentada:

Der Riese, 1982
vídeo tape p/b - 90 minutos

KLORANIDES, Carole Anne

Obra apresentada:

em colaboração c/ Michael Owen
RM Fischer - An Industrial, 1983
vídeo tape colorido, 3,5 minutos



KOMAR & MELAMID

Obra apresentada:

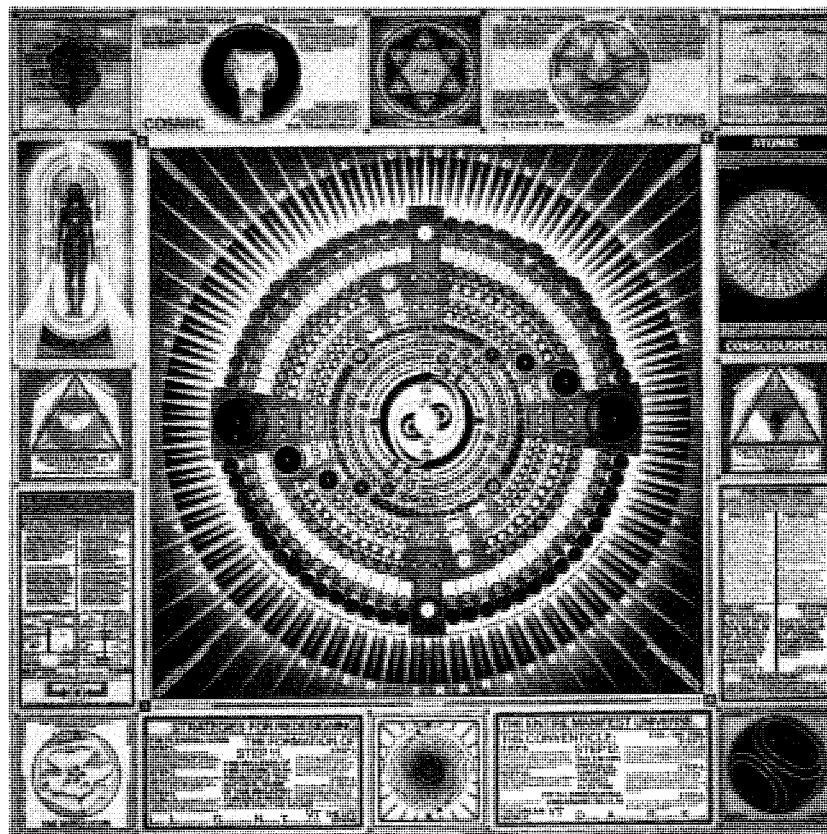
Magic Weapons, 1977/78
4 colagens de uma série de 8,
76,2 x 111,6 cm cada colagem

LAFFOLEY, Paul

Obras apresentadas:

The Cosmolux, 1982
óleo / acrílico e letras sobre tela,
186,7 x 186,7 cm

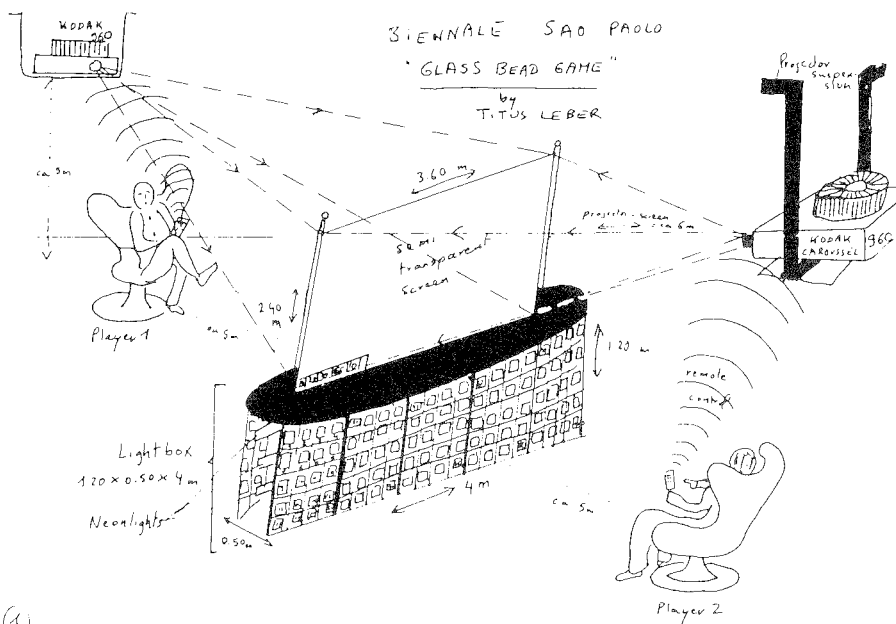
The Tesseract House, 1978
tinta e letras sobre compensado,
21,6 x 27,9 cada trabalho (19
trabalhos)



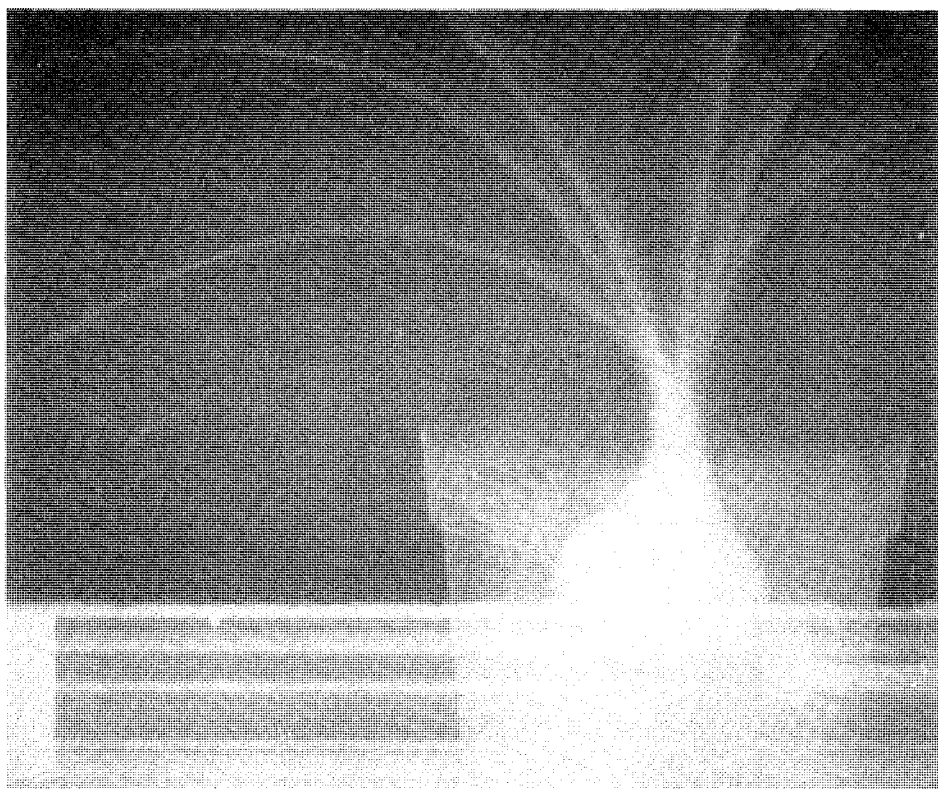
LEBER, Titus

Obra apresentada:

The Glass Bead Game, 1985
instalação com caixa de luz, poltronas e projetor de slides,
600 x 1200 cm



(1)
Biennale Sao Paulo
"Glass Bead Game"
Installation by Titus Leber
©1985 by Titus Leber A 1010 VIENNA, Rathauspl. 3 or 117, CAVS



LISS, Carla

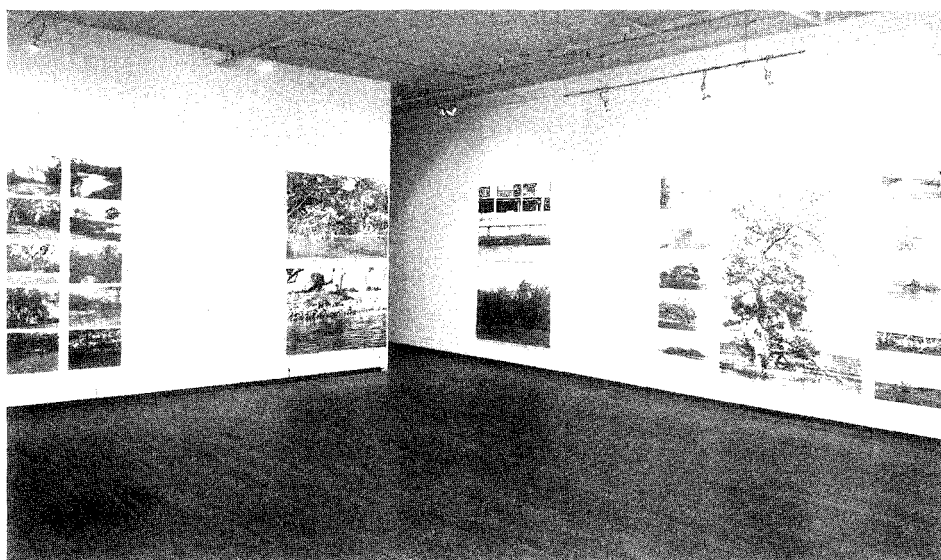
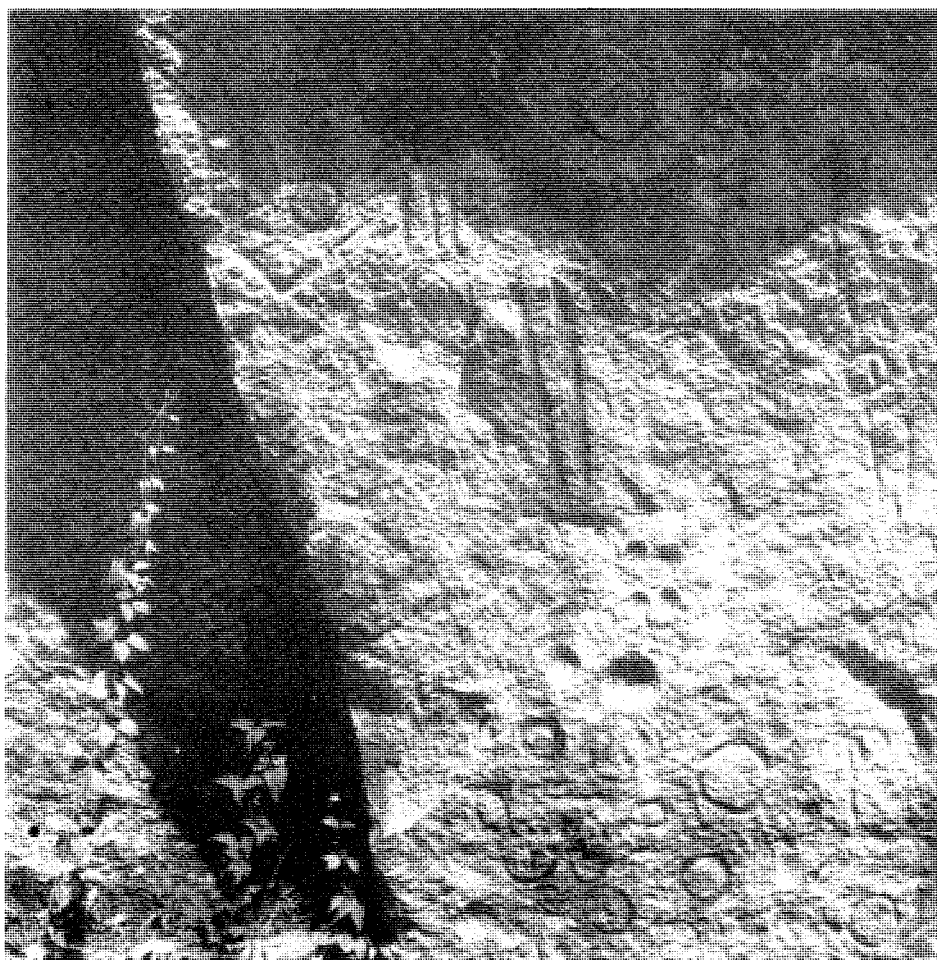
Obra apresentada:

Secrets of Three Mile Island, 1980
Fotografias 40,7 x 50,8 cm cada peça
(14 peças)

MAGALHÃES, Henrique
Bernardo

Obra apresentada:

Imagens da Pré-história no Brasil,
1979-85
5 sibacrome print



MAYER, Helen / HARRISON
Newton

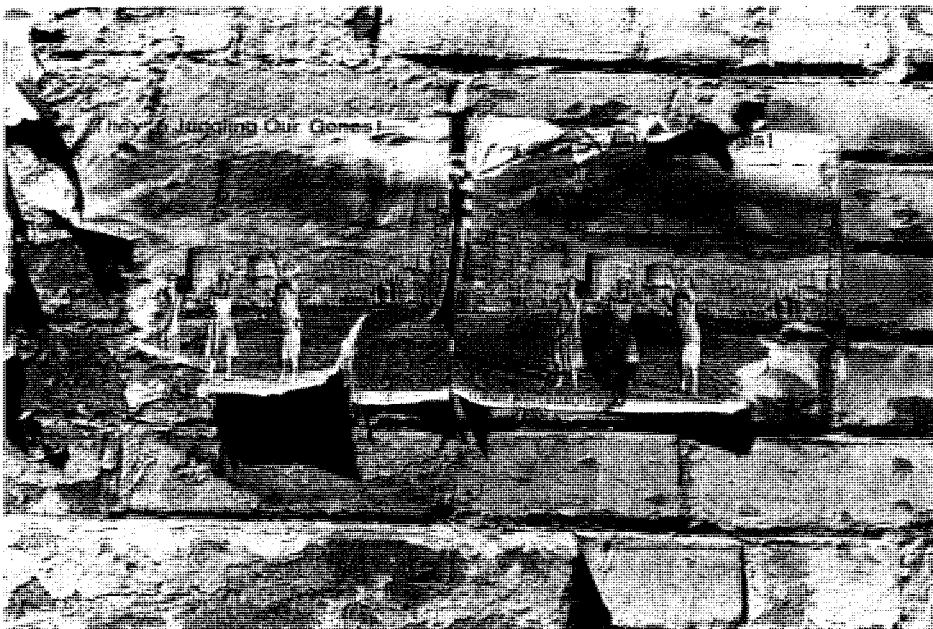
Obras apresentadas:

Barrier island drama: the Mangrove
and the Pine, 1982
instalação-imagens montadas em
compensado
5 painéis: 45 x 71,7 cm
1 painel: 243,8 x 177,8 cm
1 painel: 243,8 x 203,2 cm
1 painel: 243,8 x 175,4 cm
1 painel: 243,8 x 353,3 cm

MARROQUIN, Raul

Obra apresentada:

Computer Chat: A Play for two
computers
instalação com 2 computadores,
som



McADAMS, Dona Ann

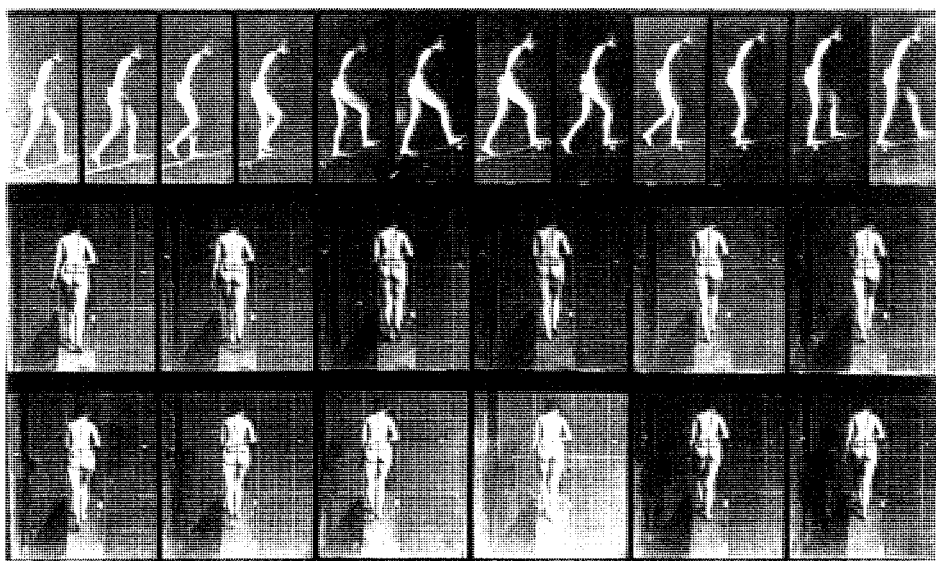
Obras apresentadas:

They're juggling our genes II, 1982
fotografias, 50,8 x 60,9 cada foto

MUYBRIDGE, Eadweard

Obra apresentada:

Plate 79, Animal Locomotion Series,
1887
colotipia, 48,3 x 60,9 cm

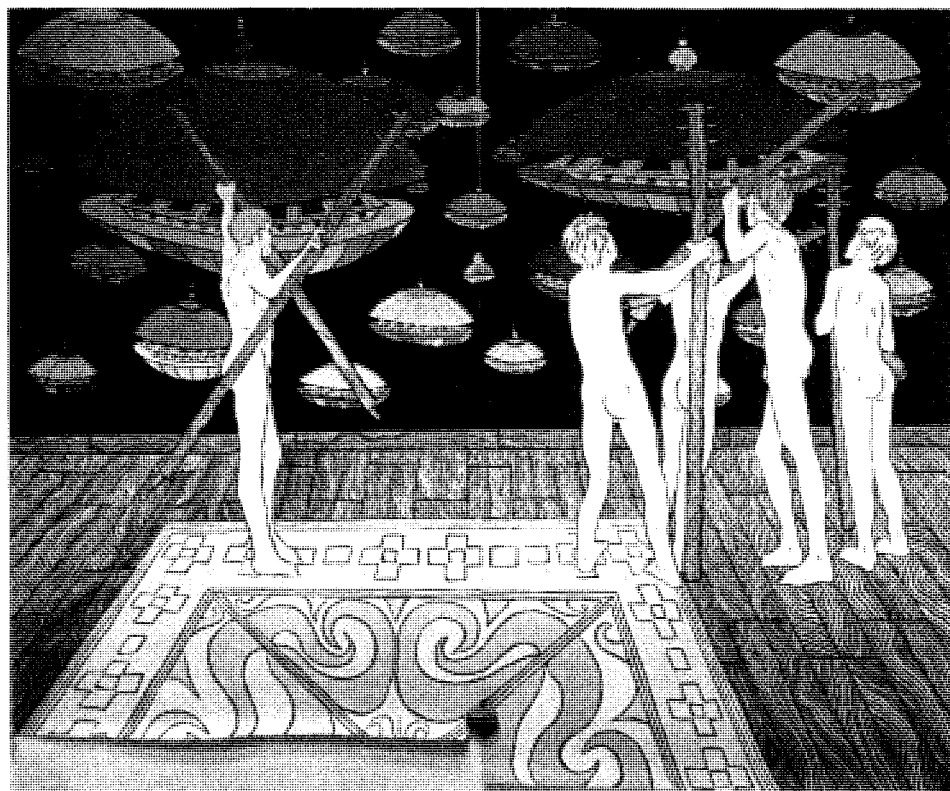
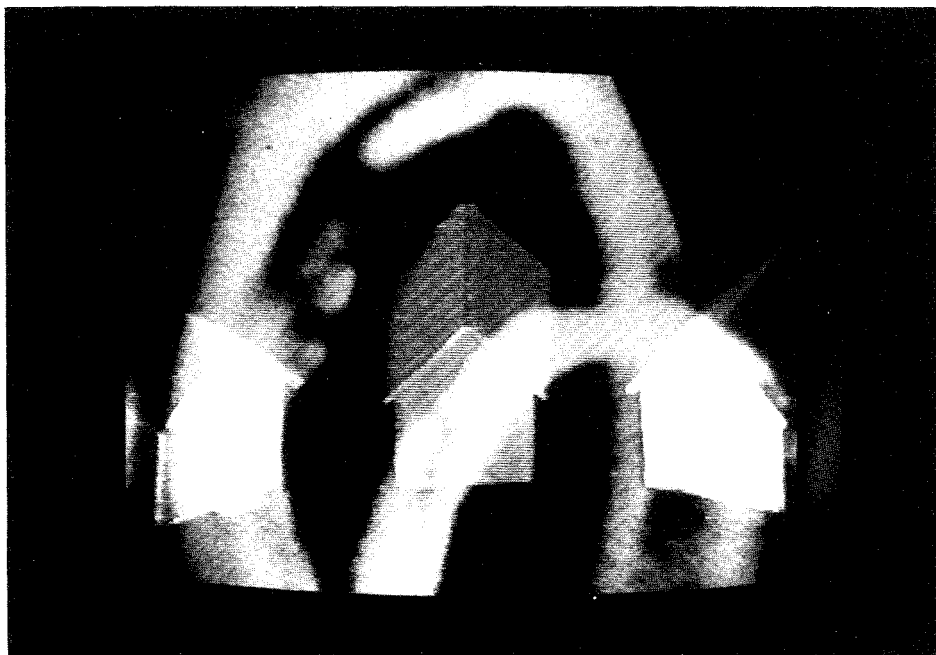


MYERS, Rita

Obras apresentadas:

In the Planet of the Eye, 1984
vídeo, 5 minutos

Sem título, 1985
lápis e tinta sobre mylar, 101 x 101
cm e 107 x 107 cm (2 trabalhos)



NELSON, Barry

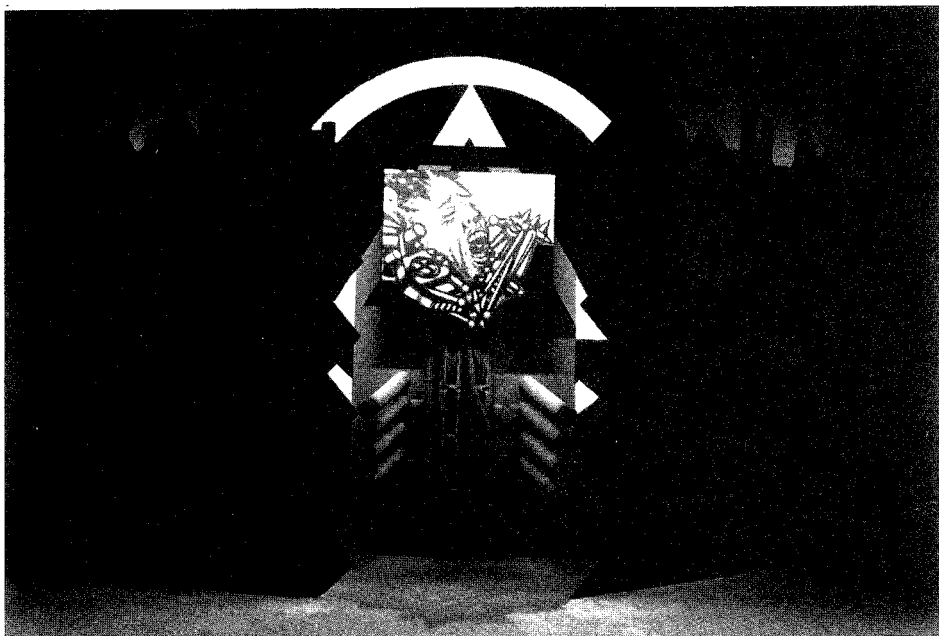
Obra apresentada:

Space Cadets, 1984
pintura óleo / velum e cerâmica,
144,9 x 182,9 cm

PAUL, H. O.

Obra apresentada:

An implement display of the hideous
confrontation between the techno-
fascist and liberal man, 1985
instalação - fitas K7 com amplificador
e outros, 250 x 600 cm



PAULINE, Mark

Obras Apresentadas:

Survival Research Laboratory
A scinic harvest from the kindgom of
Pain, (produção e direção: Jon Reiss
e Joe Rees)
vídeo tape colorido 15 minutos

ICARUS *OP*

PIENE, Otto / EARLES, Paul

Obra apresentada:

Red "ICARUS"
instalação com Apple II, música etc

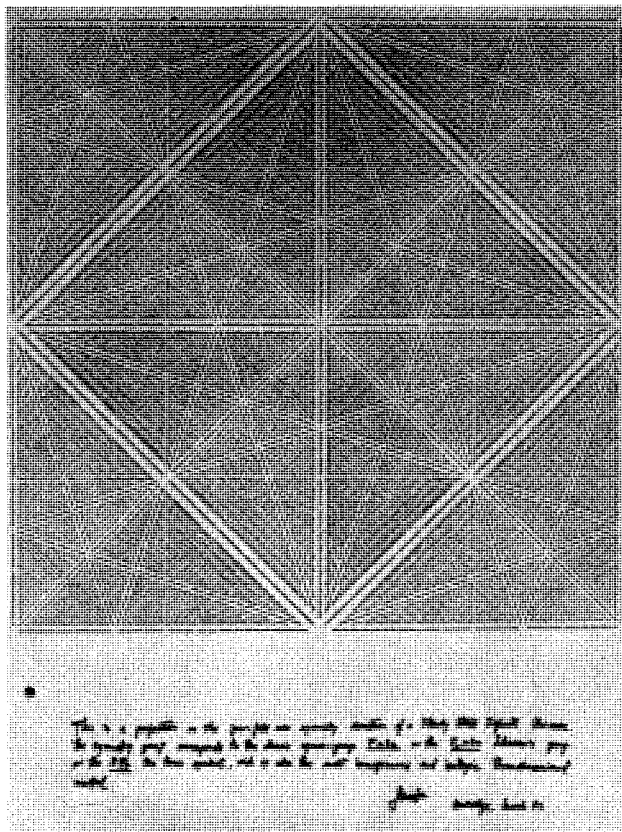


*INFLATING
CYCLE*

PIERRE, Duilio

Obra apresentada:

Sem Título, 1982
óleo sobre tela, 47 x 54 cm



PRADA, José Miguel

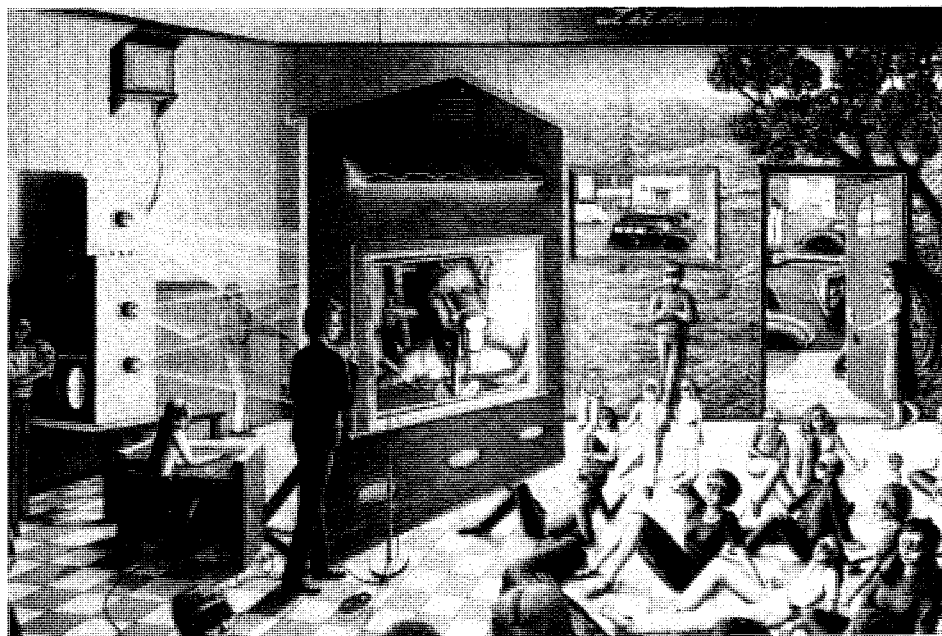
Obras apresentadas:

O Universo de cristal
conjunto de 4 desenhos

PRATCHENKO, Paul

Obra apresentada:

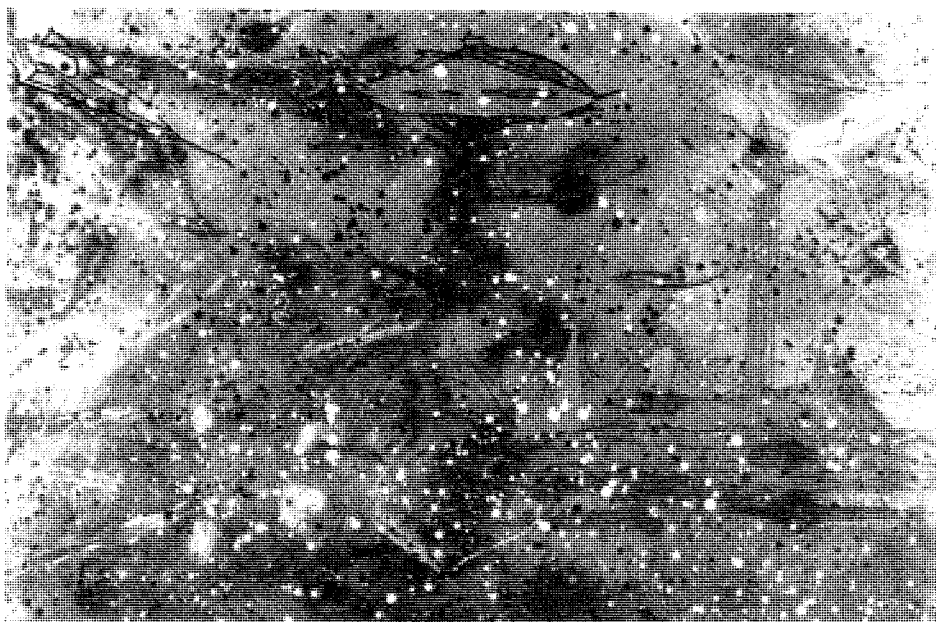
Let them eat technology, 1980
acrílico sobre tela, 148,5 x 190 cm



RAMMELLZEE

Obra apresentada:

Gothictures we are going a journey,
Gothic Futurism, 1984
acrílico e óleo sobre tela,
152 x 212,8 cm

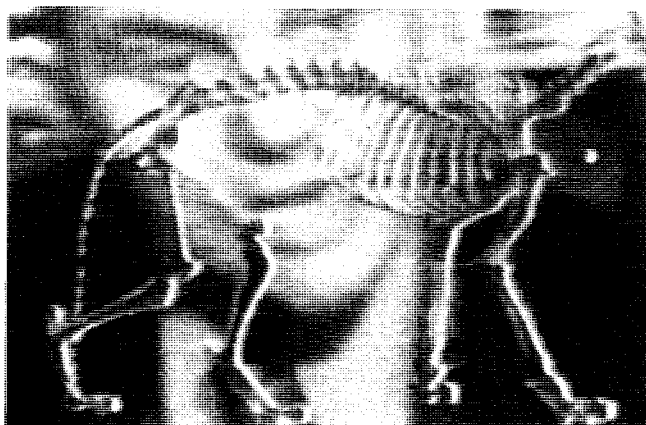


RANKUS, Edward

Obras apresentadas:

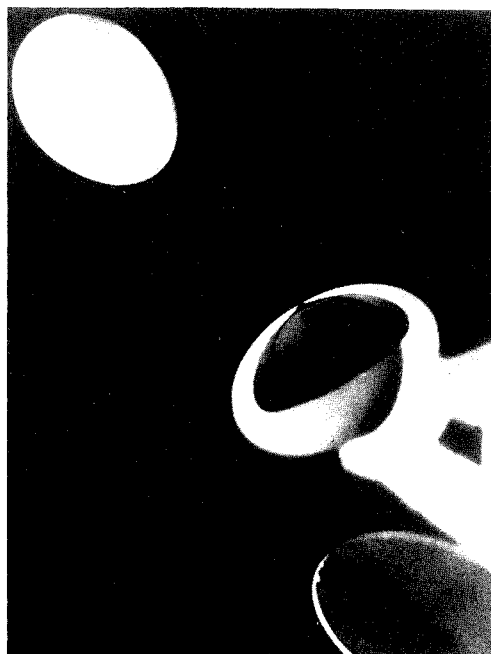
Naked Doon, 1983
video tape b/p - 17 minutos

em colaboração:
John Manning, Barbara Latham
Alienation, 1979
video tape colorido - 30 minutos



RAY, Man

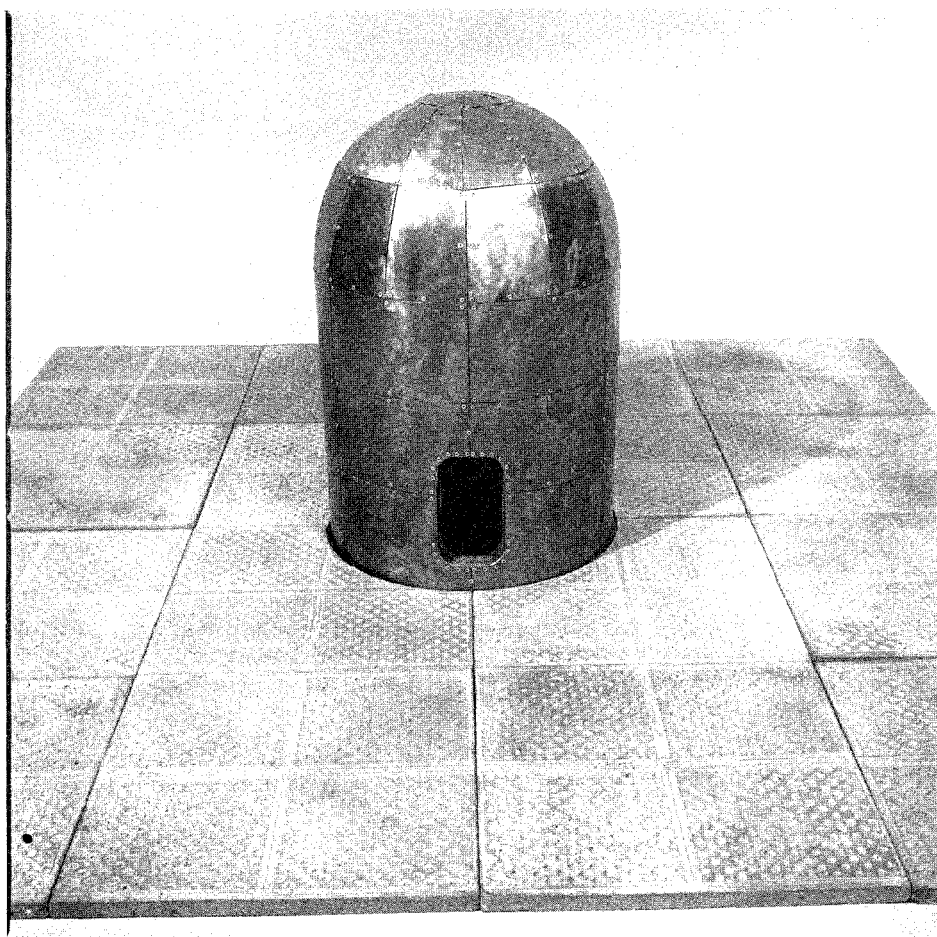
Obra apresentada:
Paris, 1922
rayograma, 25,4 x 20,3 cm



ROBERTS, Kent

Obra apresentada:

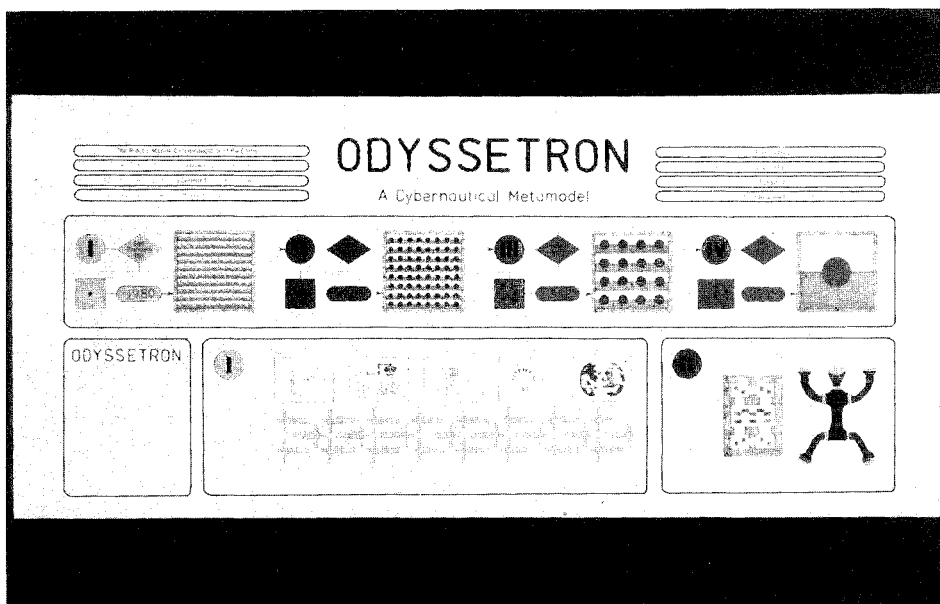
Containment, 1984
escultura em aço e concreto,
71,1x182,9x182,9 cm



ROGERS, Bryan

Obra apresentada:

Odyssetron, a cybernautical metamodel, 1980-2000
instalação com 12 desenhos, litografuras e objetos, 364,8 x 912 cm



ROSENBERG, Terry

Obra apresentada:

Sem Título, 1981
escultura em couro e plexiglass,
195,6×48,3×40,6 cm



SHANNON, Thomas

Obras apresentadas:

Corners of the World, 1974
montagens emolduradas, 60×94,5
cm

Empire Sphere, 1978
montagens emolduradas, 132×64
cm

Teleglobe, live television globe, 1971
montagens emolduradas, 58×48 cm

Airborne Islands, 1973
montagens emolduradas, 35×35 cm

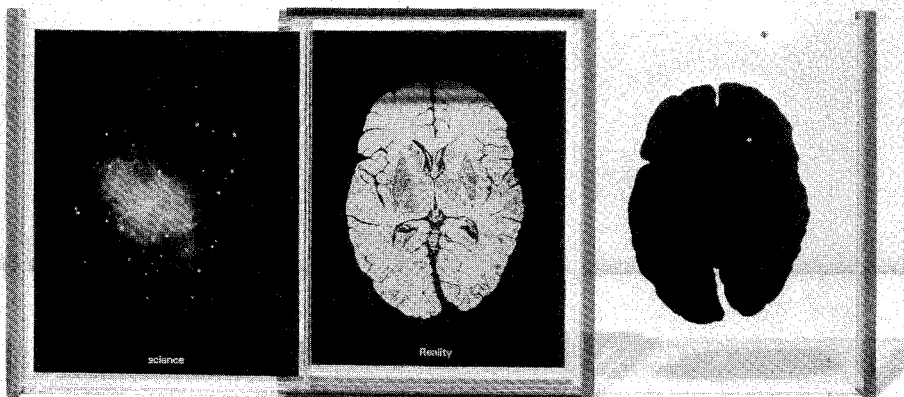
RAMIRO, Mario

Obra apresentada:

A invasão da onda (telenovela científica), 1985

Conecção via satélite Mark 400 - Public Color

(*) Participação: Pad Block Expressões Digitais
Nina Moraes
Edward Kac



SILER, Todd

Obras apresentadas:

Science / Art / Reality Bookform, 1982
mista em plexiglass,
33×32,4×3,8 cm

Science / Art / Reality Bookform, 1983
mista em plexiglass,
33×25,4×3,8 cm

SIMMONS, Laurie

Obra apresentada:

Tourism: Stonenenge, 1984
ciba chrome-film, 101,6 x 152,4 cm



*Towards the Development of a Cinema Cavern
or the movie goer as spelunker R. Smithson 1971*

SMITHSON, Robert

Obras apresentadas:

After Athansius Kircher, 1971
tinta e lápis, 30,6 x 40 cm

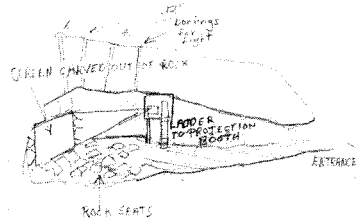
Towards the Development, 1971
lápiz, 32 x 39,6 cm

Island Project, 1970
desenho a lápis, 48,3 x 70 cm

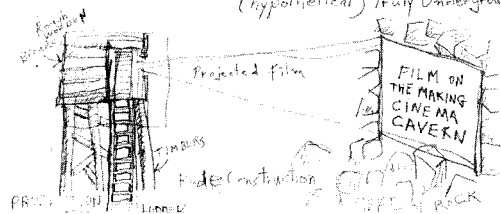


11 Many spelunkers believe that the 1424 length of passage to the cave system in Flint Ridge, Kentucky, is the greatest in this country. (Copyright, 1970, by American Museum of Natural History)

*Mine goer
as
Spelunker*



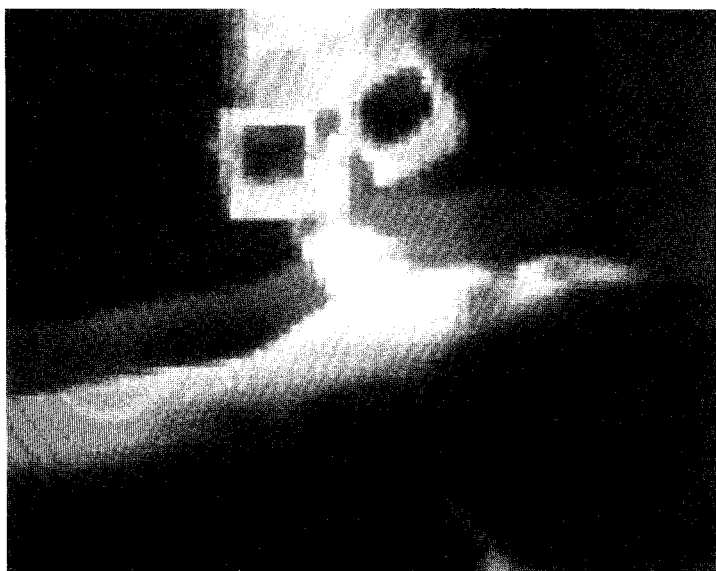
*Natural cave "or Abandoned Mine"
(hypothetical) Truly "Underground"*



STURGEON, John

Obra apresentada:

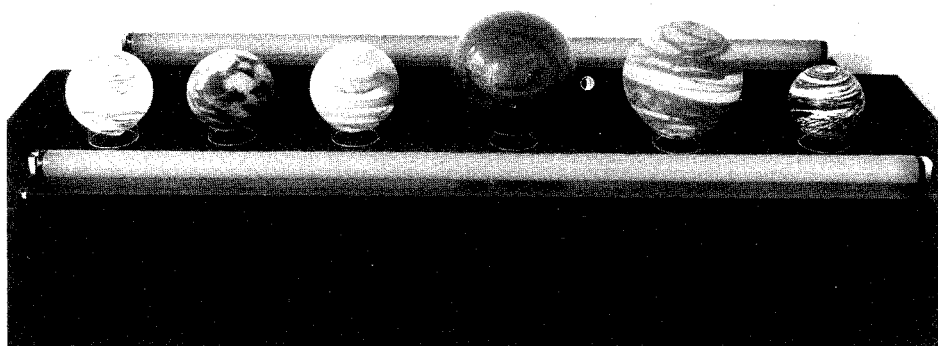
Spine-Time, 1982
vídeo tape colorido, 5 minutos
(extrato)



SUZUKI, Taro

Obra apresentada:

Six Mondos, 1985
Escultura-globos de plexi-glass sobre
base de madeira



STELARC

Obras apresentadas:

Evolution, 1982
Fotografia, 60 x 79 cm

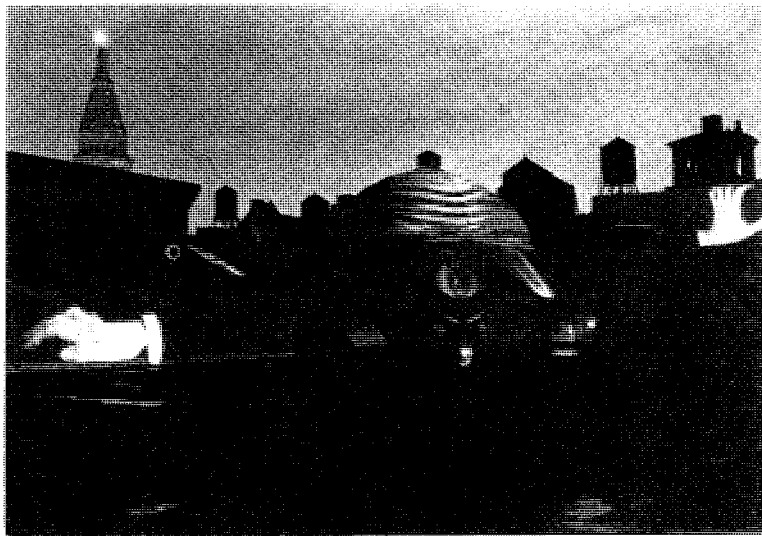
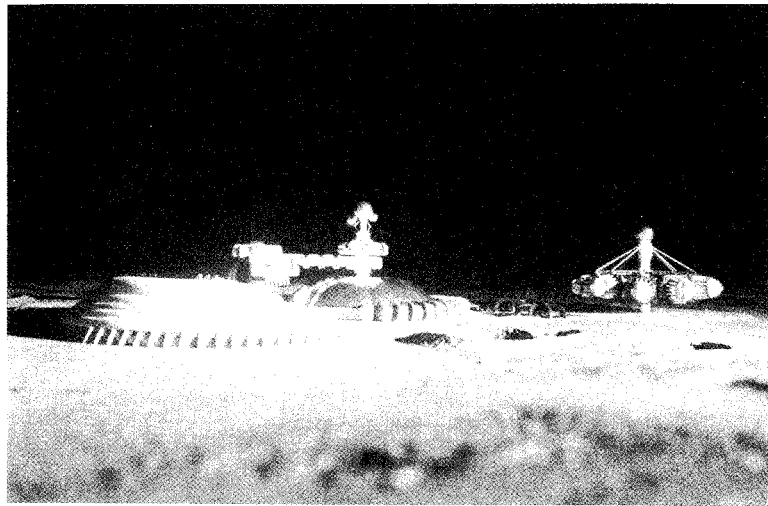
Deca-Dance, 1981
fotografia, 60 x 79 cm



TROTTI, Guilherme

Obra apresentada:

Counterpoint
Lunar
3 desenhos fotos



WOCIZKO, Krzysztof

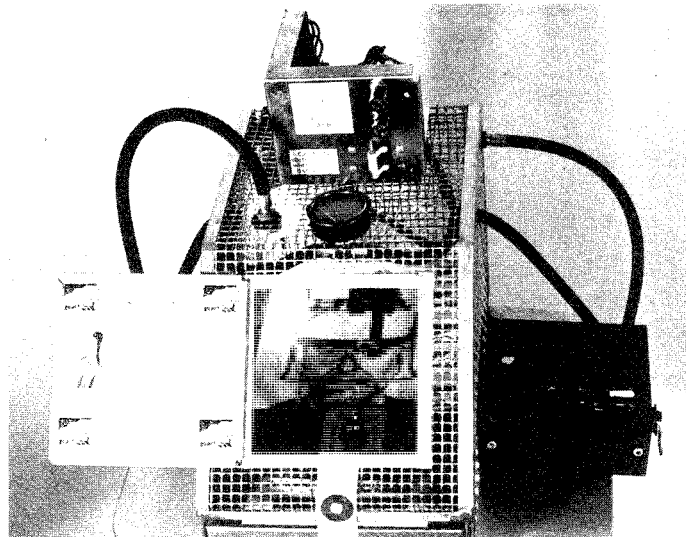
Obra apresentada:

Penthouse, Tower Gallery, New York,
1984
fotografia, 101,6×271,8 cm

WORTHINGTON, Nancy

Obras apresentadas:

Specimen U12- The American Rat Race, 1984
construção cinética,
152×60,8×129,2 cm; 2 painéis de
parede: colagem relevo,
101,5×111,6×5 cm e
106,4×70,9×5 cm



Babcock Jo

Declaração

Essa série particular de câmeras com as quais venho trabalhando há alguns anos constitui uma tentativa consciente de fundir a escultura e a fotografia. Algumas dessas câmeras são "modelos de trabalho", enquanto que as outras são objetos para serem admirados.

Jo Babcock

Bridges Marilyn

"As Linhas Nazcas"

Há cerca de dois mil anos e durante os mil anos seguintes, artistas indígenas do Sul do Peru dedicaram-se à criação das Linhas Nazcas, a maior concentração mundial de desenhos pré-históricos feitos no solo. Uma planície pedregosa e improdutivo foi considerada um "lugar sagrado", vindo a tornar-se uma tela na qual seriam produzidos magníficos efígies, desenhos geométricos e linhas retíssimas — tudo em colossais proporções, relacionadas com a crença religiosa de seus autores e visíveis apenas do céu.

O propósito de tais desenhos é digno de especulação. Não se sabe se eles foram criados como apelos xamanísticos a seres celestiais, ou como delimitações terrestres ligando centros de importância espiritual. Os adeptos do ocultismo fornecem explicações fantásticas, enquanto que os cientistas sugerem, com pragmática cautela, que eram possivelmente informações astronômicas, mapas ou talvez trilhas cerimoniais.

As Linhas Nazcas constituíram minha primeira experiência com a fotografia aérea. De uma perspectiva aérea, alguns fragmentos individuais na paisagem assumem uma totalidade única. Através de minhas fotografias aéreas, eu espero apresentar não apenas uma documentação aérea, mas uma realidade mais completa, uma penetração naquilo que esteve sempre limitado a uma perspectiva perpendicular.

Naturalmente, documentei artefatos da série de desenhos nazcas e creio que há muito para ser estudado em minhas fotografias. Porém eu também acredito que a experiência de meu encontro com as linhas se encontra perfeitamente representada nas fotos. Espero ter sido um meio através do qual as preocupações cósmicas dos antigos nazcas conservem uma parcela de sua intensidade original.

É também minha intenção chamar a atenção para a natureza frágil dessas importantes reliquias do passado. A cada ano, a negligência e o vandalismo descabido contribuem para seu desaparecimento.

Marilyn Bridges

Bell, Bill

"O Tubo Iluminado"

Um Alucinógeno Bio-eletrográfico

Os olhos, o cérebro e a eletroótica, três coisas surpreendentes que ninguém compreende perfeitamente, combinam-se para criar ilusões fantasmagóricas, misteriosas e rápidas de elefantes cor-de-rosa, silhuetas de cidades ou mensagens portentosas, quando você se depara com uma escultura em forma de luz titulada "O Tubo Iluminado".

Ao olhar para um "Tubo Iluminado" você vê uma barra de luz comum. Ao desviar os olhos você se depara com uma imagem totalmente inesperada, a qual dura décimos de segundo; voltando os olhos para o "Tubo Iluminado" você nada vê, a não ser uma luz comum.

Você não conhece nada parecido em seu cotidiano. O que estará acontecendo?

Talvez você não acredite, mas seus olhos estão sendo utilizados como uma tela na qual é pintada uma imagem que só existe em sua mente. O "Tubo Iluminado" é o pincel do pintor, o qual permanece imóvel, enquanto que você, a tela, vai, através de seu olhar, de encontro a ele.

A resplandecente barra de luz que produz essas imagens constitui na verdade, diversos pincéis separados, construídos com milhares de minúsculos diodos emissores de luz dispostos no interior de um tubo estreito com diversos pés de altura por duas polegadas de largura. Controlado por um computador a maneira de uma impressora de matriz pontilhada, a luz pinta uma imagem completa em todos os seus detalhes, um após outro. Seus olhos e cérebro possuem uma memória imediata que retém todos os detalhes até que a imagem tenha sido completada, uma fração de segundo, mas o suficiente para seu cérebro decidir que você viu alguma coisa.

Você poderia reagir com um sorriso, ou ficar completamente confuso ao ver pela primeira vez um elefante cor-de-rosa de seis metros de altura por 15 metros de largura surgir repentinamente diante de seus olhos num espaço onde no instante imediatamente anterior nada havia. Não há nada no cotidiano que se compare com essas aparições estonteantes, e algumas pessoas tendem a não acreditar em seus próprios olhos até que compreendam o humor e a mágica do negócio.

"O Tubo Iluminado" está sendo exibido no Museu de Arte Contemporânea, de Los Angeles; no Exploratorium, em São Francisco; no Ontario Science Center, em Toronto; e no show ambulante "O Museu do Humor — Parte II", que atualmente se encontra no Japão. Ele foi exibido em outras cidades nos Estados Unidos, Canadá e na Europa. Em novembro de 1984, a Galeria Watari, de Tóquio, apresentou um show com os "Tubos Iluminados" montada por Bill Bell, seu criador.

Behr, Juan S.

"Landsitesat"

(Concerto metaterrestre)

Esse trabalho é o resultado de 300 horas de processamento eletrônico dos sinais telessonoros codificados de vários satélites (na órbita terrestre) no momento em que transmitem dados referentes ao planeta "Terra".

Os sons registrados são telessinais relativos a dados meteorológicos, geográficos, edafológicos, orográficos, hidráulicos, topográficos, sobre a radiação solar, mudanças magnéticas do planeta, oceanográficos, eólicos, etc.

Meu interesse por esse tipo de material (vulgarmente considerado "ruído"), e sua posterior transmutação em composições musicais, se deve ao descobrimento de seu potencial para "redescobrir" nosso meio ambiente. É o resultado de uma "ativação" dos elementos e forças de um lugar devido a um exercício de percepção de mensagens procedentes de um contexto diferente (nesse caso os sinais transmitidos do espaço extraterrestre). Os sinais que processei foram emitidos e transmitidos pelos seguintes satélites ou espaçonaves: Apollo 11 (Chegada do primeiro homem à Lua) Satélite de Comunicações Telstar Telemetria - Sismógrafo da Apollo 12 Telemetria - Exploração de Marte pela Mariner 4 Telemetria - Vanguard 1 Telemetria - Sputnik 1 Ônibus espacial Colúmbia Skylab 4

Satélite oficial do governo francês Satélite Tecnológico de Pesquisa dos Recursos Terrestres (ERTS) - NASA, etc.

Esse concerto foi estreado em Nova York em março de 1984, tendo sido patrocinado pela "Experimental Intermedia Foundation", graças a verbas cedidas pelo National Endowment for the Arts e pelo New York State Council for the Arts.

Haacke Hans

"Damos vida a coisas boas, 1983"

Dimensões: 279 x 90 cm; altura do busto: 68,5 cm. Pilar de madeira marmorizada com barbatanas, títulos, uma placa de cobre, um busto de gesso para os mísseis MX e outros. O código utilizado para uma lâmpada fluorescente circular.

Assistente de produção: Max Hyder.

Nos anos 50, Ronald Reagan aparecia em programas promocionais da General Electric. A companhia é amplamente conhecida pelos produtos que fabrica, entre os quais lâmpadas e tubos fluorescentes. Porém, ela é também um importante fabricante de armamentos e conta com destacada participação na produção de ogivas nucleares para os mísseis MX e outros. O código utilizado para denominar essas ogivas é Mark 12A. "Damos vida a coisas boas" é o slogan que a GE utiliza em seus comerciais de eletrodomésticos.

Exibida pela primeira vez numa mostra individual na John Weber Gallery.

Nova York, Maio de 1983.

Fotografias: Fred Scruton.

Propriedade de Hans Haacke.

O presidente Ronald Reagan apóia o desenvolvimento de armamentos para serem empregados numa eventual guerra espacial.

Harriet Casdin-Silver

Para a 18.ª Bienal de São Paulo

Estes pensamentos resultam de um diálogo recente em colaboração recente. Eles definem o estado de minha arte.

O único clichê a que aderirei é o seguinte: "Quero transformar o mundo". Impossível. Isto é, quero traduzir o sofrimento. Quero refletir este mundo doentio, lutar contra seu ódio e sua supressão. Procuo revelar temores não-assumidos. Preocupo-me com a alienação causada pelas máquinas e pela tecnocracia. O Feminismo/Humanismo constitui uma questão para mim. Exploro a morte e o morrer. A Metafísica. Quero que as pessoas se conheçam e se compreendam a si próprias. Desejo que meu trabalho faça com que o espectador passe a sentir a necessidade de uma procura, de um crescimento, de uma iluminação.

Vejo a holografia como um poderoso meio de comunicação. Embora eu seja considerada uma pioneira da holografia, creio que minha maior contribuição à arte seja minha utilização desse meio impossível, preciso, para atingir, compartilhar e provocar.

A tecnologia existe apenas para me auxiliar a fazer o comentário mais pujante que puder. Para mim, a tecnologia é um veículo, nada mais. Oponho-me à utilização da tecnologia pelo bem da própria tecnologia. Denomino esse carnaval de holografia. Receio que a holografia com muita frequência caminhe para um carnaval; holografia de diversão, holografia "hurra", holografia colorida piegas!

Comumente, isso não é aplicável à holografia transmitida por meio de raios laser. A imagem desse tipo de holograma é vista na cor do elemento químico no interior do laser reconstrutor. Por exemplo, um laser alimentado por hélio-neon emite uma luz avermelhada, brilhante, poderosa e incandescente. A luz azul do laser a argônio é pura, misteriosa, cósmica.

Infelizmente, as considerações práticas das instituições promotoras de exposições por vezes restringem o artista holografista à utilização da luz branca para reconstruir as imagens. Em tais instâncias torna-se imperativo que as cores inerentes aos hologramas transmitidos por meio de luz branca sejam coordenadas de forma a funcionarem em conjunto, e com os outros elementos da instalação, com sutil potência.

Meu trabalho no Centro de Estudos Visuais

Avançados de Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) durante os últimos nove anos incluiu uma considerável dedicação ao ensino. Estabeleci como minha meta a tarefa de estimular meus alunos a procurarem dentro de si próprios, encontrem suas verdades e traduzi-las para a arte. Acredito que a responsabilidade de um professor não seja impor sua filosofia sobre seus alunos. Embora não imponha meus pontos de vista, eu decididamente espero que meus alunos aceitem meu desafio para "mudar o mundo".

Três das sete instalações que produzi entre junho de 84 e junho de 85 resultaram de interações entre holografia, vídeo, som e instrumentos robotizados: "Limiares", em colaboração com Dov Eylath, no Museu da Holografia, Nova Iorque; "Kunstzähne", no Deutsches Filmmuseum, Frankfurt, Alemanha Ocidental, e "A Holografia Interage", no M.I.T. Meu objetivo atualmente é perseguir as seguintes metas: integrar a holografia com outros setores artísticos e tecnológicos, que estejam relacionados com o teatro ou com a performance.

Minha próxima obra deverá integrar de forma completa minha diversificada formação. Trabalhei no teatro, no rádio e na televisão. Minhas instalações ambientais montadas com aço inoxidável incorporaram luz, som e performance. Em meu próximo trabalho associarei esses elementos numa obra que será simultaneamente sagrada e profana, antiga e "au futur!"

Entretanto, receio que se construir a peça da forma como desejo serei excomungada — não da igreja mas da vida!

Harriet Casdin-Silver
Cambridge, Massachusetts
5 de julho de 1985.

"LIMIARES" incorpora quatro elementos — holografia, vídeo, instrumentos robotizados e áudio — instalados dentro de um retângulo. Uma mulher é vista num monitor colorido de vídeo localizado no centro frontal da tela. Dois hologramas brancos iluminados, "Garfos Equivocais", encontram-se pendurados na lateral e na parte traseira desse monitor, ocupando o centro do retângulo. "Ralph III" e "Os Garfos". O vídeo colorido com os filmes é projetado na parte traseira do retângulo. "Estou morrendo... Volte para mim" é projetado a partir do interior da instalação.

Os seguintes créditos foram copiados do catálogo "LIMIARES", editado pelo Museu da Holografia, de Nova Iorque. A mostra "LIMIARES", de Nova Iorque, é diferente de "LIMIARES II", a ser exibida na 18.ª Bienal de São Paulo. O texto aqui apresentado foi devidamente corrigido para a Bienal.

A ordem dos itens da lista abaixo é a mesma da instalação

Harriet Casdin-Silver e Dov Eylath (Estados Unidos)

"Mulher" 1984

Vídeo-tape colorido (aproximadamente 24') com o holograma de Harriet Casdin-Silver "Uma Mulher", e com a própria autora. Custeado em parte pelo Conselho das Artes do Massachusetts Institute of Technology - M.I.T., com o apoio do Centro de Estudos Visuais Avançados e dos Recursos para Atividades Educacionais em Vídeo, do M.I.T.
Coleção dos artistas

Harriet Casdin-Silver (Estados Unidos)

"Garfos Equivocais III"

Hologramas com transmissão por meio de luz branca (dois de 14-1/2" x 16-1/2")
Coleção da artista

Harriet Casdin-Silver e Dov Eylath (Estados Unidos)

Performance em vídeo por "Ralph III" (Mão robotizada), autoria de J. Kenneth Salisbury.

"Ralph III e os Garfos"

1984

Vídeo-tape colorido (aproximadamente 6-1/2') Custeado em parte pelo Conselho das Artes do M.I.T., com o apoio do Centro de Estudos Visuais Avançados e dos Recursos para Atividades Educacionais em Vídeo, do M.I.T.
Coleção dos artistas

Harriet S. Casdin-Silver (Estados Unidos)
Voz de Casdin-Silver

"Estou morrendo... Volte para mim"

1984

Som em fita (aproximadamente 24') Custeado em parte pelo Conselho das Artes do M.I.T., com o apoio do Centro de Estudos Visuais Avançados, do M.I.T.
Coleção da artista.

Kalil, Michael

A Evolução do Indivíduo e do Meio

Utilizando a teoria quântica como base, examinamos as origens da arquitetura como um reflexo das propriedades e do comportamento do Indivíduo e do meio.

Através da ciência e da engenharia modernas, o indivíduo criou uma importante oportunidade evolucionária, a qual por sua vez necessita estar atenta às questões arquiteturais fundamentais para desenvolver princípios a partir dos quais podem ser tomadas decisões.

Esses princípios dão forma a uma teoria evolucionária da arquitetura na qual a Terra se torna um modelo para a estação espacial como um sistema auto-regulador. Da mesma forma como a Terra foi um dia a origem do Indivíduo, no presente o Indivíduo é a origem da arquitetura que reforça a base de sua própria evolução.

Laffoley, Paul

O Cosmolux:

Uma proposta para a reconstrução da totalidade do universo físico na forma de um megafóton, possibilitando ao novo fóton passar, como um sistema total, da quarta para a quinta dimensão. Uma cosmologia urbana para uma nova visão do mundo.

O desenvolvimento e o estabelecimento de uma visão compreensiva do mundo, ou "Weltanschauung", sempre constituiu o objetivo de períodos históricos caracterizados por mudanças exageradas. A construção das visões do mundo percorreram, até a atualidade, duas trilhas básicas; 1) A recapitulação do passado importante e acreditado, e 2) A antecipação do futuro importante e acreditado.

Embora ambas as alternativas possam produzir sistemas completos de transformações, os resultados reais obtidos na forma de visões do mundo são principalmente intelectuais, ideais ou objetivos que permanecem a parte do processo histórico. Acredito que a função da transformação não seja apenas proporcionar uma perspectiva da história no caso de mudança, mas também uma forma de se obter um fim que não seja nem um resumo do passado nem uma antecipação do futuro — uma transcendência do significado do humano.

Uma transformação total requer o manejo de variáveis anteriormente consideradas inacessíveis ou teoricamente inadequadas à engenharia,

tais como: a dúvida, a fé e a revelação; o universo metafísico; a estrutura de um fóton, um sistema dimensional; a própria dinâmica mental; o tempo; a vida e a morte; formas que transcendem a consciência; ou a totalidade do universo físico.

Laffoley, Paul

Uma proposta para uma casa isolada de quatro andares com o formato de um octaedro ou hipercubo ou de um "tesseract".

Desde meados do século XIX até os dias atuais tem havido um grande fascínio pela idéia de que o continuum natural dos aspectos físicos e metafísicos do universo pode ser descrito e apreendido tanto em termos conceituais como perceptivos por meio de um sistema dimensional. O desejo de perceber diretamente a quarta dimensão da espacialidade serviu, com frequência, de motivo para as pinturas e esculturas do princípio do século XX. Ao tempo em que as referências à quarta dimensão abundam nos escritos de muitos arquitetos do século XX, acredito que apenas dois deles consideravam parte de suas atividades a tentativa de fazer com que seus clientes percebessem a quarta dimensão. Refiro-me a Claude Bragdon (1866-1946) e Bruce Goff (1904-1982).

Em 1941, Robert A. Heinlein escreveu um bem humorado, porém acurado, relato de uma tentativa de um arquiteto de fazer com que seu cliente percebesse a quarta dimensão através do projeto de uma casa. A estória é intitulada "Ele Construiu Uma Casa Torta", título este que eu utilizei como motivo literário para minha própria obra "A Casa Tesseract"

Leber Dr. Titus

A Instalação "O Jogo das Contas de Vidro"

Com o "Jogo das Contas de Vidro" Hermann Hesse procurou conceber uma forma que possibilitasse codificar visualmente quaisquer valores culturais jamais criados pelo homem — independentemente de seus conteúdos serem de natureza artística, científica ou esotérica. No supremo "jogo dos jogos" esses blocos básicos que constroem o universo da mente seriam então repetidamente combinados para formar novos modelos de realidades potenciais.

Em minha instalação, as imagens colidem entre si numa espécie de "reator", produzindo uma categoria de imagens que sejam representantes daquilo que ocorre em nosso cérebro quando as impressões recebidas do mundo "exterior" passam a integrar as camadas formadas pelas imagens mentais de nosso universo "interior". Assim, sonhos, fantasias e — o que é mais importante — correntes visuais de pensamentos podem ser geradas artificialmente, levando a uma melhor compreensão da mecânica da mente.

Mayer Helen
Harrison Newton

O Drama das Ilhas Barreiras: o Mangrove e o Pinho

O Mangrove nativo comanda a praia; Fazendo terra nova, estendendo a borda, ampliando o habitat nas proximidades; Porém, considere, por exemplo, Longboat Key onde um atrevido invasor de raízes rasas, a graciosa casuarina australiana semelhante ao pinho floresce no úmido calor de sua nova terra

e se espalha como se fosse capim por trás das raízes entrelaçadas, protetoras, do Mangrove, até que após desalojar o Mangrove e comandar a praia, ele se inclina perante o vento. (Não se pode nunca saber quando uma decisão estética irá arruinar a paisagem).

As instalações infláveis "Ícaro" e "A Mão Azul"

Piense, Otto e Earles, Paul

Venho construindo obras infláveis para serem expostas em espaços interiores desde 1967. Elas resultaram de dois impulsos: a utilização de balões e de balões-telas em peças interiores de multimídia e o emprego de infláveis e balões para eventos externos (eventos aéreos). Um outro **momentum** foi meu trabalho com iluminação em conjunto com materiais transparentes que respondiam ao fluxo do ar. Os temas são "orgânicos" — movimentos lentos me fazem lembrar filmes rodados em alta velocidade mostrando o crescimento de flores, frutas, árvores; movimentos subaquáticos: natação, "ausência de peso"; pessoas voando, pára-quadismo e o voo de pássaros. O emprego do ar produzido por bombas de inflar automáticas faz com que o movimento pareça "semelhante a um sonho", não-técnico, suave, particularmente no caso de peças volumosas. Materiais maleáveis sugerem vulnerabilidade e "crescimento".

"Ícaro" derivou do inflável "Ícaro" exibido em espaço externo como uma das peças da ópera aérea que levava o mesmo nome, que eu e Paul Earles apresentamos juntamente com a peça "Centerbeam", produzida pelos artistas do "C.A.V.S." e 23 outros de meus eventos aéreos em Washington, D.C., no National Hall, no verão de 1978.

A obra "A Mão Azul" é uma versão inflável de minhas pinturas e guaches nas quais utilizo pedaços de vidro, enfatizando a relação formal e associativa mão-estrela-flor. A alusão ao movimento e à mudança é resultante da automatização das bombas de inflar e da iluminação.

Shannon Thomas

Teleglobo (aparelho de TV para a recepção de imagens instantâneas) - 1971

Ilhas Voadoras - 1973

Lugares remotos do mundo - 1974

Espera no topo do Empire State Building - 1978

A Superfície da Terra é monitorada por satélites orbitais equipados com câmeras de TV. Eles transmitem simultaneamente imagens combinadas da Terra para o seu TELEGLOBO pessoal. O TELEGLOBO pode ampliar qualquer área para proporcionar um exame mais detalhado. Por exemplo, você toma um "zoom" da ILHA VOADORA que flutua sobre o oceano, nas proximidades de São Paulo. Veículos espaciais transportam pessoas para a ILHA, onde elas encontram um jardim de maravilhas.

A ILHA VOADORA silenciosamente navega pelo espaço ao longo da costa, eventualmente atingindo a cidade de Nova York. Da borda da ilha você vê a ESFERA EMPIRE, dourada e espelhada, assentada no topo do Empire State Building. A ESFERA EMPIRE reflete tudo na cidade: as pessoas, o trânsito, as luzes, o céu. Você pode visualizar até mesmo uma das pontas de um imenso cubo delimitado pelo planeta Terra projetando-se no gramado do Central Park. O "zoom" se afasta; o TELEGLOBO computadorizado focaliza as outras sete pontas do cubo.

Finalmente você aperta o botão correspondente ao "Universo". Isso faz com que as câmeras instaladas nos satélites se voltem para o espaço exterior. O TELEGLOBO fica repleto de estrelas...

Trotti, Guilherme

Contraponto

Contraponto foi concebida para ser uma colônia lunar para 200 pessoas totalmente independente, localizada na Cratera de São Jorge, nas proximidades do local de pouso da Apollo 15. Sua finalidade é o conhecimento.

Iniciando com uma tripulação de 15 a 20 pessoas, equipadas com módulos e materiais transportados por veículos espaciais e "reboadores" lunares, Contraponto deverá, em aproximadamente 10 anos, ter se transformado numa base lunar auto-suficiente. Constará com três plataformas de aterragem para veículos espaciais; sobre e sob a superfície haverá hangares e oficinas para as espaçonaves; um complexo siderúrgico; uma unidade produtora de energia; áreas para produção e processamento de alimentos, inclusive fazendas para o fornecimento de vegetais e animais capazes de proporcionar um alto teor proteico; um centro cívico, onde serão organizadas atividades recreativas, religiosas e administrativas e refeições; unidades habitacionais para a população residente e para os visitantes e um complexo com laboratórios para pesquisas. Um telescópio refletor de 100 polegadas, uma das principais razões para a construção da base, será instalado nas proximidades.

A arquitetura de Contraponto, mais do que qualquer outra concebida na Terra, constituirá um abrigo para o homem, proporcionando proteção contra um meio ambiente implacável e mortal. Essa arquitetura deverá ser a expressão, principalmente, das necessidades do homem e, decididamente, da sociedade que irá se desenvolver no local. Contraponto não será a "sociedade do desperdício" que habita a Terra nos dias atuais. Nenhum objeto, não importa quão pequeno ou insignificante, poderá ser jogado fora. Essa patente preocupação com o trivial e o mundano constituirá uma característica de cada faceta da vida na Lua.

Mesmo tendo sido concebida para proteger a vida, a arquitetura da colônia se caracteriza também pela preocupação com a paisagem natural da Lua. Na medida do possível, a consciência e a tecnologia humanas enfrentarão o desafio de preservar a natureza intocada nas regiões lunares.

Como resultado de sua relação simbiótica com a Terra, da qual inicialmente dependerá para a obtenção de suprimentos, bens de consumo e materiais, a colônia proporcionará em troca informações e, talvez, conhecimentos. Realizaram-se muitas pesquisas com o objetivo de conhecer a Lua; porém as pesquisas coordenadas na colônia Contraponto terão como finalidade descobrir como se pode viver na Lua. Assim, as pesquisas não permanecerão restritas às ciências puras, mas deverão incluir as artes. Numa época em que tudo que temos são conjecturas com relação às formas que o teatro, a música, as artes e as letras poderiam assumir se as artes constituíssem expressões por meio de som, palavras e imagens, então a "Arte Lunar" será, na pior das hipóteses, apenas diferente. São excitantes as possibilidades de que novas formas de arte venham a surgir como um resultado da interação entre a arte e a ciência nesse mundo verdadeiramente remoto.

Tendo em vista essa finalidade e trilhando caminhos jamais utilizados, a colônia existirá em meio a um intenso grau de consciência, do aumento gradual de sua independência em relação à Terra, de sua separação de nosso planeta, de seu mérito por constituir uma experiência única e, pelo menos no início, da eterna possibilidade de ocorrer uma pane rápida e irreversível nos sistemas sustentadores da vida, com consequências mortais. O homem que irá habitar Contraponto deverá se tornar consciente da existência dos sistemas tecnológicos que o mantêm vivo naquele ambiente totalmente incómodo, afetando assim drasticamente suas percepções de si próprio na condição de rebento da tecnologia e de sua reduzida e remota sociedade.

Limitações do Projeto

Desde o início foi nossa intenção tornar Contraponto um projeto possível e potencialmente capaz de ser construído. Para isso, demos acurada atenção às exigências rígidas relativas à segurança e à integridade estrutural, sobre as quais fomos informados pela NASA e outras entidades autorizadas.

O maior obstáculo estrutural a ser superado é o da pressão atmosférica diferenciada. Uma atmosfera interna, tão semelhante quanto possível àquela da Terra, foi estabelecida pela NASA para proporcionar condições adequadas de vida. Isso requer uma atmosfera mínima de 3,5 psi de oxigênio e 6,5 psi de nitrogênio, a qual possibilita a sobrevivência. Entretanto, em virtude de muitas pessoas não se adaptarem a pressões atmosféricas variadas, e devido ao fato de que as pessoas que irão habitar a colônia Contraponto não serão tão bem treinadas nem possuirão uma condição física tão excepcional quanto nossos primeiros astronautas, faz-se necessária uma atmosfera de 14,7 psi em todas as áreas habitadas.

O resultado dessa pressão interna, que chega ao nível de 2000 psi contra a atmosfera zero da Lua, é criar uma tendência para as estruturas explodirem. O problema não é diferente da situação inversa das estruturas submarinas que necessitam resistir à tendência para implodirem ou serem esmagadas pela grande pressão da água. Em ambos os casos, devido à sua excelente capacidade para resistir à pressão por meio da dissipação curvilínea das forças internas, as configurações arredondadas tornam-se imperativas. As variações desses critérios adotados na concepção dos objetos são consequência do resultado direto de suas funções.

Três sistemas estruturais básicos são propostos para diferentes áreas de Contraponto. De modo geral, esses sistemas são incluídos nas seguintes categorias:

- A utilização de diversos tipos de embalagens de carga, entregues por espaçonaves e passíveis de resistirem às viagens espaciais, reutilizadas como entidades estruturais separadas (módulos de laboratório);
- Construções de basalto fundido, erigidas em túneis sob a superfície (áreas residenciais);
- Estruturas infláveis para superfícies de pressões alta, baixa e zero (centro cívico, locais de armazenamento de produtos agropecuários).

Todos os sistemas são tecnologicamente possíveis nos dias atuais e podem ser concebidos para suportar as pressões internas essencialmente na forma como aparecem nos desenhos.

A principal ameaça à segurança na colônia Contraponto é a radiação, a qual possui três formas: nuclear (ou induzida pelo homem), solar e galáctica.

A radiação nuclear induzida pelo homem é a mais facilmente controlável, desde que podemos atuar diretamente na sua fonte, enterrando ou protegendo o reator nuclear, que constituirá um dos itens iniciais de Contraponto. É possível, embora não seja considerado provável, que a sofisticação dos conversores de energia solar num futuro próximo elimine a necessidade de utilização de um reator atômico.

A radiação solar constitui um problema mais complicado, pois não pode ser controlada na fonte. Embora a dose média aproximada de radiação solar na superfície lunar se encontre no limite tolerável de 38 rems (medida de radiação) por ano, ela se torna prejudicial à vida humana a longo prazo e por ocasião do aumento das atividades solares (manchas e explosões). Torna-se comparativamente fácil proporcionar proteção, já que essa radiação possui baixa energia e se espalha em sentido único.

A radiação galáctica constitui o problema mais grave em relação à proteção, pois ela é contínua, intensa e onidirecional. O problema torna-se ainda mais complicado em virtude da ocorrência de uma radiação secundária quando do arrefecimento da radiação inicial ocorre dentro do escudo pro-

tetor. Quando o escudo é fino, esse efeito secundário pode resultar numa dosagem anual equivalente mais alta do que a radiação original.

O material protetor mais fácil de ser utilizado na Lua será o solo lunar. Para que a proteção contra a radiação galáctica seja completa é necessária uma camada de solo de aproximadamente cinco metros, contrastando com os 30 centímetros que se fazem suficientes para a proteção contra a radiação solar.

A solução mais simples, de um ponto de vista puramente funcional, seria construir a base sob uma camada de 4,80 metros de solo. Rejeitamos essa idéia por considerá-la psicologicamente "desumana" para os residentes de Contraponto, que irão experimentar um isolamento muito mais severo do que aquele sentido pelos habitantes de localidades remotas, tais como o Ártico ou a Antártida. Em adição, sentimos que seria importante para a primeira base permanente na Lua dispor de uma "imagem" visível dos aspectos característicos do viver cotidiano, com os quais as pessoas pudessem se identificar de maneira positiva.

Outros problemas de segurança incluem incêndios, explosões, impactos de meteoritos, perturbações sísmicas, perda de energia, perda de pressão atmosférica e enfermidades. O isolamento da área afetada representa a primeira resposta para esses problemas potenciais. Conseqüentemente, um sistema de comportas separa as áreas mais importantes na eventualidade da ocorrência de uma queda de pressão ou o irrompimento de um incêndio ou de um surto epidêmico. Se eventualmente ocorrer uma pane num sistema sustentador da vida, a idéia a ser aplicada é fazer com que todos esses sistemas sejam descentralizados e passem a operar de forma paralela, de maneira

que sistemas de apoio passem imediatamente a suprir a função do sistema desajustado. Finalmente, espera-se que a tecnologia da indumentária espacial já tenha atingido um alto grau de desenvolvimento quando a colonização ocorrer e que "roupas de emergência", semelhantes a macacões para serem usados em quaisquer ocasiões, já estejam sendo fabricadas.

A consideração de todos esses fatores de estrutura e segurança, aliados aos itens relativos à circulação funcional e à alocação do espaço, fez com que a colônia Contraponto fosse concebida como um corredor linear com seus diversos subsistemas e áreas a ele conectadas.

Outros problemas, relativos às comunicações e à disponibilidade de minerais próprios para a fabricação e a produção de oxigênio, foram solucionados através da seleção dos locais. A Cratera de São Jorge foi escolhida dentro de um grupo de 12 locais possíveis. O local de aterragem da Apollo 15 é adjacente a essa área e alguns de seus trechos foram explorados, sendo que há uma grande quantidade de informações sobre a região.

Situada entre dois mares lunares e ocupando uma posição próxima dos Montes Apeninos, o local oferece o que há de melhor nos dois mundos. A cratera, com sua entrada natural e encostas acentuadas, oferece alguma proteção contra os raios mais baixos da radiação galáctica. O dia lunar é nesse ponto de aproximadamente 354 horas, com um período similar de escuridão. As variações de temperatura são de tipicamente 2700K de um extremo a outro. A média da Terra durante os períodos de escuridão é estimada como sendo de 50 a 60 vezes àquela da luz lunar. Essa iluminação é suficiente para a maior parte das atividades a serem executadas durante a noite lunar.

Comunicações seguras entre a colônia e a Terra constituiriam uma das mais importantes considerações, e o fato de o nosso planeta ser visível da Lua, e vice-versa, facilita o estabelecimento de comunicações consistentes. Embora pudessemos contar com a utilização de um satélite tipo "halo" no caso de a colônia se encontrar localizada no outro lado da Lua, não poderia haver garantias de que esse método possibilitaria uma comunicação eficiente. A existência de facilidades para o estabelecimento de comunicações contínuas e confiáveis mostrou ser mais importante nessa situação do que o fato de que pesquisas excelentes sobre os astros celestes poderiam ser conduzidas a partir do outro lado da Lua.

Somente através da utilização de materiais obtidos e processados por meio das operações de mineração lunares será possível a colônia se tornar auto-suficiente. Os minerais adequados para a manipulação e produção de oxigênio deverão ser encontrados em relativa abundância nas colinas lunares próximas da Cratera de São Jorge.

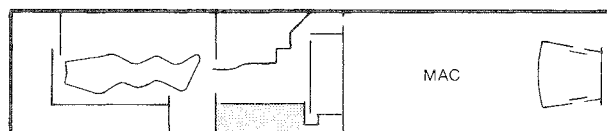
As seguintes exigências para o quadro de sistemas foram investigadas nos estudos da NASA e levadas em consideração na concepção de Contraponto. São apresentadas soluções consistentes, embora a maior parte do equipamento ainda se encontre em fase de desenvolvimento.

Os critérios, o sistema, o motivo; Contraponto significa todos esses itens funcionando em conjunto. Até agora lidamos com a possibilidade de existência desses sistemas e com formas conceituais. Expressamos a solução arquitetônica para a transformação dessas idéias numa entidade física da maneira que a visualizamos. A seguinte tabela constitui um ideal visionário dos componentes da Base Lunar:

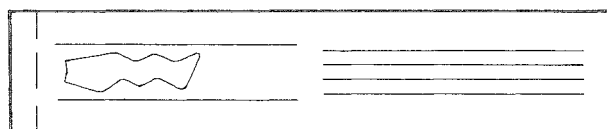
| Sistema | Itens Necessários | Solução |
|---------------------------------|---|--|
| Controle Atmosférico | Circulação/Ventilação Temperatura/Umidade Controle de pressão Controle de contaminação | Ventiladores/Dutos de distribuição Substituidor de calor condensado Reguladores de pressão Oxidação catalítica/Absorção ou Filtração |
| | Controle de CO2 Redução de CO2 | Utilização de "Sabatier-Metano" |
| Controle Alimentar | Provisões Estoque Preparação | Referir ao tópico "Fazendas" Sistema turbocompressor/ciclo de ar Forno com aquecimento combinado à base de microondas e resistências Galeria/Refeitório |
| | Local para servir e limpar | |
| | Lavagem de utensílios Controle de detritos | Lavadora/Secadora automática Referir a "Controle de Detritos" |
| Higiene | Asseio corporal completo Asseio parcial | Banho de chuveiro Toalha de mão reutilizável |
| Controle de Tecidos e de Roupas | Tipo Sistema concebido para lavagem | Reutilizável Solvente em lavadoras rotativas automáticas não-iônicas |
| Afazeres Domésticos | Ferramentas, limpeza de pequenos objetos Contaminadores microbiológicos | Calor seco, "Autoclave" Sistema a vácuo Pano úmido com desinfetante |
| Controle Térmico Ativo | Anel de restridor na cabina Anel de rejeição de calor na cabina | Circuito fluido transportador de calor, Chapas frias e Radiadores Espaciais |
| Controle contra incêndios | | Espuma de Alta Expansão Atuação automatizada sensível ao calor Espuma de celulose metálica Supressor de explosões Freon 1301 |
| Controle de detritos | | Coleta de lixo e transporte por "Liquid/Gal Flow" Concebido com separação/transferência com fase centrífuga |



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS A CRIANÇA E O JOVEM NA BIENAL



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

A criança e o jovem na Bienal

Ver, fazer e pensar a Arte Contemporânea

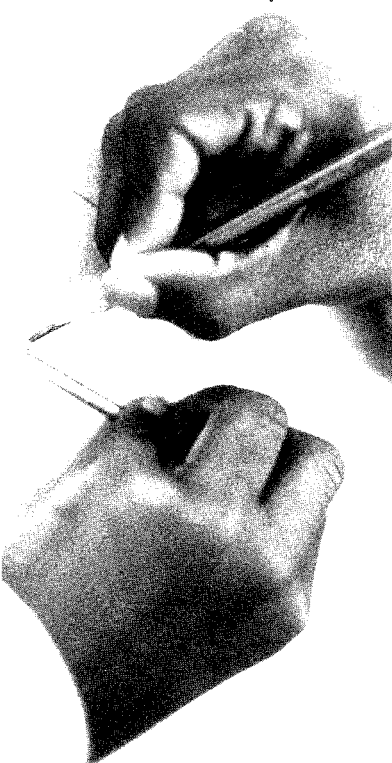
Neste projeto a Bienal pretende:

- proporcionar ao público infanto-juvenil oportunidades de desenvolver experiências significativas a nível de fruição e produção em Artes Plásticas, refletindo as possíveis relações entre esse público e a arte contemporânea.

- levantar dados que forneçam uma amostra da visão das crianças e jovens de São Paulo sobre a arte contemporânea e a Bienal.

- fornecer elementos para que a Fundação Bienal possa estabelecer, no futuro, diretrizes de trabalho referentes ao público infanto-juvenil.

- produzir material para subsidiar a reflexão sobre as relações entre a arte contemporânea e o ensino da arte a nível de 1.º e 2.º graus.



O projeto propõe três níveis de atuação, determinando situações de trabalho com procedimentos diversos e abrangendo faixas do público infanto-juvenil em diferentes relações com a obra de arte. Os trabalhos realizados nos três níveis farão parte de uma exposição que, no seu conjunto, dará uma amostra de como este público percebeu a arte contemporânea através da Bienal. Está também prevista uma publicação que conterá os procedimentos e a reflexão sobre o projeto. As atividades durante a Bienal organizar-se-ão da seguinte forma:

1. Visitas guiadas e trabalho posterior no ateliê da própria Bienal — dirigido ao público que visita uma vez a Bienal. A visita constará de uma hora, acompanhada por monitores. A prática a ser desenvolvida posteriormente, a partir das impressões colhidas durante a visita, terá também a duração de uma hora. As propostas de percurso e de trabalho serão diferentes a cada dia da semana. O trabalho em ateliê está planejado somente para o mês de outubro. Em novembro e dezembro continuarão as visitas guiadas, sem trabalho prático, incluindo no roteiro da visita a exposição "A criança e o jovem na Bienal", onde estarão reunidos os trabalhos produzidos no ateliê. Escolas, instituições e grupos deverão marcar dia e horário para participar.

2. **Ateliê da 18.ª Bienal** - Será organizada uma turma de crianças e jovens de dez a dezoito anos, funcionando três vezes por semana, durante o mês de outubro, que, em contato permanente com as obras da Bienal, trabalhará com os materiais convencionais ou não convencionais presentes na mostra. Esta turma estará aberta ao público, com sessenta vagas, sob a forma de inscrição.

3. Trabalho em quatro escolas da região metropolitana de São Paulo, constando de atividades preparatórias para visitas à Bienal, duas visitas e atividades no ateliê da Bienal e trabalho posterior nas escolas de acompanhamento e avaliação. Esta faixa de atuação deverá ser desenvolvida com os professores de educação artística junto aos alunos de quintas e oitavas séries em escolas interessadas, durante os meses de setembro e outubro.

A exposição dos trabalhos produzidos nas três atividades estará montada a partir de 15 de novembro até o final da Bienal.

Estão também previstos eventos paralelos, tais como debates com artistas, crianças e jovens sobre procedimentos de trabalho, uma mesa-redonda sobre o tema Ensino de Arte x Arte Contemporânea e apresentação de trabalhos com crianças e jovens sobre a arte contemporânea realizados por instituições nacionais e internacionais.



O projeto "A Criança e o Jovem na Bienal" levanta dados sobre as possibilidades de aproximação entre a escola e a produção cultural contemporânea.



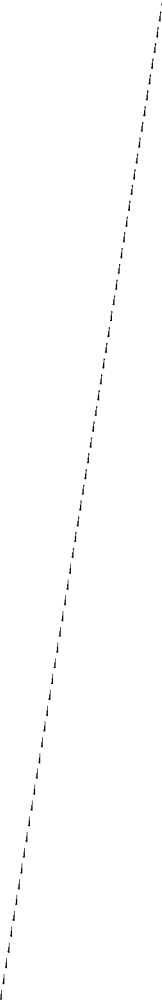
Foto de Paulo Von Poser



Foto de Sylvia Masini

As situações de trabalho do projeto propõem, para as crianças e jovens, atividades de ver, fazer e pensar a arte contemporânea, desde o imaginário até a formulação de novos conceitos visuais.

•

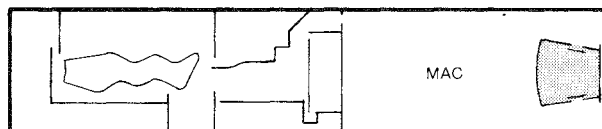




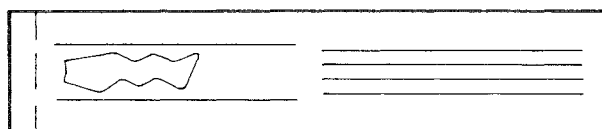
EVENTOS PARALELOS

MÚSICA

OUTROS EVENTOS



3º andar



2º andar



1º andar
Térreo

Música e Vida

Quando Cage, através de "4' 33", chamou a atenção para o silêncio, nada mais fez do que provar a sonoridade da vida.

Por outro lado, a vida que pressupõe o movimento e inclui o gesto pode através dele materializar-se no traço visual ou sonoro.

Alguns destes conceitos podem, talvez, explicar o nascimento das obras interdisciplinares onde gesto, traço e som guardam uma equivalência de valores tão grande a ponto de fazê-los se fundirem entre si.

São obras que suportam leituras gestuais e/ou visuais, sonoras e poéticas como "Mesostics" de John Cage, "Código" de Augusto de Campos ou as Partituras Musicais e Coreográficas de Paulo Gomez Garcez.

As obras interdisciplinares diferem sutilmente dos eventos multimídia.

Nestes últimos, a criação artística utiliza também uma multiplicidade de meios que se completam mas não se fundem uns nos outros.

É o caso da Ópera em geral, das obras de Teatro Musical de Gilberto Mendes, dos Audiovisuais vivos, das Obras para Meios Visuais, Eletrônicos e Dança de Rodolfo Caesar.

É claro que esses dois tipos de eventos não são a única tendência da vida musical contemporânea.

Um século não está isolado do seu precedente e compositores de vanguarda, como Boulez, Berio e Xenakis, criam obras de música pura concebidas e executadas segundo uma tradição que nos chega a partir da Pós-Renascença, sobretudo no que se refere à notação e ao tipo de instrumental utilizado.

É o caso das composições dos italianos Goffredo Petrassi, Luca Lombardi e Giacomo Manzoni.

A América Latina, por sua vez, procura unir uma estética de vanguarda com as raízes de sua própria cultura.

Obras para Orquestra de Percussão do cubano Amadeo Roldán, do mexicano Carlos Chávez, do brasileiro Camargo Guarnieri; eventos onde arte, tecnologia e vida se fundem, como o Quarup eletrônico de Conrado Silva ou o Concerto para o Inconsciente de Emanuel de Mello Pimenta.

Por fim, abrindo e fechando o círculo, as obras precursoras de Ives e Satie e o expressionismo revivido nos espetáculos do Núcleo Música Nova de São Paulo.

Anna Maria Kieffer
Diretora de Música

Música na Bienal — Programação

4 de outubro: Abertura

16 hs, no Espaço da Bienal

Orquestra Sinfônica Municipal

Regente: Júlio Medaglia (Brasil)

Charles Ives (EUA): Pergunta sem resposta (1907)

Erik Satie (França): Parade (1916)

Louis Gottschalk: Marcha Solene Brasileira

Patrocínio Secretaria Municipal de Cultura - Dep. de Teatros

17:30 hs, no Espaço da Bienal

Círculo Mágico Ritual

de Conrado Silva (Uruguai/Brasil)

Quarup Eletrônico com a participação de 20 músicos manipulando ao vivo 20 sintetizadores de diferentes origens.

5 de outubro:

14 hs, 16 hs e 18 hs no Espaço da Bienal

Círculo Mágico Ritual

de Conrado Silva (Uruguai/Brasil)

20 hs, no teatro do MAC

"Cage-Campos"

Obras de John Cage (EUA) e Augusto de Campos (Brasil)

Espectáculo para 2 cantores / atores, meios visuais e instrumentos convencionais ou não, de várias procedências.

Intérpretes:

Anna Maria Kieffer, meio-soprano

Theophil Maier, tenor

Caio Gaiarça, meios visuais

Obras de Augusto de Campos:

Eis os amantes / Ovonovelo / Tensão (1953-56) / Terremoto / Sem um número / Cidade / Uma vez / Vida (1957-63). Código, Viva Vaia, Perfilograma 1-Pound / Maiakovski / Pentahexagrama para John Cage (1966-77)

Obras de John Cage

Mesostics re Merce Cunningham / Aria / Song Books

6 de Outubro:

a partir das 15 hs
no Espaço da Bienal

Happening - Cage

O Happening Cage é um evento que propõe uma mostra sonora das obras do compositor realizadas por vários grupos musicais, num total de cerca de 50 músicos espalhados no espaço da Bienal.

As obras serão executadas por justaposição, dando ao ouvinte a oportunidade de ouvi-las individualmente e/ou acopladas a outras, de forma organizada ou espontânea, deixando o acaso fazer seu jogo.

As obras programadas e seus intérpretes são:

Cartão Postal do Paraíso - para 12 harpas/coordenação de Abel Rocha;
Aria - para voz sozinha / Anna Maria Kieffer;

Forever in Sunsmell - para soprano e grupo de percussão / Martha Herr e Grupo PIAP;

Música Para Marcel Duchamp - para piano preparado e

Suite Para Piano de Brinquedo / Beatriz Román;

Mesostics - Theophil Mayer;

Palestra para 4 Conferencistas - e **Variações** - para Grupo Instrumental / Conrado Silva e Núcleo Música Nova de São Paulo;

A Viúva de 18 Primaveras - para voz e piano fechado e

She is Asleep - para voz e piano preparado / Claudia Matarazzo e Alvaro Guimarães;

Quarteto de Cordas / Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo;

Song Books / Anna Maria Kieffer e Theophil Mayer.

20 hs, no teatro do MAC

"Cage-Campos" (Obras de John Cage - (EUA) e Augusto de Campos (Brasil).

8 de outubro

às 21 h³⁰ no teatro Sérgio Cardoso, com a presença de John Cage.

Cartão Postal do Paraíso - para 12 harpas

Harpistas:

Délcia Pereira Coelho; Henriqueta Ricardino; Leda Guimarães Natal; Maria Teresa Coelho Akamine; Naomi Munkata; Norma Holtzer Rodrigues; Santa Borrelli Talentoni; Sueli Nunes Cacita; Silvia Ricardino; Ivony Pereira de Azevedo; Silas Marques de Lima.

Coordenação de Abel Rocha.
Music For - para instrumentos / Grupo Nexus;

Muoyce - (Música Joyce) / Performance de John Cage

Renga - para 78 instrumentistas / Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, coordenação de Júlio Medaglia.

9 de outubro

20 hs, no Teatro do MAC

Grupo PIAP (Orquestra de Percussão da UNESP)

Regente: John Boudler (EUA-Brasil)

13 músicos e cerca de 50 instrumentos de percussão abordando, especialmente, o repertório latino-americano do século XX e obras para percussão de John Cage

Programa:
Camargo Guarnieri (Brasil)
Estudo (1953)

Amadeo Roldán (Cuba) -
Ritmica 5 e 6 (1930)

Edgar Varèse (França)
Ionisation (1931)

Carlos Chaves (México)
Tambuco (1964)

John Cage (EUA) -
First Construction (In Metal) (1939)
Second Construction (1940)
Third Construction (1941)

Intérpretes:

Alcides Trindade / Carlos Stasi / Catarina Domenici / Claudia Sgarbi / Eduardo Giansella / Elizabeth Del Grande / Fernando Iazzeta / Luiz Sampaio / Marco Goulart / Marco Monteiro / Ricardo Righini / Richard Fraser e Roberto Saltini

Apoio Cultural: Mozarteum

12 e 13 de outubro:

20 hs, no Teatro do MAC

Ricercare e Fuga / Diabolus in Machina: Rodolfo Caesar (Brasil)

Espectáculo neo-expressionista para meios eletro-acústicos, visuais e dança.

Concepção e direção geral: Rodolfo Caesar

Coreografia: Angela Loureiro

Cenografia: Luiz Aquila

Direção de Cena: Regina Miranda

15 e 16 de outubro:

“Música Italiana Hoje”

15 de outubro, 16 hs,
no teatro do MAC: Ricardo Manzoni (Itália) - conferência

16 de outubro, 16 hs,
no teatro do MAC: Luca Lombardi (Itália) - conferência

16 de outubro, 20 hs,
no teatro do MAC: NEXUS (Brasil) - concerto

Programa:

I parte

Giacomo Manzoni - Prelúdio / “Grave” di Waring Cuney / Finale (1956) para clarinete, três cordas e voz feminina

Goffredo Petrassi - Romanzeta (1980) para flauta e piano

Giacomo Manzoni - Música Notturna (1966) para cinco sopros, piano e percussão

II parte

Luca Lombardi - Schegge (1984) para flauta, clarinete e trompa

Luca Lombardi - Tui-Gesänge (1977) para soprano e cinco executantes, sobre texto de Albrecht Betz

Intérpretes:

Grupo NEXUS:

Marco Antonio Cancellato, flauta / Maurício Loureiro, clarinete / Dieter Gogarten, cello / Beatriz Román, piano / Carlos Tarcha, percussão

Artistas Convidados: Martha Herr, soprano / Geraldo Monte, viola / Michael Alpert, trompa / José Eduardo

Flores, fagote / Roardo Bernardo, clarone

Regente Convidado: Ronaldo Bologna

Apoio Cultural: Ministério das Relações Exteriores da Itália e Instituto Italiano de Cultura

18 de outubro

20 hs, no Espaço da Bienal

Grupo Juntos - Música Nova (Brasil)

Direção: Tato Tabor da Jr.

Realização musical das obras visuais de Paulo Gomes Garcez (Brasil)

Integrantes:

Fernando Brandão, flauta / Paulo Sérgio Santos, clarinete / Paulo Lacerda, trombone / Marcelo Lobato, percussão / Tato Tabor da Jr., piano

19 e 20 de outubro:

das 13 às 21 hs, no Espaço da Bienal

O Gabinete — A Imagem do Som Núcleo Música Nova de São Paulo

Direção Musical:

Luiz de Bragança / direção cênica: Alvaro Guimarães

Espectáculo neo-expressionista de 16 horas de duração, divididas em duas sessões de 8 horas cada uma em dois dias consecutivos.

Integrantes:

Claudia Matarazzo, soprano / Ivo Nogueira, flauta / Roberto Knecht, violino / Cássio Mendes Anta, bandolim / Luiz de Bragança, violão / Elizabeth Bento da Silva, saxofone / Silvio Ferraz, trompa / Alvaro Guimarães, piano / Erumby de Oliveira, contrabaixo / José Luiz da Silva, eletrônica

20 de outubro:

16 hs, no teatro do MAC

Gilberto Mendes

Madrigal Ars Viva

Regente: Roberto Martins (Brasil)

Espectáculo onde o compositor Gilberto Mendes (Brasil) fala de suas obras de Teatro Musical e de Música Engajada.

Programa:

Atualidades: Kreutzer 70 (com Roberto Martins e Maria Lúcia Dany) / Poema de Ronaldo Azevedo (1973) / Nasce Morre (1963), poema concreto de Haroldo de Campos / Trova I (1961), poema de Hilda Hilst / Mamãe eu quero votar (1984) / Objeto Musical: homenagem a Marcel Duchamp (com Lucas Mourão / Ópera Aberta: homenagem a Humberto Eco (1976), com Anna Maria Kieffer e Oscar de Souza) / Trova XV (1961, poema de Hilda Hilst) / Enigmao (1984, poema de Florivaldo

Menezes) / Vila Socó Meu Amor (1984) / Asthmatour (1971, texto de Antonio José Mendes) / Der Kuss: homenagem a Gustav Klimt.

23 de outubro

17 hs, no teatro do MAC

Música e Expressionismo:

conferência de H.J. Koelbreutter (Alemanha/Brasil)

24 de outubro:

15 hs, no teatro do MAC

“Ars-Electonica”, A Experiência de um Festival Multi-Mídia

Conferência de Gottfried Hattinger (Áustria)

17 hs, no teatro do MAC

Expressionismo e Música Engajada

Conferência de Wilhelm Zobl (Áustria)

24 e 25 de outubro:

20 hs, no Espaço da Bienal

Concerto para o Inconsciente: de Emanuel de Mello Pimenta

Grupo Musical do Conservatório do Brooklin Paulista

40 músicos, espalhados pelo espaço da Bienal, fazem a leitura musical de um mapa no fundo do Oceano Pacífico.

Apoio Cultural: Conservatório Musical do Brooklin Paulista.

26 e 27 de outubro:

20 hs, no teatro do MAC

Nocturnus

Com Jorge Zulueta (Argentina/Alemanha) (piano), concepção e direção cênica de Jacobo Romano (Argentina/Alemanha)

Áudio-Visual vivo, enfocando o relacionamento do compositor austríaco Arnold Schoenberg com os demais músicos e os pintores expressionistas seus contemporâneos.

Apoio Cultural: Móveis Bérgamo e Associação Autônomos do Brasil.

Os Eventos Paralelos

A realização de eventos paralelos não é nova na Bienal. Sempre houve conferências, cinema e debates. Nova é a concepção global e a infra-estrutura organizacional que lhes dá a 18.ª BISP.

Sob a orientação da Curadoria Geral de Arte e da Comissão de Arte e Cultura foi elaborado um programa que visa proporcionar, através de painéis e conferências, um panorama abrangente do que ocorre hoje no mundo de quem faz, vive e vê as Artes Plásticas.

Diretores de museus e comissários de 3 continentes reúnem-se para discutir o futuro das Bienais. Artistas e críticos falam de seu trabalho. Debatem-se os rumos das Artes Plásticas na América Latina e o porvir.

O que se pretende é, por um lado, trazer ao público a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos para melhor entender a 18.ª BISP e, por outro, proporcionar aos artistas e críticos o momento e o espaço para um intercâmbio de vivências e idéias.

Há performances e vídeo-arte, as novas linguagens multimídia da comunicação, cuja leitura reflete o nosso tempo.

O ciclo de cinema terá cunho didático e trará filmes sobre o Expressionismo, vida de artistas, história da Arte, lendas brasileiras e literatura de cordel.

Aos sábados à tarde acontece o "artista bate papo com criança".

E há também o que da 18.ª BISP se irradia por São Paulo. Outras entidades realizam em seus espaços eventos paralelos: O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo promove em conjunto com a Monitoria Infantil da 18.ª BISP o seminário "O Museu, a Criança, a Bienal". O Museu Lassar Segall mostra uma retrospectiva da obra de L. Segall. O Museu de Arte Moderna realiza a exposição "Arte Contemporânea Brasileira" e o Museu da Casa Brasileira promove um evento musical.

Criar diálogos, interar linguagens, acender as luzes. Esta é a proposta.

Ayala Kalnicki
Coordenadora de Eventos Paralelos



ARTISTAS CONVIDADOS



Abramovic e Ulay

Nightsea Crossing

Em novembro de 1985 Marina Abramovic e Ulay terão atingido o 83° e o 84° dia do seu *Nightsea Crossing*, uma performance épica que começou em julho de 1981 com uma sessão em Sydney (Austrália) que durou 16 dias e que terá uma duração total de 90 dias. Durante essa performance sentar-se-ão a uma mesa sem se mexerem e em absoluto silêncio 7 horas diárias. O descanso e o jejum serão tomados em consideração durante aqueles dias antes e após a performance.

Ulay e Marina fazem desde 1976 performances em conjunto em que os seus corpos são utilizados como o principal instrumento. Antes de trabalharem em conjunto (na primeira metade dos anos 70) ambos tiveram um interesse apaixonado pela expressão corporal como tal.

Ulay (= Uwe Laysiepen) atuou como um travesti enquanto uma Polaroid tomava o lugar do público. Ele considerava a sua performance como uma busca de um equilíbrio entre as características masculinas e femininas nele próprio. Também Marina Abramovic andava à procura de um meio para a exploração de si mesma. As suas performances — sempre em confrontação com um público — baseavam-se principalmente na dor. Foi assim que em 1974 em Nápoles se deixou torturar pelo público com vários objetos que estavam numa mesa em frente dela. "Dizem-me que aquilo que eu faço é agressivo; mas nesta performance constatei que são os outros que o são. Acredito que quando se dá às pessoas a oportunidade de nos matarem elas podem fazê-lo".

Ulay e Marina Abramovic nasceram ambos no mesmo dia (30 de novembro de 1943 e 1946, respectivamente). Antes de se conhecerem tinham um penteado idêntico (apanhado no alto da cabeça com dois pregos de madeira). Casualidade ou sinais de predestinação um pelo outro, uma impossibilidade de escaparem um do outro.

Ulay e Marina Abramovic conheceram-se em 1975 em Amsterdã. Desde então são considerados um dos mais auto preservados casais de artistas. "Se não tivesse encontrado o Ulay o meu trabalho teria sido a destruição do meu corpo".

O problema da perturbação do corpo levada ao extremo conforme era expressão nas suas performances individuais parece ter sido resolvido desde que se conheceram.

A arte de Ulay e Marina é parte integrante da sua relação amorosa e vice-versa. Para eles vida e arte estão interligadas como se fosse um fato.

As performances são expressões do que eles próprios chamam "Arte Vital": "sem residência fixa, movimento permanente, contato direto, relação local, determinação própria, atravessar de fronteiras, tomar riscos, energia volátil".

Uma das confirmações resultantes desta mobilidade é o fato de eles terem vivido num carro durante alguns anos.

A utilização do corpo numa maneira muito consciente e direta é certamente a implicação mais penetrante da sua *Arte Vital*. É frequentemente uma questão de ações diárias, de funções sensoriais primárias.

No seu número *Inspiração/Expiração* (*Breathing in/breathing out*) (Belgrado 1977) respiravam boca a boca com as narinas tapadas inspirando e expirando até que tiveram de parar 19 minutos depois, por falta de oxigênio. Durante a sua performance "AAA-AAA" — (Radiotelevisão belga, 1978) Ulay e Marina, que estavam sentados frente a frente, produziram um som ininterrupto. Quando começaram a gritar cada vez mais alto, as suas caras aproximaram-se de tal modo que cada um deles gritava na boca aberta do outro.

Durante duas horas rastejaram no chão de uma sala (que tinha dois fios de aço espalhados em diagonal no chão) enquanto emitiam sons soprando numa garrafa. Através destas vibrações sonoras permanentes eles tentaram imitar os movimentos de uma cobra que rastejasse entre eles no chão (*Three*, Wiesbaden, 1978).

Em *Imponderabilia* (Bolonha, 1977) estavam ambos nus de pé na entrada interior do museu. Cada visitante era forçado a afastá-los para passar enquanto virava as costas para um deles. Através do quebrar de expectativas tradicionais Ulay e Marina Abramovic tentam tornar os espectadores conscientes das funções do corpo e de ações específicas que ficam reduzidas a automatismos. Esforços físicos e dor inerentes a muitas das suas performances não constituem por si só uma meta, mas são meios de encontrar a resistência, o poder de sofrimento do corpo.

Durante a 6.ª *Dokumenta*, em Kassel (junho de 1977) movimentam colunas soltas pesadas (o dobro do peso dos seus corpos) atirando-se nus contra elas.

Em Bolonha em 1977 estiveram sentados de costas um para o outro e amarrados pelos cabelos. Em 1978 transportaram durante várias horas pedras pesadas em baldes de metal de uma extremidade para a outra duma sala. O conteúdo do seu trabalho não tem uma orientação destrutiva, mas encerra sempre uma atitude construtiva e positiva.

A dor física é para eles um auxílio para uma forma de "regeneração". "Depois de cada performance sentimo-nos melhores do que antes".

A Arte como terapia. A Arte como acumuladora de energia. Ulay e Marina querem alcançar a energia autónoma do seu trabalho. Este apelo e esta libertação de reserva de energia relaciona-os com o trabalho de artistas como Gilberto Zorio, Maria Merz, Jannis Kounellis e Joseph Beuys.

O caráter explosivo da sua aparência é muitas vezes mal interpretado pelo público como um tema dramático. De fato Ulay e Marina não ambicionam representar nada de dramático ou espetacular.

A sua arte também não é geralmente competitiva. Não pretendem distinguir-se um do outro em qualquer aspecto: não é uma questão de confrontação homem-mulher, mas uma relação homem-mulher. Respeitam as possibilidades e as forças de cada um: "o princípio de cada performance é racional. Depois atingimos um ponto em que cada um de nós funciona de uma maneira diferente, a relação é então apenas formal (dois corpos a fazerem a mesma coisa), mas a performance exige grande esforço tanto no aspecto físico como no psicológico, mais dum do que do outro".

Por isso ambos decidem quando a performance deverá terminar. O poder de resistência física e espiritual de Ulay e de Marina constituem a duração de performance.

A Arte apresentada por Ulay e por Marina Abramovic é facilmente compreensível e traduzível para uma estrutura simples e clara. As suas características são restringidas ao máximo; a maior parte das vezes há apenas a relação de dois corpos e a sua preocupação com o espaço que os rodeia. As performances exprimem uma transferência direta para o espectador. Eliminam informação metafórica como, por exemplo, pintura, desenho, escultura ou o meio ambiente.

Mas eles têm um grande cuidado em registrar as suas performances em fotografia, filme ou vídeo.

Durante uma viagem através do deserto da Austrália Central (1980-81) o casal ficou impressionado com os "Aborígenes", os habitantes indígenas da Austrália. Descobriram a importância das atitudes básicas da humanidade, estar sentado, estar de pé e estar deitado.

As circunstâncias climáticas do deserto ("uma pessoa tem que pensar duas vezes antes de se mover") também levam o homem e estas atitudes básicas. O contato que tiveram com budistas no Tibete também foi importante para a evolução do seu trabalho presente. É evidente que Ulay e Marina são acessíveis e estão em contato com o ritmo da vida, a aproximação à natureza, os rituais, a comunicação não verbal e a intensa experiência da realidade dos povos atrás referidos. Incluem estes aspectos na sua arte.

A sua performance *Nightsea Crossing* é disposta um bom exemplo.

A comunicação sensorial através do corpo.

está sendo substituída por uma comunicação mais imaterial. Uma experiência de energia diretamente produzida abre caminho a metáforas energéticas.

O seu trabalho atual, sendo mais simbólico, ainda se enquadra muito bem com a sua visão global da vida e da arte, da qual uma consequência lógica, simplicidade, amor e integridade são os pilares. Daí a grande influência e impacto que ambos irradiam.

Bernd Koberling

O momento em que se termina um quadro é o mais emocionante.

É a Esperança de podermos tirar a tomada da parede e a Luz prosseguir brilhando.

De: Bernd Koberling, Bielefelder Kunstverein, catálogo para a exposição, 1985.

Duba Sambolec

Ao lhe perguntarmos, há um ano, o que define fundamentalmente sua arte, Duba respondeu sem hesitação: a sensibilidade! Isto é tão evidente para ela que não teve necessidade de pensar nem por um segundo antes de nos dar a resposta. Entretanto, observando suas esculturas, certamente sentimos que seu "termo técnico" requer algumas qualificações adicionais. Em 1983, as anotações da sensibilidade diariam muito daquelas que prevaleciam em 1979, quando Duba executou um ambiente na galeria do Centro Estudantil de Zagreb: foi a obra com que ela definitivamente se instalou em meio à representatividade do alto modernismo. Entre 1978 e 1981, o conceito de sensibilidade significava em seu trabalho uma utilização processual de materiais sensuais — betume, cerca, sintéticos, arames — os materiais que, na forma de uma "abstração excêntrica", se fundem em objetos específicos e ambientes. Naquela época ela revelou seu gosto por objetos biomórficos e, simultaneamente, com uma estrutura altamente formal, sua habilidade em preparar, cortar e estratificar os materiais. Sua sensibilidade buscava descobrir formas "adormecidas" latentes no próprio material; ela se esforçava por acordá-los na condição de efeitos plásticos ativos. O material possuía para ela, naquela época, um valor sensual, um valor que Duba expunha com autêntica ética modernista: a substância que ela utilizava não evocava ilusoriamente nenhuma outra coisa, alguma "outridade" fora ou além de si própria, mas se submetia silenciosamente a seu próprio destino. Entretanto, a ética modernista da pureza da matéria não impediu que Duba realizasse confrontações de diferentes materiais; em 1981, ela executou diversas esculturas que progressivamente escaparam à correspondência entre o espaço da galeria branca e a escultura, uma correspondência tão típica do modernismo, na qual o cubo branco do espaço da galeria cria um ambiente eficaz, significativo para a escultura. Na primavera de 1981, Duba construiu alguns objetos que literalmente se fechavam sobre si próprios e que se colavam ao solo como metonímias estranhas, inexplicáveis. "Objeto protegido" que naquela época vimos no Salão do Museu de Arte Contemporânea, não se abriu para o interesse metafórico e representativo do espectador, mas resistiu a "quaisquer interpretações" graças à sua estranheza sensual.

A euforia da "nova imagem" também interveio, e proporcionou conotações suplementares à sensibilidade de Duba. Pura operatividade que, aliada à contingência representacional, constituiu o cerne do modo criativo de Duba e principiava a se submeter mais e mais a uma significatividade mais definida — as esculturas e os desenhos da mostra de 1981 expõem uma elevação progressiva da horizontal metonímica do significado em direção às espirais metafóricas.

Você aprecia Wagner? Naturalmente, responderia Duba. O porquê dessa alusão wagneriana? — Ela revela duas tendências em seu atual empenho criativo. A primeira — imagens feminis-

tas enfatizadas — é, naturalmente, mais uma vez, apenas um sinônimo de sua noção de sensibilidade. Nas esculturas de Duba, a sensualidade da matéria é — apesar da resolubilidade da artista — consistência e radicalidade, sempre utilizada como se jamais tivesse sido tocada por um escultor. Essas são, naturalmente, esculturas femininas (talvez mais no sentido de Louise Bourgeois); porém, elas não são programaticamente feministas. Duba rejeitou as afetações confusas há muito tempo, sua emancipação é do tipo criativo e não declarativo. Porém, o contexto feminista constitui certamente uma parte de sua presente conotação da sensibilidade.

Temos ainda que explicar a alusão wagneriana.

No final da primavera do corrente ano, passamos cinco horas sentados no Centro Cultural de Ljubljana, enquanto as aventuras maravilhosas do “bobo puro” Parsifal absorviam nossas emoções. Syberger transformou o mundo mítico germânico de Wagner numa ironia pós-modernista — porém, com acentuadas qualidades estruturais nas quais a ironia se transformou numa poética pós-modernista, não tão distante da seriedade e do empenho da fantasia de Wagner. Com sentimentos misturados diante da projeção “ideológica” de Syberger, mas absolutamente seguros de nossa admiração pela sua imaginação, nos deparamos atualmente com uma escultura intitulada “Sua ferida, minha morte”. Uma outra plástica, — “O voo de Ícaro, a queda de Ícaro” — reproduzirá — com sua emocionante neurótica, com sua floresta de bronze significando simultaneamente as penas das asas de Ícaro e os pontos de “carvalho” — com profecias sangrentas, as cenas do “O Martírio dos 10.000 Cristãos”, de Dürer; essa escultura memorial “em miniatura” projeta uma flecha associativa do passado para as imagens do pós-modernismo.

Como evadir a série de associações, sugeridas pela “Musa Adormecida”, provavelmente uma das melhores esculturas recentes de Duba? Seria necessário ler os títulos; eles são atualmente as chaves para os significados; ao invés do cubo da galeria o título constitui agora o contexto poético da presente sensualidade de Duba.

Se a sensualidade se revelava, no trabalho anterior de Duba, através de categorias de uma pura sintaxe modernista, (apesar da sensualidade excêntrica dos materiais utilizados e das formas inventadas), atualmente a produção poética, entrelaçada com sonhos, esforços instintivos e associações literárias, ocupa a maior parte da sensualidade de Duba.

Com relação às características formais de seu trabalho, Duba tomou uma atitude decisiva com a reintrodução da cor. Porém, enquanto que na fase inicial das figuras hiperrealistas a cor constituía apenas um elemento de documentação mimética suplementar, ela adquiriu atualmente um sentido iconográfico completamente diferente, essencialmente mais profundo e também mais forçado. Em primeiro lugar, a cor não é agora apenas uma “cobertura”; o cromatismo das esculturas se origina de sua materialidade. Logo, ela não é acompanhada por nenhuma função ilusionista; com diferentes intervenções formativas, a cor se livra da rígida auto-suficiência (um procedimento característico para um certo tipo de escultura minimalista) e — sem se tornar um elemento estranho na linguagem escultural — gradualmente se transforma numa substância simbólica. Entretanto, não há nenhuma “pictorialidade” envolvida, no sentido de que o escultor simplesmente tomaria posse das realizações “contemporâneas” da “nova imagem” e a introduziria na sua linguagem escultural. Ao contrário, com essas esculturas ela pode mesmo lançar uma advertência, contra a “tradução” direta e enfatizar que a criação necessariamente procede de determinações e condições da substância esculpida, a qual reside a uma transformação nos efeitos planos da pintura da “nova imagem”. É verdade que essas esculturas são “imagens”, que são produtos óticos altamente eficazes e que sua pictorialidade encontra-se explicitamente enfatizada; entretanto, na estratégia de trabalho adotado por

Duba, isso não significa uma negação de uma experiência escultural modernista, — o que está especialmente confirmado pelos seus excelentes desenhos. Talvez seja apenas nessas esculturas que toda a sua experiência criativa se associe, condensando sua sensibilidade específica que jamais se torna soluções parciais ou planas.

A sensibilidade constitui, então, nos primeiros dez anos de sua criatividade, o nível representacional que coincidiu com a sensualidade, com os procedimentos intuitivos de selecionar e informar os materiais, em resumo, com uma representatividade e uma imaginação particulares que — apesar de sua personalidade incontestavelmente intelectual e controlada — levou a uma surpresa final genuinamente infantil. Uma vez concluída, uma escultura constituía sempre uma experiência surpreendente, nem totalmente aquilo que o artista planejara, nem precisamente a coisa que realmente surgia diante dela — era um objeto, uma gama de dados estranhos e sensíveis, capaz de possuir vida própria, autônoma. E é propriamente esse efeito da surpresa final, a diferença entre a concepção e o resultado, que constitui uma inspiração duradoura e de um envolvimento sem precedentes para Duba.

Na época do surgimento do modernismo, Izidor Cankar, o grande teórico e historiador, enunciou a seguinte máxima: “A forma é a muda anunciadora que anuncia as horas dos tempos”. Agora Duba pode dizer que é a sensibilidade que simultaneamente anuncia e submerge a distinção das formas. Os críticos poderiam bem ver em suas atuais esculturas os trabalhos do pós-modernismo. Será, entretanto, a conotação de Duba da sensibilidade que proporcionará uma resposta justificada e bem fundamentada para semelhante esquecimento — e que poderá no mesmo exato momento bem possivelmente superá-lo.

Tomaz Brejc, 1983

Ellen Lampert

Para desmascarar e examinar o contexto urbano no qual ela vive e trabalha, Ellen Lampert questiona e ridiculariza, através de suas instalações ambientais multimídia, os aspectos fantasiosos dos sonhos e das múltiplas realidades que Los Angeles pode oferecer. Utilizando o “espetáculo” como forma de arte, Lampert expressa preocupação acerca do atrito urbano, da violência pessoal, e da habilidade da mídia em ditar absolutos eletrônicos. Trabalhando na tradição sócio-pop de artistas norte-americanos tais como Ed Keinholtz e Red Grooms, a exposição de Lampert na “Fábrica de Sonhos” (a indústria televisiva e cinematográfica de Hollywood) comunica, através da utilização de formas típicas da cultura popular norte-americana, uma visão do despotismo da mídia, engendrando uma ruptura psicológica nas percepções públicas do status quo.

A instalação “VAMOS! AÇÃO! PESADELO NA FÁBRICA DE SONHOS:” transforma elementos não teatrais em teatro. Um mural - 2,40 x 24 m - apresenta numa perspectiva bidimensional uma equipe cinematográfica com duas câmeras, produzindo mais uma fantasia para o consumo do público, numa situação de filmagem numa rua suburbana de uma cidade do Sul da Califórnia. Logo do outro lado da rua, do lado oposto àquele onde se encontra a base de operações da equipe, um segundo mural de 2,40 x 12 m, uma perturbadora situação realista se desenvolve. Esse segundo mural constitui o cenário para uma situação na qual uma pessoa é mantida como refém. Individualmente, o produtor, o diretor e o escritor atuam para incorporar a atividade da vida real em seu filme fantástico. Os espectadores caminham entre os dois murais, os quais se encontram voltados um para o outro num espaço parcialmente ocupado por grandes pedaços de película cinematográfica. Essas figuras grotescas, planas e negras, estão congeladas — como num instantâneo fotográfico — contrastando acentuadamente com a ativa vibração das pinturas. Representando uma unidade

da S.W.A.T. (Special Weapons and Tactics), da Polícia de Los Angeles, e voltadas para o segundo mural, essas figuras têm suas armas preparadas e estão protegidas atrás de um carro de polícia e de algumas palmeiras, enquanto tentam salvar duas pessoas mantidas como reféns por atacantes desconhecidos que lhes apontam suas armas.

A trilha sonora para o “Pesadelo” de Lampert oferece uma crônica parcial do Sonho Americano através da apresentação de antigos sucessos do rock-and-roll. Bruscas interrupções periódicas são injetadas na eufórica atmosfera criada pela música — boletins noticiosos anunciando catástrofes humanas. Enquanto a música prossegue, e os espectadores lêem os diálogos criados nos murais, diminui a intensidade da luz projetada sobre a equipe de filmagens. Repentinamente, procedente do teto, a luz de um holofote varre a totalidade da área e um estremecimento provocado por um helicóptero voando a baixa altitude domina o espaço da instalação. Então, tão rapidamente quanto surgiu, o helicóptero desaparece, a iluminação do mural retorna, e o confortador som do rock-and-roll invade o ar novamente.

A utilização fantasiosa por Lampert de vibrantes cores tropicais na pintura dos murais acentua as qualidades irrealis do universo cinematográfico. O formato expressionista-cômico por ela obtido acrescenta às pinturas uma intimidade incomum em trabalhos realizados numa escala heróica. A incorporação da palavra escrita nos 36 metros de pinturas permite que o mural cinematográfico se torne uma narrativa crítica, um panorama de comentário. Depurando anos da fala incidental da indústria de diversões para formular o diálogo de “Pesadelo”, Lampert confronta seu público com um paradoxo exigente.

Forçando duas realidades distintamente separadas (a equipe de filmagens contra a situação onde temos os reféns) para criar um impacto através de uma confrontação explosiva em cada um de seus elementos de expressão (visuais, iluminação, acústica), o “VAMOS! AÇÃO! PESADELO NA FÁBRICA DE SONHOS!” de Lampert existe como um trabalho de dinâmica tensão inspirando profunda investigação social. Utilizando o espetáculo com sua tela de pintura, Lampert, nascida no ambiente da “Fábrica de Sonhos” de Hollywood, integra temas universais e preocupações contemporâneas numa complexa formulação.

Emanuel Culman, Los Angeles, 1985

Helmut Middendorf

Os trabalhos de Middendorf devem ser vistos contra o fundo da variante berlinense da “Nova Pintura” que, há alguns anos, se instalou sob a denominação “Pintura Violenta”.

Dentro do conjunto das diferentes motivações das artes plásticas atuais (denominadas sempre pelos cegos entre os críticos de arte de “Novos Selvagens”) os “Violentos” de Berlim formulam uma configuração excitante: eles se posicionam dentro da continuidade de tradições históricas de artes plásticas; eles vislumbram particularmente as possibilidades de uma linguagem expressiva de artes plásticas e a entrelaçam com assuntos capazes de tocar de imediato o “Nervo do Tempo”.

Os “adversários” dos artistas berlinenses, — especialmente os pintores de Colônia da “Liberdade de Mülheim” —, criticam esta relação ao “tema” contemporâneo sob a denominação “Pintura-Tema”. Isto se refere à problemática que visa a relação entre Assuntos e Conteúdos como o “Pintar”, qual a “Relação-Necessidade” que existe — ou deveria existir — entre o quadro, o pintor e a realidade.

De: Retratos da Época, aqui agora, por Wolfgang Max Faust

Hirokazu Kosaka

Hirokazu Kosaka cria, através das artes gráficas, linguagens visuais ocidentais construídas com base em alicerces filosóficos orientais. Suas

pinturas são surpreendentes na sua simplicidade e economia de gestos. Em cada série de pinturas pode-se encontrar obras "climáticas" — aqueles trabalhos que com muito sucesso proporcionam um equilíbrio no diálogo transcultural de Kosaka. De uma série para outra a intermediação do diálogo é alterada, e o observador pode observar confronto em cada pintura, individualmente, para verificar quem irá vencer, o Oriente ou o Ocidente. Kosaka, preso entre duas culturas, a americana e a japonesa, a ambas enriquece, e a cada uma proporciona uma janela para a outra. Desejo de trabalhar em ambas as tradições, e buscando constantemente atingir uma coexistência entre elas, Kosaka representa uma metáfora contemporânea de "o Oriente conhece o Ocidente."

As pinturas de Kosaka são todas trabalhos narrativos pintados em pergaminhos, a moda de manuscritos sagrados. Em primeiro lugar, ele aplica tinta sumi-e preta ao extenso rolo aberto de papel, e em seguida procede à pintura de sua estória em tinta dourada. Ao mesmo tempo em que as imagens abertas de Kosaka revelam sua educação artística ocidental, sua pincelada caligráfica e sua forma permanecem fiéis a suas origens japonesas. Kosaka explica, referindo-se à sua escolha de materiais, que a folha dourada indica, na iconografia budista, a presença da Divindade, e que o negro simboliza a presença de uma zona intermediária entre o macro e o microcosmo. Ao enrolar e desenrolar um trabalho, ele sente que uma imagem se recolhe e reemerge, da maneira como se pode ver numa pintura de pergaminho japonesa. Desenrolada, a pintura ingressa no mundo do profano; enrolada, a obra recua e persiste, retornando ao sagrado.

O diálogo transcultural de Kosaka manifesta-se constante em seu trabalho. Ele está sempre examinando aquilo que é puramente ocidental, em oposição ao que é oriental. Em suas pinturas, Kosaka se concentra em idéias de tempo, de espaço e de realidade. Suas metáforas iconográficas são aquelas de alguém que se encontra totalmente familiarizado com o Ocidente, ao mesmo tempo em que se apresentam imbuídas das tradições filosóficas do Oriente. Em cada uma de suas séries, Kosaka se empenha contra as dificuldades de apresentar visualmente o Zen a uma audiência ocidental.

O método de trabalho de Kosaka é oriental. Seu processo é "circular", em oposição ao processo "linear" ocidental. Em cada uma de suas obras concluídas, suas pinturas constituem o produto final físico de uma longa exploração filosófica. Cada série de pinturas é obtida através do meio do performance. Quando um ciclo é encerrado, ou ele começa novamente, ou um outro é iniciado.

"Soleares: Contemplações da Assimetria de um Arco" é o trabalho de performance mais completamente desenvolvido até hoje realizado por Kosaka, e é um seu esforço em colaboração com a coreógrafa Sylvia E. Morales e com o guitarrista Philip Boroff. A performance de 90 minutos foi apresentada integralmente pela primeira vez a 14 de abril de 1985, no Japan America Theater, em Los Angeles, em comemoração ao aniversário de Buda (Hanamatsuri). Em virtude da dedicação de Kosaka ao conceito de tempo cíclico, "Soleares", uma obra em três partes, não conta com entreatos. Os três atos, "Soleares", "Área de caça para intelectuais apenas", e "As contemplações sobre a assimetria de um arco", todos contam com parceria visual nas pinturas de Kosaka. "As contemplações" está dividida em três subseções, numa das quais o próprio Kosaka se senta numa cadeira à beira do prosaíco, e narra suas experiências pessoais. Cada uma dessas experiências, "O pescador que foi salvo de se afogar no mar", "Na sombra da taça flutuante de vinho", e "As cinco pedras miraculosas", encontra-se documentada num grupo de pinturas.

Além de ter sido ordenado monge budista Shingon, Hirokasu Kosaka é também mestre de Kyudo, a categoria de arqueiros Zen. "Soleares", da qual participam uma bailarina flamenga, um guitarrista, três arqueiros, cinco monges e um coro

budista integrado por treze elementos, combina o amor de Kosaka pelo flamengo com sua vida na Igreja Budista, e seu envolvimento em atividades físicas que eliminam o pensamento da mente.

Por Ellen Lampert, Los Angeles, 1985

Hella Santarrosa

Hella Santarrosa - Sobre a artista e seu trabalho

Hella Santarrosa pertence àquele grupo especialmente denso em Berlim, dos chamados "jovens-sevaigens" que se tornou a tendência predominante na pintura contemporânea desde fins da década de 70 e que é hoje reconhecido internacionalmente. Através deste movimento, a geração mais jovem encontrou os seus próprios meios de expressão, na medida em que, nesta pintura, foi recuperada a gestualidade desregrada do informal na representação expressiva do ser humano e dos objetos, gestualidade esta tão denegrida pelos "realistas críticos" conseguindo-se desta forma a reconciliação de duas tendências estilísticas que pareciam excluir-se mutuamente pelas suas contradições.

Lidando com as possibilidades da arte de forma lúdica e quase irresponsável, eles apresentam uma visão do mundo marcada tanto por uma vontade indistigada de viver quanto por um julgamento crítico da realidade, assim como pelo nojo e repulsa de um gosto domesticado de cultura burguesa e, ainda, pela inclusão como que natural dos assim chamados "espaços vazios" da nossa luxuosa sociedade de consumo, reconhecidamente questionáveis. Na arte desta geração não é aceita nenhuma linguagem formal previamente estabelecida como regra a ser obedecida, assim como, ao mesmo tempo, os meios de expressão artística mais contraditórios, mesmo que se trate de meios já fixados, podem ser aproveitados sem falso constrangimento quando forem úteis à representação desejada. Assim, o uso livre das cores, o desenho realista, a pintura gestual e a estruturação construtiva do quadro se interpenetram.

Justamente Hella Santarrosa mostra, em suas obras, que hoje a pintura dos jovens não é apenas um processo, um procedimento expressivo, mediante o qual a realidade pode ser interpretada de forma plástica, mas que arte é atitude vivenciada perante o mundo. Assim se explica também o fato de Hella Santarrosa pintar frequentemente em público, em "actions" e "performances" com modelos e atores, que realizam ações absurdas; o fato dela utilizar objetos tresloucados e trabalhar em lugares incomuns, como por exemplo na praia de Lisboa, onde a maré e as areias levados pelo vento foram incluídas no acontecimento. Ou nas matas sulamericanas, ou no pavilhão da BMW, na Kurfuerstendamm de Berlim.

A vontade de viver, que aparece com opulência barroca em seus quadros, é às vezes de uma displicência provocante, entrega cheia de prazer e excitante erotismo. Isto está também nos temas dos quadros dos últimos anos, nas séries sobre o samba, sobre a capoeira — exacerbação coreográfica da luta de defesa dos escravos brasileiros — e no grupo mais recente de quadros sobre a macumba, onde Hella se digladiava com esta velha tradição afro-brasileira.

Em 1983, junto com outros dois colegas do cenário internacional, fundou o PGIE - Pink Government in Exile, "onde 'pink' se refere a uma cor leve e brilhante, 'government' indica que fazemos questão de que os nossos pensamentos, conhecidos através da arte, sejam divulgados em todo lugar e 'exile' significa que os artistas vivos trabalham isolados na sua própria sociedade".

Neste reino dos sentidos, imaginário e universal, fica claro como a arte, também aqui, é concebida necessariamente idêntica à vida: a forma de expressão artística, com a sua espontaneidade incontrolada, tem a sua correspondência no rápido fluxo vital. Tal atitude visa, porém, encontrar um lugar na arte, onde a realidade possa ser revivida ou

revivida novamente de forma integral. Mesmo em meio ao nosso mundo administrado, reduzido, onde os sentidos são amortecidos pelo excesso de estímulos. A isto se contrapõe a sensualidade do pink, mas também o isolamento do ser humano em nossa sociedade deve ser rompido mediante formas e meios não convencionais. Como contraste, Hella descobriu para si o âmbito cultural sulamericano, os ritmos inebriantes que fazem com que a dança ritmada do samba ou da capoeira se transformem de repente em evocação mítica e mágica dos velhos deuses da natureza.

Com este abandono do nosso mundo civilizado ela ocupa um lugar na tradição que conhecemos não apenas a partir de Gauguin, mas também dos expressionistas da escola berlinense "Die Brücke". Eles realizaram o seu sonho do indivíduo integral em quadros, nos quais corpos nus de seres humanos se deleitavam naturalmente na praia ou no bosque. O fato de cada indivíduo poder se sentir novamente como parte da natureza e se defender contra a opressão de nossas cidades cimentadas pode-se mostrar como uma romântica concepção do paraíso. Certamente ele é também em Hella Santarrosa mola propulsora e diferencial de sua arte, atitude fundamental em sua forma de ver a vida e demonstrar sua fé clara em que o homem, para chegar lá, precisa antes de mais nada voltar a cultivar a linguagem natural do seu corpo. Para isso, a pintura lhe serve de instrumento.

R. Joern Mekrert

John Cage

Músico, integrou de tal modo a obra musical a outras formas de expressão, e é difícil dizer onde acaba o músico e onde começa o artista plástico, o poeta, o homem de teatro, o ensaísta, o filósofo.

Suas partituras musicais são maravilhosas obras visuais, suas conferências, poemas cantados, sua música incidental, incluindo o gestual no desenho sonoro.

Cage modificou o uso dos instrumentos musicais tradicionais; exemplo, o piano preparado, com a introdução de pedaços de madeira, metal, borracha ou papel entre as cordas, alterando sua sonoridade.

Introduziu em suas obras novos instrumentos, construídos especialmente para elas, e utilizou a eletrônica ao mesmo tempo que chamava a atenção para a musicalidade dos objetos do cotidiano.

Utilizou o silêncio como elemento relevante na produção sonora e o acaso como fator importante da criação artística: repensou o ritmo e o andamento, a forma de fazer e ouvir música; é um dos pais da música aleatória.

Deveveu ao intérprete a liberdade de improvisação e de recriação na interpretação de suas obras, transformando-o em co-autor das mesmas.

Embebeu de humor bras outrora chamadas de "música séria", utilizou a colagem sonora, eliminando as barreiras entre o popular e o erudito.

Viveu e vive em estreita união com importantes artistas de seu tempo como: Joyce, Duchamp, Merce Cunningham, criando com eles e para eles ou a partir deles obras que possibilitam uma infinidade de leituras e que influenciaram várias gerações de compositores em todo o mundo.

Anna Maria Kieffer
Diretora musical da
18.ª Bienal Internacional de São Paulo

Oswaldo Romberg

"Lutando para atingir a integridade, o universo de Romberg estimula a participação da imaginação do espectador, a força que inicia o drama da forma, libertando-se do espaço, alcançando a visibilidade. Romberg não promove nenhum sistema arcano. Nem nos distrai com nuances legíveis apenas no mundo da arte. Suas imagens, por exemplo, jamais tentam se congregar com a exibição de um manejo elegante da tinta."

"Na arte de Romberg, estilo, formas e períodos históricos colidem. Colidindo, eles se mesclam. Mesclando-se, os elementos desse cosmo pictórico começam a explicar a si próprios. O cosmo se torna cosmogonia. A visão se torna a experiência de ver alguém ver. Essa autoconsciência ocupa o coração do universo de Romberg. Para ele e para a tradição da arte especulativa à qual ele pertence, a tradição de Blake e Turner e Mondrian, um cosmo pictórico é o mundo que nos é familiar transformando por servir de ocasião para a visão".

Carter Ratcliff
Do catálogo "Osvaldo Romberg - Obras Recentes"
Tibor de Nagy Gallery, Nova York, N.Y., 1985.

Salomé

A auto-afirmação é uma das motivações da obra de Salomé, mas só se mostra autêntica e crível a Salomé quando se torna uma auto-representação; levada ao extremo é uma defesa e provocação. Salomé quer ambos. Seus quadros têm a intenção de chocar, mas desde que seu conteúdo de fantasias eróticas possa ser superado nas esferas imaginárias de todos, eles chocam por sua própria liberação. Salomé tem colocado todo o lixo do exhibitionismo sexual que está sob tabu como sujeira para as convenções burlescas, pois seus quadros são aquelas experiências sensuais que ainda não colocamos em palavras, pois as percebemos como atos subreptícios e obscuros. Através dos protestos desencadeados pelos quadros de Salomé, a moralidade é desmascarada como parte de linguagem, como uma mentira pública — a mais branda de todas as transgressões possíveis em nossa sociedade. Os quadros de Salomé não estragam nada e não machucam ninguém; ao contrário, eles são também uma expressão de sua própria vulnerabilidade que, por ser uma introversão peculiar, se torna especialmente explícita nas representações particularmente sedutoras da realidade e gestos corporais. Seu tema tem ocupado a arte como alegoria, como hipérbole estética também na fotografia e na ilustração, mas Salomé foi o primeiro a fazer do anseio paranóico uma história moral, pois ele se identifica com os acontecimentos. Assim, não nos enganemos: as espalhadas e chamativas auto-representações, ou nus fictícios, as violentas declarações corporais só de uma maneira fugaz provocam momentos de irritação e de delicada sensibilidade. O código das pinturas é sem marcas, sem endereço e seu significado e sua beleza são tão transitórios quanto suas ânsias por estas mesmas qualidades.

Ensaio de Heiner Bastian
(traduzido do inglês por Nina Hokka)

Artistas Convidados pela Fundação Bienal de São Paulo

ABRAMOVIC, Marina / ULAY

AGUIRRE, Carlos

ARANGO, Alejandro

BOROFISKY, Jonathan

BRAVO, Manuel Alvarez

CAGE, John

GIRONELLA, Alberto

KOBERLING, Bernd

KOSAKA, Hirokazu

LAMPERT, Ellen

MIDDENDORF, Helmut

ROCHA, Ricardo

ROMBERG, Osvaldo

SALOMÉ

SAMBOLEC, Duba

SANTAROSSA, Hella



Fundação Bienal de São Paulo





APRESENTAÇÃO DOS PAÍSES PARTICIPANTES



ARGENTINA

Da nova figuração à nova imagem

Através da história da arte se observa a crescente necessidade não somente de se criar a teoria, como ocorre com qualquer disciplina ou prática social, mas também de se encontrar uma metateoria (uma crítica da criação artística). Essa metateoria é um metadiscorso acerca do artístico e nesse sentido a palavra crítica não deve ser entendida no sentido avaliatório ou normativo, mas como uma determinação dos limites de validade de tendências ou escolas no âmbito criativo das artes visuais.

Ainda que não seja estritamente correto falar de uma mesma raça, o latino-americano está configurado por profundas realizações culturais que tiveram origem na conquista e se entrelaçaram na luta pela independência, apesar de interesses mesquinhos e muitas vezes alheios ao próprio sentir nacional terem impedido a união pan-americana proposta por Bolívar.

"Não somos europeus, não somos índios, mas uma espécie mista de aborígenes e espanhóis. Americanos por nascimento e europeus por direito nos encontramos no conflito de disputar com os nativos os títulos de posse e de nos manter no país que nos viu nascer, contra a oposição dos invasores; assim nosso caso é o mais extraordinário e complicado", disse Simon Bolívar no seu discurso em Angostura. Não existe uma arte latino-americana, mas sim uma problemática comum no que diz respeito à identidade. Por isso, nos anos 80 não constitui mera casualidade que apareçam nos diferentes países do continente propostas artísticas que tenham um denominador comum, apesar das distâncias geográficas e do relativo isolamento que eles mantêm entre si.

O transvanguardismo europeu propõe a afirmação e a negação simultânea das vanguardas, a continuação exasperada desse processo, e também um salto qualitativo. Não se trata mais de uma ruptura, mas de um novo conjunto de rupturas, não com cada ensaio precedente, mas com o conceito de arte implícito em todos.

Com efeito, no fenômeno quase universal da Nova Imagem, das transvanguardas ou da pintura selvagem, se nota um regresso, não necessariamente uma involução artística: um retorno às duas dimensões da tela e a motivos que há muito o realismo deixara de lado. A transvanguarda na Itália, a nova imagem dos norte-americanos, a pintura selvagem dos alemães estão tratando, nos últimos anos, de eliminar uma espécie de "consciência infeliz dos artistas", de auto-repressão, e precorizam uma ruptura epistemológica (como diria Bachelard) na poética visual destes últimos anos do século XX.

Na Europa, essa nova subjetividade se afirma sobre a tradição expressionista; em todo o mundo, por um efeito que poderíamos chamar de magia artística contaminadora, seguindo a terminologia de Fraser, surgem os fluxos da maré do transvanguardismo. Ela invade o universo, é, sem dúvida, maioria quantitativa em todas as manifestações atuais (na Documenta de Kassel, na Bienal de Veneza, na Bienal de Sydney e no Museu Municipal de Amsterdã). E não há razão para estar ausente na América Latina, já que não é mais do que uma consequência da linguagem da arte, que é, indiscutivelmente, internacional.

O transvanguardismo transgredir todo o anterior com força e é por isso que na América espanhola, lugar por excelência de transgressões em todas as ordens, sobretudo políticas e econômicas, as obras superam os tecnicismos. O transvanguardismo latino-americano não é cópia; é um movimento original cujas raízes encontraremos, por pouco que a escavemos, a terra ainda úmida dos feitos artísticos mais destacados do nosso horizonte cultural. Em síntese, o transvanguardismo, a pintura que cobre neste momento grandes superfícies de nosso planeta artístico, nos remete a uma verdadeira ação social das aparências.

Pode parecer contraditório, e o é! Os seguidos

res dessas novas experiências estéticas estão ou a favor ou contra a pintura realista, numa mistura de elementos heterogêneos, que caracterizam sua ausência de perfil artístico. Um antecedente de transvanguardismo são os artistas da Nova Figuração — Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira e Rómulo Macció — que se agruparam na década de 60 em torno da postura teórica de Noé, que escreveu o livro *Antiestética*, síntese de sua ruptura revolucionária.

Foi o segundo grupo que exportou suas idéias (o primeiro foi o de Tomás Maldonado, que seguiu os ensinamentos de Max Bill); se bem que no começo a postura foi coincidente com a do Grupo Cobra, cada um dos membros do grupo dando logo sua versão particular. Podemos dizer que tanto Deira como Macció, sob a aparência de incorporar a liberdade da figura, planejaram formas a partir de expressões não isentas de zombaria e de não pouca indignação em relação à realidade cotidiana. Em comparação com os demais artistas, Deira mostrou-se historicamente o mais pausado, o menos estridente. Entretanto, com o correr do tempo, nos últimos anos da década de 70, suas obras têm forte densidade expressiva, com liberdades pictórico-poéticas que vão recompondo as figuras de um desenho seguro e a modelação das cores, e que não desprezam a idéia de peso. Deira não se interessa em demasia pelo sentido de sua obra, por seu signifiante, quer dizer, por levar ao primeiro plano a matéria em si mesma, escapando a toda semântica.

No caso de Noé ocorre uma exacerbação da linha que continua as idéias heróicas e monumentais que surgiram nos anos 60, como consequência de um comportamento categórico, onde a pintura era um instrumento e não um fim. Suas figuras, ameaçadoras, são uma espécie de pictogramas inflamatórios que se rebelam permanentemente contra o ato e o feito de pintar. Embora o impacto inicial da obra tenha sido violento, desorientador, e tentado limpar o ar de encadeamentos culturais, suas figuras (permanentemente comovidas pelo desastre) estão fixadas no que poderíamos chamar de os mitos da história argentina, isto é, por 50 anos de erros políticos e econômicos que fizeram com que a Argentina cambaleasse para o limiar de uma carnificina.

Rómulo Macció apresentou uma mostra de suas obras, após ter se encontrado ausente do país por vários anos. E não há dúvida de que, por um lado Bacon e por outro os pintores da Nova Objetividade, o levaram a investigar as aparências da realidade e a realidade da aparência de nossa vida cotidiana. Os arquétipos e repetições, como Macció chama suas propostas, abandonam o processo de transgressão das formas básicas da representação e continuam uma exploração de seu interior onde o artista se livra das retóricas anteriores e estabelece histórias particulares através de pequenos fragmentos figurativos.

Nos últimos anos Macció descobriu o prazer de um artesanato sensível onde a ausência deliberada do drama expressionista lhe permite ser lírico e provocativo, reclamando para seu imaginário um lugar nas arenas internacionais. É curioso que, com os antecedentes que assinalamos, seus óleos tenham tal frescor e reflitam — como no caso de Noé, — também um mito; neste caso, poético, os mitos da história universal.

Em Jorge de la Vega, já falecido, pode-se observar nitidamente duas etapas distintas: uma, antes de sua viagem aos Estados Unidos, como aspirante ao Prêmio Palanza, em 1965, após ter recebido um Prêmio de Desenho outorgado por uma tradicional galeria de Buenos Aires; a outra, no seu regresso ao país. Se na primeira ocorrem características surrealistas, na segunda sua produção artística se caracteriza por uma indagação psicológica nos personagens por ele desenhados. Rostos e fragmentos de corpos de mulheres e homens de todas as idades, vinculados por linhas sinuosas, em atitudes alegres, são apresentados de maneira realista, propondo questionar a qualidade humana com uma atitude simultaneamente irônica e piedosa.

A Nova Imagem surge na Argentina não somente como consequência da linguagem internacional do final da década de 70 mas como consequência direta da Nova Figuração. Essa forma de arte tem um sentido — o de um momento de transição para novas formas — e uma direção — a da arte liberada das regras.

Dessa geração de artistas se destacam Juan Pablo Renzi, Ana Eckell, Guillermo Kuitca, Fernando Fazzolari, Alfredo Prior, Pablo Suárez, Juan José Cambre e Armando Rearte. Indubitavelmente, a homogeneidade de um grupo e seu poder de transformação estão em relação direta com seus objetivos. Ao mesmo tempo em que afirma coletivamente uma estética que o contém, expressando simultaneamente seu desejo de promover uma ruptura ideológica dentro do universo da criatividade, cada integrante vai desenvolvendo sua própria capacidade com sua ação.

Renzi, que expõe desde 1963, é um herdeiro direto de Antonio Berni. Nasce e vive em Santa Fé até emigrar para a Europa. Em 1968, como resposta local ao que ocorre em Paris, propõe uma obra coletiva política, levada a cabo no interior do país, e comanda um grupo de jovens artistas da cidade de Rosario, agrupados sob o nome de Antimarmelada. Percorreu o caminho de muitos europeus e norte-americanos. Iniciou-se como realista para logo introduzir-se no campo das estruturas primárias, a arte conceitual e política, e, após um intervalo de silêncio, voltou ao realismo que lhe permitiu exercer sua paixão pela pintura-pintura e mostrar seu ofício. As variações de Renzi através da liberdade da transvanguarda o colocam a meio caminho entre sua antiga postura conceitual (e minimalista) e o mundo da realidade. Uma equidistância que lhe permite manejar um discurso indiscutivelmente pessoal.

Ana Eckell, através dos quadros inspirados nos expressionistas alemães e nos primeiros Dubuffets, conta seus relatos a partir de desenhos-fotogramas que descrevem situações-séries frequentemente líricas. Personagens que se retornam de alegria e de dor, que saltam, caminham e atuam em espaços múltiplos, obrigam o espectador a desenvolver sua própria criatividade, ao se relacionar com cada um dos fotogramas.

Guillermo Kuitca passa por um primeiro período ligado ao surrealismo e à arte como idéia; logo, à colagem, com objetos reais, que o levam a sua atitude atual: uma ligação orgânica e neo-expressionista com a pintura propriamente dita.

A ação de Kuitca de juntar obras distintas e extravagantes é um processo igual ao que a realidade impõe ao homem perante a ficção, com todos seus convencionalismos e soluções previstas. Porém, Kuitca foge da tradição através de uma linguagem bidimensional muito particular e produz símbolos que se relacionam com as profundezas do inconsciente. Esses símbolos não são palavras, mas imagens pintadas que destroem o tradicional e se convertem em manifestações criativas. A obra de Fazzolari revela um desprendimento em relação ao preciosismo da imagem, em ruptura com toda uma tradição da pintura. Pode-se observar as influências de mestres como Noé, Deira ou De la Vega nesse pintor que joga com fundos cromáticos difusos.

Prior se caracteriza por sua produção multifacetada, que parte de uma postura conceitual. Através de séries de figuras contíguas nas quais não ocorrerem repetições mas diferentes fotogramas de um processo criativo, muda as regras e provoca imagens novas. Demonstra, assim, que a contingência do imprevisto pode transformar uma série de traços informais numa estrutura ideológica.

Pablo Suárez participou, nos últimos dois anos, do Di Tella, realizando experiências conceituais. Depois de um período em que abandona a pintura para dedicar-se totalmente, e com idêntica paixão, à atividade política, expressa-se em suas obras através de um realismo irônico muito agressivo, na direção de um neo-expressionismo sobre o popular, representando personagens típicos dos bairros de Buenos Aires.

Sem se preocupar com a repetição de imagens, Cambre procura fazer com que o espectador visualize — através de uma linha expressionista — personagens de paisagens interiores, com o calor de uma concepção vibrante e lírica da pintura. Sua figuração está diretamente desenvolvida a partir do mais profundo de sua subjetividade. Através de personagens apenas sugeridos, descreve situações apenas sugeridas, descreve situações-límites que comunicam sua ansiedade e intensificam o cotidiano.

Rearte é um exímio desenhista que se expressa mediante grandes papéis pintados, com um vigor e uma soltura que caracterizam sua linguagem neo-expressionista. Através de um leitmotiv — barcos, automóveis, aviões — que ele trabalha com técnicas distintas, reivindica uma nova objetividade para os anos 80 com uma retórica urbana particular, o que o converte numa das figuras mais destacadas do panorama artístico de seu país.

A unidade desses artistas não significa identidade nem limitação, assim como também não é o discurso meta-artístico do teórico. Trata-se mais de um sinônimo de intervenção, de agressão contra o conformismo e as convenções de tendências distintas, que uma ideologia prospectiva comum. Depois da perspectiva da arte, sempre antecipadora, são necessários muitos artistas como estes e uma teoria que apóie essa ação. É evidente que a Nova Imagem antecipou de alguma forma expectativas sociais na busca e na consecução de novos ares de liberdade no campo político. As circunstâncias particulares da Argentina nas últimas décadas explicam esta atitude, particularmente se se levar em conta que apenas no final de 1983 foi reconquistada a democracia, após um penoso processo de degradação em quase todas as ordens. Essa democracia permite, hoje, que todo o movimento de rebeldia no campo do estético já não tema perseguições e possa se expressar com total liberdade.

Jorge Glusberg/comissário

AUSTRÁLIA

O paradoxo de Dick Watkins

Não fosse pela série de pinturas exibidas por Dick Watkins na Pinacotheca de Melbourne e na Galeria Yuill/Crowley de Sydney, durante 1983, talvez jamais tivéssemos vindo a saber ser ele “um grande mágico”. Talvez lamentando essa indiscrição momentânea, a obra subsequente de Watkins posta em 1984 e 1985, leva o espectador de volta aos seus períodos mais seguros e estáveis, embora no caso de uma pintura virtualmente perfinaz (Cat. n.º 18 “Figura à Beira do Mar”, de 1985, assim como a obra recente de Giorgio de Chirico, nos faz retornar a um passado muito distante — no caso de Watkins até 1968, o ano da exibição de “O Campo”) nossas suspeitas sejam novamente instigadas. Diferentemente de “O Grande Mágico”, de René Daumal, que “como um funcionário comum executou sua tarefa de guia da humanidade”, o que não foi percebido até sua morte (1), em 1983 Dick Watkins revelou seu segredo. Sua obra intrigou muitos de seus colegas e contemporâneos, porém foi imediatamente saudada por uma geração mais jovem de artistas e críticos — um artigo de Paul Taylor na revista *Art & Text* (2) e sua inclusão na coletiva “Apocalypse + Utopia” com artistas mais jovens (3) foram sintomáticos da recém estabelecida popularidade de Dick Watkins.

Num artigo de minha própria autoria para a revista *Express Australia* (4) comparei-o a Leonard Zelig. Tal qual um camaleão humano, Zelig podia alterar sua personalidade e aparência para se amoldar perfeitamente ao meio social particular em que se encontrava. O que tornava notável esse processo não era a transformação em si, mas a rápida sucessão de diferentes transformações que ocorriam quando ele se deparava com as mais incomuns situações sociais. Um crítico de arte de

Sydney, Terence Maloon, reforçou essa visão ao descrever a obra apresentada por Watkins em Yuill/Crowley em 1983 como sendo trabalho de “seis artistas diferentes, dois dos quais são identificáveis com encarnações anteriores de Dick Watkins. Os outros artistas são criadores de pastiches do gosto mais duvidoso. Há duas paisagens de chocante pieguice no estilo apreciado em restaurantes italianos, uma atroz colagem punk, um grotesco pseudo-Picasso.”

Watkins tem sido frequentemente descrito como “um pintor em busca de estilo, um pintor que constantemente repete o que já foi feito por outros, o que de certa maneira provocou a acusação: ‘Poderia o verdadeiro Dick Watkins, por gentileza, se apresentar?’

Na realidade, Brian Finemore notou com aguda percepção já em 1970 que “Dick Watkins continua sendo um camaleão, com incomparável habilidade” (5). Nos 15 anos anteriores a 1983, o ecletismo de Watkins foi, entretanto, confinado ao domínio da abstração. Enquanto suas excursões estilísticas variavam desde o expressionismo abstrato até à montagem neodada, à pintura de campos coloridos, ao construtivismo, à abstração lírica e à pintura de ação, ele percorreu esses estilos num tipo de sequência lógica, embora diossincrática, e suas exposições têm, até o presente, consistido de grupos homogêneos de pinturas.

Apesar de sua firme dedicação à abstração nesse período, Watkins tem questionado frequentemente a validade da pintura abstrata e tem estado consciente de suas limitações expressivas. Num entrevista a Grazia Gunn em 1983, ele inesperadamente revelou sua crença na hierarquia dos temas tal como propusera Joshua Reynolds nas suas palestras sobre arte — a hierarquia de que os assuntos mais nobres para um pintor são as obras religiosas, seguidos por assuntos mitológicos e históricos, retratos, naturezas mortas e paisagens. Watkins acrescenta “pintura abstrata” (como se ela fosse um gênero) ao final da lista de Reynolds (6). Ao abandonar sua dedicação exclusiva à pintura abstrata na sua série de trabalhos de 1983, Watkins abriu uma caixa de Pandora de representações estilísticas. Assim, na mesma série havia imagens figurativas realistas, as formas antropomórficas e biomórficas, as pinturas abstratas ou não-representacionais, e as paisagens neo-clássicas, que deixaram perplexo Terence Maloon, mas que para quem escreve estas linhas mostraram um grau exemplar de lucidez e de adaptabilidade camaleônica. A emulação de Watkins à conhecida técnica de espargir tinta sobre a tela, de Pollock, do neoclassicismo da fase final e do pós-cubismo de Picasso, suas referências arcaicas às paisagens de Corot, não indicam uma desorientação sua nem uma busca agoniada por um estilo ou paródia pessoais, mas mais provavelmente aquilo que Wolfgang Max Faust denominou a “dissociação intencional da subjetividade e do estilo”. Para Watkins, a imagem pintada tornou-se o local de uma fascinação em transição que representa, não a unidade de um ego, mas uma múltipla visão subjetiva. “Na arena das imagens, as visões e necessidades do artista enfrentam uma batalha com o conhecimento que ele ou ela tem da história da arte. Uma sensação momentânea provocada por uma imagem qualquer: vista numa revista ou num comercial de TV, num livro de arte ou num sonho, luta contra a necessidade de construir uma imagem que seja autêntica do e sobre o seu eu” (7).

Existe um alto grau de ecletismo na arte australiana, mas que raramente tem sido concentrado no trabalho de um único artista. Na sua mais recente mostra, em maio de 1985, no Yuill/Crowley, em Sydney, Watkins parece sofrer de total amnésia com relação ao trabalho profundamente eclético que exibiu em 1983. Entretanto, em seu decidido retorno ao que poderia ser denominado seu estilo mais abstrato e característico (baseado nos princípios evidentes no trabalho de Jackson Pollock na década de 1940 — isto é, desenhos ocupando toda a extensão da tela, desenho automático para extravar as imagens do inconsciente) mais do que que significar uma regressão ou demons-

trar uma perda da ousadia, isso simplesmente sublinha a autenticidade daquilo que constituirá em 1983 uma explosão rara e corajosa na arte australiana. Isso se apresenta em direto contraste com a estratégia de um ecletismo autoconsciente e irônico evidente no trabalho de artistas mais jovens internacionalmente conhecidos como Georg Jiri Doukopol (do grupo Mulheimer Freiheit), que à época de sua retrospectiva no Museu Boymans van Beuningen, em Roterdã em 1984, havia, no reduzido espaço de quatro anos, produzido trabalhos em mais de 40 estilos diferentes. O paradoxo é que, para um verdadeiro camaleão como Dick Watkins, é até mesmo possível repetir o sentimento de Carl Andre e declarar que “numa era obcecada por mudanças, eu estou obcecado pela invariância” (8).

Desde 1968, quando uma mostra ampla e importante intitulada “O Campo” foi realizada na Galeria Nacional de Victoria, em Melbourne, os artistas australianos se têm mostrado ávidos em satisfazer, em se adaptar a elas, em acompanhar as tendências contemporâneas dos demais países, numa errônea crença de que assim virão a integrar o panorama da arte séria. “O Campo” celebrou e concretizou a chamada escola “de Nova York” na Austrália, com seus artistas e críticos tomando a liderança das mãos de artistas como Frank Stella, Jules Olitski, Kenneth Noland e Ellsworth Kelly, e de críticos como Clement Greenberg e Harold Rosenberg. Essa exposição saudou (com uma certa dose de otimismo e prematuridade) o fato de a Austrália ter atingido a maioridade no cenário artístico internacional — na realidade a mostra lançou uma nova academia local que veio a prevalecer por bem mais de uma década e que provocou uma nova forma de provincianismo. Entretanto, Dick Watkins conservou-se fiel, mesmone aqueles dias, e embora tenha sido notado por um crítico ter sido ele o pintor de destaque naquela mostra, e em muitos aspectos seja responsável pela nova academia, ele já se apresentava como “o único que não seguia seus preceitos” (9).

Na Austrália se aceita amplamente que a arte chegou até nós por meio de terceiros, através de reproduções, mas até hoje esse fato é visto como uma desvantagem — um infeliz subproduto de nosso isolamento físico e cultural. Estamos atualmente principiando a ver tal fato como uma vantagem. Fomos protegidos dos “originais” — de sua “aura”, suas superfícies e sua autoridade. Além disso, o sistema reticulado de reprodução mecânica tornou todas as imagens equivalentes, intercambiáveis, sem escala e sem superfície: para o artista australiano isso tornou a arte, nessa forma reproduzida, o material perfeito para a bricolagem. Seguindo Levi-Strauss, o bricolador é alguém que encontra suas ferramentas no seu próprio meio, sendo capaz de fazer uso imediato delas mesmo que elas não tenham sido projetadas para o fim específico para o qual se encontram agora sendo empregadas e para o qual se tenta meticulosamente adaptá-las. Se fosse necessário trocá-las ou testar diversas outras ao mesmo tempo, o bricolador não hesitaria em fazê-lo, mesmo que as ferramentas viessem a diferir muito umas das outras na origem ou na forma (10). Na Austrália, o artista que preencher tais características de bricolador de imagens reproduzidas, tem necessariamente uma obra imbuída de um alto grau de ecletismo. Nessa obra não existe uma lógica necessária nem consistência estilística, pois o bricolador utiliza, por uma questão de necessidade, seja o que for que se lhe apresente no momento particular de sua próxima pintura, em meio à ampla gama de informações com que se depara. Dick Watkins se revela como tal bricolador. Ironicamente, entretanto, embora aceite a utilização direta de imagens não-artísticas retiradas de revistas, jornais e da televisão, ele considera “roubo” o emprego de imagens já construídas de outros artistas, mesmo que seus próprios trabalhos evocuem referências específicas a pinturas específicas produzidas por outros artistas. Na realidade, alguns espectadores — cuja precisa lembrança de detalhes tenha sido obscurecida pela memória, ou cujo estudo da arte moderna seja patentemente incompleta — às vezes

confundem uma pintura de Watkins com uma mera cópia de um outro trabalho já produzido por um outro artista. Contudo, não se trata de uma emulação. Tal como Zeig, Watkins não decide se transformar (ou à sua arte) nessa ou naquela pessoa (forma) — isso ocorre involuntariamente, automaticamente. Como o próprio Watkins já declarou:

“Em minha mente está instalada uma grande desordem — uma mobília — principalmente Picasso e Pollock. Aquilo que sai dali para a tela não foi preconcebido. Não significa jamais uma tentativa consciente de emular. Apenas acontece” (11).

Este constitui um ponto crucial que distingue Watkins das crescentes hordas de artistas que na Austrália e no Exterior utilizam imagens “apropriadas” e de “citação” em seu trabalho, de vários modos (12). A emulação auto-inconsciente de Watkins se encontra mais próxima daquela de Pierre Menard no conto de Jorge Luis Borges (13). Pierre Menard decide reescrever o “Dom Quixote”, de Cervantes, mas sem a intenção de copiar a obra. Ao invés disso, imbuindo-se nas particularidades da vida e das atitudes de Cervantes, tentando aproximar-se do seu estado mental sem, no entanto, decorar seu texto ou copiar diretamente dele, Menard poderia chegar de maneira independente a uma passagem, talvez, apenas a algumas poucas sentenças que correspondam precisamente àquelas contidas no texto de Cervantes. Esse tipo de correspondência espontânea exata implica mais numa sincronicidade ou numa coincidência de imagens com o original e representa, por diversas razões, um feito muito mais notável do que a produção do próprio original (14). É precisamente esse tipo de processo que, acredito, ocorre inconscientemente nas mais recentes obras abstratas de Dick Watkins.

No mais, esse processo espontâneo de simulação parece responder para Watkins às mesmas necessidades que as pinturas “veladas” representaram para Jackson Pollock, tanto pessoal como esteticamente: “extravasar um conflito interior e escondê-lo; articular uma identidade e impedir o acesso à pessoa” (15). Tal como ressalta C.L. Wysuph, enquanto se submetia à psicanálise junguiana com o dr. Henderson, e mais tarde em sua obra, Pollock identificou seus estados psíquicos interiores com as imagens figurativas, biomórficas, derivadas do Surrealismo, e não com a pintura puramente não-representacional. E, além disso, as amplas e “veladas” pinturas abstratas do final das décadas de 1940 produzidas numa época em que Pollock gozava de boa saúde mental e autocontrole, surgiram de um desejo de simultaneamente expor e ocultar seus mais íntimos sentimentos. Parte da misteriosa qualidade dessas obras é a presença de imagens obscuras à espreita nas telas rasas do excesso de tinta. Esse efeito resultou do fato de ele trabalhar de “dentro para fora” — isto é de pincelar as imagens que formavam a composição original. Tal como expressa William Rubin: “Ao estudar essas importantes obras de transição (“Substância Cintilante” e “Olhos no Calor”) nos conscientizamos de que fragmentos das presenças totêmicas iniciais de Pollock se encontram cobertas pelos padrões lineares rítmicos da tinta branca... essas presenças não foram completamente cobertas com tinta, mas espreitam nos interstícios das linhas brancas” (16).

Tal como sugere Wysuph, “a aparente contradição no desejo de Pollock de criar e simultaneamente destruir suas imagens pode se revelar consistente com a crença de Henderson de que um ciclo psíquico nascimento-morte-renascimento se tornou essencial para a manutenção da sanidade de Pollock. Em qualquer caso, sua relutância em discutir sua própria pessoa ou sua arte sugere uma relutância análoga em expor suas imagens que, ele estava convencido, revelavam seus mais íntimos conflitos, os aspectos de sua vida mais pessoais e talvez mais dolorosos. Assim como ele evitava falar de si, camuflava suas imagens para disfarçar mesmo a inadvertida auto-revelação” (17).

No retorno de Watkins ao seu estilo mais característico, em 1984 e 1985, podemos detectar que, assim como Pollock, ele se encontra simulta-

neamente revelando e ocultando sua realidade inferior. Desse modo, embora seu processo artístico consista em absorver as imagens encontradas (atualmente, após a explosão dos modos estilísticos em 1983, encontra-se restrito a Picasso e a Pollock) e regurgitá-las do inconsciente de acordo com os imperativos de auto-revelação, para o espectador ele parece ser meramente a simulação daquilo que já lhe é familiar. As simulações de Watkins não são, entretanto, os áridos resultados de uma estratégia conceitual premeditada, mas surgem espontaneamente de um processo intuitivo: “Sem muita premeditação, eu apanho uns pincéis grandes e atiro um pouco de tinta na tela — não de uma maneira linear — de forma dispersa. Esboço algumas formas e a partir daí é uma questão de elaborar em cima disso com massa e contorno, fazendo alterações o tempo todo até chegar a uma complexidade satisfatória. Todo pintor sabe quando a obra está concluída. Ela toma uma forma... o modo como início um quadro é puramente intuitivo cada vez acredito, com certo otimismo, que aquela será a pintura ideal, a obra de arte, e é isso que acredito que a pintura deveria ser. Deveria ser uma tentativa de produzir algo belo e poderoso ao mesmo tempo. Acredito que aquilo que Pollock fez é o ideal. Assim é que um quadro abstrato deveria ser pintado” (18).

Imants Tillers
Junho de 1985

Imants Tillers é um artista contemporâneo australiano que já se fez presente em importantes mostras, entre as quais a XIII Bienal de São Paulo; Documenta 7, Kassel; um Sotaque Australiano, P.S.1, Nova York, 1984.

BIBLIOGRAFIA

1. René Daumal, “O Grande Mágico” em “O Que é a Patafísica?”, Evergreen Review 1961, Ann Arbor, p. 123
2. Paul Taylor, “A Instrumentalidade de Dick Watkins”, Art & Text, No. 12 & 13, Verão '83/Outono '84.
3. “Apocalypse + Utopia”, University Art Gallery, Melbourne 1984. Essa mostra, que teve John Nixon como curador, incluiu obras de Gunther Christmann, Geoff Lowe, Dick Watkins e Jenny Watson.
4. Imants Tillers, “Dick Watkins, Mestre do Estilo”, Express Australia, Agosto 1984, Nova York.
5. Brian Finemore, 1970 Transfield Art Prize Selection, Art International Vol. XIV, Nov. 1970.
6. Grazia Gunn, “Dick Watkins”, Art and Australia, vol. 21 n.º 2 Verão/83, pág. 216.
7. Wolfgang Max Faust, “Du hast keine Chance. Nutze sie!” “Comela e Contra ela: Tendências na Recente Arte Alemã”, Artforum, Setembro/81, p. 39.
8. Carl Andre, Documenta 7 (catálogo), vol. 2, Kassel, 1982, p.8.
9. Royston Harpur, “Uma Importante Academia”, “O Campo”, National Gallery of Victoria, Melbourne 1968, p. 93.
10. Claude Levi-Strauss, “O Pensamento Selvagem”, The University of Chicago Press, 1966.
11. Grazia Gunn, op. cit. p. 210.
12. Para um compêndio local recente desses artistas veja “Tensão Visual” (editada por Ashley Crawford & John Buckley) Fev. 1985, Melbourne.
13. Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, Autor do Quixote” em Labirintos, King Penguin, 1983.
14. Constitui uma atitude inadequada e provocadora de confusão que uma artista como Sherrie Levine, responsável direta pela ‘apropriação’, se retira ao exemplo de Menard com relação à sua própria obra (ver “Artwork, ZG with Art & Text, Double Trouble, n.º 11, Verão/1984, Nova York, p. 14) quando a citação auto-inconsciente, ‘sincrônica’ de Menard não poderia se encontrar além da utilização estratégica, profundamente auto-consciente, e até mesmo política, da ‘citação’.
15. C.L. Wysuph, “Jackson Pollock: Desenhos Psicanalíticos”, Horizon Press, Nova York 1970, p. 23.
16. William Rubin, “Jackson Pollock e a Tradição Moderna, Parte 1” Artforum”, Fev. 1967, p. 15.
17. C.L. Wysuph, op. cit. pp. 21-22.
18. Grazia Gunn, op. cit. p. 210.

ÁUSTRIA

A mais recente fase de desenvolvimento das artes gráficas na Áustria, a qual já persiste os seus cinco anos, confronta-se primordialmente com uma reconsideração das possibilidades da pintura pura. Este estado de nova orientação e consolidação deve ser encarado indubitavelmente tanto no contexto do desenvolvimento internacional, como também como reação aos estilos e às tendências predecessoras, principalmente a arte conceitual e minimal, cuja sobriedade intelectual e ascetismo artístico está sendo desafiado por tudo o que a sensualidade colorida e a pintura vigorosa são capazes de dar.

Se por um lado, a reação a um vácuo pictorial e sua insuficiência provocaram uma mudança crassa de estilo e de expressão, por outro lado, um novo e impetuoso sentimento e viva tomada de consciência da realidade atuaram de forma estimulante e pregnante no desenvolvimento da nova pintura. A ansiedade e exigência de novas imagens e conteúdos, sentidos particularmente pela nova geração, o uso vigoroso das cores, bem como a aplicação de formas inórdoxas no desenvolvimento gráfico, refletem, conseqüentemente, muito do “Zeitgeist”, manifestado no espírito, no interrelacionamento, nas próprias bases, qualidades e características emocionais da nossa vida contemporânea.

O ressurgimento das cores e sua freqüente escalação rumo a estruturas de pintura pastosa vital não somente se tornaram símbolo das telas dos “Novos Selvagens”, como também caracterizam as pinturas dos seus sucessores artísticos, em geral mais jovens, os quais se movimentam em direção a uma realização mais abstrata da representação gráfica. Justamente através dos mesmos, o cenário dos anos 80, já bastante virulento em si, foi uma vez mais agitado, sacudido e enriquecido decisivamente pelas tendências neo-expressivas, reinantes nos “Novos Selvagens”.

A nova pintura contemporânea é tudo, menos uniforme. Com uma naturalidade sem igual, os novos artistas refletem o passado, ousando novamente atacar grandes temas e conteúdos, os quais, até há pouco tempo atrás, ainda eram considerados tabus. Eles se sentem em casa dentro do arsenal histórico da arte, embora se empenhem na reelaboração das tradições naturais, assumindo uma distância crítica dentro da própria criatividade. Influenciados pela pintura dos “Selvagens” austríacos, tais como Anzinger, Schmalix e Bohatsch, alguns dos artistas austríacos melhores e mais convincentes encaminharam-se para uma nova síntese artística. Eles procuram, na pintura, os aspectos humanos universais, e, dentro dos mesmos, deve ser acentuado o pensamento e a concepção alternativos, com ênfase na subjetividade integral no decurso da formulação pictorial. Na era do pós-modernismo e de um possível novo historicismo, a geração mais nova de artistas combina e funde a impetuosidade de expressão de hoje em dia com influências do barroco e do secessionismo vienense decorativo, bem como do expressionismo e informalismo dos anos 50 e início dos anos 60.

Que a pintura seja entendida como um processo ultra-vital e construtivo, sujeita aos efeitos imediatos da própria matéria e da cor, tem seu motivo principal nos conhecimentos da abstração dentro da história da arte desse século. Eles não pensam mais em categorias dogmáticas tais como o representativo versus o abstrato, o figurativo versus o não-figurativo (como ainda foi o caso por volta de 1960), porém aceitam esses fenômenos e potencialidades fundamentais com toda a naturalidade, respectivamente o conhecimento e a sensibilidade deles derivados.

Os artistas escolhidos pela ÁUSTRIA para apresentarem o país na 18.ª Bienal de São Paulo, Brasil, GÜNTER DAMISCH e HUBERT SCHEIBL, ilustram, nas suas obras, muito bem o aqui resumidamente e introdutoriamente traçado. Não obstante toda a essência dos pontos de

vista e das formulações artísticas, ambos partilham uma identificação através da cor, um elo extremamente forte, na vitalidade e na rica imaginação que lhes permite o uso, com inteligência, de colorações bem calculadas e, em si, interligadas.

Nascido na cidade de Steyr, no ano de 1958, GÜNTER DAMISCH, viveu em Viena desde o início dos seus estudos. Um artista extremamente versátil, o arco de seus interesses abrange mais do que os estreitos confinamentos da arte gráfica (pintura, desenho, gráfica e, de vez em quando, escultura), integrando, em grande medida, também a música. Para o seu desenvolvimento artístico, a interação entre pintura e desenho, dentre os processos gráficos primários, e o uso vigoroso de cores frescas e luminosas, foram da mais alta importância. Eles representam um papel importante também na obra mais recente de Damisch, revelando o apogeu de um "opus" denso e compacto e, nos últimos anos, de êxito também internacional.

Indubitavelmente, Günter Damisch é um artista vigoroso, o qual se aventura a produzir obras abertas ao desenrolar dos tempos, parecendo estar eternamente em movimento. O seu ateliê assemelha-se a um campo de batalha de pintura. Telas de grandes e de pequenas dimensões cobrem chão e paredes, não dando praticamente, espaço para a criação de novas obras. O temperamento enérgico de Günter Damisch confronta o público com um elã e uma alegria, com uma rapidez de imaginação criativa e com um grande repertório de humores e de emoções que refletem todo um mundo invisível de rebelião e de renovação. Como fotos momentâneas, os seus quadros a óleo podem ser comparados a um permanente "status nascendi", um estado de parto artístico, caracterizado pela urgência e impreteribilidade que nos cativa involuntariamente.

Damisch é um pintor (e mediador) entre a rebelião e o romantismo. Suas telas e desenhos (ambos nas mais variadas dimensões) são representativos da renovação emocional, da arte contemporânea e da auto-confirmação de uma jovem geração que não se desespera ante as impropriedades e injustiças sociais e a realidade de um mundo desigual, confrontando, antes, violento ceticismo com um infinito anseio de auto-conscientização, alegria de viver e otimismo.

As telas de Günter Damisch, criadas em 1985, as quais deixam reconhecer influências concretas de sua estadia em Roma durante vários meses, figuram viva e sensivelmente uma auto-visão e interpretação do mundo que se abre totalmente às potencialidades de uma pintura pura e pastosa. Não obstante suas alusões figurativas e conteúdos temáticos claramente definidos, seus quadros significam uma reivindicação geral e abstrata, mostrando um compromisso coletivo, transcendendo o individual, com certas exceções isoladas. A citada abstração corresponde a aplicação em "staccato" da cor, sua presença e força luminosa, mas também uma certa cerimônia e, de quando em quando, uma gravidade ocasional.

Dessemelhante, não obstante comparável ao Hundertwasser dos primeiros tempos, Günter Damisch dá continuidade à tradição do "fin-de-siècle" vienense, empregando o modo decorativo de um Klimt, embora de forma abstrata. De grupo em grupo, ele aumenta a intensidade de coloração, complementando-a com uma nova figuração, romanticamente modificada, que sugere pontilhismo e expressionismo bem definidos, sem porém, imitar sua percepção ou estilo. Vitalidade e sensibilidade, um relacionamento espontâneo e aberto quanto à aplicação vigorosa da cor também caracterizam a pintura de Hubert Scheibl, alguns anos mais idoso que Günter Damisch. Também ele é procedente da Alta-Áustria, tendo adquirido seus principais estímulos artísticos em Viena, onde trabalha e vive há algum tempo.

Semelhante a Damisch, talvez ainda com mais expressividade e empenho, HUBERT SCHEIBL interessa-se pelas tendências intelectuais dentro do mundo artístico, inclusive pela comercialização da arte, pela literatura e obra de pintores renomados e pelas conexões históricas de

inspiração nos períodos artísticos de grande influência, épocas e estilos. Um desenvolvimento primordialmente independente e autodidata favoreceu sua formação artística, adquirida através de diversos caminhos profissionais percorridos, e na qual, desde o início, ora a emoção e o intelecto, ora o instinto e o conhecimento mantêm o equilíbrio.

Se Damisch — caso se queira fazer tal comparação — faz lembrar o decorativo do "Art Nouveau" e do secessionismo austríacos, as grandes telas de Scheibl revelam a cerimônia festiva e prazer sensual do barroco e rococó austríaco, tais quais os frescos nos tetos das nossas igrejas. Isso se vê também nas telas correspondentes do expressionismo e informalismo abstratos dos anos 50 e 60. Hubert Scheibl é indubitavelmente um talento natural da pintura, embora tenha trabalhado muito para conseguir a liberdade artística, da qual dispõe hoje em dia. Scheibl é um compositor sinfônico, um Anton Bruckner da cor. Suas telas grandes, enormes, atingem uma pirotécnica variação de surpreendentes modulações tonais, uma riqueza e abundância de cores, criativamente calculadas, fluxos equilibrados de energia e centros de ações que dão margem a um mundo livre de associações. Aqui, a arte se torna um evento elementar, expresso na fantasia e emoção, na percepção, reflexão, subconsciência e sensações desperturadas.

A dinâmica da cor, a sua riqueza de referências, refletidas nas miscigenações e modelações, sua estrutura pastosa mostram congruência entre os gestos e as expansões dos espaços livres que o artista procura criar e manter. Os quadros de Hubert Scheibl forçam nossas associações em direção à natureza ou proximidade da natureza, não sendo, porém, concretos em qualquer sentido convencional, ou seja, partindo de uma imagem concreta da natureza, transformados em abstração e redução. Nesse ponto — e também no que concerne às grandes dimensões e aplicação de cores — Scheibl assemelha-se mais ao expressionismo abstrato e ao "action painting" dos artistas americanos, do que aos quadros dos "Novos Selvagens", nos quais frequentemente se revela demais e se esconde de menos.

É óbvio que a qualidade de um quadro, não obstante toda sua riqueza pitoresca, é determinada pela forma e grau de reflexão e redução. Contemplando-se as obras de Scheibl em análise comparativa, vê-se esse aspecto concretamente, dominando, inclusive, em cada quadro singular, um tom de cor bem definido, uma congruência colorida específica, uma sincronização, desenvolvida no decurso das semanas, de pintura para pintura, com os seus graus de miscigenação e harmonia.

Pintar não representa para esse artista só a experiência prática da vida e auto-realização necessária, porém também uma penetração, cada vez mais intensa, nas profundidades da forma, da formulação e da composição. No seu empenho em controlar a cor, suas características, qualidades e potências, dominando-as e unificando-as na tela como se fosse criar uma forma de novo organismo, Hubert Scheibl tenta ilustrar uma idéia visualizar e concretizar um modo de vida, uma atitude espiritual e, finalmente, uma posição e dimensão filosóficas.

O caráter meditativo de sua pintura, sem quaisquer estudos e esboços preparatórios, é contrabalançado por um processo de trabalho dinâmico e arriscado. No arranjo e orquestração das obras, Hubert Scheibl utilizou as experiências e profundos conhecimentos adquiridos desde os anos 50, completamente diferentes da estética dos anos imediatos ao pós-guerra. A complexidade da execução pictorial, encontrada também nos formatos menores como aventura com saída incerta, está em concordância com nossa consciência histórica e cultural contemporânea, determinada pelo pluralismo e dialética. De uma maneira refinada, os quadros de Scheibl são verdadeiramente belos, provocando reações espontâneas também junto a conhecedores versados na matéria, testemunhando, assim, uma qualidade que une o

entusiasmo do momento com a influência contínua do substancial.

Peter Baum / comissário
Mag. Eva Leonor Hofmann / tradutora.

Litografias do Ateliê Vienense

O Ateliê Vienense (Wiener Werkstätte), fundado em 1903 pelo famoso arquiteto Josef Hoffmann, pelo desenhista e pintor Kolo Moser e pelo banqueiro Felix Wärndorfer, editou, nos anos de 1908 a 1914, mais de mil cartões postais de requintada configuração gráfica. O Ateliê Vienense considerava-se uma comunidade produtiva moderna de artistas e artesãos, organizada segundo princípios democráticos. Na sua intenção de abranger artisticamente todos os aspectos possíveis da vida humana, assim, o nível geral de apreciação artística, ela era, de certa forma, predecessora do "Bauhaus" alemão. O mais belo exemplo de inclinações universais do Ateliê Vienense é o Palácio Stoclet em Bruxelas, construído por Josef Hoffmann (1905—1911). Para sua decoração contratou-se, entre outros, Gustav Klimt e Ludwig Heinrich Jungnickel. Tanto a arquitetura externa como a interna, bem como todas as áreas de desenho (em utensílios de uso doméstico, vidros e cerâmica até a arte têxtil) e todos os tipos de produtos de artes aplicadas constituíram a vasta área de aplicação que tornou o Ateliê Vienense, muito logo, internacionalmente conhecido.

Os cartões postais, criados pelos mais famosos artistas vienenses (entre os quais os mais importantes professores da mais renomada Escola de Arte) da época, dão viva prova dos estilos e inclinações reinantes em Viena na virada do século. Estes cartões postais representam, na diversidade de seus aspectos artísticos e tipográficos, muito do clima de renovação daquela época que, hoje em dia, desperta o interesse do mundo inteiro sob as designações: "Secessão de Viena" e "Arte Nova Austríaca".

Na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, a Áustria apresenta, em exposição especial, uma bem selecionada mostra desses cartões postais. As 100 unidades expostas são de autoria dos mais famosos artistas e gráficos do cenário vienense em torno de 1910, liderados por Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Rudolf Kalvach, Ludwig Heinrich Jungnickel, Carl Krenek, Josef Diverky e Mela Koehler. Todos eles foram impressos como litografias, de baixa tiragem, sendo considerados, hoje em dia, objetos de coleção altamente requisitados. (Literatura mais importante: "Os Cartões Postais dos Ateliês Vienenses", de Traude Hansen, 1982, Edição Schneider-Henn, Munique, Paris).

O Ministério Federal da Educação, Arte e Esporte da Áustria, sob cuja incumbência se organizou a presente exposição, apresenta um cartão de visitas que reflete o clima espiritual e a virulência artística reinante no cenário artístico vienense após 1900, o qual ainda hoje pode ser considerado de exemplificativo e incentivador.

Peter Baum / comissário

Os cartões originais dos Ateliês Vienenses são empréstimos da Coleção Gráfica do Museu do Governo da Alta-Áustria de Linz. Os organizadores agradecem ao Diretor Dr. Wilfried Seipelt sua gentil colaboração.

BÉLGICA

Artistas da comunidade francesa da Bélgica

Seria vão estabelecer relações entre os artistas escolhidos para representar a comunidade francesa da Bélgica, exceto pelos motivos, diversos mas convergentes, que os impulsionavam a conferir, como um todo, sua prática artística.

A obra rica de motivos pictóricos de Jorg MADLENER se articula sobre sete quadros inspirados na igreja de Etal, no sul da Alemanha, e se concebe, conforme ele mesmo escreve, como: "Modelo perfeitamente conveniente à necessidade da pintura: o barroco que sobrepõe a pintura à escultura e esta ao arquitetônico. Enfim, um material único: a pintura-escultura-tectônica que corresponde ao meu quadro emana de uma única e mesma pasta colorida. Modelo perfeito em face do meu quadro que não precisa mais justificar seu fluir a não ser pela complexidade do próprio modelo."

• Se Jacques CHARLIER restitui na Arte, no Amor, na Morte, etc. um certo mundo da arte e de seu mercado, não é menos transtornador por sua vontade firme de enraizamento que chega a superar uma profunda angústia existencial. Foi preciso o crítico norte-americano, Ronald Seberg para constatar, a propósito de Charlier, segundo Jean Baudrillard que: só o paradoxo pode acabar com as ortodoxias, só a ironia pode pôr fim ao paraíso."

Didier VERMEIREN define, com toda a concisão que lhe é peculiar, um programa promissor, que convém ser lembrado: "questiono e fabrico; defino e fabrico; fabrico, exponho e vendo esculturas."

"O que faço é escultura, unicamente escultura."

Para situar suas origens, seguir sua trilha, devemos evocar RODIN, BRANCUSI, David SMITH, Anthony CARO e alguns outros.

Marthe WERY, artista brilhante e segura de si, propõe um trabalho na mesma linha daquele que realizou para a Bienal de Veneza e para o Museu de Arte Contemporânea de Montreal e que a fez descobrir os recursos infinitos da cor (na época o azul e o vermelho) distribuídos de acordo com os módulos que se baseiam sabiamente sobre os arredores arquitetônicos.

Da geração de HERBIN, Jo DELAHAUT é um dos poucos grandes artistas abstratos, sempre em atividade. Mais ainda, sua obra se purifica até tornar-se totalmente branca, marcada apenas por formas ligeiramente coloridas. Embora homem de grande distinção, DELAHAUT não deixou de participar em todas as lutas do século artístico, dominando durante décadas os ensinamentos na escola de Cambre: seus alunos são unânimes em ressaltar sua vasta cultura e seu espírito tolerante.

Todos esses artistas têm em comum a vontade de expressar uma subjetividade rica e complexa, testemunhas, cada um a seu modo, do que se faz de melhor na comunidade francesa da Bélgica.

Catherine de Crôes/comissária.

BRASIL

NÚCLEO I - ARTISTAS BRASILEIROS/ Critério de escolha

Os artistas que constituirão a presença brasileira na 18.ª BISP foram escolhidos pela Comissão de Arte e Cultura, após demorado e criterioso processo. Houve análise tanto de propostas e dossiês encaminhados pelos próprios interessados, quanto de material e informação coletadas em visitas a ateliês e exposições ou obtidos de outros levantamentos documentais. Neste processo, prevaleceu a obra, conhecida ou prevista, sobre o artista.

O ponto de partida foi a consideração de que o Núcleo I se destinava a confrontar aspectos relevantes da arte na pluralidade dos media e linguagens que caracterizam no presente. Por isso, ti-

veram preferência aqueles casos que pudessem acentuar o elemento polêmico na produção artística, para uma apresentação crítica da exposição enquanto um análogo da situação contemporânea. Por outro lado, foi examinada a identificação com o projeto desta Bienal, que propõe uma reflexão sobre o homem e a vida. Também fundamental foi o domínio dos meios de expressão e a articulação da linguagem. Além disso, evitaram-se quer artistas com obra já consagrada, quer iniciantes que não dispunham de trajetória capaz de permitir avaliações mais abrangentes, quer, ainda, quem já tivesse estado presente nas últimas bienais.

Comissão de Arte e Cultura

Alex Vallauri

Alex Vallauri, italiano, chegou ao Brasil em 65, iniciando-se em xilogravura. Fascinado pela democratização dos métodos de reprodução, explorou as várias técnicas de gravura em metal, lito, silk-screen e técnicas mistas.

Em 1978, com o surto de românticos poetas pichadores, que usam como suporte os muros da cidade, Alex começa a grafitar silhuetas de figuras, através de spray aplicado sobre matrizes de papelão vazado. Nos muros de São Paulo, surgem enigmáticas botas pretas de cano longo e salto agulha, no mesmo estilo luvas apontando, biquínis de bolinhas e belas panteras.

Preocupado com a rápida identificação da população urbana, Alex grafitou imagens de símbolos que estão no inconsciente coletivo, como cupidos, diabos, acrobatas e bruxas. Estas imagens atávicas se misturam com símbolos de comunicação de massa: televisões, guitarras, e telefones, donde jorram como mágica, pautas musicais, corações, alfinetes, piões, parafusos, raios e estrelas.

Estes grafitis que pertencem ao visual urbano do dia-a-dia do habitante da cidade, (em 82 e 83 Alex grafitou em Nova York) são deslocados dos muros e grafitados em camisas, broches recortados, adesivos em vinil, com isto circulando entre as pessoas verdadeiros suportes móveis: roupas, motos, carros, etc.

As silhuetas dos grafitis recortados em PVC decoram os muros interiores das casas: uma garota de botas ao telefone, a fruteira na coluna grega, são grafitis-recortes integrados na decoração, criando com os objetos reais, uma situação ambiental.

Ao lado da janela-graffiti com o sky-line noturno de Nova York, um trompetista entretém as pessoas do bargraffiti, que aguardam tomando drinks um suculento frango assado na lareira-graffiti.

Com participação lúcida do espectador, estes grafitis, podem criar inúmeras situações, dando a cada associação um renovado sentido de humor. Característica contagiante no trabalho de Alex Vallauri.

Maurício Villaça

Carlos Martins

Integro em meu trabalho memória e imaginação e tenho nos pequenos formatos a escala privilegiada para criar um universo poético onde a presença de metáforas revela minha vivência e meus desvanecios.

Meu processo de trabalhar a matriz é lento e paciente, o necessário para o amadurecimento e a elaboração meticolosa da imagem. Penso que as minhas gravuras pedem também um tempo de leitura para que se possa apreender todos os pequenos elementos que constituem o conjunto. Assim, com o poder de sonhar de cada um, o universo que eu proponho é recriado.

O importante em minhas gravuras não é só a imagem mas, principalmente, o clima que elas passam.

Nesta perspectiva escolhi para a Bienal de

São Paulo estes dois conjuntos de imagens: "10 Cantos" e "O Guarany".

Na série "10 Cantos" aproprio-me de elementos clássicos do Renascimento e utilizo as técnicas tradicionais e as cores básicas das origens da gravura em metal. Em "O Guarany" tenho como referência a clássica ópera de Carlos Gomes; acrescentando interferências e monotipias à matriz gravada, altero a forma convencional da gravura.

Carlos Martins/Rio de Janeiro, maio/1985

Carlos Matuck

À medida que iam caindo do ar livre e se fixando em interiores, os meus graffiti sofriam modificações técnicas e conceituais; neste processo, explicitaram-se elementos, antes subentendidos, que me fizeram repensar a pichação. Dos elementos, o suporte tem destaque: a grafitagem que compõe a cena da cidade, estendendo-a, difere materialmente da pichação que, na clausura, elabora interiores. Rugosidades irregulares, formatos disparatados, etc., dão sentido fortuito aos graffiti, mas é a escala do suporte abstrato, não menos aleatória, que o distingue do interno, cuja uniformidade material e dimensional suscita, no pichador, o desejo de projetar. Os graffiti também contrastam quanto à situação: na composição da cena urbana, afiguram-se circunstâncias em que o acaso, do momento e lugar, das intervenções participativas ou repressivas das pessoas, interfere intensamente na produção, evidenciando as limitações de qualquer projeto. Essa abertura de aleatório na pichação externa incide na recepção: enquanto nos interiores ela é predeterminada, pois se pressupõe espectador a um tempo contemplativo e diferenciado pela cena, na cidade é dinâmica; atento ou distraído, lento ou apressado, diversamente informado, o receptor é opassante, figura da indeterminação, pois, embora visado, não se deixa preestabelecer.

A técnica divide-se segundo essas clivagens; não se infere, todavia, daí que os graffiti diretos, feitos à mão livre, restrinjam-se ao exterior e os indiretos, em que o jato de spray é dirigido pelo estêncil, ou máscara, subordinem-se ao interior: as técnicas não se compartimentam por alguma necessidade suposta, ainda que nelas se possa distinguir o uso simples do complexo. Tenho preferência para a cena interna — museu, galeria, loja, residência — o uso complexo do estêncil na produção de imagens pormenorizadas. Considerando o acaso, reservo para a pichação urbana o uso simplificado do estêncil e a ação direta; em circunstâncias estáveis, porém, meus graffiti seriam complexos, sem prejuízo para o sentido de intervenção. É nas cenas internas que a técnica opera de modo complexo, pois reúne procedimentos diversos, em que repenso minha produção anterior. Com isso, nos graffiti, também de exteriores, a repetição de motivos repropõe as iterações de meus trabalhos com carimbos; o sintetismo dos traços retoma, em suas áreas chapadas e contornos nítidos, o despojamento das histórias em quadros; o corte dos estêncis repensa os recortes de minhas colagens; as texturas produzidas à mão livre com jatos de spray ressaltam as de minha pesquisa com papéis marmorizados.

Também na iconografia, os graffiti de ambas as cenas recolocam imagens anteriores, como retratos, personagens de histórias em quadros, figuras de carimbos e vinhetas, etc. No que concerne à composição, os graffiti, todavia, distinguem-se: enquanto nos externos os elementos figurativos pipocavam em justaposições, tantas vezes aleatórias, nos internos, que são projetados, articulam-se por sequência ou por significado. No que se refere à pragmática, as imagens, tanto as sujeitas a toda a sorte de imprevistos, quanto as projetadas para a cena interior, operam, além da composição, de modo suspensivo nos efeitos de humor.

Carlos Matuck / Kenji Ota / Leon Kossovitch

A Emergência do Repesado Daniel Senise

O esforço pictórico de Daniel Senise caminha na direção de fazer emergirem à superfície artística percursos que de outra forma estariam anestesados no discurso da História da Arte. Empenha-se em abrir as comportas dos diques da história, deixando que sentidos represados invadam e contaminem nossa atualidade. Exercita uma circularidade discursiva que não alija o passado da arte enquanto acontecimento isolado no tempo ou enquanto momento de um porvir necessário, para absorver-se nele como possibilidade discursiva; como forma de reinvenção. Ao usar a linguagem pictórica do expressionismo, a simbologia surrealista ou a noção de volume de um cubismo à la Tarsila ou Léger, não está sendo nem expressionista, nem surrealista e nem cubista no sentido tradicional. Está, sim, tomando posse de sua própria narrativa de vida que se espelha e encontra seu fundamento no momento mesmo em que a obra vai se configurando à sua frente. É como se não houvesse uma antecedência de intenções: não há recorrência a esses movimentos como pontuação de erudição; mas como possibilidade de existência de sua obra.

Senise executa através da pintura sua autobiografia. Não como forma de narrativa pregressa ao modo dos memorialistas, mas no sentido de vê-la constituir-se a partir do auto-reconhecimento que a aparição da forma propicia: como se o exercício da pintura lhe segredasse os mistérios de sua existência. Assim, os "símbolos" que ele colhe, como o peixe, o bule, a hélice, a concha ou o cavalo, que poderiam ser lidos a partir de uma ótica surrealista, são transformados em vocábulos visuais indicativos de amarras de sua vida. Deixam de ser símbolos para tornarem-se evidências: emblemas de sua existência. Da mesma forma, por uma estratégia de pequenos deslocamentos, seu expressionismo é alguma outra coisa que não propriamente uma linguagem expressionista. O expressionismo é uma forma pictórica que achata a imagem para ganhar em evolução no espaço da fluência contínua dos movimentos do corpo nas marcas de tinta na tela. Mas Senise é um apaixonado pelo volume. Surpreendemos, então, que o expressionismo aqui funciona como uma capa que esconde o que a linguagem do volume poderia tornar evidente: seus emblemas. Há uma espécie de camuflagem, como se quisesse fazer a figura diluir-se na abstração e reconstruir-se a partir dela através de uma outra mirada. Nesse ponto Daniel define seu trajeto: o expressionismo deixa de ser uma linguagem da evidência das emoções, para assumir a forma de uma linguagem simbólica; de véu que esconde a emoção, que se encontra contida na lembrança do emblema. Sua obra exige uma leitura às avessas: libera o fluxo da tradição e faz com que se embrenhe por novos caminhos; daí a surpresa e a força de suas imagens.

Marcio Doctors/Rio, maio de 1985

Fernando Barata

("... Quando nós estamos defronte uma convenção, duas atitudes são possíveis: ou rejeitá-la para buscar algo novo, ou retornar à sua origem para achar a idéia que, no princípio, não era convencional: é isto que eu tento fazer.")

Jean Luc Godard
(Revue d'esthétique, 1967)

Depois da Montanha, o Corpo

Cláudio Fonseca

Meses atrás, o que atravessava as telas de Cláudio Fonseca eram as montanhas: subida a altos picos, vertigem por vertentes claro-escuras,

abismos que a cor intensa esfriava em pedra. Montanhas? Seria pouco tomá-las só por isto. Eram sobretudo (a lembrar William Blake) sinais de atração e do combate entre o Baixo e o Alto, a Terra e o Céu, o Bem e o Mal. Figuras da condição humana, de que a pintura-lava virava ali exato instrumento.

Com elas, Cláudio compareceu à XIII Bienal de Paris, de março a maio passados. Mas em Paris, onde trabalhou nesses últimos dez meses, as montanhas cederam lugar a formas novas: Corpos. Pesados e intrigantes corpos, à primeira vista sem cara, porém pouco a pouco nos falando por olhos e bocas saídos sofridamente de sua rugosa matéria orgânica. (Ele agora não pinta mais liso como antes: o pigmento se ajunta a uma massa de papel, terra, sísal, casca e folha de árvore. Bruto como um Dubuffet dos anos 50.) Corpos que do antigo trânsito entre o poço e o pico têm apenas o título que o artista deu à série: Semideus.

Muita coisa mudou das montanhas aos corpos. O ímpeto da ascensão foi trocado pela ânsia do enraizamento, a vontade de voo e de passagem tornou-se precisão de agarrar o solo. Depois da subida, a descida; da diagonal que ilimitava o movimento no quadro, à forma fechada de agora, girando no interior de si própria, compacta. Respiração em sobressalto, agruras da desarmonia, rictus instintivo diante do rumor de drama. Corpo suplicia do por fora e por dentro, como nesse São Sebastião de El Greco onde maneirismo e barroco se unem para exaltar o êxtase (ou a amargura?) do pesadelo. Todo anjo é terrível, bem o sabemos. E os corpos atuais de Cláudio Fonseca pegam o anjo na sua queda, depois de tentada a montanha. Estranha, dolorosa missa em que, já próximos do Aleluia, somos chamados de novo ao pedido de piedade do Kyrie.

Roberto Pontual

A redenção da precariedade

Fernando Lucchesi

A convergência do "pathos" primitivo e do gozo barroco reinstaura, no cenário de Lucchesi, os painéis míticos das grutas, a festa de cores das favelas, o ritmo berrante das ruas, o rito perpétuo das manifestações em que o Brasil se projeta na multiplicidade dos apelos visuais. Quando a arte se debate na crise da identidade e da intenção, o artista redimensiona o compromisso de Tarsila Amaral. Ela redescobriu as "cores caipiras": ele se apropria do espaço dramático em que as cores populares erguem suas catedrais. Através de ambos, a força transfiguradora do povo se torna base de novas propostas para a arte brasileira.

Ao intuir a vida como encadeamento de manifestações precárias, Fernando Lucchesi não somente elabora o conceito que permeia sua performance plástico-visual, como clarifica estruturas sitiadas pelo caos civilizatório de seu País, confrontado entre o arcaísmo e a sofisticação tecnológica. Apoiadas igualmente no precário, essas estruturas representam a base de sobrevivência do brasileiro anônimo e dimensionam a sua única opção para o exercício criativo.

Angelo Oswaldo/jornalista e crítico de arte

Guto Lacaz

"além da realidade" ELETRO PERFORMANCE

Performance — modalidade artística em trânsito entre as artes plásticas e as artes cênicas. (O Teatro do artista plástico)

A Eletro Performance — além da realidade é um espetáculo multimídia, constituído de 14 quadros, cada um tendo por base um aparelho elétrico, uma idéia e um clima determinado.

Estas pequenas performances são interligadas por vinhetas de rádio, vídeo, cinema, poesia, música e climas óticos.

Cristina Mutarelli (poeta e atriz), divide comigo as performances.

Javier Borracha (arquiteto e amigo) e Nenê Lacaz (psicólogo e irmão), os Eletro Agentes, dirigem a parte técnica, fundamental num trabalho como este.

Sergio Mamberti e Rafic Farah colaboram com suas participações especiais em vídeo e cinema.

A Eletro Performance tem duração aproximada de 40 minutos e é seguida sempre que possível por um baile para que as pessoas possam desfrutar juntas dos efeitos eletro artísticos positivos do espetáculo então assistido. Vinte e seis aparelhos (simples e complexos), duas mesas de controle e mais alguns objetos de apoio, compõem o espaço cênico.

A Eletro Performance é um espetáculo original em forma e conteúdo. Cheio de surpresas agradáveis, ritmado, reflexivo, bem humorado e plástico, poderá ser visto e admirado por pessoas de qualquer idade.

Guto Lacaz

A Vida é um sonho: A Arte é uma mito

Jorge Duarte

O que Jorge Duarte vê é a arte. O que ele vive é a arte. Arte ele tem até no nome: é o seu ar. Essa extrema impregnação de formas do mundo que viraram formas de arte faz com que o trabalho dele seja um discurso somado e multiplicado. Arte ao quadrado, arte ao cubo, arte n vezes. Arte espelho da arte, arte subindo e descendo pela vertente que tanto liga quanto separa a vida da morte. A imagem, substância e veículo da arte, segue aqui o seu dilacerante destino de já não ser mais coisa viva e de conter ainda vida.

Assim, um dia ele teria que encontrar Narciso e Sísifo no seu caminho de viajante da metáfora. Num e noutro, a arte parece explicar-se toda. Com o primeiro, o Olhar; com o segundo, a Fala. Narciso repõe a questão do como percebemos: a limpeza e o engano da imagem onde o verdadeiro se reflete (é dele que narcótico tira sua raiz). Trágica paixão pelo que é igual, sendo o contrário: a arte reduz a vida a um reflexo e se deleita na perfeição ali projetada. Bem previra o cego advinho Tíresias que Narciso viveria muitíssimo desde que jamais se olhasse. E as coisas do mundo caíram nessa armadilha quando assaltadas pelo olhar da arte. Da arte que ecoa Narciso.

Numa de suas iras, Zeus condenara Sísifo a morrer. Sabido, este tratou de contornar o castigo com estratagemas vários. Algemou Hades, deus da morte, e a ninguém mais conseguiu morrer. Perdiu depois que não o enterrassem enquanto descia ao Inferno, e Perséfone teve que lhe conceder o retorno à luz do dia porque só de corpo sepulto ele poderia habitar a margem escura do Stix. A arte, tal como ele, tenta driblar também a sina de quem mata e faz renascer pela imagem o que vive. Mas tudo o que ambos conseguem é transformar a troca perpétua entre avanço e recuo, ascensão e queda, bênção e maldição no sinal supremo do destino humano. Somando e multiplicando o cerco da imagem, os nascidos e sísifos de Jorge Duarte contam mais uma vez a fábula de como a arte (o vazio pleno de vida) combate contra o assalto da morte.

Roberto Pontual

Contemporaneidade Obsessiva

Grupo Casa 7

A princípio, o que rege um grupo é a similaridade dos rumos de seus integrantes. Os pintores da "Casa 7" (Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Fábio Miguez, Carlito Carvalhosa e Rodrigo Andrade) configuram um grupo, sim, mas não se trata aqui de ve-

rificar uma unidade de intenções filosóficas ou estéticas. Rejeitando o conformismo medíocre implícito nos chamados "projetos de cultura" que prevaleceram nas veias artísticas das décadas anteriores, a Casa 7 prefere se entregar aos atritos e antagonismos que a convivência naturalmente coloca entre indivíduos com direitos iguais de se manifestar livremente. E eis que um intercâmbio baseado nas disparidades acabou gerando uma linguagem de grupo.

Mas se não querem assumir "políticas culturais" e se, por outro lado, não há nada mais de absolutamente novo a declarar no universo artístico, qual pode ser o compromisso de um artista que se quer contemporâneo? Teríamos afundado no grau zero da contribuição do presente ao fluxo da arte? E se assim for, por que justamente escolher o tradicional binômio tela/óleo como meio de expressão?

A Casa 7 não consegue conceber o novo absoluto, mas a beleza de sua obsessão está em conseguir conceber o vazio, ou seja, os limites nihilistas do futuro da arte. E, ao invés de mergulhar neste abismo que já atraiu Duchamp e seus seguidores, eles pintam fervorosamente para afirmar (reafirmar) a necessidade da arte e do desejo irresistível de comunicar — um oásis notável que emerge tanto do caótico "pós-tudo" como da alienante juventude em busca de uma arte hilária e, esta sim, abominavelmente desengajada.

Pintar hoje é um ato carregado de herança infindáveis. Pollock, Philip Guston, é uma verdadeira possessão! O único meio de encontrar um sopro de novidade reside na relação interpessoal do "você com você mesmo". E é deste espírito que se alimentam suas matérias pictóricas, verdadeiras crostas que, graças às virtudes do óleo, permitem esbanjar presença física. Sob cada superfície se encontram pinturas inteiras que foram rejeitadas por não refletirem adequadamente seu veículo.

A incongruidade das formas de Nuno, os painéis suburbanos de Paulo, as naturezas vivas de Fábio, a generosa e ampla espátula de Carlito, os signos-ícones de Rodrigo — tudo neles tem uma conexão alucinante com o passado da arte e coloca uma interrogação diante do que se pode ainda fazer. Nem eles sabem. Talvez seja por isto que estão apelando cada vez menos para a construção de cenas e imagens, deixando o processo gestual jorrar energia e emoção.

Neste corpo a corpo com a matéria, ao invés de dialogar com a sociedade, a Casa 7 dialoga com a História da Arte. Cada um ingere processos e tradições. Exacerba a tinta para enfrentar mais seriamente a questão do assunto da pintura. Antropofagia frutífera porque, como eles mesmo dizem, inevitavelmente, inevitavelmente se faz pintura.

Lisete Lagnado
Jornalista e editora da revista Arte em São Paulo.

José Eduardo Garcia de Moraes

Dado o lirismo da execução de sua performance, se tudo não contivesse um lado reverso, pareceria incongruente dizer que José Eduardo é um geométrico ou um construtivista. Mas a congruência da afirmação não pode ser posta em dúvida quando pensamos que é da plástica que vive a performance. E, mais ainda, de que é com o ponto, com a linha, com o quadrado, com o retângulo, com o círculo, com a circunferência, com a esfera, a semi-esfera ou o cone, com a superfície e o volume que José Eduardo, usando corpo e objetos, coloca, desenvolve, propaga e compõe harmonias no interior do cubo cenográfico delimitado para a ação. Alé aqui vale a geometria. E posto que valha muito, depois vem outra história.

O rastro é o vestígio de que o pensamento habita a plástica. Somente no rastro se investiga a mútua constituição do corpo e dos objetos (naquele relação de que fala Husserl). Note-se: por mais importante que seja a composição, é naquele rastro (a little bit of nothing, afirmaria Larry Rivers)

que podemos perguntar se a performance é um estado de ser e, portanto, uma linguagem, ainda que, ou sobretudo porque, ela culmina no silêncio. É no rastro que vislumbramos se é apenas o deslocamento que se nos depara ou se, ao invés disso, estamos diante do que é verdadeiramente vivente. Posto isso, o rastro não é um percurso que se coagou, mas a explosão que apaga a personagem, cancela a interpretação e ofusca, na beira do abismo, o poeta-fingidor.

Nesse estágio, as contribuições plásticas, multiplicando as dimensões, tornam-se imensuráveis, e o movimento, à força de concentração, se torna inércia. As sensações, em virtude da variedade, congelam-se na espera. Performance não é mais performar, ainda que o corpo esteja ali; ali também a vertical e a horizontal, a simetria e a assimetria, o diáfano, o transparente, o brilhante, o veludoso, as matérias-materiais, como nos bons quadros de antigamente; os corpos, leves e pesados, tênues e espessos, corpos que caem, deslizam, saltam ou flutuam. São recursos apenas. Tão eficientes quanto as múltiplas histórias, que podemos inventar no tempo em que a cena vai se escandindo em premeditados tempos e ritmos: prisão, união e divisão; o retorno, a prisão coletiva, a libertação individual, a desigualdade, o parto, o aborto, a vida por um fio; a dispersão, a tensão. São instrumentos dele, José Eduardo, e nossos, por dever de cumplicidade e por direito a saber como as coisas funcionam, e até de poder dar-lhes também funções, porque também temos corpo. Artíficios, dele e nossos, são delicadezas que se trocam no recinto decodificável, exposto à metalinguagem; dialéticas de superfície feitas de contrários que se opõem obedecendo regras. Só quando ocultar/desolcular, pela força da tensão, supera o esquema binário, engendra-se o sortilégio e, com ele, o renúncio de um nada-de-que que perturba e desconcerta, a síntese que não pode consolar porque consubstanciadas, as oposições se esvaem. Só quando desaparecem a mulher e o homem, e fica de pé a pessoa; só quando desaparecem a menina e a velha, e resta apenas o ser vivo; só quando desaparece o vestido branco de festa e a mortalha, e fica apenas o abrigo; só quando se fundem e reverterem, per saltum, o campo das certezas e o campo das inspirações; quando confundem-se o altar-esquife-falo, que testifica, e a arca-caixa de Pandora-vagina, que desatina como a vida parológica; só quando o categórico *post scriptum*, cátedra, vedado "lugar" de doutrinas axiomáticas, conclusões e memórias sepultadas, por alarde do mago-maga que velou seu rosto, se une com o chiste das hipóteses e as incógnitas que a exploração leva a passeio; quando, por fim, a oclusão se confunde com a abertura e se complementam confissão e jogo, só então (cabeza loca no quiere toca), no momento mesmo da desmitificação, de verdade o mito aparece.

Ou a performance tem um clima iniciático ou apenas é esforço de quem representa um papel, ou o repertório é o próprio corpo, e o cerimonial desce (sobe?) aos níveis rituais ou é mera demonstração que os recursos formais tornam mais ou menos sofisticada e se esgota no momento em que se esgotam as suas riquezas. A performance, e essa de José Eduardo expressa-o bem, não é componente, progressão ou conduta (com-ducta), mas envolvimento e levedura. Assim como se só tivesse importância depois que termina. Como o rito de verdade, ela é constitutiva. É contraponto de ordem e desordem, desde que a ordem não seja apenas disposição regular, mas providência, e desde que a desordem não seja confusão, mas excesso. Suspeito que a performance de José Eduardo contenha esse refinamento secreto, secreto porque esconde, e secreto porque secreta, quer dizer, supura no real. Desconfio que a sua geometria não apenas enumere e classifique, mas consubstancie, por intervenção da persona, cuja essência é elemental e universal, a identidade do conservatório e do reservatório, do fundamento e da fecundidade, do pai e da mãe, da cisterna e do manancial, da morte e da vida.

Ao rito convém um território sagrado. Todos os

povos de cultura recuada sabem disso. Eis porque a aproximação se torna imperiosa na performance de José Eduardo. O ambiente não é demarcado para ser usado de longe (como no templo grego), mas para integrar o participante, mediante recolhimento, no drama de metamorfose que é, em última análise, um sacrifício de identidade. Como se as mesmas personagens que o celebrante vai instituindo não passassem de etapas de esvaziamento que nos são impostas para que, no fim, fiqamos nós, com nosso núcleo, diante de um baú despovoado de sonhos e um ataúde varrido das ilusões. Assentada essa singularidade, cabe concluir que enfrentamos um chamado para viver, viver com a nossa verdade e já distanciados de uma ribalta quer por quanto tempo nos encantou, mas que um longo e pesado silêncio, no final, desmascarou como falsa e encantatória. É preciso morrer para ressuscitar. Note-se, nessa última circunstância, que a arte de José Eduardo, a seu modo, é uma arte política. Ainda que não proclame saídas e remédios, ainda que não aponte roteiros. Aliás, como diria Borges, ele não tem mensagem. Ele não é um evangelista.

Sobreveia a cacofonia que nos surpreende no final. Adeus aos filtros, às plumas, aos véus e aos vapores. Dispersas no chão, no chão onde estamos sentados, desfaz-se o rebanho de bolas brancas, sobras de ovelhas desgarradas, restos de céu que se colheu com a mão e que agora, imóveis na solidão, jazem inertes à espera...

À espera de que?...

João Evangelista de Andrade F^o/
Brasília, maio de 1985

Leda Catunda

Seu dedo desliza sobre a borda da mesa, sentindo cada centímetro do seu tampo de vidro. O dedo em movimento forma um ângulo de 90° com o braço. Com o seu outro braço, ela está abraçando a si mesma, pegando o ombro oposto. Pernas cruzadas, a barriga da perna por sobre o outro joelho. Seu cabelo vai para trás acompanhando um leve movimento da cabeça. Ela sorri e respira fundo, fazendo um breve regougo com satisfação, antes de soltar o ar dos pulmões. Ela olha direto nos seus olhos sem piscar e diz: "Preste atenção, eu posso lhe dizer tudo o que você precisa saber sobre a minha arte". Por trás, o rádio está tocando "Slow hawk walk" de J.B. Hutto.

Gato de Casa
e toalhas e
tapetes
na borda dos lençóis com
estampas infantis
coberto com tinta
parcialmente visível e parcialmente coberto
patterns
sob mais tinta
e cortinas e panos de estofados e almofadados
pintura e estampas
coberto e visível
cortinas esvoaçantes e de plástico
torrente pintada
de água espirrando e peixes pulando
E um colchão macio e um observando
Gato de Casa

Jan Fjeld

Leonilson

Durante a viagem
eu olhei:
as linhas do trem,
a do horizonte, algumas
montanhas e o céu super azul
brava gente dessa cidade
onde vou viver
com correria e um
jardim japonês
sadios e contentes

Leonilson - 15/5/85 - SP

Paulo Gomes Garcez

Este trabalho pretende abordar algumas relações gráfico-musicais. O artista plástico apresenta uma série de partituras desenhadas e uma série de litogravuras com suas variações e desenvolvimentos. As séries são complementadas com propostas coreográficas.

Haverá duas visões musicais a partir destas partituras. Uma a cargo de Vania Dantas Leite e outra a cargo de Talo Taborda. Serão visões em vários níveis de elaboração. Primeiro, o repertório de signos gráficos se transforma em eventos sonoros, organizados a partir da forma sugerida pelas imagens desenhadas. A geometria e sua proporcionalidade nos desenhos passa a funcionar como regente das ações musicais organizando os seus tempos e andamentos. A disposição dos elementos no espaço é transformada em um eixo de tensuras com leituras verticais e horizontais. As graduações cromáticas atuam sobre a límbica assim como as dimensões das figuras geram um paralelismo com as intensidades.

Paixão e fé, faça amolada: a obra xilográfica de Rubem Grilo

Um fato: a xilogravura contemporânea brasileira recupera, através de Grilo, sua dimensão maior na tradição instaurada pela obra de Oswaldo Goeldi. Esta dimensão — a da obra magistral — tornada, hoje, uma crescente evidência quando da apreciação do trabalho de R. Grilo, resulta de um processo de criação, no qual a intensidade produtiva constante nestes últimos 15 anos logrou estabelecer o difícil, mas possível, equilíbrio entre invenção e inteligibilidade.

A criação, na gravura de R. Grilo, é um tempo de construção/desconstrução imagística no qual o contínuo compor/descompor/recompor do trabalho estabelece a premissa básica da maestria: o eterno aprendizado. Fazer o trabalho para aprender com o trabalho, diz Grilo, situando-se na perplexidade do eterno aprendiz diante do mistério da criação. Esta perplexidade, longe de atenuar-se, só tende a intensificar-se na crescente complexidade de um trabalho que tem logrado, em sua tensão específica, preservar o compromisso com a invenção sem cair no hermetismo.

O compromisso, na obra gráfica de R. Grilo, não se restringe às questões de linguagem plástica — embora estas sejam objeto de explícita atenção — estendendo-se à preocupação ética. A ética, aqui, resgata o compromisso com o humano, com a dor. É este compromisso que estabelece a base político-social de um trabalho que, em momento algum, deve ser tomado como panfletário, a despeito de seu acentuado caráter crítico: a crítica do quotidiano. Na gravura de R. Grilo, tal como observa Merleau-Ponty, a consciência se desdobra e constitui o tempo que, nestes trabalhos, é um tempo narrativo marcadamente operístico.

A obra e a ópera: a composição densa de personagens e objetos estrutura-se num espaço no qual a linguagem dramática e vocal é apreendida enquanto eloquência visual. Retrato do Brasil em múltiplas imagens do tempo e da consciência.

A crítica do quotidiano veiculada pela imprensa — traço marcante na circulação da obra gráfi-

ca de R. Grilo — coloca a necessidade de estabelecer a distinção ente este trabalho e aquele da ilustração. A questão central, aqui, é a da não subordinação da imagem ao texto: enquanto na ilustração a imagem se situa como transposição visual do texto, no trabalho gráfico de R. Grilo a imagem deriva de uma linguagem especificamente plástica, embora articulada à escrita, na composição da arquitetura da página impressa.

A veiculação de sua obra gráfica através da imprensa significa, para R. Grilo, não só uma maior autonomia do que a possibilitada pelo circuito de arte no Brasil, mas sobretudo a retomada em base contemporânea (gravura de autor) da perspectiva histórica da gravura a partir da questão da reprodutividade dos veículos impressos. Esta perspectiva histórica da gravura refere-se a uma trajetória que, no Ocidente, envolve seis séculos de contínuos desdobramentos.

Nesta base temporal, a xilogravura, no limite de seus renovados procedimentos técnicos, delimita suas possibilidades expressivas enquanto linguagem gráfica original. O desenvolvimento da xilogravura enquanto linguagem encontra na rusticidade, na concisão e na intensidade expressiva elementos básicos de sua sintaxe.

É no quadro das questões desta linguagem que a xilogravura de R. Grilo, de caráter expressivo, no seu contato com a imprensa, adensa sua disciplina gráfica: expressividade, comunicabilidade e síntese. O contato com a imprensa — alternativa de circulação social — trouxe para a obra gráfica de R. Grilo a efetiva percepção do significado contemporâneo da obra múltipla. Este significado sustenta-se na distinção entre reprodução e massificação — que não é outra coisa senão a distinção entre as esferas de circulação e de produção da obra de arte — bem como na reflexão atenta aos limites e possibilidades que esta natureza múltipla coloca ao desenvolvimento de sua linguagem gráfica.

Este desenvolvimento — embora lastreado por uma obra cuja fatura evidencia a maestria — encontra-se na tensão das possibilidades, mas é neste espaço que, com paixão e fé e uma faca amolada, que R. Grilo constrói, com intensidade e rigor, sua obra.

George E. Kornis

Rafael França

Tempo/Espaço Descontínuo é uma vídeo-instalação que comenta sobre a fragmentação de acontecimentos passados.

A maneira como este projeto foi pensado imita o processo de pensamento, quando tempo/espaço desenvolvem-se de forma descontínua.

O espectador ao movimentar-se por esta instalação encontra-se envolto por uma corrente de sons e imagens, organizados numa estrutura não narrativa. Esta instalação funciona como a memória de um personagem, desconhecido por nós, revivendo fatos ocorridos num determinado período de sua vida.

No espaço da instalação estão localizados dois bancos de monitores, uma câmera de televisão e quatro caixas de som. No primeiro banco, de quatro monitores a cores, estão sendo mostrados dois vídeos-teipes. Estes vídeo-teipes foram editados com o mesmo material mas estruturados de maneiras diferentes, criando assim duas estórias, contadas com os mesmos fatos mas com finais opostos. Em frente a estes quatro monitores, suspensa do teto, encontra-se uma câmera P/B. Esta câmera desenvolve um movimento pendular em frente a estes monitores. Este movimento remete-nos a maneiras tradicionais de contar o tempo, bem como impõe uma arbitrariedade sobre quais imagens são captadas em quais momentos. Estas imagens são transmitidas a um segundo banco de vinte e cinco monitores P/B localizados no extremo oposto a estes quatro monitores e câmera. Estes monitores apresentam um movimento caótico de imagens, onde vários fatos ocorrem ao mesmo

tempo, sem relação aparente com aqueles que os antecederam. Estas imagens são acompanhadas por dois canais de som que colaboram no aparente caos em que estas imagens são apresentadas. Quais são os fatos e quais são as fantasias?

O desenvolvimento de vídeo-instalações, na curta história da Vídeo-Arte, é de extrema importância, pois, artistas começaram a experimentar com vídeo-instalações antes mesmo de se envolver com a produção de vídeo-teipes.

Analisando estes trabalhos atualmente, é possível traçar-se uma linha de desenvolvimento do pensamento artístico dos últimos 25 anos.

Tempo/Espaço Descontínuo pretende colaborar no desenvolvimento destas idéias, colocando novos problemas, bem como comentando sobre aspectos usados anteriormente por outros artistas.

Rafael França

Chicago 1985

Sérgio Prado

O contexto das artes plásticas no século XX tem sido sempre aquele de afrontar os problemas históricos da humanidade naquele preciso momento histórico.

E a importância de algumas obras e de alguns artistas veio invariavelmente da sintonia entre o artista e a sociedade, pelo fato do artista através de sua obra despertar uma nova atenção para uma área humana até então esquecida e portanto afastada.

As obras que apresento nesta 18ª Bienal têm suas raízes nos problemas maiores deste fim de século/milênio, ou seja, a perda e exterminação da natureza, a perda do conceito de futuro representado em todo o século XX pelo moderno que já esgotou plenamente seu campo de ação.

A noção de memória e de passado, que na era dos computadores se apresenta cada vez mais como produto de consumo, quando era até então uma reserva característica da cultura humanística, e finalmente questões relativas ao mundo pós-industrial.

As quatro obras têm escalas e materiais diferentes, mas são todas elas obras de pintura que requerem ângulos diversos para a visão adequada.

A obra nº 1, o tríptico intitulado "A Natureza da Viagem", refere-se ao itinerário que leva tanto ao passado como ao futuro, vindo portanto destes dois lados a questão do presente, território onde afloram os extremos do tempo e do espaço.

A obra nº 2, o "Ring Pós-Moderno", constitui-se de quatro colunas em cimento amianto pintadas, apoiadas sobre um pedestal quadrado, e cada uma com inclinação livre. Estrutural e visualmente criam um Ring frágil, indicando um novo espaço para os novos combates, porém só poderão combater aqueles que identificarem o novo espaço proposto.

A obra nº 3, o "Bosque da Memória", estrutura-se em 16 elementos cerâmicos/tubos, pintados, que simbolizam cada um ora um ser humano, ora uma árvore, porém graficamente registrados como percursos de vida seja dos homens seja das árvores. Quando colocados juntos, grupo de 16, passam a se relacionar uns com os outros, numa relação de intérpretes e cenários, criando um contexto de ópera, uma obra ópera.

A obra nº 4, a "Pós Indústria", é constituída por 4 estruturas tubulares de ferro, feitas com lações industriais desmontados, recortados e soldados entre si, criando verdadeiras colunas que chegam ao teto; estas colunas ligam o que está abaixo com o que está em cima, mas não têm o sentido prático de suporte apenas, trata-se de um fenômeno de ligação, que é o campo em que se desenvolvem as pinturas efetuadas sobre as peças metálicas. As figuras humanas sobem e descem contemporaneamente, com tratando-se de uma interação dos ideais da Igreja e dos ascensores atuais, o fim dos conflitos entre o antigo e o novo.

Finalizando, quero deixar por escrito que sou invariavelmente contra o mundo do consumo e

mais ainda da arte/consumo, que tem sido uma das maiores características nos últimos anos.

Sou a favor de idéias com/sumo, de lutas com sumo, de artes com sumo, de amores com sumo.

A arte que apresento é um objeto com sumo, agora em suas mãos.

Feche os olhos e responda:
O que farás com o sumo?

Sergio Prado/São Paulo, Maio 85

Waldemar Zaidler

Filigranas no massificado elenco dos sinais urbanos — esse é o ponto de partida para a compreensão do trabalho de Waldemar Zaidler.

Arquiteto e grafiteiro, por intermédio desse modo singular de atividade artística, ele nos auxilia e estimula na difícil tarefa da revitalização visual da indiferenciada paisagem urbana.

A formação e o compromisso profissionais delineiam-se claramente na maioria de suas atividades. A interferência no mundo das imagens instituídas e das convenções sociais, são temas constantes em seus graffitis.

Aliando a reflexão acerca dos processos de construção do ambiente urbano à pesquisa técnica e formal, seu trabalho guarda pouca relação com o gesto espontâneo e marginal que caracteriza o ato de grafitar.

O artista trabalha com imagens elaboradas, compactas, de leitura fácil, clara e concisa, que acabam por romper com essa espécie de aprisionamento dos indivíduos ao estéril e pragmático cotidiano.

Imagens intencionais, um canal aberto entre os muros e o cidadão. O resultado é um verdadeiro mural de sugestões, repletos de fragmentos visuais que resgatam o imaginário de um outro tempo. Da infância aparecem os velhos gibis e sua galeria de mágicos personagens.

As desgastadas imagens públicas e de antigas vinhetas, signos condenados ao desuso no trepidante processo de modismos e inovações, funcionam também como fontes de inspiração.

Elaboradas, essas imagens retornam às ruas e contribuem, com sua inesperada sugestão e bom humor, para a quebra dessa supremacia do apelo comercial e orientado que caracterizam a metrópole.

Numa mágica de Mandrake, a ação individual modifica o uso da cidade — o espaço urbano e a matéria a ser trabalhada. E através desse repertório selecionado, ele nos ajuda a desvendar o sentido de sua intervenção.

Belas imagens, que não profanam nem questionam a propriedade mas que definem uma atitude frente ao problema: mensagens sim, mas para todos. Colorindo e consertando, obras públicas.

No reconhecimento oficial e patrocínio está a comprovação dos métodos de seu trabalho, paciente e organizado.

Em sua permanência (contrariando outra característica do graffiti, o efêmero), o reflexo da simpatia que desperta na população e dos benefícios que traz ao estimular a participação comunitária visando a regeneração ambiental é o bem comum.

Resta portanto, que seu trabalho seja integrado, de fato, às políticas visuais que porventura existam ou venham a ser traçadas, no sentido de combater o permanente desgaste visual de nossa arquitetura e a alienação dos órgãos competentes frente à qualidade ambiental de nossas cidades.

E de resto, que continue deixando suas marcas pelos muros e fazendo escola.

Valdir Arruda/22.05.85

BULGÁRIA

A gravura búlgara contemporânea

A liberdade na escolha de símbolos poéticos formais, metáforas e meios de expressão amplia ilimitadamente as indagações acerca da atual gravura búlgara. Se pudesse me permitir um sumário, eu diria que em meio à maioria dos artistas búlgaros é observada a estabilidade dos princípios plásticos, em virtude de a inovação depender da aspiração em procurar a agudeza da expressão e dos caracteres para a análise psicológica e social dos tempos modernos. A experimentação formal, dependendo da compreensibilidade artística afluyente, permanece nos limites das técnicas gráficas clássicas tais como a gravura, a litogravura, a impressão em relevo, etc... O desejo romântico de unir sob um novo padrão as exigências dos dias atuais com relação à forma artística e os diferentes princípios plásticos de épocas passadas revela o propósito de se pesquisar e se atingir a universalidade e a significância geral da linguagem plástica, da clareza e da unidade da imagem. Com frequência, os esforços para ampliar os meios de expressão gráfica podiam ser percebidos através da confrontação do dramático e do meio-dramático, do real sensível e do imaginário, da ironia e da paródia, da imagem moderna e dos princípios imitativos arcaicos. Talvez isso dependa da dupla abertura das artes gráficas búlgaras, tanto em direção à tradição nacional quanto ao caminho real traçado pelo pensamento moderno.

A presente coleção representa a gravura búlgara por meio da arte de cinco bem conhecidos autores — Todor Panajotov, Stojan Tzakev, Peter Brajkov, Borislav Stojev e Ljubomir Iordanov. Ao seu trabalho criativo encontram-se ligadas as mudanças decisivas em diferentes períodos de nosso desenvolvimento gráfico moderno. A aspiração geral dos artistas na direção da comunicação intelectual e social torna-se evidente pela escolha da figura como principal portadora da mensagem artística. Seu profissionalismo não é frio nem abstrato; porém toma o hábito vivido da perceptibilidade humana, com o qual penetra na imagem e a imbui de definitiva polissemia. Por exemplo, nos trabalhos de Todor Panajotov, o sentido de dramaticidade define o caráter da estrutura gráfica diretamente, aceitando em seu íntimo observações e impressões do meio ambiente. Em seus trabalhos gráficos surge uma espécie estranha de simbolismo que conduz o evento para uma condição mental durável, para uma generalização.

Com sua costumeira atitude crítica, Stojan Tzanev demonstra não a condição única de personalidades individualizadas, mas se encontra próximo dos mecanismos da vida real - o mecanismo que mostra a contradição paradoxal entre o homem e o mundo material.

Peter Brajkov e Ljubomir Iordanov são artistas com percepção poética. A plástica vivida, pulsante de seus trabalhos gráficos, imbui a imagem de atratividade e de misteriosidade definitiva. A imagem torna-se difícil de ser analisada verbalmente em seus trabalhos; ela se encontra encerrada em seu próprio espaço plástico.

Voltado para o erotismo em seu sentido poético, para a estória em sua natureza mitológica, para as noções ligadas ao ser artístico, Borislav Stojev busca a analogia entre o cenário contemporâneo e o passado. Assim, no aspecto refinado de suas obras gráficas encontra-se refletido o sentido imutável da paixão, definindo a livre escolha humana.

A gravura búlgara existe com sua própria dinâmica. Os 80 anos transcorridos neste século caracterizam-na não apenas com uma nova atitude voltada para a estilística, para a idéia e para a forma, mas também para a técnica. Nesse sentido, a inovação pode ser vista em várias direções: porém acredito que o principal fator definidor de seu caráter se encontra na sua concepção, na procura pela natureza universal das coisas, a qual abre uma janela para a riqueza do mundo. Não constitui um fato casual que os autores que atualmente representam a gravura búlgara se situem entre aqueles que fizeram a evolução do estilo para o la-

conismo, para a agudeza e para uma agressão correspondente do efeito. Assim, seus trabalhos gráficos do fato estético transformam-se numa razão para meditação e avaliação. Talvez essa sensibilidade, que não nega o efeito ornamental da obra gráfica, seja o principal elo que liga os artistas representados.

Christo Neykov/comissário

CANADÁ

A arte dos dias de hoje é conteúdo, é práxis. Opera sobre uma base revitalizada cuja estética é um composto híbrido de histórias herdadas e de realidades fortuitas e onde a amplitude da sensibilidade varia da complexidade e da contradição à cumplicidade e à consternação. Tem sido denominada arte pós-moderna, arte terminal, mas em seu espaço neutro e tantas vezes dúbio enxergamos não obstante isso uma arte implicitamente voltada para um novo começo.

A arte canadense contemporânea não é exceção. O conceitualismo agressivo que a marcou nos anos 70 engendrou uma arte subsequente isenta das estreitas argumentações da mera confecção de objetos. Evoluiu da autoconsciência abstrata desta situação uma autopercepção mais orgânica em que a arte se volta então para esmiuçar as conexões entre personalidade e cultura, entre conteúdo e contexto. A arte do Canadá na década de 80 está constantemente redimensionando esta distância que vai do pessoal ao social e posiciona-se num nexos existencial oscilatório entre dúvida e confirmação, entre as contingências de uma anémia cultural histórica de um lado e, de outro, a paixão e a integridade de sua própria condição.

Nas obras aqui escolhidas podemos visualizar um novo fundamentalismo, uma predisposição para agir como se tudo estivesse começando de novo, de volta à estaca zero. Vê-se isto em duas estratégias complementares de apropriação e expressionismo; a primeira, em sua crítica do imaginário cultural recebido, está em certo sentido retrocedendo no percurso já realizado pela cultura para atingir uma auto-imagem essencial defensável; a segunda, com seu primitivismo, realiza um retorno explícito a uma realidade mais física, destituída dos pressupostos lingüísticos. Em ambos os casos, o trabalho está em busca de autenticidade. Independente de que se expresse em formas dispersas ou em narrativas truncadas, esse trabalho vê-se em última instância estruturado por um apelo incisivo à inteireza, marcada por uma aceitação inquietada da contradição e da relatividade.

Shelagh Alexander

Shelagh Alexander está representada por três trabalhos de sua série intitulada *The Somnambulist* (A Sonâmbula). À semelhança de sua obra anterior, são uma forma especializada de montagem fotográfica. Através de um elaborado processo de sobreposição e impressão de máscaras, a artista consolida uma abordagem inovadora em que as descontinuidades usuais de imagem e tempo se aglutinam numa única superfície homogênea. O significado está nesta aglutinação que internaliza o plano de seu imaginário e o coloca sob a proteção de uma única consciência controladora. Por sua vez, esta consciência em si mesma fracionada é feita prisioneira das discrepâncias entre modelos herdados de papéis e experiências pessoais. Suas imagens, oriundas entre outras fontes de filmes de Hollywood e de imagens amadoras, são dispostas em alucinações concisas, impregnadas por uma mensagem feminista. Suas mulheres, em geral suavemente absorvidas em si mesmas, vagueiam sem destino por um espaço predatório cuja luz bruxuleante define em raios x devastadores. Isto, em combinação com uma carnalidade às vezes repugnantemente apresentada, confere ao trabalho um clima paranóico, e este pavor se intensifica em títulos como "The Imagination of the Powerless" (A Imaginação dos Impotentes) e "We

See Nothing and Tremble” (Nada Vemos e Trememos). Suas imagens falam de armadilhas, de sonhos atribulados que depois se apaziguam no entendimento propiciado pela fria distância de sua apresentação. Na realidade, mais do que vinhetas simplórias, são apólogos de advertência.

David Clarkson

David Clarkson exhibe duas esculturas, *Only Statue of a Man...* (Estátua Única de um Homem...) e *Laws of Capital* (Leis do Capital), esculpidas entre as peças de suas mais recentes mostras individuais. Com suas formas rudimentares em gesso e figurasções simples, estes trabalhos podem parecer intrusivos mordazes e intempestivos no campo da escultura representacional, um despropósito constrangido mesclado de ingenuidade canhestra. Todavia, o trabalho é altamente pertinente. As esculturas de Clarkson são indicações do declínio da majestosa tradição, onde o bronze é reduzido a gesso e os gestos heróicos empalidecem em imitações rígidas forjadas num apequenanamento de proporções. A obra de Clarkson internaliza estes ideais, exhibe-os martirizados pelo circunstancial a ponto de esta perda de diretrizes entrar em pungente contraste com os resíduos de seus elevados desejos. Suas figuras parecem intencionalmente tolhidas por seu próprio romantismo; apesar disso prosseguem, comprometidas com o que resta. Esta é uma ironia sofisticada, tão precisa em sua maneira de retratar a perda da originalidade na cultura pós-moderna quanto exata em negar o empobrecimento completo. Ele nos apresenta trechos de uma cultura que, em seu próprio detrimento e para sua própria força, funciona à base de uma fé cega. Na medida em que alterna em seu trabalho ironia e cinismo, Clarkson esboça dois pólos de resposta para tal conjuntura.

Oliver Girling

Oliver Girling é aqui representado por dois auto-retratos extraídos de seu diversificado trabalho de pintor, os quais nos confrontam em concisa progressão com o tema da multiplicidade do self. Em suas imagens, as identidades assumidas são aquisições externas motivadas por razões retóricas mais do que fundadas numa sintonia psicológica. Certamente há um processo de identificação, do branco tornando-se preto, do mundo ocidental tornando-se Terceiro Mundo, e, contudo, tais identificações voltam-se para o espúrio, para uma interprojeção insolúvel. As falsas aparências de Girling são perturbadoras para o espectador e estão endereçadas mais a nós que a ele mesmo. Aprisionam-nos em seu desempenho forçado, inquietam-nos em nossa relação com a imagem para que, através do rosto emblemático do próprio autor, impondo-se sobre um conteúdo distante, nós vejamos nossas próprias imposições sobre pinturas. É um empreendimento subversivo, dirigido como está para o significado da recepção de imagens, ato em que tanto o pintor quanto o espectador vacilam em sua abordagem do conteúdo, constritos pelas contingências desta relação. Na qualidade de auto-retratos, então, a verdade de sua multiplicidade está grafada como uma questão de auto-engano. Neste sentido, são pinturas fundamentadas num realismo frio como o aço. Hesitam célicas frente a seu próprio pluralismo, isolando do fato de este existir o conhecimento nele contido.

Will Gorlitz

Will Gorlitz está representado em São Paulo por dois trabalhos, *The Distant World* (O Mundo Distante) e *Genre* (Gênero), aqui apresentados juntos numa única montagem. Na qualidade de peças complementares são unificadas pelo uso que fazem de adequadas imagens da mídia. Gorlitz reproduz estas imagens num estilo naturalista de

pintura, isolando-as de seu contexto original e inserindo-as num novo em que o aspecto estrutural das imagens contrapõe-se a seu conteúdo. Em *Genre*, por exemplo, dez quadros de bustos extraídos de melodramas do cinema e de novelas da televisão formam uma espécie de coro emocional anônimo que mira fixamente o espectador de volta, sem no entanto chegar de fato a envolver-nos em seu olhar imóvel. São simultaneamente sedutores por sua emotividade e alienantes em sua evasividade, conduzindo-nos na direção de um espaço onde o envolvimento é indeterminado. Esta é a expressão metafórica de Gorlitz para o papel que a mídia desempenha em nossas vidas. *The Distant World* explicita esta visão no contraponto de pinturas de natureza morta e colagens de recortes de jornal, nas quais xícaras de café de cabeça para baixo emitem os reflexos de diversas manchetes jornalísticas. Cercada por imagens e por textos de reportagens do mundo das notícias, a “domesticidade invertida” das naturezas mortas parece muito distante e firmemente ancorada, vinculada mais pelo intercâmbio de linguagens que pela troca de experiências. Vemos um mundo em que a mídia representa uma transição passiva da crise para o conforto.

Dyan Marie

Duas montagens esculturais de Dyan Marie representam sua produção: o painel intitulado *Swamp/Lust for Life* (Charco/Ansia de Viver) e (“free-standing”) *Shadow Gates/Affirmation* (Portões Sombrios/Afirmção). Ambas remetem-nos a um mundo orgânico volátil suspenso entre a figuração humana e a abstração biomórfica. Estridentemente sensuais, são trabalhos que comunicam uma noção poética e complexa de corporalidade em que as configurações internas e a aparência externa freqüentemente se antagonizam. Suas formas, recobertas por tinta luminosa iridescente, ao mesmo tempo que ressoam uma expansiva beleza encolhem-se sobre si mesmas, perturbadamente contritas, encontrando alívio apenas em exóticas crescências compostas por referenciais mutantes em que o vegetal subitamente lembra peixes que se tornam epíteto humanos. Este processo de metamorfose conduzido através de sua superfície confere ao trabalho um lirismo erótico que desvenda a união das naturezas assim como a fusão masculino-feminino. Todavia, essa tônica vem equilibrada por uma apresentação fragmentada. Na obra *Swamp/Lust for Life*, por exemplo, cada forma é posicionada sobre a parede como se à deriva, deixada à própria sorte para tentar uma coerência criada a partir de sua própria aura de vitalidade. Sua obra vem forjada por uma matriz de luta tal em que a auto-integração, apesar de constantemente afirmada pelo corpo, é não obstante um movimento de progresso instável. Esta é a lição do feminismo primal e instintivo da obra, oferecida sem nenhum vestígio de didatismo.

Richard Rhodes / comissário

COLÔMBIA

A Pintura em Liberdade

O gesto de pintar extrapola a simples produção de quadros. Dominá-lo não implica necessariamente renegar o pictórico para aceitar o “não objetivo”, como aconteceu há alguns anos, resultando numa catástrofe em nossos jovens artistas. A ação de pintar desde Cézanne ultrapassou os limites já reduzidos do quadro para estabelecer seu âmbito no espaço ambiental, para chegar às coisas, tomá-las e reformá-las até conceder-lhes um novo significado. O espaço ambiental afasta a visão da monótona continuidade do limite para nos propor outra opção. Esta é a função principal do artifício. Ficam assim claros a mistificação de todo realismo até a morte e o engano de sua suposta crônica. O artifício é uma vontade de propor uma

outra visão para uma realidade mistificada.

Dai que ao falar de suportes afirme-se a vontade de ir além dos inúteis e falsos limites entre o traço e o desenho, entre a imagem e o pictórico, entre a idéia e o material já que cada um deles constitui antes de tudo um método de conhecimento, indispensável. É isto que faz Leonel Góngora, convertendo um espaço ambiental na efervescente metamorfose desses métodos: o cubo cônico transformado num ambiente onde o que se representa não é uma composição mas o vaudeville (comédia) de rua, a exultante confusão do gesto em liberdade; a rebelião da vida supõe essa explosão dos códigos e normas do que chamamos arte, pintura. A maneira como Góngora leva o erótico até suas últimas consequências provém não da sua escolha como uma temática plástica, mas como um campo de decisão pessoal: a coisa que perturba, o cheiro de uma casa de substituição, a serragem molhada sobre o piso úmido de um botiquim, o dedo transformando-se em símbolo fálico, o rosto que num êxtase adquire dimensão andrógina, o indicio do cúme possessivo, elementos constantes da rebelião: imagens que somente a rua preserva e armazena. A Onomatopéia vulvária a que se referiu Calvino quando foi além dos limites do simples espectador para participar da incontinência sendo fiel aos códigos desta, à outra moral.

Promove-se o resgate do termo ofício para manter precisamente a possibilidade de se compreender o que essa mise-en-scène propõe. Daí que o neo-expressionismo de Loockhart provém dessa afirmação e nada tem a ver com a agonia daquilo que até agora identificamos como tal: seu expressionismo brota do gesto que se libera, do exasperado movimento do corpo que não reconhece tabus nem intimidações: o código do carnaval, os códigos da noite e seus cenários no travesti. Códigos que permanecerão à margem da chamada cultura, e portanto à margem do artístico. Porque o artístico — recordemos o que havíamos esquecido — existiu essa “moral da arte” que nada tem a ver com o que supõem esses códigos à margem. Com o qual assinalo a identificação ética do artista com sua temática: a carne, o lábio ferido, o torso equívoco, a coxa suada, os quais não se pode reduzir a uma simples temática, mas que constituem uma escolha ética. Fazer do latino-americano uma temática foi um artifício para converter em fórmula aquilo que era um ponto de partida para explorar uma realidade cuja forma não podia, como se fez, reduzir à exploração através dos quadros e esculturas de uma “temática”.

Tanto Góngora quanto Loockhart partem dessa ótica do marginal que os conduz a outros códigos dessa realidade proibida: não se trata, pois, de uma heterodoxia, mas realmente do desafio do mau gosto — contrário do “bom gosto” da arte — assumido como uma estética da decisão, ou seja, o imoral contra aquilo que é a moral estabelecida, o caos contra a ordem, o ruído, o equívoco contra o composto e o estático. Por isso é um gesto que não tem limites como não tem limites um baile popular ou o riso de um canalha.

Ana Mercedes Hoyos procura igualmente a provocação ao desmontar o que era plástico, ou seja, sua proposta inicial; o pintado como reflexão sobre o que é a cor: o azul, o branco, o amarelo, cores essenciais às quais teve que desvincular de suas gastas referências. Assim, o antigo suporte não tem medo de cair no objeto. Um objeto que é réplica do objeto real e do representado: seja como flor, sol ou arco-íris, para que recuperem sua possibilidade simbólica. Assim, a imagem readquire uma referência visual que é inédita e que propõe uma opção frente aos telurismos, frente às este-reotipadas alegorias do latino-americanismo, atitudes alienantes e nunca liberadoras. O prazer visual — essa atitude até agora condenada — como suporte da alegria, do exultante que já anuncia o jogo.

Traços, manchas que se fazem introspecção numa mitologia que se refugiou — derrotada a natureza pela tecnologia — no indivíduo e onde a figura não foi ainda deteriorada pelo estereótipo an-

tropológico ou político mas que permanece móvel, como o sonho intermitente, como o inominável que nos espanta sem que possamos precisar seu rosto: labirinto, úngula, grito e espanto do qual não sairemos sem enfrentá-lo. Tal como faz Pedro Alcântara reconhecendo que “ainda estamos aí”, que “ainda somos isso”. Aquele limiar onde o que acreditávamos definido principia a desfazer-se e onde o primeiro confim leva incessantemente a outros confins em que a única bússola deve ser a imaginação liberada. Desafio que não pode levar-se adiante sem a capacidade do artista para responder às premissas que talvez inconscientemente lhe propôs sua escritura, mas das quais não poderá escapar facilmente.

A liberação do que supõe uma norma da arte supõe a liberação necessária do que supõem umas formas de vida. Creio que essa constância está vigente — logicamente mais em uns do que em outros — nos artistas que representam a Colômbia na Bienal de São Paulo: Bienal não de quadros, de “obras artísticas”, mas de gestos liberadores, de propostas liberadoras.

Dario Ruiz Gomes

Pedro Alcântara

Em 1966 Alcântara desenhou em grandes dimensões seu trabalho “O Martírio Agiganta os Homens-Raizes” (1,79 x 1,59 m) que atualmente se encontra na coleção deste Museu. Naquela obra, num espaço verdadeiramente pictórico, trabalhou dois grandes cadáveres decompostos, amarrados e dispostos de maneira idêntica a animais num matadouro. Esse constituiu um momento álgido na sua carreira: o elemento violência como temática, o resto do desenho como um meio pujante e a neofiguração como adesão e resposta estética moldaram uma personalidade que, embora já estivesse afirmada, se vem enriquecendo através do tempo.

O argumento predileto, central e único foi construído por uma versão particularmente dramática, cujo ponto de partida é o homem como símbolo e signo, centrado para sua expressividade em exercícios tanto comovedores como repugnantes. Os corpos dispostos numa posição peculiar não somente se relacionam entre si de maneira arbitrária e caprichosa, mas informam sua tempestuosa constituição, onde uma anatomia fantástica remete a desenhos tribais ao mesmo tempo em que deixa ver sangue e desmembramentos frutiformes, recordando continuamente sua alusão à verdade física.

Em seus primeiros anos formativos, a atividade de Alcântara incluía a pintura como modalidade técnica, que foi rapidamente abandonada em favor do desenho, ainda que em trabalhos como aquele a que aludimos no início destas linhas se registrassem formatos de grande pretensão pictórica e na sua série de desenhos azuis sobre temas pré-colombianos dos primeiros anos da década de 70 se observava igualmente um interesse pelas cores e pelo acabamento de maior afinidade com o pictórico. Atualmente presenciamos um artista voltado para as experiências de seu próprio passado e que com a pujança dos grandes formatos apresenta uma série intitulada “Ancestros”, onde se pode constatar as faculdades de seu coerente processo. Naturalmente, a violência rural e urbana faz parte do cotidiano e constitui uma característica da sobrevivência atual, principalmente em nosso continente torturado por permanentes guerras internas na sua ânsia pela auto-afirmação e pela autodeterminação. Parece que, na medida em que a sociedade oferece seu jogo caótico e macabro, as dimensões formais e conceituais desses desenhos pictóricos e das grandes telas acidentadas e frontais aumentam em proporção lógica.

Alcântara produz sua resposta estética no momento em que, uma vez mais, a figuração livre e sedutora do novo expressionismo anima o gosto e a atividade da arte de hoje. Uma forma de arte que se curva prontamente diante das exigências de uma sociedade tão neofascista como independen-

ta. Não desatender essas realidades implacáveis constitui uma tarefa que por ser difícil se torna quase heróica. A essa variante do passado histórico e artístico imediato é o que hoje denominamos transvanguarda, uma tendência urgente de recolher as formas e idéias do passado, nutrindo-as com a nova sensibilidade do presente. A essa tendência viva e atual pertence também a prática questionadora e vital de Alcântara e de sua atual série.

Miguel González

Ana Mercedes Hoyos por Ana Mercedes Hoyos

- Não pinto janelas porque com elas já não me sinto comprometida. Penso que foram uma etapa já superada em minha obra.
- Sempre adotei um tema como uma etapa para seguir adiante.
- Considero muito importante a liberdade para fazer arte.
- A curiosidade se converteu na força motora da minha obra.
- Para poder expressar tudo o que quero foi muito importante dominar a técnica. Entendi que através de uma maior técnica teria mais liberdade.
- Meu trabalho também é político no sentido de que com ele estou transformando.
- Creio que a arte é socialmente útil somente quando se intensifica, mantendo-se dentro de seus parâmetros, e não se dispersa, buscando abarcar campos estranhos à própria arte.
- O campo de girassóis representa para mim um passo adiante dentro da minha obra, e com eles sinto que adquiri uma maior liberdade.

Botero - Da Miniatura e de Outros Detalhes

Botero é um miniaturista incrível. Reduz ao tamanho de um bombom as bocas de mulheres gordas, ou concentra toda a atenção numa mosca, nas cinzas e nos pontinhos vermelhos de um cigarro. Porque? Para não se perder nos grandes desdobramentos de sua explanação. Poder-se-ia escrever ensaios sobre as manchas, insetos, botões, vespas, presilhas para cabelo, que em cada quadro seu são o ponto de referência principal. O espectador nem sempre se dá conta da intenção que ele coloca nos olhos extraviados de um vesgo, chave de sua ironia. Não compreende o sentido da inspiração quem não vê as moscas na montanha de flores de uma composição grandiosa. No brilho de uma unha na pintura de uma gorducha madre superiora se encontra toda uma história. E perde a pista quem quer que se prenda à contemplação da gordura.

Se o tema fosse a gordura, Botero poderia criar um gigantismo tropical. Não se trata disso. Trata-se de um deleite sensual e nada mais. Ele se move por montanhas rosadas que levam a seios pequenos como ninhos. Ele não incorpora a loquacidade dos trópicos; pinta à procura de um motivo interior, como quem se encaminha para a certa pequena medida da exatidão. Do ditador que se afoga entre vestidos de tecidos vermelhos e amarelos e se deita em meio a muitas insígnias, toma como ponto de referência um pequeno bigode engomado: a miniatura em duas pinceladas que sugere afetação. Quem observa essa figura não acha graça do corpo vestido, mas dos dois fios de cabelo bem colados.

São elementos de prazer que o pintor não busca, mas encontra no caminho. O momento em que a graça se apóia na ironia. Não se trata de caricatura: é humanismo que nasce do achado espontâneo.

Há momentos em que o achado é tão feliz que se converte em violento sarcasmo.

Há quadros de Botero que poderiam servir para tumultuar campanhas políticas, para provocar literatura articular. Não acredito que ao fazê-los

o artista tenha jamais buscado essa demagogia, nem nada alé de um divertimento sadio e agradável. Ele não pinta para decorar salas de partidos. Amontoa arcebispos como pinhas e pêssegos numa fruteira. É movido pela contemplação das cores e das formas. Nela procura, neste caso, como em todos os outros, penetrar nos mistérios da luz e da cor. A satisfação pessoal de seu trabalho, ligeiro e delicioso, está nas variações, em purificar tons e inflamá-los, em passar da pintura a óleo aos pastéis. Em cada caso, ultrapassa os limites que detiveram o passo dos mestres. Nesses experimentos, que os alemães admiram como poucos, pode encontrar-se a razão das aclamações com que são recebidas em Berlim, Munique ou Bonn as mostras de Botero e o número de obras suas que se encontram hoje em seus museus. Muitos observadores superficiais vão no sentido contrário ao pintor, perdendo-se nas imensas perspectivas dos largos quadris de mulheres nuas, nos braços roliços que causariam inveja a Rubens. Para corrigir esses desvios patentes bastaria ver, como o próprio autor o fez, seus carvões, que cortam o caminho da enganosa artificialidade da cor. O conselho poderia limitar-se a dizer: “não pare, não se absorva pela cor. Siga”. Assim, o quadro receberia o visitante na sala das confidências. Surge um raio de luz sobre a unha, e é ali que se encontra o detalhe.

Quando Botero passou da pintura à escultura a mudança foi insensível. Talvez sem o saber, pintando, modelava. Chegava à terceira dimensão como quem avança nos mistérios do claro-escuro. Muitos fizeram essas experiências, Degas, Picasso, (em sentido inverso Rodin, em tempos anteriores Michelângelo) — trabalhando, para começar, com “academias”, que unem o estudo da pintura à argila. A primeira escultura de Botero foi a mão esquerda da Vitória de Samotracia (a direita está no Louvre, perto da mulher alada sem braços nem cabeça). Tratava-se de um capítulo esquecido ou perdido sobre os gregos, que ele reconstruía mil vezes na memória, com o mesmo método de desdobrar e reter e acompanhar o desenvolvimento de seus modelos ideais. Dessa forma ele pesquisou a infância, de Mona Lisa, descobrindo seu sorriso aos doze anos, quando nela se iniciava a formar o mistério em seus lábios. Assim, a passagem do óleo ao barro ocorreu de forma tão natural que a mão da mulher grega surgiu tal como ele vinha acariciando na imaginação. Em seguida passou da argila ao mármore, do mármore ao bronze etc. Experimentava assim os caminhos que levam à terceira dimensão, sem grandes esforços nem vacilações.

A passagem da pintura sobre tela para a sobre madeira, do óleo para o pastel, do pastel ao carvão, da pintura para a escultura, nunca foram, e muito menos em Botero, algo além de um estudo das aproximações da expressão total. Complementar, integrar, as maneiras de expressão, pode ir contra as regras atuais de uma racionalização de trabalhos, própria para executar o ofício como ofício. Não se trata disso. Botero ultrapassa as fronteiras, como tantos outros, numa ânsia pelo estudo e por atingir a expressão integral. Eu o distingo dos que passam do figurativo ao abstrato. Que cada um se aventure à sua maneira!

A fidelidade em Degas significava não deixar em momento algum suas bailarinas, assim como em Botero ela está em não abandonar suas gordas com boca em miniatura. Muito que se poderia dizer e pensar sobre a fidelidade na arte. A única coisa positiva, no entanto, seria o quanto se pode, ao longo dos séculos, resgatar da história da arte.

É possível que o ser fiel à uma pesquisa, mais do que a uma determinada forma de expressão, permita chegar ao que se chama obra de mestre. O ponto de partida pode ser infantil. Desde meninos descobrimos, com intensa curiosidade, a trama que existe no fundo dos seres vivos. As primeiras imagens não se esquece, e é triste que alguns a substituam por versões estrangeiras, no correr dos anos, atraídos por exostismos sofisticados. Botero permanece um pintor colombiano porque nunca negou, nem perdeu, nem trocou suas raízes. Não por norma, mas por amor. Quando ele re-

corda as casas das Duques, Arias ou Pinzón, tira de um acervo quase legendário imagens colombianas, como a junta de um governo militar. São obras que podem ser mostradas em qualquer parte do mundo como produto humano simplesmente sensacional. Sua Nossa Senhora da Colômbia ou sua Santa Rosa de Lima provêm do que ele viu na igreja de Medellín, quando o preparavam para a primeira comunhão. Grinaldas de rosas, bonecas de trapo, que se inserem na preciosa tradição peruana ou cuzqueña de santas sob chuvas de flores que perfumam a idade beata da América. Suas mensagens são compreendidas por quem quer que se disponha a escutar vozes perdidas.

Germán Arciniegas

CORÉIA

Introdução Crítica

Desde a segunda metade da década de 70, os artistas coreanos se vêm devotando às pesquisas sobre da "estrutura" do espaço plano e sólido, a qual vêm empregando como tema. Nos anos 80, esses esforços foram aprofundados no sentido de atingir novas metas.

O interesse dos artistas coreanos pela busca da "estrutura" não se encontra na interpretação geométrica do plano e do sólido, mas na compreensão humanística. sua posição especial de compreensão situa-se entre a "concepção" e "atos corpóreos". Nesse ponto, eles pesquisam a fundo os aspectos essenciais de santas sob chuvas independentemente de quaisquer conceitos. O aspecto essencial da pesquisa consiste na "coisa" em si, i.e., "coisitude". Por "coisitude", os artistas coreanos se referem ao estado neutro da mentalidade e da materialidade das coisas um tipo de estado desestruturalizado das duas partes unificadas.

A "estrutura" significa para os artistas coreanos uma palavra familiar para expressar uma qualidade significante de espaço e de tempo. Assim, ela apresenta uma imagem do mundo, representando, com isso, a forma total da "mundialidade". Porém, ela surge ainda como uma coisa. Sua aparência não é jamais semelhante à imagem externa do objeto, mas a do existir total das coisas.

As características dos participantes são, desta feita, as seguintes:

O primeiro é neutro. Para os artistas coreanos como um todo, a neutralidade possui características decididamente suas, distinguidas pela totalidade da bilateralidade material e de espírito, eu e o mundo, e sujeito e objeto.

O segundo é não-lingüístico. Trata-se de um estado indescrevível através de palavras, e que representa o mundo sem nome das coisas.

O terceiro é monocromático. Ele não permite a divergência de tons colorísticos, pois a estrutura é o conceito do início indiferenciado. Porém, ele não é acromático, pois fala das propriedades essenciais das coisas.

Mais além, o aspecto sintético da estrutura não possui, para os artistas coreanos, imagem. Ele deve se encontrar bem definido para que represente a primordialidade do existir. O ser primordial parece adquirido não com a expressão da ego-subjetividade, mas, ao contrário, com o ego incluído na "coisitude".

Entretanto, a maneira mais importante de os artistas coreanos adquirirem e compreenderem a coisitude é através do ato corpóreo. Aqui o corpo atua como um meio para ligar a concepção à coisa física. Ele funciona rapidamente e pode chegar mais longe do que o cérebro.

Atualmente, para o artista coreano participante, o trabalho artístico significa estruturalizar o espaço plano e sólido, tanto na pintura como na escultura, através de atos corpóreos. Para eles a "estrutura" é retrada de uma espécie de ato corporal estruturalizado.

Bok-young Kim / comissário

CUBA

Wifredo Lam

A mostra de quarenta obras de Wifredo Lam exibida no Brasil constitui um acontecimento relevante no panorama latino-americano e universal das artes plásticas.

Esta é a primeira ocasião em que viaja ao Exterior um conjunto tão significativo proveniente do patrimônio artístico cubano e que corresponde, sem sombra de dúvida, a um dos grandes pintores deste século, capaz de sintetizar o acervo cultural europeu e as raízes de origens africanas que sustentam o amplo processo de identidade de nosso povo.

Wifredo Lam é a expressão fiel de um caminho de buscas e descobertas, aberto às profundas conquistas da arte contemporânea e à seiva nutritiva que todo verdadeiro artista encontra na completa e mutante realidade de seu tempo. Somente assim, dotado de tais qualidades no artístico e no humano, Lam descobre uma original visão do mundo em que vive. Raras vezes uma vontade tão grande de síntese e unidade conseguiram criar algo realmente próximo das cosmogonias fundamentais que regem nosso ser.

Wifredo Lam nasce e vive em Cuba sua primeira juventude até que decide viajar à Europa para continuar seus estudos e sua formação pictórica. Ali toma parte nos acontecimentos históricos da Espanha, protagonizados por uma cruenta guerra civil que marcaria para sempre sua vida. Dessa experiência, recordar-se-ia Lam anos mais tarde: "Aquele massacre me impeliu a recuperar todas as minhas recordações da infância, repletas de bruxas, superstições, mitos herdados e outros criados por minha própria imaginação. Era como um retorno às minhas origens. Certamente, só o que me restava naquele momento era minha antiga ânsia de integrar na pintura toda a transculturação que ocorrera em Cuba entre os aborígenes, espanhóis, africanos, chineses, imigrantes franceses, piratas e todos os elementos que formaram o Caribe. Reivindico para mim todo esse passado..."⁽¹⁾

Os próprios dirigentes da República assediada decidem que Lam se mude para Paris: momento importante de sua vida, pois haveria de conhecer ali aquele que viria a representar uma reviravolta repentina na sua obra e nas suas concepções estéticas: Pablo Picasso. Os acontecimentos da segunda conflagração mundial obrigam-no a regressar a Cuba em 1941, percorrendo um frutífero itinerário por diversas ilhas do Caribe, não sem ter antes travado relações com destacados intelectuais e artistas europeus e, em especial, com o grupo surrealista e seu líder André Breton.

Em Cuba vive pelo espaço de 11 anos, dividindo parte de seu tempo entre Nova York, Paris e o Haiti, até que retoma o caminho da Europa, ali radicando-se definitivamente por alguns anos, na localidade de Albisola Mare, Itália.

Esse período de sua vida em Cuba acabou sendo um dos mais intensos e mais brilhantes em toda sua obra artística. Após longa ausência, tendo vivido circunstâncias excepcionais, retorna, no entanto, a "um país estranho". "O que encontrei ao regressar — disse Wifredo — parecia o inferno (...). Desejava, com todas minhas forças, pintar o drama de meu país, mas expressando a fundo o espírito dos negros, a beleza plástica dos negros. Dessa maneira eu seria como um cavalo de Tróia, do qual surgiriam figuras alucinantes, capazes de surpreender, de perturbar os sonhos dos exploradores..."⁽²⁾

Esse drama social encarnou-se em Lam através de uma vasta produção de pinturas e desenhos, a maioria dos quais realizados em papéis, telas e materiais baratos, devido à crítica situação econômica que o pintor atravessava. Não obstante, essa intensidade existencial serviu para fazer aflorar aquelas que constituiriam as constantes de sua obra posterior, e que o identificariam com o selo e com uma voz próprios no mundo da arte.

Dali emergiria sua **escritura**, sua poderosa lin-

guagem plástica, ao fogo vivo de um ofício aprendido em ateliês e academias, de raízes étnicas e culturais e de componentes sociais e políticos próprios de um contexto próximo da apatia e do desinteresse total.

Surtem de forma quase uníssona os elementos zoomorfos e fitomorfos em perenes transformação e simbiose, rostos ou máscaras formados por planos justapostos, sobreposições livres de diversas partes do corpo num só rosto, frente e perfil de uma mesma figura, atributos femininos e masculinos em dialética unidade, desenvolvimento progressivo de temas (semelhante à música), e outros destinados a engendrar inquietude, mistério, insipidez, ou a transmitir as energias de uma raça e de uma sociedade reprimidas no que lhes era essencial.

Seu reencontro com Cuba, com sua infância e juventude provincianas, com a evocadora e sugestiva natureza tropical, com a realidade mágica e misteriosa das cerimônias e dos ritos africanos, dá forma definitiva à sua obra.

Alejo Carpentier escreve, em 1955, no catálogo de sua exposição individual em Caracas: "...quem quer que tenha tido a oportunidade de assistir à evolução da pintura de Wifredo Lam, desde que ele redescobriu as formas secretas da natureza americana e as fixou em quadros, numa concepção cada vez mais pessoal e mágica, sabe quão lógica, assentada em realidades, foi a lenta e gradual elaboração de um mundo plástico criado à distância de onde pudesse ter exercido sobre ele alguma influência estética. Partindo de elementos muito simples, muito imediatos — amiúde o desenho de uma planta crescendo em seu jardim — foi ascendendo até o mito: cria uma mitologia americana que hoje lhe pertence por inteiro, com sua zoologia, seus seres voadores, seus signos, suas criaturas simultaneamente humanas e vegetais. (...) Cubano de nascimento, Wifredo Lam pertence por igual a todas as terras da América onde ainda exista uma natureza inquebrantável — todavia, capaz de manifestar-se em 'febres comoções' de Gênese".

Prova disso são as pinturas da década de 40, assim como as das décadas seguintes, existentes em Cuba. Duas peças do conjunto apresentado no Brasil correspondem ao final da década de 30, 34 aos anos 40, e quatro aos anos 50 (essas últimas, próprias de um autor que já se havia consagrado internacionalmente).

Em linhas gerais, perfila-se com nitidez a evolução do pintor, suas mudanças, suas buscas e alguns instantes em que, tendo se adiantado em determinado caminho, retorna novamente temas e problemas anteriores.

Devemos notar o desinteresse de Lam em assinar e datar as obras dos primeiros anos da década de 40. Pintava com paixão e energia suficientemente intensas para não reparar nesses detalhes. Suas preocupações, seu tempoamento, suas necessidades espirituais, o sufocavam em demasia e apontavam para outro sentido. Quando, em uma de suas viagens à Cuba, durante o triunfo da Revolução, em 1959, lhe pediram que fizesse ambas as coisas, não deu atenção ao assunto e assim permaneceu; tampouco se preocupou com os títulos de muitas obras.

Como coleção permanente dos fundos de qualquer instituição, cremos que a cubana é uma das maiores e mais ricas do mundo. A essa mostra deve somar-se (para que se tenha uma ideia global da coleção) um conjunto de pastéis e gravuras da década de 50, diversas séries de gravuras da década de 60 (Images e Apostrophe Apocalypse) e de 70 (Visível-Invisível, Le Regard Vertical, Pleni Luna, A Última Viagem do Barco Fantasma).

Devemos acrescentar, finalmente, quadros de formato amplo que constituem atualmente peças valiosíssimas de seu legado artístico, pouco conhecido, certamente: **La Silla** (1943), **Contraponto** (1950), **Maternidade** (1953), **Mulher Sentada** (1955), **O Terceiro Mundo** (1965/1966), entre outros, sem incluir os pertencentes a colecionadores particulares.

Por tudo o que foi expressado, valoramos grandemente o gesto da Fundação Bienal de São Paulo ao nos facilitar a oportunidade de exibir esse conjunto representativo do grande pintor cubano por ocasião da XVIII edição da mostra.

Agradecemos por tudo o que essa instituição tem feito para tornar isso possível e confiamos que os artistas e o público brasileiros irão acolher a mostra com a mesma força e com o amor que animaram o artista. Queremos agradecer, finalmente, a ajuda fornecida pelo Museu Nacional de Belas-Artes de Cuba na preparação da mostra e pelo empréstimo de obras da coleção permanente de suas Salas Cubanas.

Nelson Herrera Ysla / conservador - Centro Wifredo Lam

Notas:

(1) Antonio Núñez Jiménez, Wifredo Lam, *Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, páginas 117-118.*

(2) Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, *Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1984, página 31.*

ADVERTÊNCIAS:

As medidas são fornecidas em centímetros. A altura precede a largura. A maioria das obras não aparecem intituladas por seu autor. Os títulos das obras de números 6, 9, 27, 28 e 29 do presente catálogo foram tomados de Max-Pol Fouchet, Wifredo Lam, *Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, Espanha, 1976. Nesse mesmo livro aparecem erroneamente atribuídas a coleções particulares de Nova York as obras de números 6, 9 e 16.*

Todas as obras exibidas nessa exposição pertencem ao patrimônio cultural cubano.

Tomás Sánchez

O caso de Tomás Sánchez é o de alguém em estreita e diáfana relação com a natureza. Dela ele toma os estímulos necessários para um exercício criador marcado pela riqueza do detalhe e o requintado desenho geral.

A particularíssima sensibilidade do pintor pelo que se encontra em seu derredor comunica-se através do desenvolvimento harmônico dos assuntos; caracteriza-se pela ausência de elementos discordantes. O cotidiano é o caldo de cultura que gera tranquilas versões onde a água, a terra e o ar, três elementos vitais, servem ao objetivo de criar espaços onde o efeito da luz, a delicada gama cromática enfrentam o espectador com um artista que — sobretudo — defende, ao revelá-lo em toda sua serena beleza, o meio natural.

Brisas, Inundações, Ilhas, os temas elaborados em suas telas de considerável tamanho que integram a mostra, figuram desde há alguns anos em seu repertório; esse feito em si dá segurança, firmeza, rigor à depurada forma de trabalhar que, limitando a zonas de muito especial interesse os signos referenciais da flora cubana, deixa intocadas amplas áreas de superfície, ou as deixa com um mínimo de tratamento. Estabelece, de tal modo, o equilíbrio resultante do jogo de opostos, aqui traçado com absoluto critério contemporâneo, capaz de criar um âmbito para o desfrute e para a meditação.

O cuidadoso labor dos pigmentos dá às paisagens de Tomás Sánchez a sensação de não terem sido tocadas. Seu modo de trabalhar quase sempre à luz plena deixa, não obstante, lugar para a sugestão e essa cota indispensável de mistério, fatores sem os quais as imagens seriam mero lugar-comum, enfadonhas e pedante comunicação objetiva.

O olho que capta as imagens pode ser tão minucioso quanto a lente fotográfica: esse é o ponto de partida. Entretanto, o gesto criativo do artista consiste em ser fiel à essência e não às formas; resulta melhor em evitar o feito real para recriá-lo. A façanha ocorre não pelo fato de a natureza ser capturada num quadro de Tomás Sánchez, mas quando nela buscamos a proposta plástica.

Alejandro C. Alonso

Flávio Garclândia de Oraa

Nasce em Villa Clara a 1º de maio de 1954, onde cursa seus primeiros estudos na Escola Provincial de Arte (Cienfuegos), especializando-se em pintura. Em 1973 gradua-se pela Escola Nacional de Arte, de Havana. A partir de 1977 ingressa na União de Escritores e Artistas de Cuba e participa como delegado de seu II Congresso.

Trabalha atualmente como professor no Instituto Superior de Arte, pelo qual é graduado em pintura. Participou como delegado do Encontro Internacional de Jovens Artistas Latino-Americanos na Casa das Américas (1983). Já realizou quatro mostras individuais e participou de mais de setenta exposições coletivas em Cuba e no Exterior (França, Suécia, Dinamarca, Noruega, Finlândia, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria, Iugoslávia, Bulgária, URSS, Estados Unidos, México, Nicarágua, Panamá, Colômbia, Síria, Marrocos, Argélia...); foi por diversas vezes premiado em eventos nacionais e internacionais, tendo recebido o Prêmio de Pintura, do Fundo Econômico das Artes Plásticas Eslovacas (Bienal de Kosice, Tchecoslováquia) e o Prêmio de Desenho na IV Bienal Americana das Artes Gráficas de Cali, Colômbia. Viajou pela França, Espanha, México, Tchecoslováquia, Panamá, Colômbia, Estados Unidos e em setembro de 1982 representou Cuba na XII Bienal de Paris, França. Suas obras são exibidas no Museu Nacional de Cuba (Salão Jovem Permanente), no Museu de Arte Moderna "La Tertulia", em Cali, Colômbia; compondo também coleções particulares em Cuba e no Exterior.

Flávio iniciou o trabalho que aqui vemos como um ensaio para valorizar "formas malfeitas" provenientes do kitsch vernáculo, isto é, decorações improvisadas por pessoas sem preparação artística nem tradição de cultura popular. A cada dia fica mais clara a convivência em nossa época de vários sistemas estéticos-simbólicos com produtos, circuitos e valores diferenciados. De maneira muito grosseira se conseguiu inclusive dividi-los em dois grandes grupos: os "bons", isto é, a cultura "cult", especializada, minoritária, usufruidora do acervo histórico — grupo que reúne fenômenos diversos. O primeiro grupo dita as normas de prestígio através de museus, galerias, publicações, reconhecimentos sociais e outras instituições. Ao segundo grupo isso não parece preocupar muito, pois, salvo no circuito da minoria "cult", o segundo grupo domina em todas as partes. Assim, por paradoxo, a cultura "ocidental" se balcanizou internamente, ao mesmo tempo que se tornou cosmopolita. Ambas as coisas resultam das fraturas sociais geradas pelo desenvolvimento do capitalismo industrial a partir do século XVIII.

Flávio é um artista "culto" de vanguarda que busca reciclar dentro desse sistema elementos do kitsch. Nem ele nem ninguém pode conseguir uma "esquizofrenia" de ambas as esferas, separadas por objetivos, valores e normas incompatíveis. Nesse sentido, a relação dessa obra com a morfologia kitsch é mais ou menos aquela que existe entre Lichtenstein e os quadrinhos. A arte "cult" pode se renovar assimilando forças exteriores a seu sistema estético-simbólico; porém continuará se comunicando como arte "cult" dentro de seus próprios valores, numa órbita diferente daquela da "cultura de massas".

Não obstante, Flávio leva a aproximação tão longe quanto possível. Sua investigação nasceu sob um interesse sobretudo morfológico, tipo Stella, tendo porém se desenvolvido até o descobrimento dos conteúdos expressados pelas formas kitsch.

Iniciou trabalhando com uma descontextualização dos significantes, mas atualmente já começou com os significados. Suas peças cada vez têm menos a ver com uma experimentação formal-axiológica e mais com expressar a cosmovisão que sustenta o kitsch popular. Insisto em que o que lhe interessa é o kitsch espontâneo do folclore e não aquele projetado por especialistas da "cultura de massas". No Caribe, na América Latina e em todo o mundo subdesenvolvido, onde primam

— ou primaram, deixando suas conseqüências — os contrastes sociais, os sistemas "cultos" são ainda mais minoritários e os "populares" ainda mais massivos. Porém, em virtude de determinados condicionamentos históricos e sociais, há uma maior proximidade entre ambos. O ensaio de Flávio se abre no sentido de inclusive aproveitar essa circunstância.

Gerardo Mosquera

DINAMARCA

A arte de Ole Sparring

Pode parecer paradoxal que Ole Sparring tenha escolhido a imagem estática como seu meio de expressão, ao invés de, por exemplo, filmes, porque na realidade ele sempre tenta capturar o vivo, o variável, e o efêmero que constituem a realidade. Desde o início, em seus desenhos do final da década de 50 e em seus primeiros trabalhos gráficos do início dos anos 60, ele vem tentando fixar a impressão de agitação e de movimento nas suas imagens pessoais e distintivas. Seus esforços tornaram-se mais pronunciados quando, alguns anos mais tarde, ele principiou a construir imagens compostas, as quais utilizava repetidamente e em diferentes combinações. Tornou-se óbvio, quando ele começou a produzir imagens com diversos assuntos dispostos uns sobre os outros, que tentava obter uma espécie de incorporação visual vítima da complexidade da realidade. Ole Sparring realizou esse trabalho bem sabendo que imagens compostas não são nem de fácil nem de rápida compreensão, e ele adverte o espectador para que se contente com apenas um ou talvez dois dos níveis de significado de cada vez.

Um ponto de partida de Ole Sparring é um estilo pictórico narrativo e realista com forte inclinação para os poderes da imaginação e da observação. Ele constrói inspirado na tradição gráfica dinamarquesa, tal como é ensinada na Academia Dinamarquesa de Belas Artes, particularmente da maneira como foi desenvolvida por artistas como Palle Nielsen e Svend Wiig Hansen. Deles provém o apego de Sparring à realidade e à humanidade; porém ele não se desenvolveu dentro de uma simples continuação da tradição. Sua esfera de experiência não foi, como a dos anteriores, marcada pelos anos do pós-guerra. Com a assinatura pessoal de suas imagens, sua fusão especial de diferentes temas e de elementos utilizados como temas, Sparring criou algo novo que surpreendeu e enriqueceu. Sem sacrificar um meio de expressão de pujante individualismo, ele foi bem sucedido em unir diferentes impulsos dentro da arte dinamarquesa contemporânea: por um lado uma arte ilustrativa simples, imbuída de claro sentido político, e por outro uma incansável investigação experimental associada a acontecimentos relevantes e às atividades de grupos extremistas.

Ole Sparring chamou a atenção através de uma produção abrangente e original de pequenas impressões gráficas e desenhos. Em meados de seus vinte anos, ele já contava com mais de 400 trabalhos gráficos. Eram desenhos de tamanho reduzido, que unificavam segmentos discerníveis da realidade por meio de imagens rápidas, surrealistas, trabalhos que mostravam claramente sua habilidade em coordenar o rico, hesitante, universo da fantasia da infância, com sua ampla capacidade visual. Com o passar do tempo, seus trabalhos tornaram-se mais complexos, a pintura foi abandonada, e ocasionalmente ele produzia obras tridimensionais de areia, placas de madeira, casas-modelo, bonecos e outros materiais. É, porém, característico de Ole Sparring que sua inventividade e desejo de exprimir suas formas jamais estacionem na exatidão formalística. Os detalhes utilizados como temas podem variar imensamente, porém fundados no observado e no vivido, no que constitui sempre uma realidade. Como as pessoas, os animais e os objetos em seus trabalhos se apresentam frequentemente paralizados em meio

a movimentos pujantes, ele constantemente transmite uma impressão de passagem do tempo e de velocidade. Tais impressões são fortalecidas pela sua disposição em utilizar diferentes meios de expressão na mesma obra, em seus desenhos, por exemplo. Impetuosas linhas paralelas e cruzadas podem ser intercaladas com passagens minuciosamente detalhadas. Esse método provoca um drama de colisão, a marca registrada da maioria das obras de Sparring.

Basicamente, Ole Sparring é um artista realista, mas cultiva a energia livre, visualmente evocativa, percorrendo simultaneamente diversos caminhos. Ele está profundamente consciente de sua gula por temas. O quadro é um objeto formidável, porém o artista tem necessidade de assumir seu papel de conquistador. Isso a um só tempo o assusta e o torna militantemente expansivo. Sparring é senhor da vontade e num determinado ponto fala sobre seu sonho de utilizar livremente seus próprios elementos, assim como os de outros artistas, sobre corpos, reconhecimento, simplicidade, caos, dialética, racionalização. "Sonho em desenhar uma paisagem nos dois lados do papel ao mesmo tempo, em desenhar em parceria com a paisagem". Essa total dedicação ao trabalho não é, naturalmente, tão óbvia quanto parece; entretanto, Sparring é bem sucedido na criação de obras interessantes, devido ao seu formidável talento em transportar a epifania visual e espiritual diretamente para o quadro. Para ele, o conceito gráfico se encontra obviamente conectado à sismografia espiritual.

Há um nítido aspecto social na arte pictórica de Sparring. Diversos de seus desenhos refletem atitudes de temor à guerra, à poluição, aos stress, e assim por diante. Porém, elas jamais se apresentam inequivocadamente proclamatórias. O pictórico constitui um assunto tão sério para ele que Sparring não é capaz de produzir uma arte que signifique puramente agitação social, mas preferivelmente uma arte imbuida de uma disposição social. Sparring manifesta-se também social em sua atitude em relação à acessibilidade da arte. Já decorou edifícios públicos, é membro de um grupo de artistas cujo propósito é tornar acessível os preços da arte gráfica, produziu diversos panfletos em off-set com uma série de desenhos e explicações referentes, produziu um jornal com matrizes de linóleo, um livro de desenhos, ilustrou vários livros de literatura e encontra-se à espera, no momento da elaboração deste texto, da publicação de sua primeira série em quadrinhos, a qual foi adquirida por uma conceituada editora. Ele também se envolve em projetos de ensino da arte e participa de diversos tipos de atividades organizacionais, com o propósito de obter melhores condições tanto para a arte como para os artistas.

Em diversas ocasiões, Ole Sparring demonstrou seu interesse por imagens documentais, como a fotografia, por exemplo. Ele já trabalhou em diversas de suas séries com imagens com impressão superposta através de matrizes de linóleo. Essa colisão do autêntico com o pessoalmente fantástico é característica de sua arte. Quando o local onde seria construído um edifício num cortiço de Copenhague foi evacuado com o auxílio da polícia há alguns anos, Sparring capturou o acontecimento com uma câmera fotográfica, e tem, desde então, reprocessado as fotos com diversas variações sobre o assunto. Algumas vezes ele mantém a aparência de lugares específicos, mas em geral eles são tornados quase irreconhecíveis. Não devido a um desejo de ocultar ou alterar, mas simplesmente porque sua fértil fantasia torna tudo diversificado e impenetrável à primeira vista. Por vezes Sparring toma emprestado de outros artistas, mas são suas próprias imagens que ele aproveita com maior frequência e as quais varia com fecunda profusão. Diversos de seus trabalhos são constituídos por desenhos, impressões e pinturas, frequentemente num grande número de variações dentro do mesmo gênero.

A rica espontaneidade, o rápido pulsar existentes na obra de Sparring têm naturalmente algo a ver com seu temperamento. Mas um detalhe im-

portante é o simples fato de que o artista se encontra em luta contra seu material, e a batalha é apaixonante e frenética. Sparring não é um daqueles artistas que se acomodam numa segura convicção acerca do significado da arte; ele tem necessidade de lutar por essa convicção, e só consegue fazê-lo trabalhando tão intensamente que recebe uma resposta que pode estimulá-lo e mantê-lo na linha de frente. A imagem tem de ser conquistada de modo que devolva uma bênção para o artista. Sua necessidade de lutar por essa bênção está associada à insistência pela verdade na sua forma de expressão. Ole Sparring vem se apresentando desde o início como um artista que dá o melhor de si, e num breve texto ele escreve, entre outras coisas, sobre seus primeiros esforços para alcançar a expressão artística: "Eu sonhava que o lápis era meu supremo instrumento de tortura. Eu tatuava a carne viva do papel até que ele gritasse."

Naturalmente, o artista apresenta-se impotente em face dos desafios impostos por um mundo nuclear insano e conflituoso. Porém, ele somente torna válida essa impotência se tentar abordá-la de forma geral. O artista deve jogar com um número limitado de elementos, seu destino deve construir, em cima de uma concepção, uma idéia editada. A impressão que Ole Sparring tem sobre aquilo que pode ser entendido pictorialmente é, no entanto, mais profunda do que a de muitas outras pessoas. A realidade, em seus excessos extremados e ruidosos, surge em seu universo de imagens e ele nos proporciona um honesto testemunho artístico de que o mundo é complicado e sobrecarregado de objetos e eventos. Subjetivamente, o artista encontra-se solidamente instalado num corriqueiro dia de trabalho dinamarquês, na cidade, na natureza, na tradição. Entretanto, a imagem caleidoscópica-antropofágica-fragmentária que ele transmite de uma maneira solidamente pessoal possui qualidades nítidas e acessíveis. O artista nos mostra um mundo contemporâneo que conhecemos de maneira tão claramente idêntica que reconhecemos a verdade quando ela é dita. Há sempre sinais de trégua nos desenhos de Sparring — ao horrórico ele acrescenta um detalhe anedótico-burlesco que associa a visão mais ampla ao pequeno e relutante humor negro humano.

Bent Irvé - poeta, crítico.

EGITO

A Arte Contemporânea no Egito

Em nosso mundo de rápidas mudanças e cadência acelerada, o homem contemporâneo luta para manter seu equilíbrio através da arte, para harmonizar-se com o mundo em que vive.

Para atingir esse objetivo, o movimento da arte contemporânea egípcia emprega sérios esforços.

Isso se torna evidente nas diferentes tendências que têm prevalecido, cada uma das quais empreende esforços para imprimir sua marca, criando uma forma apropriada de arte.

Com o advento do século atual, as características do movimento de arte egípcia começaram a se materializar. No início, ela retirava seus elementos de aspectos locais de uma forma um tanto direta; entretanto, logrou corrigir sua rota no sentido de caminhar para tendências mais abertas e generalizadas. O curso desse progresso fluiu para diferentes canais.

Alguns artistas recorreram à multifacetada herança egípcia, numa tentativa de se beneficiarem com a rica e condensada acumulação cultural existente no solo egípcio. Outros se inclinaram diante das tendências contemporâneas que prevaleceram em diferentes regiões do mundo atual, ou foram influenciados por elas. Uma terceira corrente foi a que se beneficiou com a fusão dessas duas atitudes.

Apesar dessa multiplicidade, prezamos o fato de que o movimento de arte egípcia contemporânea não se encontra isolado da corrente cultural

universal e das realizações artísticas da raça humana como um todo.

Fatma Arangi / comissão

EL SALVADOR

M. S. Kahn

O trabalho de Maria Kahn é possuidor de um fluir inesgotável de sensualidade, com suas mulheres, suas fantasias, suas figuras aéreas penduradas pelo fio invisível manejado pelo seu gênio e pela sua imaginação. Em resumo, uma arte fantástica.

Licry Bicard

Licry Bicard apresenta padrões culturais, tradições ou crítica social em sua produção surrealista, com um brilho vítreo, sombrio, que proporcione aos seus personagens do passado e do presente um quê de mistério balouçando-se no tempo e no espaço.

Alfredo Milián / ministro-conselheiro da Missão Permanente de El Salvador na Organização dos Estados Americanos - OEA - Washington, EUA

Negra Alvarez

Na curva ascendente da carreira artística de Negra Alvarez, suas formas constituem uma audácia expressiva, um verdadeiro atrevimento formal e conceitual que a coloca na feliz posição de ruptura com o realismo simplista das obras nas quais se vêem frutas ou naturezas mortas tradicionais.

A nova produção de Negra Alvarez constitui um conjunto significativo da mais apurada criação artística nacional contemporânea. Ela apela por igual tanto à sensibilidade do humanista quanto à das pessoas interessadas no impacto sensorial da obra e o efeito que esta causa nos ambientes onde são exibidas.

(Diário de Hoje) por Rosário Mata de Monterrosa
San Salvador - março/85

ESPAÑA

Cinco Artistas Espanhóis na XVIII Bienal de São Paulo

É nossa intenção que a representação espanhola na XVIII Bienal de São Paulo possua algumas conotações unitárias na sua diversidade, na variedade dos repertórios dos cinco artistas escolhidos: Luís Gordillo, Juan Navarro Baldeweg, Menchu Lamas, Juan Uslé e Francisco Leiro.

Nossa intenção, ao selecionar esses nomes, não foi outra senão oferecer um panorama variado e qualificado das recentes pintura e escultura figurativas na Espanha. Quatro pintores e um escultor formam o conjunto. Dois deles, Luís Gordillo e Juan Navarro Baldeweg, se encontram na plenitude de sua produção artística, enquanto os outros três pertencem à geração mais recente, mas já tendo proporcionado consistentes provas de seu talento e forte personalidade. A obra de alguns deles tem inclusive encontrado eco — cada vez mais potente — além de nossas fronteiras.

Gordillo

Luís Gordillo é, com toda justiça, considerado o pai de um notável setor da nova figuração espanhola, a qual teve uma forte repercussão no panorama ibérico, e muito particularmente em Madri, durante a última década. Antes de dedicar-se à produção dessas imagens ácidas que nasciam mediante um processo de congelamento do dese-

nho automático, seu posterior engrandecimento e dotação da cor na tela, Gordillo passara sucessivamente por outras fases: a informalista, a pop e a construtivista. Extraordinariamente dotado para a expressão imediata no desenho, por outro lado, o artista sevilhano necessitava, até há pouco tempo, aplicar a técnica fria e calculada a seus quadros, onde o maior obstáculo a resolver era, fundamentalmente, a cor. Nesse sentido, chegou mesmo a empreender experimentos em laboratórios fotográficos e em oficinas tipográficas, mas no início da presente década decidiu despojar-se de condicionamentos e inibições na pintura, trabalhando o quadro de modo direto, como se se tratasse de um papel. Assim surgiu a série 5x5, de 1981, composta por pequenas unidades independentes em princípio, que logo funcionavam justapostas, como se fossem tiras. Mais tarde, essas unidades aumentaram consideravelmente de tamanho — como foi possível ser apreciado em "Mosaico" (1982) — e, se bem que cada peça integrante dessa série tenha um valor plástico suficiente por si mesma, conta com certa autonomia se for observada de maneira isolada; a obra está concebida como uma totalidade de unidades agregadas que comporta a possibilidade de diferentes combinações.

Em "Mosaico" se dá ainda um pronunciado acúmulo formal e de cores, que pouco a pouco irá se atenuando, até chegar às telas, onde é dada ênfase aos vazios e a um tratamento cromático mais harmônico. Alguns dos recentes "duetos" ilustram bem essa afirmação. Gordillo, por outro lado, vem se retirando da batalha das imagens concretas, devido àquilo que o inconsciente lhe dita. Prefere entrar em confronto direto com seus próprios fantasmas internos, valendo-se de uma linguagem plástica não convencional, entendendo a pintura como veículo liberador de angústias. Livrou-se da esquizofrenia que antes lhe provocava fortes tensões, impedindo a descarga direta no quadro dessa energia variada que emerge do subconsciente. A expressão é agora levada a cabo sem mediações alheias, e algumas vezes alcança acentos mais gestuais e nervosos ou, em outras ocasiões, se manifesta com maior calma e inclusive não descaça quaisquer matizes líricos.

Não obstante, a trajetória de Gordillo dista de ser uma linha reta, e o horror ao vazio ou a preferência por um timbre colorístico extravagante podem surgir a qualquer momento. Talvez um dos maiores méritos desse pintor, cujo repertório provocou uma série de lúcidas interrogações na pintura espanhola dos últimos vinte anos, seja sua contínua defesa da experimentação, sem se deter por muito tempo num lugar concreto, surpreendendo a si mesmo e aos outros.

Navarro Baldeweg

Juan Navarro Baldeweg é um pintor com uma longa história criativa que se iniciou em trilhas analíticas, preocupado sobretudo com a presença da obra e suas relações com o contorno físico concreto, além de dotar seu trabalho com uma pluralidade de níveis que continua constituindo um motivo importante na sua produção atual. De certas afinidades com óticas conceituais e minimalistas, o artista iniciará a atual década com séries pictóricas, como os "Kouroi", à qual se seguiriam as "Palmeiras" e os "Narcisos" e, mais recentemente, os "Fumadores".

Com cada "kouroi", Navarro Baldeweg criava uma estrutura geométrica em forma de aspa, fechada na parte superior por meio de uma linha curva que rompia a rigidez do motivo principal e que lhe dava opção para pintar o espaço em zonas diferenciadas, com um predomínio absoluto da cor, através de linhas grossas e variadas, como veículo expressivo. Nos "Narcisos", continuou explorando um veio já aberto desde os "Kouroi": o do desdobramento formal ou, se assim se desejar, o do positivo-negativo ou a duplicidade diferenciada nas zonas superior e inferior da tela. Ali despontava também o apaixonante tema do reflexo: Narci-

so se mira na água e essa lhe devolve uma imagem normalmente quebrada, movediça, um pretexto para a utilização da linha em ziguezague, dos ângulos e das geometrias imperfeitas, obedientes somente ao gesto que o caracterizou. Dessa maneira, a pincelada fluía como a água de um rio, já que assinalava fronteiras cromáticas sob as quais bem podia pulsar a mescla, a complexidade da paleta.

Os quadros da série "Fumadores" perderam o esquema compositivo predominante anteriormente, buscando agora a construção dos diversos planos que configuram o interior de uma habitação; a atmosfera ambiental, as diferentes luzes contrastadas. Porém, uma vez mais, é a cor que se impõe, que estabelece os limites e que provoca sobreposições e transparências. A silhueta do homem que fuma pode aparecer confusa, quase borrada, por detrás do fumo invasor que se dispersa em ritmo ondulante. Não se dá aqui o reflexo narcisista, e, todavia, vendo uma e outras séries, a massa gasosa que emerge do cachimbo do fumador nos convida a pensar no prolongamento abstrato da personagem, em contraposição com o sólido e concreto, na presença fixa e naquela outra presença ligada à imediata aparição — como o reflexo na água. Trata-se de uma figuração dotada de um alto grau de ambigüidade, de um expressionismo doce, por detrás do qual se deslumbra o vestígio da lição recebida pelo artista de um importante setor da pintura norte-americana contemporânea, assim como de europeus do nível de Picasso ou de Matisse.

As últimas obras, as "Danae" e as "Casas Romanas", contribuem para afixar Juan Navarro Baldeweg em suas raízes mediterrâneas. Danae é Ticiano, se bem que ao mesmo tempo isso se pode entender à maneira velazquesna e envolver essa energia ambígua, essa capacidade de surpresa que tanto nos atrai. A casa romana representa para ele, que além disso é arquiteto, sobretudo um novo procedimento de ordenação espacial, ainda que, de maneira idêntica, propicia a rememoração de toda uma cultura latina distante no tempo, mas estreitamente vinculada às nossas origens.

Menchu Lamas

Menchu Lamas converte em figuras as linhas estruturais do quadro de maneira que as imagens rudimentares e diretas não se integram na composição, mas são elas próprias a composição, atuam como fios condutores espessos e multiformes — verticais, diagonais, horizontais ou curvos — que atravessam por completo o campo pictórico, marcando inequivocamente as diretrizes fundamentais de cada tela, numa invasão unitária, sintética e poderosa que distancia para os olhos os enganos e ofuscações produzíveis quando no suporte se entremesclam elementos de distinta natureza e variada disposição.

Temos aqui um bom exemplo de como a pintura de origem abstrata, dominada pela linha e pelas superfícies coloridas há apenas cinco anos, evoluiu até a figuração de modo coerente, sem mudanças bruscas; derivou para uma arte representativa, voltada cada vez mais para os problemas de construção da pintura, eliminando tudo aquilo que não contribui para ressaltar o pertinente. Porém, ao mesmo tempo, Menchu Lamas sabe jogar habilmente com a ambigüidade através da seleção e apresentação de seu repertório formal.

Em suas obras, muito frequentemente de formatos grandes, sói ser protagonista um binômio de figuras formado por um personagem misto, híbrido de homem e animal, cujo corpo tubular, de réptil ou de peixe, surge complementado por outro de características semelhantes e que, por vezes, se apresenta invertido com relação ao primeiro. Essa utilização da duplicidade não é nova nos quadros de Menchu Lamas. Já ocorria nas "Mesas de Passar" — do final de 1980, e uma de suas primeiras experiências figurativas —, só que então ambos os elementos surgiam cruzados, apontando para as duas diagonais do suporte. Em seguida, a utilização da dupla formal, igual ou dessemelhante

passou a ser constante: dois peixes, duas serpentes, etc.; salvo o parêntese dos leques e alguns peixes de 1981, que individualmente atravessavam as pinturas com uma marcada tendência para a obliquidade. Recentemente, a pintora retornou ao emprego ocasional da figura única — ainda que acompanhada de um objeto que faz o papel de segunda imagem animada — e, inclusive, voltou a se servir de mais de duas presenças, como na recém-executada obra "Remadores".

Um ar de mistério percorre essa iconografia de origem primitiva, povoada de seres diretamente relacionados com a lenda e com a natureza, de enigmáticas cabeças de raposas ou gatos, cujos prolongamentos corpóreos desmentem qualquer identificação fácil e que se manifestam em primeiro lugar através do sentido do tato, agarrando, tocando ou trespassando com suas enormes mãos a outra figura complementar. A Galicia, com seu mar e sua terra, mitos e atavismos, é consubstancial à obra de Menchu Lamas, que soube refletir sua terra através de uma linguagem absolutamente própria. As cores, por outra parte, se aplicam nas grandes zonas, delimitadas pelos perfis pronunciados e com uma paleta predominantemente límpida e aguda.

Juan Uslé

Há dois anos Juan Uslé iniciava a série "Os Trabalhos e os Dias", adotando um título literário clássico de Hesíodo. Recordo que tive ocasião de ver o primeiro desses quadros durante o verão de 1983, numa exposição em Santander, e que fiquei muito favoravelmente surpreendida com ele, segundo escrevi num texto da época. O mérito maior daquela obra se encontrava, a meu ver, na própria figura arredondada com os braços levantados e unidos sobre a cabeça, que invadindo o campo da tela dava a ela um certo sabor ritual e primitivo, acentuado pela pincelada expressionista e pelas cores bastante empastadas, com um predomínio das tonalidades escuras, negras. Porém, como então expliquei, nada havia de cultural nem de solene no propósito de Uslé ao encontrar essa solução iconográfica. A idéia lhe surgiu, simplesmente, ao brincar com sua filha no campo, carregando-a nos ombros. Aquela série se nutriu de vários outros óleos com leves variações, nas quais entretanto persistiria a imagem reclinada, esquemática e de aparência frontal, que em algumas ocasiões segura uma espécie de tronco entre os braços. As alusões à paisagem cantábrica, à espessura nórdica espanhola, eram evidentes — também salientamos que o artista trabalha num moinho afastado em La Cavada (Liérganes) —, embora essas pinturas tenham dado lugar a outras de ambientação aparentemente meridional, como "Caté Mouro" ou "Vermelho Marok", onde o artista estabeleceu algumas associações exóticas sem abandonar o tratamento básico outorgado a esses quadros.

Em suas obras mais recentes, Uslé continua combinando a paisagem e a figura sem renunciar a essas maneiras primitivas e de aparência emblemática que o caracterizam. Por vezes há também recursos de signo classicista, como o torso que se funde na paisagem e que serve de tema para mais de uma tela. Em outras ocasiões, os últimos óleos aparecem divididos verticalmente em duas zonas bem diferenciadas, rompendo deste modo com a tendência para a imagem única e central das composições anteriores.

As cores, por outro lado, vão se enriquecendo paulatinamente, e a pincelada continua se revelando na sua acentuada densidade.

A pintura de Uslé possui a força de um furacão semelhante ao inconformismo de um desejo romântico. Sua maneira de ver e refletir a natureza dista muito, de maneira idêntica, da ordem e da serenidade. Tudo se debate e se turva propositadamente nessas telas, que acabam por constituir o reflexo direto de um ânimo impulsivo e que, em certos momentos, quando a intensidade da matéria é maior, parecem — mediante essa sensação de relevo, de incitação ao tato — querer condensar

uma atmosfera que excede as limitações bidimensionais do quadro.

Francisco Leiro

Leiro é o único escultor e o artista mais jovem entre os representantes espanhóis nesta edição da Bienal de São Paulo. Galego, como Menchu Lamas, pode ser considerado como a grande revelação da escultura hispânica nos últimos três anos.

Nas suas peças — Leiro trabalha sobretudo em madeira — notamos uma predisposição para a recriação de personagens de sabor legendário, porém livre e modernamente interpretados, ou para dar vida a tipos de extração popular que se mantêm em seu enigma, ou sua nostalgia, ou seu aspecto irônico, anunciando a atividade ou o repouso, o gosto pelo mascaramento e pelo jogo ambíguo do homem animal. O universo literário galego — de Valle Inclán, de Castela, para mencionar casos diferentes — está povoado de seres que guardam uma relação não fortuita com as esculturas de Leiro, uma vez que tudo remete a um contexto real que concede uma ampla margem à fantasia, à nota rica em cores, ao equívoco, inclusive.

Nesse sentido, Xan Quinto, bandoleiro de outra época, continua vivendo graças à obra de Leiro, porém somente como pretexto para sugerir, de maneira plástica e totalmente criativa, a força de uma figura que se encontra à espreita, acostumada a lutar em defesa de seu canto à liberdade. Sua poderosa anatomia, de enormes extremidades, avança e olha para trás, num movimento giratório marcado especialmente pelos músculos do pescoço, centro nevrálgico básico da expressividade da peça. Não se busca aqui o realismo; ao contrário, o artista deforma e distorce deliberadamente, a fim de indicar o essencial, de dar ênfase à idéia, à alma da escultura. E tudo isso é acentuado por uma policromia algumas vezes atenuada, por meio de mera pátina que ressalta os acidentes da madeira, e, em outras ocasiões, tendendo à extravagante agudeza, tal como está aplicada na obra "Eva Expulsa do Paraíso".

O movimento giratório, barroquizante, de algumas obras, é compensado pela frontalidade e estatismo de outras. A escultura mais convulsa, mais dramática, é, seguramente, o "Caim", símbolo da agonia, prelúdio da morte. Esculpida num só tronco de pinho, a exemplo de outras diversas obras de Leiro, Caim anuncia sua queda por meio de uma agitação corporal que culmina nessa cabeça quase informe e despegada do resto, bem sucedido coroamento de uma anatomia propositadamente desajustada, cujas extremidades superiores aparecem mutiladas. É o momento da morte, metáfora de Caim por excelência, o que interessa sublinhar neste caso.

Entretanto, as notas humorísticas e fantásticas tampouco estão ausentes nessa escultura. Uma peça recém-concluída, como "Home", mostra um personagem estranho que dá a impressão de estar a ponto de alçar vôo ou de atirar-se de um trampolim. Tem os braços dobrados e levantados para cima, como asas improvisadas, e dobra os joelhos sustentando-se nas pontas dos pés, como que para iniciar um vôo impossível. Leiro pode — por que não? — ironizar com as limitações humanas, ou mesmo demonstrar solidariedade e compreensão para com elas. Tudo isso é possível nessa galeria de seres que cada dia se vai ampliando mais e mais, e que, na sua variedade e riqueza de recursos expressivos, denota a sapiência do artista no momento de se concentrar numa linguagem própria e dominada.

Aurora Garcia / comissária

ESTADOS UNIDOS

Proposta Norte-Americana para a XVIII Bienal de São Paulo

Paul Thek: Nasceu no Brooklyn, Nova Iorque, em 1934. Formado pela Art Students League e

Cooper-Union de Nova Iorque, o artista reúne uma considerável experiência em mostras internacionais como a Documenta 5, Kassel, na Alemanha; Bienal de Veneza, 1976; mostra individual no Institute of Contemporary Art, Filadélfia, 1977 e 1985; grupal "Conteúdos", Hirshon Museum; é representado pela Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque. As montagens esculturais de Thek, frequentemente piramidais, são teatrais, literárias e dramáticas, em resposta a temas sugeridos por diversas Bienais. Seu trabalho para a 18ª Bienal de São Paulo tem como base a areia, que "pode se espiralar para dentro ou para fora" ou "permanecer num espaço livre", permitindo ao público que caminhe através dela e penetre numa "atmosfera carregada", utilizando-se para isso de iluminação com velas ou luzes.

Edward Mayer: Nasceu em Union, Nova Jersey, em 1942. Graduado pela Brown University, em 1964, Mayer é atualmente professor de arte na State University de Nova Iorque. As mostras individuais do artista incluem: o Rose Arts Museum, Brandeis, 1981; Kunsthalle, Darmstadt, Alemanha Ocidental; Califórnia State University, 1983.

"Minha obra determina limites, obsessões e noções de permanência — diz o artista — num trabalho que mede o esforço e as horas do dia". Mayer monta e constrói peças de madeira, são compartimentos fechados, mas onde se é possível entrar.

Terry Allen: Nasceu em Wichita, Kansas, 1943, e atualmente vive na Califórnia. As mostras individuais do artista incluem: Pasadena Art Museum, 1968; La Jolla Museum of Contemporary Arts, 1983; Espace Lyonnais D'Art Contemporain, Lião, França, 1984; Barbara Gladstone Gallery, Nova Iorque.

Utilizando-se dos recursos da multi-mídia, Allen combina músicas de sua autoria, teatro, vídeo, em instalações esculturais/ambientais, para desenvolver seus temas mais frequentes: o biográfico e o ficcional. Com diversos discos gravados, Terry Allen percorreu recentemente a Tailândia com uma banda regional e, no Brasil, espera realizar um trabalho semelhante com músicos e artistas nacionais.

Seu projeto para a 18ª Bienal de São Paulo é o "Teatro Parede", concebido como "A Parede é o Teatro", para uma parede de 4.50 a seis metros, um monitor de vídeo, fitas-cassete e imagens pintadas.

FINLÂNDIA

Apresentação dos Artistas Finlandeses

A arte reflete a época e a situação nas quais ela nasce. Ela seleciona e interliga livremente ou seletivamente os pensamentos e pressentimentos da época. Sua liberdade se encontra no fato de ela se mover no tempo, para a frente e para trás; ela lembra o passado e proporciona indícios para o futuro. Ela assim opera com uma invejável permissão para errar — sua memória ou poderes de realizar profecias não são criticados. Ao invés disso, os valores da arte se encontram na sua habilidade de nos tocar e na sua genuinidade, às vezes até naquilo que seja necessário recordar ou interpretar erroneamente. Às vezes ela revela uma nova verdade, interligando forçosamente diferentes associações.

A arte não moraliza — ela conta uma história. Ela transfere conhecimento e sentimentos. Na atualidade, a arte finlandesa expressa, numa escala muito mais ampla do que em qualquer período anterior, as coisas que perturbam a mente humana. Ela transfere, embora de maneiras diferentes em relação à última década, a posição dos artistas no mundo externo, e examina o desenvolvimento mental humano e a adaptação do homem à sociedade que ele criou. A arte conta sua história sussurrando ou gritando, mas pode também silenciar significativamente.

No findar dos anos 70, um significativo e decisivo momento ocorreu na nossa arte na direção de tendências mais subjetivas e individuais. A ênfase foi transferida de fora para dentro, da sociedade para o indivíduo. Momentos alternativos anteriormente reprimidos foram estimulados pelo apoio proveniente do idealismo dos anos 70. Todas as idéias daquela década programática, extrovertida, vanguardista, foram questionadas. Na arte, a crença nos diferentes "ismos" foi questionada. O desenvolvimento poderia ser comparado à situação no final dos anos 50, quando surgiu o informalismo. Duas décadas mais tarde, no final dos anos 70, podemos testemunhar uma outra onda de um romantismo imbuído de tendências novas, liberais e, especialmente, individuais.

Porém, uma reação na direção oposta foi demonstrada pelo fato de as obras terem crescido em tamanho, o que por um outro lado constitui um desenvolvimento lógico. Infelizmente, isto não fica demonstrado com nitidez nesta exposição. Um dos motivos para o surgimento de painéis amplos poderia ser a ênfase dada a um indivíduo, a um artista, a uma pessoa criativa, e a seu significado, mas também à mensagem.

Os participantes finlandeses nesta exposição são Paul Osipow, Risto Suomi e Reijo Hukkanen, que não se encontram unidos pelo estilo ou pela técnica. Inspiram-se nas suas próprias realidades, e as mensagens de suas obras tocam os diferentes extremos da realidade do observador.

O interesse de Paul Osipow em estudar estímulos visuais primários, superfícies coloridas, a luz e a linha independente que se movimentam na superfície, pode ser apreciado através de sua produção consequente. Nem o aspecto serial se ausenta de seu método de trabalho, pois suas obras frequentemente sugerem a aparência de estudos de um mesmo tema. Entretanto, o artista está longe de ser um pesquisador frio e prudente. A força desses trabalhos se encontra nas suas cargas emocionais, nas suas repressões e também nas suas agressões e alegrias, das quais a imagem restrita e disciplinadora pode se encontrar repleta. O que encontramos não são contos de fadas ou histórias, mas o esforço da pintura, o desejo de encontrar conflitos e a colisão do fechado e do aberto, do indisciplinado e do disciplinado, do simples e do complicado. Há uma linha agressiva e superfícies coloridas aprazíveis e suaves.

Risto Suomi apresenta como característica geral uma diferente atitude em relação às cores e à função de um artista. Suas obras falam de nossos sonhos e esperanças e também de nossa solidão, sem entretanto esquecer a ironia corajosa e por vezes dolorosa. Referências conscientes à arte mais antiga, à procura de tesouros nos universos da publicidade, à linguagem visual comercial que nos envolve e a canções antigas e desgastadas constituem uma forma de o artista encontrar um fator humano a partir do feio e do barato, um fator que interpreta os sentimentos do homem atual, assim como sua visão. A liberdade que um artista se concede para se movimentar dentro das áreas menos importantes do "bom gosto" lhe outorga um amplo vocabulário visual, a partir do qual ele retira diferentes símbolos visuais, os combina e lhes atribui um novo significado. Risto Suomi combina de maneira igualmente habilidosa diferentes mídias — artes gráficas, pintura, fotografia e desenho —, as quais proporcionam ao artista liberdade também no campo da técnica.

Poder-se-ia descrever Suomi como sendo um mestre tanto da baixa como da alta literatura, enquanto de Reijo Hukkanen seria possível dizer ser ele um poeta. Ele combina diferentes materiais, folhas-de-filandes e velhos objetos recolhidos do lixo, colorindo-os com acrílico. Suas obras representam contos, frequentemente com uma forte carga erótica. Suas colagens podem mesmo se aproximar do kitsch, conservando-se, no entanto, do lado do bom gosto. Ele se atreve a se arriscar em seus trabalhos íntimos e positivos. Numa era de cinismo, o verdadeiro e o positivo são sín-

nimos de coragem. A partir de tentativas vulneráveis, o artista cria uma força, a qual irradia sentimentos calorosos e um forte otimismo. O humor disfarçado em sua obra revela um artista que acredita no homem e que encontra na sensibilidade os valores mais duradouros. A folha-de-flandres é retorcida em pequenos eventos, sentimentos não exprimidos por palavras, e se avoluma numa importante mensagem: uma crença na individualidade.

Na atualidade, quando todos os movimentos artísticos são internacionais, não é muito sensato associar um artista a um estilo ou "ismo" particulares, mas é importante encontrar a individualidade escondida nas suas obras. Talvez os trabalhos desses três artistas transmitam algo de suas raízes nórdicas, possivelmente através das cores, da luz ou da atmosfera. O tempo é um elemento importante, ele sintoniza o observador com a concentração. O tempo se encontra presente nas obras e também arrasta consigo o observador.

Paul Osipow, por ele mesmo

O mais importante é a forma como as cores e as linhas se emaranham nas pinturas. Minhas pinturas são muito retiniais; creio que Duchamp admiraria diante delas.

Risto Suomi

Risto Suomi, nascido em 1951, é um dos mais originais talentos da nova geração de artistas da Finlândia. Fez sua estréia em 1981 e sua quinta mostra individual, ocorrida em Helsinque no corrente ano, constituiu uma prova de sua vasta gama de habilidades técnicas. A pintura, as artes gráficas e a fotografia são meios alternativos para ele, que também gosta de combiná-los. Ele encontra total diversão em trespassar as fronteiras dos gêneros e frequentemente também combina seus motivos com idéias conceituais.

Em suas primeiras obras, Suomi apresentava os homens como conquistadores e caçadores de fortuna. Em seus trabalhos atuais, ele parece se ocupar da onipotência feminina. O artista, por exemplo, traça um paralelo entre uma figura na plástica-realista da mulher fatal e o estereótipo ingênuo de uma figura-fantasma.

As expedições arqueológicas empreendidas na história da arte constituem um novo aspecto da arte de Risto Suomi. O artista aliviou intensamente tanto a linguagem visual como o espírito do Simbolismo. Em suas pinturas ele se tornou mais sério e o objeto não é mais tratado com irônico isolamento. A identificação com o passado pode nos colocar perigosamente próximos do anacronismo, mas o artista se aventura a discutir os problemas do Simbolismo mesmo diante do risco de se tornar ilustrativo. É característico de sua maneira de trabalhar que ele apenas raramente dependa de referências diretas. Ao invés disso, é como intelectual humorista e gozador que ele parece atingir sua mais profunda percepção.

Kimmo Sarje

Reijo Hukkanen

Descendo da cerca, com a ajuda da folha-de-flandres.

Atualmente, sinto-me como se estivesse caminhando ao longo de uma cerca de madeira de um metro de altura. Num dos lados dessa divisa há uma alegria eterna, e no outro lado uma infinita destruição.

De vez em quando, caio ou sou empurrado. Por um longo tempo não consigo perceber em que lado da cerca me encontro.

Meus trabalhos saem dessas estranhezas que ocorrem ao longo da divisa: a surpresa da queda, a falsa leveza da queda livre e a confusão com relação a que lado estou.

O que me resta é subir na cerca na esperança de me safar por meio da folha-de-flandres.

FRANÇA

"Situo no mesmo plano Dos Passos e Hemingway. Quem os leria se tivessem nascido no Paraguai ou na Turquia? É o poder de um país que decide acerca dos grandes escritores. Galdós, o romancista, frequentemente iguala Dostoiévski, todavia quem o lê fora da Espanha?"; dizia Luis Buñuel em seu livro de memórias "Meu Último Suspiro". Antes de qualquer confronto internacional de importância, como o é a Bienal de São Paulo, onde se assiste a competições espetaculares, a grandes manobras estratégicas, seria desejável a conscientização a respeito de evidências do gênero. Não para abandonar-se, mais ou menos gostosamente, às fatalidades da economia que faz surgir uma arte arrogante, dominadora, numa Alemanha economicamente forte nos dias de hoje, porém para alertar-nos, despertar-nos o senso crítico e o olhar.

Há cinco ou seis anos, a Europa e a América do Norte estão se abarrotando de algazarras ocasionadas por um fenômeno desencadeado e orquestrado por algumas instituições, marchands e críticos da Alemanha e da Itália: o que se tem denominado, segundo o momento e o local, "volta à figuração"; "bad painting"; "figuração livre"; etc... Retorno à figuração com forte coloração nacionalista: neo-expressionista na Alemanha e neoclássica na Itália. Aparição milagrosa para o mercado de arte que, do ponto de vista artístico, não produzira nada de valor (pode-se supor com seriedade que Lüperz, Immerdorf, Chia — para citar apenas os mais conhecidos — sejam grandes artistas?), mas cujo impacto artístico não fora nulo, muito pelo contrário, o fenômeno fulgurante que desmoronou com os italianos, quase sem fôlego graças às lírias, mas se mantém ainda na Alemanha, contra todos os obstáculos, a custo de marcos alemães, de exposições gigantescas e tonitruantes, não somente pelas regiões de Colônia, Düsseldorf e Berlim, mas ainda na última Bienal de Paris na qual a Alemanha deu as cartas. Este tipo de figuração se impôs por toda parte. A facilidade, a vitalidade levaram-na a expandir-se tanto mais depressa quanto a "minimal" e a conceitual moribundas iam amolecendo nas delícias deletérias do maneirismo.

Aprópria França passou por uma febre figurativa. Errado é dizer que não tenha estado à altura das galhofas italo-germânicas. É possível que, nesta área, a França tenha sido mais lamentável, baixa e ultrapassada.

A emergência da nova figuração, a constituição das forças do eixo italo-germânico que estabeleceriam a ligação com o mercado americano, então solicitador, iriam dilacerar a França pensada entre estes três poderosos protagonistas, uma França atacada como raramente o fora anteriormente, acusada de ter perdido o pé, de estar fora da corrida, de nada mais produzir de interesse.

Extrapolando, reescrevendo a História como apenas o sabem fazer os historiadores a soldo dos regimes totalitários, críticos, diretores de instituições, grandes responsáveis internacionais tentaram até acreditar na idéia de que nada acontecera na França desde os anos 50...

Uma justa reviravolta das coisas trinta e cinco anos após? Resposta brutal ao discurso hegemônico da França, recentemente arrogante e desdenhosa? Preço justo a pagar aos descaminhos da repetição, obstinados, teimosos, de numerosos franceses atolados na defesa de movimentos "provincianos" como "support/surface", que jamais receberam a menor resposta internacional, irreduzíveis na defesa e promoção de artistas como Aillaud, Adami, Monory, etc... célebres nos Ministérios e por parte das instituições nacionais e regionais, um tanto ignorados no Exterior? Sem dúvida. Isto tudo é verídico... Todavia, quase nada acontece nos Estados Unidos há uns

quatro ou cinco anos: não ousa dizer da arte americana o que se diz da francesa.

Por quê? Será preciso regressar ao ponto de partida, ao que escrevia Buñuel?

Felizmente, os dirigentes da Bienal não optaram por reagrupamentos nacionais, mas por uma mescla, uma fragmentação que, em princípio, impedem qualquer golpe de força nacionalista e devem permitir que cada obra seja olhada como tal.

Esta disposição concorda perfeitamente com a situação francesa que, há uma boa dezena de anos, não produziu movimento nem escola digna deste nome — senão personalidades — estas de primeiríssimo plano, como são, penso eu, os cinco artistas que seleccionei: Jean-Pierre Bertrand, Christian Boltanski, Daniel Buren, Bertrand Lavier e Sarkis.

Artistas relativamente conhecidos, célebres sem sombra de dúvida, que logo foram classificados, repertoriados, fechados num sistema, enquanto os demais evoluem, mudam, se aprofundam, desabrocham, escapam ao mutismo que esprieta alguns, ao maneirismo no qual afundam os outros.

Após o desabamento da nova figuração, ocorrido quando deveria ser o apogeu, a última Documenta, após o engolfar das diligências mínimas e conceituais dos anos 70, lentamente atacados por escleroses, após a avalanche de objetos marcados como Nova Escultura Inglesa, depois de toda esta confusão do início dos anos 80, quando se fulminavam anátemas em nome do "bem fazer", da "expressividade", do "gesto criador" ou da "radicalidade", do "ascetismo", da "pureza"; a situação foi aos poucos se tornando clara.

Boltanski pôde declarar, numa envelope publicada por Art Press: "Com o tempo, vim a pensar que a reflexão conceitual era consideravelmente ingênua comparada a pensamentos como os de Wittgenstein... Com exceção dos artistas autênticos como Weiner ou Kosuth, que souberam realmente jogar com o vazio ou com o preto e branco, a Arte conceitual provém de uma espécie de poesia visual duvidosa ou da ilustração mais do que ingênua das proposições lógicas de Wittgenstein...". Boltanski não escandalizará ninguém: expressa o que pensa baixinho o meio artístico. Buren vai além: "Tão interessante quanto possa ter sido a arte Minimal, faz-se mister reconhecer que se transformara, logo no início dos anos 70, num academismo insuportável, não somente — e infelizmente — devido aos próprios criadores de tal movimento, mas também devido às hordas de seguidores que viam nesta diligência só o lado formal, as estruturas primárias, o preto e branco, etc... Nesta acepção, os anos 70 foram sórdidos... Que o minimal tenha hoje sido banido por seu contrário absoluto, isto é, por qualquer coisa, o "borrão" é, portanto, psicologicamente saudável. O que permite vislumbrar o que nos iniciadores ou seguidores permanece hoje suscetível de ser olhado e o que, a despeito de uma pretensa exigência, não passa de maneirismo".

Foi anunciado, com grande estrondo, o fim das vanguardas: no mesmo movimento deverá ser anunciado o fim das velhas guardas. Bem como a abertura, o fim dos dogmas e, esperemos, um freio contra os ditames do mercado.

Gracq tinha intitulado um de seus livros A Grande Liberdade. Pois bem, grande liberdade para a arte, hoje! A insensatez dos que se apressam por toda a parte, procurando desesperadamente preencher este vazio que se instaura, este buraco no qual desabrocha a liberdade, é significativa...

A França pouco teve a ver com o minimal, o conceitual e o borrão: estavam ocupados em defender movimentos muito mais subalternos. Talvez tenha sido nossa sorte. Buren, Sarkis, Boltanski, Lavier e Jean-Pierre Bertrand puderam escapar aos dogmatismos alimentando-se do que, em cada movimento, era abertura, enriquecer-se sem sentir praça, desenvolver uma prática mais ou menos individual sem se isolar. No começo do

século, Satie atravessou todas as vanguardas que o chamavam para si, conservando o sorriso irônico, a liberdade, enriquecendo-se dos bens de uns e outros, afirmando-se como um dos mais interessantes artistas de sua época. O mesmo faz Buren, ao modo de Picasso que devorava os filhos revoltados contra ele. O mesmo fazem à sua moda Sarkis, Boltanski, Lavier. Jean-Pierre Bertrand fica um pouco à parte.

Após alguns desabamentos espetaculares e diante da iminência da falência da "nova figuração" *made in Germany*, a Alemanha "redescobre" Polke, um dos maiores artistas dos últimos vinte anos.

Como fim do minimal, do conceitual e da nova figuração, a hora parece chegada de "redescobrir" artistas tão novos e ricos de experiência como Buren, Boltanski, Sarkis, Lavier e Jean-Pierre Bertrand, individualidades que constituem a arte francesa de hoje.

Michel Nuridsany / comissário

Do Trabalho "In Situ"

Daniel Buren

Empregada para acompanhar meu trabalho há cerca de quinze anos, esta expressão significa que o trabalho não está meramente situado ou em situação, mas, sobretudo, que sua relação com o local é tão constringedora quanto aquilo que implica a si mesmo no local onde se encontra. A palavra **trabalho**, bastante duvidosa, deve ser compreendida em sentido ativo: "um certo trabalho é desenvolvido aqui", não como resultado: "observem o trabalho executado". Com efeito, nesta última interpretação, seria um tanto delicado falar deste trabalho e inicialmente distingui-lo do local. A expressão "trabalho in situ", no sentido que considero ser o mais próximo, pode ser traduzida por "transformação do local de recepção". Transformação do local de recepção graças a diferentes operações, entre outras, do uso de minha ferramenta visual (CF. *Da Ferramenta*). Esta transformação pode ser feita para este local, contra este local ou em osmose com este local, como o camaleão que, sobre uma folha, se torna verde, ou cinza sobre um muro de pedras. Neste caso, há transformação do local, tanto mais se o transformado for o agente transformador. Há sempre, por conseguinte, dois transformadores em obra, a ferramenta sobre o local e o local sobre a ferramenta, que exercem, segundo o caso, uma influência maior ou menor de um para outro. O resultado vem a ser inevitavelmente a transformação do local pela ferramenta, e o acesso ao sentido deste último graças ao sentido dentro do local em questão e por ele. "In situ" quer dizer, na minha acepção, uma ligação voluntariamente aceita entre o local de recepção e o "trabalho" que aí se desenvolve, se apresenta e se expõe. Isto é válido para meu trabalho sem exceção, aqui e acolá, desde 1965.

Daniel Buren - (*Trecho de "Do Volume e da Cor"* editado por FRACA Aquitaine - Cadillac - Gironde - França, 1985)

Christian Boltanski

Penso que, além do mediano, as composições baseadas em fotografias e sombras obedecem às mesmas regras: em ambos os casos, trata-se de confeccionar pequenos ídolos do tamanho da mão. Estes fantoches, com muita carga afetiva, são postos em cena, resculpados pela luz e consideravelmente ampliados. A sombra gigante da miúda marionete ou a ampliação fotográfica provém do mesmo princípio. O espectador, de qualquer modo, não vê o objeto, porém seu reflexo. (...) Sou fabricante de marionetes, aquele que à semelhança de Deus tenta dar a vida; puxo os cordões do teatrinho. Falaria também do Cabalismo no filme de Bergman "Fanny e Alexan-

dre". Contudo, a sombra e sua interpretação sobrenatural se encontram em numerosas mitologias, em Platão e sua caverna, em Hoffman e seu valor de sombras.

(Trecho de uma entrevista com Démosthène Davvetas, abril de 1985)

Sarkis

No âmago da prática de Sarkis, o ateliê, seu ateliê. Funciona como uma bomba na qual cada obra vem regenerar-se, voltando a seguir carregada de energia, de força e, tendo-se misturado com o trabalho restante, ressurgiu transformada, mais forte, mais fresca, pronta para o ataque, para levar situações à revolta.

Fora, os objetos vivem sua vida, combatem, se enriquecem com experiências; no silêncio do ateliê, é como se falassem, trocassem informações sobre a situação do mundo e da arte, lá determinando a estratégia.

(Sarkis, A ópera da memória por Michel Nuridsany in *Public* n.º 1)

Lápis-lazúli

Jean-Pierre Bertrand

Aprender uma obra de arte solicita igual consciência diante da obra e do mundo. Igual para quem a mostra. É no próprio local desta troca que a troca acontece: aproximação imediata e, concomitantemente, contradição que faz o sentido ricochetear num perpétuo vaivém.

Tal a infância, ao atingir a fugacidade de um breve instante em que tudo parece real — ser rápido e desprovido de idéias na extensão das "coisas" a ver. Então uma curva torna-se o envoltório de suas tangentes; a palavra substitui o algarismo; o sal atravessa o espaço que o cerca; o latão substitui o ouro; o ouro, o limão; o corpo mescla-se à imagem, o mel à cor e um e um são outra coisa.

A obra em sua unidade se desdobra na dupla aliança: simultaneamente fora do visível — grande conjunto que guia e se inverte como o sol em sua corrida — e fora dele — retornando à intimidade dos mais ínfimos elementos a própria intimidade do tempo — a noite eterna.

Jean-Pierre Bertrand

GRÃ-BRETANHA

Stuart Brisley

A atual obra de Stuart Brisley está relacionada com a construção de cenários para o artista ausente, permitindo que a audiência experimente por si mesma a sensação de o que significa ser o tema de uma ação viva. Seu trabalho "Do Quarto Mundo" segue essa orientação, no sentido de que o espectador é exposto a uma "atmosfera" composta pelo efeito de uma luz de potência regulável lançada sobre os restos destruídos do "Quarto Mundo" — isto é, o mundo das pessoas desgarradas e alienadas, as quais vivem entre nós, no Primeiro e no Segundo mundos, na condição de população marginalizada. Ao presenciar essa instalação, o público é compelido a confrontar um senso do inaceitável.

Rob Le Fresnais

Patrick Caulfield

Patrick Caulfield não gosta de falar de sua arte. Sente que ela deveria falar por si mesma. Em sua vida privada, brinca com jogos de guerra complicados e graciosamente modelados, se dando ao trabalho de construir modelos que são em si

"trabalhos artísticos"; e adora frequentar bares e restaurantes. Seu gosto pelos jogos de guerra poderia ser percebido, talvez, observando-se o planejamento estratégico de suas composições; e o prazer que sente em frequentar bares e restaurantes também poderia ser notado pela frequência com que aparecem como motivos. "Acho que essa é, de alguma forma, minha natureza; querer me esconder por detrás de uma pintura", diz ele. É bem adequado, entretanto, que ele escolha como temas os momentos de nosso mais revelado subterfúgio: o tipo de diversão apreciado pelo homem urbano do século XX.

John McEwen

John Davies

John Davies constrói figuras. Em sua obra inicial produzia figuras que se comportavam de maneira mais idêntica à vida do que à arte, mais próximas do teatro do que da escultura. Elas possuíam cabeças e mãos, cabelos reais, olhos de vidro, como se estivessem imbuídas de vida, e se apresentavam inteiramente vestidas. As composições teatrais desses atores feitos de fibra de vidro aludiam a rituais humanos, suficientemente opressivos em seu humor para serem de imediato comparados a Kafka ou a Beckett.

Os dois trabalhos nessa exibição são menos extremos, mas conservam um equilíbrio hipnótico entre a arte e a vida real. Não sabemos exatamente em que atividades as figuras estão engajadas. De algumas maneiras elas aparecem como eventos intemporais da maior vulgaridade; entretanto, também possuem a solenidade hierática do ritual: o extraordinário dentro do ordinário. A ambição de Davies é produzir algo que seja muito simples e que inclua tudo.

Nicholas Wadley

GRÉCIA

Diversas escolas, movimentos e idéias foram desenvolvidos durante a segunda metade do século XX, enquanto simultaneamente prevalecia a aplicação estética da tecnologia, a aceitação renovada da permanência da arte abstrata, a fascinação dos amantes nostálgicos de Dada pelo objeto e o parcial abandono da linguagem da pintura.

Ocorre também a restauração da imagem, crítica em seu início e severa, analítica e neoromântica mais tarde, a utilização da mídia audiovisual e suas extensões sociológicas, o crescente interesse pela fotografia, a emergência dos significados, o triunfo criador de mitos das teorias.

Os movimentos são mais numerosos do que em séculos passados, porém de limitada duração. As tendências projetam a reflexão de um mundo constantemente à procura de uma identidade dispersada pela velocidade de suas mudanças.

Esse abundante período significou o fim do vanguardismo. A atual busca não é mais pela atividade ilícita de certos ousados artistas, mas pelo enriquecimento legítimo da herança cultural. Nada mais surpreende e emociona. Durante os últimos anos temos entabulado muitas discussões sobre a criação de uma crise, a qual não é encontrada onde supúnhamos, mas mais provavelmente no beco sem saída dos sistemas de promoção artística. Poder-se-ia dizer que, com a exceção do tempo simbolizado pelos museus e pelo reduzido número de iniciados que ali são aceitos, não existe nenhuma outra comunicação com a sua arte.

Embora os Estados contemporâneos demonstrem grande afeição pelas artes e diferentes manifestações artísticas se tenham multiplicado, nenhuma descentralização planejada real foi adotada, baseada num procedimento informativo contínuo e consistente, que não seja parcial e que objetive uma atividade cultural coletiva.

Os artistas gregos também passaram pela experiência da busca e da experimentação, pela

emergência do objeto, pela procura de novas expressões estéticas e por um certo abandono da pintura, embora o artista grego seja caracterizado pela sua ligação mais geral à pintura e até mais à pintura figurativa e antropocêntrica.

Com essa patente crise do vanguardismo e com o retorno a um novo espírito na pintura, os artistas gregos se encontraram em seu elemento, embora muitos deles jamais tivessem realmente abandonado a linguagem da pintura.

Os artistas que constituem o Grupo Arte 4+ não fingem que são inovadores, mas compõem com suas atividades um fértil anticonformismo artístico aberto a todas as propostas, a toda nova idéia, cooperação e aderência. Um dos elementos que unem esses artistas é a sua recusa em ter seu trabalho manipulado e posto em circulação pelas unidades de consumo que promovem o trabalho artístico. Pelo contrário, eles acreditam que a arte pode ser um instrumento cognitivo que desperta as funções intelectuais, críticas e conscientes de seu receptor. Eles creem ainda que a arte pode contribuir para os processos sociais e políticos.

O Grupo Arte 4+ é fruto da composição mais ampla do Centro de Artes Visuais criado durante o período ditatorial na Grécia, o resultado da necessidade que tinha o artista de se concentrar e de se ocupar coletivamente dos problemas estéticos, os quais não se encontravam hermeticamente isolados das questões políticas e sociais. Quando o Centro de Artes Visuais encerrou suas atividades, ocorreram diversas manifestações em grupo com um núcleo de quatro de cada grupo de cinco artistas do atual Grupo Arte 4+, mas também com a colaboração de outros artistas. Desde que a autonomia artística e a descentralização de suas atividades constituíram parte de seus objetivos, eles organizaram mostras em municipalidades e universidades, publicaram um manifesto e panfletos, organizaram palestras e uniram esforços com representantes de outros setores artísticos, com teóricos, críticos, etc...

Além dessa atividade social coletiva, os artistas do Grupo 4+ realizam sua busca por uma nova linguagem visual e vale a pena ressaltar o fato de que todos os tipos de interações, se existirem, são bem assimilados e individualizados.

A figura humana constitui o eixo da busca de Vangelis Demetreas pela criação de formas. Uma forma estudada no conteúdo contemporâneo da sociedade, cujos elementos componentes são os mecanismos opressivos. A figura proposta por Demetreas surge distorcida e deformada, comprimida pelas condições do viver cotidiano.

Através de estudos de desenho, ela materializa sua obra em madeira e metal, em construções de relevos e em pinturas com meios mistos tentando a coexistência da pintura com outros elementos e materiais.

Por meio da busca plástica de Demetreas, o homem emerge amordaçado, amarrado e com os membros encolhidos, marcado pela identidade da nossa era.

Utilizando peças de sucata como canos, pedaços de borracha e de lona, Vasso Kyriaki compõe imagens que funcionam através de símbolos especialmente intensificados. Formas peculiares de anjos contemporâneos cedem seu lugar para uma série de objetos, tal como poderíamos traduzir o termo "montagem", na qual um piano velho, quebrado e sem som ganha uma presença visual.

Na pintura de Maria Kokinou é descrito o nascimento de uma forma. Trata-se de um dos mais sérios e modernos trabalhos de pintura, pela sua ousada organização dos elementos menos desenhados, pela busca de uma linguagem exata que possa traduzir visualmente a imagem e o sentimento, pela disciplina que não esgota a riqueza do movimento da pintura e, finalmente, pela coexistência do sonho e do pensamento organizado.

Renata Menis, nascida na Itália, mudou-se para a Grécia há dez anos e é a mais jovem componente do Grupo Arte 4+. Seu trabalho surge através de contatos e conversas com outros artistas do grupo, pelos quais ela é frequentemente influenciada.

Entre suas preferências pessoais podemos citar as poesias de Dylan Thomas, de Cecare Pavese, de T. S. Elliot e de Pasolini. Na sua pintura ela tenta realizar uma tradução visual de elementos poéticos por meio da utilização de textos incorporados.

Aspa Stassinopoulou se empenha numa ousada procura da expressão plástica e do objeto utilizado no cotidiano. Através de pinturas, objetos, filmes, fotografia e diferentes mídias como vidro, madeira e neon, Stassinopoulou produz a imagem do meio ambiente contemporâneo assim com dele ela tem experiência. Sua busca foi responsável pela produção nos últimos anos de uma série de trabalhos na qual fotografias são impressas em objetos de uso diário.

Dessa maneira ela tenta enfraquecer os mecanismos dos sistemas consumistas e revolucionar o significado da fotografia-documento, tal como ela é apresentada pelos meios de informação de massa.

A mais recente obra artística do Grupo Arte 4+ é uma unidade dedicada a Goya, na qual cada artista resgata sua experiência profissional produzida através do contato com a forte e determinada obra do grande pintor espanhol. Estudando todos os seus períodos, seus excelentes retratos, desenhos e gravuras das calamidades da guerra, a fase de sua loucura, touradas, os artistas descobrem a relação de Goya com artistas anteriores, como Rembrandt, ou posteriores, como Van Gogh, Courbet, e mesmo contemporâneos como Siqueiros e Kinholz.

Vangelis Demetreas, Maria Kokinou, Vasso Kyriaki, Renata Menis e Aspa Stassinopoulou intervem dinamicamente na história da arte, porém ao mesmo tempo com seriedade e humor, segundo o temperamento de cada um.

As obras resultantes não têm a qualidade formadora de imagens dos trabalhos de Marcel Duchamp, por exemplo, que se atreve a colocar bigodes no indomável mito da Gioconda; ou de Dali, que instala gavetas no corpo da Vênus de Milo; ou de Magritte, que dispõe Josefina Bonaparte e sua cadeira de descanso dentro de seu próprio caixão funerário; ou de Allain Jacquet, na interpretação contemporânea da obra "Déjeuner sur l'Herbe" de Manet.

O procedimento seguido por esses artistas na sua "Dedicatória a Goya" não é demitologizante. Eles estão ardorosamente decididos a melhor compreender, em profundidade e criativamente, um pintor pelo qual já tinham simpatia. Assim, descobriram que não conheciam o pintor porque conhecê-lo implicava uma relação com um mundo completamente condensado em sua obra extremamente tensa, o que geralmente escapa ao primeiro exame superficial dos olhos.

Quem foi, então, Goya?

Uma figura apaixonada, um grande talento, um pintor que professava não ter interesse pela beleza mas pela verdade, que utilizava cores mas que também deu uma dimensão colorida única ao negro. Em negro ele traduz o movimento, a agonia, o caos, o desespero e a crueldade.

Um pintor que não embeleza.

Assim, Vangelis Demetreas, nessa abordagem pós-modernista de Goya, vê seu trabalho através da reminiscência histórica de Auschwitz e do Vietnã. Seus desenhos possuem tensão extrema, um estilo pessoal e uma trágica dimensão.

Vasso Kyriaki recompõe através de suas mídias, de materiais plásticos e da técnica da colagem alguns dos mais famosos retratos de Goya, tais como a "Duquesa de Alba", ou a "Marquesa de la Salana". O resultado é encantador. As formas produzidas pelos seus materiais pobres possuem uma presença única. Elas dão a impressão de estarem se movendo, tentando sair no espaço.

Maria Kokinou produz desenhos e paisagens imaginárias em trabalhos inspirados por Goya, mas sem reproduzir sua obra. O contato com Goya lhe concede a possibilidade de descobrir dimensões desconhecidas em seu trabalho, assim como suas próprias habilidades não reveladas.

Renata Menis desenvolve em seus desenhos

uma linguagem imbuída de cuidado e refinamento extremos e a qual repentinamente se espalha com sucesso num movimento de pintura livre e em grandes dimensões.

Aspa Stassinopoulou realiza algumas de suas mais belas obras utilizando duas superfícies, a tela principal e peças de vidro sobre as quais ela pinta.

A aventura interior de seu encontro com esse grande pintor é indicada apenas através de sua insistente busca em negro e cinza.

Beatrice Spiliadis/crítica de arte

HOLANDA

Gea Kalksma

Sempre procurei atingir em meus trabalhos uma estrutura com um conteúdo indireto e profundamente emocional. Minha crença no controle determinado durante muito tempo minha maneira de trabalhar, no sentido de atingir a redução. As emoções eram cuidadosamente, e de muitas maneiras, manipuladas, até finalmente passarem a ser dominadas pela construção, sob a forma de emoções pensadas. Após ter trabalhado dessa maneira durante um longo período, fiquei sentindo a necessidade de uma mudança: o excesso de iluminação e uma estrutura demasiado clara podem satisfazer o espectador no momento da solução.

Este trabalho trata de sonhos em vigília e, portanto, segundo me disseram, tem a ver com a ambição e/ou o erotismo. Uma série de pensamentos, antes em imagens do que em palavras, as quais se transformam no tempo. O interessante de sonhar acordado é o fato de se tratar de uma fantasia consciente, a qual você próprio põe em cena, para dessa forma realizar um desejo.

Ao fim e ao cabo a realidade é tudo aquilo que nós pensamos. E é isso finalmente o que interessa. A mim interessam os pensamentos e as imagens que nós próprios nos projetamos, para assim vivermos na realidade; realidade essa que cada vez nos é apresentada com um maior refinamento pela mídia cultural. Não que nós próprios desejemos preenchê-la. Isso parece conscientemente se tornar uma impossibilidade maior; mas sonhar acordado é coisa que nós ainda podemos fazer, sendo um de meus passatempos favoritos. Tenho até a impressão de ter me tornado uma especialista dessa atividade. E isso é tanto mais importante quanto se vai tornando cada vez mais necessário possuir um maior controle para apresentar determinados pensamentos, que se acham ligados a emoções como o desejo e o aborrecimento. Da mesma maneira, uma excessiva e forte visualidade de "cheira" sempre a drama

Gea Kalksma

As faces de Marlene Dumás

Durante uma visita ao ateliê de Marlene Dumás, dois quadros me causam uma impressão tão forte que eu praticamente não presto atenção aos demais. Dou uma volta no ateliê, olhando as pequenas fotografias recortadas de jornais e revistas, que ela colocou junto de postais ilustrados e pôs-oids. Quase todos retratos de pessoas.

Também havia muitas coisas sobre a mesa, mas já não recordo de nenhuma. O mais importante, para mim, eram aqueles dois quadros.

Um claro e um escuro. Um deles quase de tons transparentes, cores ensolaradas, alaranjadas, rosa-pálido e violeta. O outro escuro, exótico na composição do colorido; dando uma impressão misteriosa devido à luminosidade quente que parecia sair de suas entranhas.

Mais tarde vejo todos esses rostos, e outros mais, no decurso da exposição. Os quadros são os rostos de Marlene Dumás.

Um auto-retrato, pessoas que ela admira, pessoas de sua vizinhança de então e de hoje. Os retratos são pintados a partir de fotografias, o que para ela mais claramente traduz a associação com

a pessoa. Porque as fotografias são feitas sem pose, ela considera suas pinturas como retratos indiretos, os quais traduzem uma emoção que não se acha especificamente ligada àquela figura.

Estas imagens de emoções são igualmente visíveis nos trabalhos em papel que ela executa antes de fazer seus quadros.

Aí o gesto é o mais importante, enquanto nos quadros a ênfase é dada à utilização da cor e à vivência emocional dela dependente.

As imagens muitas vezes abstratas dos desenhos são acompanhadas de um título, o qual indica a orientação de uma experiência pessoal.

Nos quadros os títulos são igualmente descritivos: **Martha - Sigmund's Wife (...)**, **Saudade Genética (...)** e **O Mal é Banal (...)**.

Após ter trabalhado tanto tempo sobre o papel, é notável que a artista tenha escolhido a pintura.

A tela passou a ser sua libertação e o reencontro com um meio de seu tempo de estudante na Academia. Além disso tinha assim mais possibilidades para a utilização da cor.

O vermelho violento aplicado num olho violento e um nariz agudo no rosto suave da esposa de Freud, ou as cores maléficas de Saudade Genética, exprimem a agressão interior e o poder de conservá-la.

Dumas diz: "Nesta época é difícil pintar, nesta época somos inundados de imagens: a publicidade, o filme, a fotografia, nós constantemente somos confrontados com aquilo que nos ocupa. Por isso se deve começar com qualquer coisa de muito real e concreto. Por isso necessitamos de pessoas que conhecemos, com as quais podemos nos relacionar. E assim deparamos com um problema artístico: o que é possível?"

Qual o gesto que pode ser feito? Posso eu ser expressionista não pintando de maneira expressionista".

Piet de Jonge

Ansuya Blom

Alusões à música, sobretudo ao jazz, desempenham um papel importante nos trabalhos de Ansuya Blom. Já em 1979 as associações nesse sentido são indicadas de forma explícita numa série de quadros a que dá o título *Kwanza*. Trata-se de pinturas negras, de formas como estiletos, onde na superfície da pintura aqui e ali surge um pouco de vermelho. O movimento brusco dos padrões abstratos parece invocar o ritmo e a emocionalidade concreta da música. E contudo trata-se de algo mais do que a tradução ou evocação de um determinado trecho musical. As formas de jazz que Ansuya Blom tanto ama valem igualmente, em seus ouvidos e olhos, como exemplos daquilo que ela procura alcançar em suas pinturas, desenhos e livros. Essa é a criação de uma linguagem plástica que, sem segundas intenções, é tão direta e concreta como a música de, por exemplo, Charly Mingus e Archie Shepp.

Semelhante ideal não é novo na história da cultura. Ansuya Blom, contudo, empresta-lhe um significado com forte influência pessoal. Além disso ela não utiliza um idioma expressionista ou abstrato-expressionista. Seu ponto de partida é antes o de uma abordagem minimalista, seguindo o princípio de que o que você vê é o que você vê, sem quaisquer outras perspectivas. Isso se pode comparar com o concreto das formas musicais onde você apenas ouve o que ouve. Todavia Ansuya Blom não se limita à forma pela forma. Seu esforço parece antes concentrar-se em traduzir seus pensamentos e sentimentos em formas abstratas. A série de desenhos "Martyrium", datada de 1981-1982, executada com "oilstick", giz e papel, forma uma espécie de diagramas rítmicos, nos quais as emoções e outros significados são transmitidos por linhas dinâmicas. Além da música, a poesia que se lhe assemelha é igualmente uma fonte de inspiração para Ansuya Blom. Sobre os poemas de Langston Hughes e Sylvia Plath são por vezes capazes de motivar o estímulo de sua

imaginação. Seus desenhos atuais parecem representar uma quebra com seus desenhos abstratos.

São paisagens visionárias, visões macabras, imagens teatrais executadas com "oilstick" e "lino" em grandes folhas de papel asfaltado. Porém, apenas os meios se transformaram, e não seu objetivo, muito embora o conteúdo se tenha tornado mais desiludido. O ideal de uma linguagem pura das imagens parece permitir tanto a utilização de elementos figurativos como abstratos. As paisagens e outras formas são vistas a partir de uma óptica concreta. Mas sem que de qualquer forma contenham aspectos anedóticos. Isso é uma ampliação do princípio purista de que somente as formas primárias conseguem falar por si próprias. Igualmente as montanhas, os mares, as nuvens, os esqueletos, os ossos e os crânios possuem essa capacidade. A motivação para esses desenhos tem sua origem em qualquer coisa que o artista realmente observou. Buracos no céu, uma paisagem na Grécia ou ossos num matadouro. Mas essas paisagens não têm nada de idílico: as nuvens parecem se rasgar, os vulcões explodem e a terra parece estar queimada e ameaçada de destruição. Ainda de tom mais escuro é um desenho como *Incerteza*, o qual, devido aos ossos e esqueletos, muito se parece com uma "Dança Macabra".

Os Retratos de Emo Verkerk

Se os comparamos com as formas muitas vezes espetaculares da pintura alemã, italiana, americana e francesa dos anos oitenta, os trabalhos do pintor neerlandês Emo Verkerk deixam uma impressão de intimismo e silêncio. Devido a uma linguagem concentrada das formas e sua atmosfera poética, sua pintura de retratos parece ter algo de um poema. Para ele o caráter superficial e o teatralismo são totalmente estranhos. Seus trabalhos são a expressão pictórica de um processo de interiorização e aprofundamento. Vistos dessa maneira, seus retratos continuam uma tradição holandesa de pintura interiorizada e intensa. Seu tema principal, o retrato, é tão tradicional como a técnica que utiliza: tinta a óleo sobre papel, tela, ou por outro material. A ausência de aparato exterior, realçada ainda pelos formatos modestos, não significa, porém, que não se trate de algo novo sob o sol. Pois é o tom extremamente pessoal que faz uma nova música, e no caso de Verkerk, uma música de câmara. Isso nasce de sua visão poética sobre a pessoa que ele retrata, e também da visão que ele tem da pintura.

Verkerk sempre estabelece uma relação especial com as pessoas que ele retrata. São amigos do artista, ou outros amigos e conhecidos, ou poetas, escritores, músicos de jazz do presente e do passado. Como ponto de partida utiliza geralmente um retrato fotográfico da pessoa. Durante a criação e a execução do retrato, ele se identifica de maneira profunda com o retratado. Ele pode de tal maneira se identificar com essa pessoa que por vezes adota temporariamente seus hábitos. Ele trabalha longamente e intensamente cada retrato, e deita fora tudo aquilo que em sua opinião não satisfaz suas exigências. Para cada tema são feitas por vezes diversas versões, tal como acontece com o retrato de Gorki, do qual existem dois. De sua amiga Gabrielle fez uma série de nove retratos, cada um deles representando uma determinada fase de sua vida, uma situação, um ambiente ou um movimento. É curioso notar que ele praticamente só retrata cabeças, utilizando o rosto como espelho da alma. O resto do corpo parece não ter importância, tal como já acontecia com a pintura de retratos na Holanda do século 17. Por vezes ele faz chamar a atenção para um atributo característico da pessoa retratada: no caso de Charly Parker o saxofone, e a boca de Dylan Thomas, que é feita de madeira.

Em sua pintura Verkerk começa sempre com um quadrado; até 1983 utilizava como material de fundo o perspex ou o papel, e a partir de então utiliza a tela. No papel e no perspex ele utilizava camadas ligeiras de tinta, e com menos rudeza do

que a das camadas de tinta que ele usa sobre a tela. Ele pinta com a tinta ainda úmida, camada sobre camada, o que dá à pintura uma textura material. As formas do retrato, em regra geral a cabeça e as partes adjacentes, são cortadas nesse quadrado. Inicialmente ele levava a redução tão longe que por vezes somente restava uma pequena máscara, tal como se vê no *Retrato de Carel Visser* (1981), mas o *Estudo para o Retrato de Dylan Thomas* (1984) é constituído por dois retângulos, e o de Malcolm Lowry é um quadrado. As cabeças são quase sempre vistas de frente, ou a três quartos. As variações são porém muitas, graças à riqueza das formas, dos matizes da cor e das várias pinturas derivadas de suas coloridas visões das pessoas que representam.

Rob Scholte

Para Rob Scholte o ponto de vista tem grande importância. A perspectiva central e o cubismo que daí deriva, com sua variedade de pontos, a partir dos quais se vê o mundo, são a base de seus trabalhos. Ele próprio afirma: "Eu quero que meus trabalhos causem no espectador a mesma reação que em mim causam: despertar nele concepções destituídas de elementos desnecessários".

O trabalho de Scholte se caracteriza, à primeira vista, por grandes contradições.

Em 1982 ele encheu uma longa parede com quadros grandes e pequenos, pintados nos mais variados estilos e apresentando uma grande diversidade de imagens. Juntamente com alguns de seus amigos, ele fez uma pintura de noventa metros quadrados, e um trabalho que consiste numa enorme quantidade de páginas pintadas, provenientes de álbuns infantis para colorir.

Se de início pareceu que a quantidade de material pintado e a diversidade de estilos se destinavam a se impor ao espectador, dois anos mais tarde constata-se uma visível transformação. Os trabalhos demonstram justamente uma grande reflexão e introspecção, sendo pintados de maneira que poderia se chamar equalizada, apresentando nítidas imagens realistas. Primeiro uma série de estrelas, em que as pontas das estrelas são formadas pelas proas de navios, indicando assim tanto a posição estável como a possibilidade de mudar nas mais variadas orientações.

Ele fez seguidamente uma série de retratos: imagens secas, nas quais praticamente não chegam a se reconhecer os rostos, mas que impulsionam de várias maneiras na direção de objetos ou textos exteriores à imagem.

A esses retratos segue-se novamente uma série de quadros muito nítidos e pintados de forma realista, cujo tema são as reflexões e as mudanças. Quadros que por vezes levam a pensar nos trabalhos gráficos de M. C. Escher, nos quais a realidade é elusiva e onde tudo parece se libertar da superfície plana.

Assim também Scholte se libertou de uma pintura "sevalgem", explorando a realidade e a pintura.

Ele afirma: "Isso tem a ver com 'entertainment', a criação de ilusões. Mas não apenas com sua criação, porém igualmente com a destruição delas. A ilusão é uma solução de grande utilidade, para poder fazer malabarismos com o significado da pintura." O artista propõe sempre mais do que o público compreende, e o público compreende sempre mais do que aquilo que o artista propõe.

HUNGRIA

Na primavera de 1984 uma exposição, intitulada "Transvanguardista - pós-modernista", foi organizada no Clube de Artistas Fészek, em Budapeste. Essa mostra foi a primeira para três jovens pintores do grupo de formandos do professor Ignác Kokas na Academia de Belas-Artes de Budapeste. Zoltán Ádám, József Bullás e István Mázgag chamaram a atenção por diferirem da geração mais velha em diversos respeito: impertinentemente

romperam com as tradições pictóricas, com a local e com a vanguardista, introduzindo uma nova atitude na pintura húngara. É necessário notar que nos referimos a uma atitude e não a um estilo. Note-se ainda que os três artistas — o que constitui uma importante característica dos transvanguardistas — não possuem nada em comum no que concerne a estilo. Sua visão pictórica, atração intelectual pelo pós-modernismo, pelo ecletismo radical, pelo transvanguardismo ou pura e simplesmente pelo "new wave" é indubitável. Suas obras puderam ser apreciadas pela segunda vez na exposição "Tinta Fresca", no Museu Ernst de Budapeste, onde três gerações de vanguardistas húngaros foram representadas por uma nova abordagem artística.

A expressividade intensificada de Zoltán Ádám, montada a partir de elementos de colagem e pintura no papel, difere das obras dos outros porque ele cria irregularmente a superfície e a forma da pintura. Ele mistura os ensinamentos do expressionismo abstrato com as camadas excitadas de papel e colagem. Ele está menos interessado na figura, as coisas acontecem por detrás de superfícies misteriosas em suas telas; o efeito é também intensificado pela sombria repressão das cores.

O motivo é um importante elemento na pintura de József Bullás. Um livro, uma perna, uma mão, um arco do triunfo aparecem num espaço ou numa terra virtuais, absolutamente fictícios. A primeira camada de reconhecimento é ilusória: podemos compreender o absurdo da situação, o comportamento confuso e irrealista de objetos móveis ou partes gigantes do corpo apenas alguns minutos mais tarde. As cores dramáticas, fortes e vívidas de Bullás também ressaltam o efeito.

István Mazzag é dos três um que adotou não a dramática automitologia como uma parte do transvanguardismo; o que o caracteriza é seu calmo e brincalhão comportamento pictórico. Seus livros neons de uma luz, cores vítreas e espessas camadas de tinta não tencionam ser repulsivos; as camadas transluzentes são pulsantes e misturadas exatamente como as cores de fogos de artifício. Certamente, isso não significa a ausência de uma mitologia particular, mas a sua mitologia se encontra mais próxima dos símbolos visuais da subcultura. Ele objetiva criar humores, mas pode também integrar as figuras mais ou menos emergentes através de sua pintura primária.

Tamás Szikora iniciou sua carreira artística como pintor. Ele cria colagens, montagens, rasga e destrói superfícies onde o valor primário da obra, exatamente como um raro gesto real, poderia ascender a uma esfera lírica.

Sua caixa-objeto exposta e a série de desenhos relacionados são os resultados artísticos dos dois últimos anos. A forma geométrica, disciplinada, de sua caixa estruturada, fantástica, é tornada organicamente misteriosa pelo delicado desenho em chumbo negro na superfície. A aplicação poética de antigos documentos, fragmentos e selos se refere à sensibilidade original de suas pinturas mais antigas.

Katalin Neeray / comissária

IRLANDA DO NORTE

As artes visuais na Irlanda do Norte estão em melhores condições e apresentam maior vitalidade do que nunca, sendo grandes as expectativas de uma nova geração de artistas. Essa geração efetuou sem dificuldades a transição de progresso feito na década de 70 à de 80, dos valores estritamente modernistas a valores pós-modernistas. A tradição das artes visuais, na maioria dos países, raramente é uma tradição unificada, consistindo antes em uma série de práticas complexas, e muitas vezes contraditórias. Artistas dedicados a um mesmo ideal empregam uma variedade de formas e meios de representação.

Todos os quatro artistas que figuram nesta exposição se comprometeram a preservar a integridade de suas percepções.

Durante o período de atividade frenética e variada de fins da década de 70 e princípios da de 80, houve uma renovação radical do caráter técnico e estilístico das artes visuais na Irlanda do Norte. Jovens artistas demonstraram novas e inesperadas liberdades, direções e experiências; isto aconteceu sem qualquer sinal perceptível de rompimento com o passado. Peneirando toda a história da arte, os artistas conquistaram sua liberdade e abriram-se às correntes cosmopolitas sofisticadas. O ponto de partida comum de todos esses artistas é a experimentação puramente formal composições aceitas da pintura e da escultura internacionais. As obras criadas na Irlanda do Norte nos últimos cinco anos são tão interessantes como a maioria daquelas produzidas em outros países. Estes quatro artistas compartilham uma dedicação inteligente, sutil e forte a seu trabalho. Formam uma união livre de espíritos independentes que encontram estilos e tópicos em qualquer situação apropriada no meio doméstico, no passado recente ou distante, na música, nos rituais ou nos mitos de civilizações de qualquer parte do mundo. Ainda jovens, conseguiram renome nacional na prática tranqüila de sua arte, dependendo principalmente de si próprios e de colegas para o sustento de idéias e objetivos.

Felim Egan nos convence da realidade de suas formas pela continuidade e fluência de sua linha rítmica, pela lógica matemática de suas relações espaciais e por um uso totalmente individual da arte do século XX e alusões greco-romanas.

Os artistas elaboram os seus jogos lingüísticos de acordo com um estado de espírito pessoal e não segundo um dado estado de coisas. Os quadros de Felim Egan expressam um estado de espírito em que se combinam lirismo e crítica. São antes quadros de prosa do que de poesia, que evocam Ulisses, podendo-se pressupor que ele tem em mente a reconstrução joyceana da viagem do herói de Homero.

Por mais impessoais que sejam essas referências clássicas e renascentistas, elas continuam sendo obras-primas do gesto grandioso e parecem naturais e espontâneas. Isto resulta da necessidade de dar expressão a deslocamentos, tensões e opiniões sobre a força e sobre a sexualidade. A estória, rica em metáforas, de Hércules e Anteu fornece um tema em torno do qual ele tece variações, como faria um compositor sobre um motivo musical. As imagens específicas e os materiais escolhidos estão cheios de sentidos de amor, morte, coragem, beleza, agressão e mito. O resultado é provocante, disconcertante e desorientador. O perfil orgânico sensual de uma escultura de Donatello se contrapõe a uma sóbria geometria construtivista. A cor clara e cáida em oposição ao escuro e frio são elementos essenciais no contraste das linhas de contorno escassamente definidas. Os primeiros e segundos planos são de uma continuação de um período anterior de abstração geométrica, quando ele desenvolveu uma forma altamente estilizada e elegante de composição espacial com formas rítmicas isoladas mantidas no espaço por uma grade. O desenho superposto se refere a uma escala monumental mas encerra uma abundância de efeitos. Essas linhas respondem a pontos de referências na grade de suporte e nos dão uma síntese de suas preocupações abstratas e figurativas. Ele está longe de ter esgotado essa capacidade de invenção pictórica em que se encontra, no sentido de ordem e harmonia resultantes de um processo de seletividade ou eliminação, a essência de sua arte.

"Meus quadros combinam arquétipos figurativos tirados da mitologia com elementos mais abstratos. Tratam do desenho de linhas e formas curvilíneas através de uma superfície semi-graduada, a linha subdividindo-se sendo os fragmentos redispostos. Os temas mitológicos apareceram mais recentemente em minha obra, na qual estou explorando as conotações das imagens - por exemplo, a desorientação e subsequente derrota de Anteu por Hércules. Estou trabalhando com o equilíbrio

de tensões entre grade e gesto, entre o racional e o acaso, feminino contra masculino, ativo contra passivo, etc., com todos esses elementos opostos coexistindo mas conservando a desarmonia e a fricção entre eles."

Felim Egan

Eilis O'Connell resolveu, desde o início, observar a rigorosa disciplina do Minimalismo. Ela aceita a condição primária de escultora, às vezes conscientemente e às vezes por intuição.

Sua escultura formalista é um meio de expressão do físico. É uma língua viva em que novos pensamentos encontram sua expressão na expansão do próprio meio em vez de tomar emprestado a alguma língua estranha ou de tentar inventar uma nova. Seu modernismo disciplinado des envolve a maior energia da idéia do plano, quer a base do relevo seja a terra, o chão ou a parede. O material que prevalece em sua escultura é o aço novo flexível e maleável, e seu meio é o espaço. Ela não descreve o aço mas gosta de sua força sem complicações. Uma peça de aço arqueada, assemelhando-se a uma ferramenta agrícola, incorpora elementos de humor surrealista. A beira encurvada de um baixo relevo, com molas e mantida em precário equilíbrio como um arco, é a chave de toda a estrutura.

Através de harmonias sortidas, ela estabelece um equilíbrio formal. Ela quer ir além da aparência do objeto, para penetrar num mundo de metáforas e encantos, sem perder de vista o material. Ela escolhe os elementos pelas suas qualidades abstratas, incluindo-os em obras que têm a ver com movimento, leveza, força e um certo tipo de tensão ou equilíbrio. Sua adesão à tradição do minimalismo, da procura da harmonia e ordem sob a superfície do caos, está agora aceitando conexões sugestivas com mito e ritual. Isto deriva em parte para o emprego de materiais orgânicos macios como corda, penas e papel feito à mão, e para uma preocupação com ruínas arqueológicas, com seus locais e artefatos. Sua obra nunca degenera até a retórica escultural, mas antes consolida-se e refina-se para obter uma reação positiva. Sua língua, ela a tem em comum com a escultura formalista, mas sua pronúncia tem um sotaque coloquial. Sua grande força está na precisão de sua autocrítica rigorosa.

"Minha obra é motivada pelo desconhecido no que vejo. Tenho sentido a influência cada vez maior da arte irlandesa pré-histórica e da arte primitiva de outras culturas. Desperta minha curiosidade o emprego muitas vezes funcional de objetos que não foram feitos como objetos de arte na nossa aceção da palavra, mas na crença de que poderiam possuir um espírito ou força própria."

Eilis O'Connell

Anne Carlisle desintegra os seus ideogramas na superfície; animais, pássaros, edifícios, câmaras, cabeças, jarros, mesas; qualquer objeto familiar. Junta-os, move-os habilmente, distribuindo-os pela tela com resultados que denotam sabedoria e compreensão da fraqueza humana - uma compreensão que é prerrogativa dos filósofos.

Constantemente ela apresenta a possibilidade de múltiplas interpretações de idéias, que são irônicas, espirituosas e inteligentes.

Sua ironia persistente é quase amarga. Suas máscaras sinistras dão gritos de revolta em vez de sorrir, chorar ou mostrar uma calma resignação. Seu uso de cores é tão intuitivo como sua criação de estruturas e igualmente complexo. Ela é herdeira evidente da tradição Fauvista. Sua obra trata de muitas coisas e é a cor que dá voz às múltiplas camadas de sentido. Ela abrange os meios visual e verbal como se o meio puramente visual não fosse suficientemente específico e o meio verbal excessivamente específico. Ela busca um meio mais sofisticado de expressão alusiva que combine os melhores elementos do visto e do lido. Essa procu-

ra se manifesta de várias maneiras; na diversidade de meios; na natureza de seus desenhos - ora gesticuladora, ora mais como rabiscos; na oscilação entre o que é típico dos pintores e o linear, e no arranjo casual da superfície.

A dura experiência da vida urbana e rural dá uma forte ênfase política e social a seus pictogramas e à sua caligrafia. Esse filamento gráfico permeia uma arte otimista que é a sua força motriz emocional e criadora. É abstraída a identidade figurativa, sendo ela sensível às propriedades internas do quadro. Mas as mensagens que sua obra contém não vão além dos limites impostos pelo conhecimento técnico, pela disciplina e pela antecipação inteligente. Com uma alegria jocosa e infantil ela se entrega a zombarias sem malícia.

Suas telas aparentemente simples são na realidade o que há de mais refinado e que só uma espontaneidade resultante de uma técnica de mestre pode atingir.

"Estas obras das séries Jarro com Pássaro e Jarro Azul e Muitos Amigos são um amálgama de coisas que eu gosto; cada objeto é para mim uma feliz descoberta que nas obras se transforma, condensando-se, achatando-se, localizando-se no espaço e tornando-se mais substancial. O que sai no fim é uma série de imagens conglomeradas - resultado de achados rejeitados."

Anne Carlisle

Mary Fitzgerald trabalha dentro de um retângulo e muitas vezes com um retângulo dentro de um retângulo; uma zona exterior e uma interior. Nas instalações em maior escala uma grade de unidades básicas produz uma armação interna de andaimes. O formato sugere muitas coisas - as impressões de metal sobre o papel, blocos de texto em grandes páginas com margens largas, um motivo sombriamente blasonado num campo. Seu contorno retangular estandardizado se apresenta como um modelo gestalt, já que pode ser introduzido não só nas grades de linhas como também na peça individual numa relação proporcional. Durante a sua estada no Japão ela sentiu a influência da arquitetura, do desenho, da excelência artesanal e da qualidade dos materiais. Seus quadros também dão ênfase às qualidades dos materiais. Suas telas, papel, pigmento, lápis e perspex são explorados com paciência e com uma curiosidade sensual. O aumento gradual de sentimento é ao mesmo tempo uma plenitude e uma celebração.

Um idioma enxuto e elegante, a partir do qual se desenvolveu sua arte, permeia o seu manejo complexo de linha, espaço e discreta cor. Ela recorre rigorosa e sistematicamente ao acaso dentro de uma estrutura fechada, podendo-se ler o resultado como impressões ou monotipos ou podendo o resultado ser interpretado como mensagens. Ela está à procura das formas, correspondências e relacionamentos que estão implícitos num espaço específico e que permanecem invisíveis até serem descobertos pelo pintor. São oposições e ritmos visuais, em que imobilidade e movimento se revezam e se perseguem um ao outro, metáforas que desaparecem e reaparecem, vestígios de linhas que nunca definem as formas que evocam. Ela tenta encontrar uma relação definitiva entre o motivo e a disposição do quadro. Imagens completas emergem de fragmentos independentes, ampliando uma visão elegante, expressiva e cheia de talento. Embora tranqüila e introspectiva, ela encontrou o seu meio e usa-o de maneira brilhante. Ela o dominou mas não ficou satisfeita apenas conhecendo-o bem; ela quer descobrir as suas raízes, sua essência, seu pleno significado, sendo esta sua unidade de propósito.

"Em meu trabalho me interesse particularmente pelas estruturas especiais. O contato com o modo de vida japonês e com o desenho no Japão, me deu uma nova perspectiva quanto à flexibilidade do espaço dentro da pintura. Minhas pesquisas sobre como fazer papel e a experiência de viagens, muito beneficiaram o meu trabalho, mas a pintura é para mim um processo contínuo, tanto se ba-

seando na realidade da vida e do trabalho na Irlanda como sendo influenciada pelo contato com outras culturas."

Mary Fitzgerald

Brian Ferran / comissário

ISLÂNDIA

Três Pintores Islandeses

Kristján Davíósson, Gunnar Örn Gunnarsson e Magnús Kjartansson são três importantes representantes de algumas das principais tradições da pintura islandesa desde a Segunda Grande Guerra. Eles também possuem fortes personalidades artísticas, o que lhes outorgou um lugar especial na arte contemporânea islandesa.

Anteriormente à Segunda Guerra Mundial, os pintores islandeses mantinham um estreito relacionamento com seus colegas escandinavos e com as instituições artísticas de Copenhague e Oslo. A guerra isolou a Islândia do resto da Escandinávia e forçou os artistas islandeses a obterem sua educação, assim como inspiração, em outros lugares. Durante a guerra, um grande número de estudantes de arte islandeses partiram para os Estados Unidos, e no período imediatamente posterior esses estudantes se viram muito mais influenciados pelos Estados Unidos, França e Inglaterra do que pelos países escandinavos. Tal situação continua até os dias atuais, com a ressalva de que os artistas islandeses ampliaram suas referências, incluindo a Holanda, a Alemanha e a Suíça.

Kristján Davíósson foi um dos primeiros estudantes de arte a partir para os Estados Unidos durante a guerra. Caracteristicamente, ele preferiu a Fundação Alfred Barnes às escolas de arte conceituadas, o que o deixou livre para realizar seus estudos mais ou menos da maneira como gostaria. A coleção de obras de arte do período modernista da Fundação Alfred Barnes deixou sua marca nas primeiras pinturas de Davíósson, mas seus trabalhos se revelaram incomuns pelo seu soberbo manejo das cores, — uma de suas principais características.

Quando Davíósson retornou à Islândia, a comunidade artística desse país se encontrava em meio a uma revolução modernista, a qual devia algo às influências do grupo Cobra, assim como às últimas pinturas de Picasso e de Braque. Davíósson, por outro lado, alinhou-se com a Art Brut e com seu principal expoente, Dubuffet, o que lhe tornou possível utilizar a pintura como um meio quase escultural, maleável, texturado e luminoso. Gradualmente, as referências a uma realidade objetiva desapareceram em pinceladas de suave brilho, o que por vezes sugere forças naturais em atividade. Através dessas pinturas, Davíósson tornou-se uma figura de destaque no campo da arte expressionista abstrata islandesa, posição que ocupa até a atualidade.

Há cerca de uma década, Davíósson começou novamente a se referir diretamente ao mundo objetivo; porém, mais pela sua força de sugestão do que pela real aparência. Fenômenos naturais e objetivos comuns são sem esforço algum transformados em esplêndidas odes coloridas.

Gunnar Örn Gunnarsson, um artista autodidata, veio a ser conhecido durante a onda da Pop Art e dos movimentos semifigurativos dos anos 60. Suas primeiras pinturas, executadas em 1971/72, constituem apaixonadas reinterpretações de Bacon e de Kooning e desconcertantes na sua violência e carga erótica; porém aprazíveis no seu intenso emprego da cor. Gunnarsson confirmou sua posição como um dos mais excitantes pintores islandeses com uma série de exposições durante os anos 70. Seu principal motivo era a forma feminina, alternativamente tridimensional e plana, cortada ou acariciada, até produzir uma tensão máxima no plano do quadro.

No final da década de 70, Gunnarsson viu-se em meio a um período de dúvidas pessoais e de al-

coolismo, o que o forçou a reavaliar sua prioridade como pintor. Ele percebeu que necessitava retornar a um período de Expressionismo, e quando o movimento da "nova pintura" varreu a Europa no início dos anos 80, Gunnarsson viu repentinamente onde se encontrava sua fonte de inspirações. Ele retornou aos mitos nórdicos e passou a produzir pinturas que parecem encapsular relacionamentos emocionais e conflitos básicos, produzidas com pinceladas livres e com as combinações agressivas das cores utilizadas pelos pintores "selvagens".

Assim como Davíósson e Gunnarsson, Kjartansson é mais líder do que um seguidor, e embora compartilhe uma refinada sensibilidade colorística com aqueles pintores, seu ponto de partida é diferente.

Kjartansson, que realizou seu estudos na Academia Dinamarquesa com Richard Mortensen, procurou revitalizar a pintura abstrata islandesa no início dos anos 70 por meio de uma combinação das abstrações dos campos coloridos e de estilo abstrato de Robyn Denny. Ele rapidamente sentiu a necessidade de invocar referências ao "mundo real", o que fez por meio de colagens amplas que devem algo tanto a Rauschenberg como a Motherwell. Kjartansson passou em seguida a trabalhar com a emulsão fotográfica, o que lhe permitiu "amarrar" algumas de suas imagens favoritas ao plano do quadro, e em seguida ligar as diferentes partes através de um excelente trabalho com os pincéis.

Em suas mais recentes pinturas, Kjartansson espalha uma quantidade de "signos" particulares sobre a superfície da tela; em seguida permite que eles interajam e empurrem uns aos outros como ondas numa piscina. Nessa obra, Kjartansson utiliza algumas das energias da "nova pintura", mas para atingir seus próprios fins.

Adalsteinn Ingólfsson

ISRAEL

Menashe Kadishman , Dani Karavan

Tsibi Geva e Nair Kremer

Arte em Israel estabelece um ponto sobre as linhas fronteiriças da cultura ocidental contemporânea. A existência israelense está situada sobre a linha fronteira da tensão física e política. Os planos de fricção entre os sentimentos de pertencer ao local e os de envolvimento desesperado com a arte contemporânea ocidental criam a energia, a linguagem e a vitalidade da arte em Israel hoje.

A Nova Pintura e os trabalhos ambientais na natureza estão amplamente demonstrados na recente década em Israel. Diferentes em suas fontes, conceitos e filosofia, ambas as tendências se caracterizam pela mudança das disciplinas epistemológicas esotéricas em direção ao conteúdo extra-artístico, ou mais diretamente pela trajetória da história da arte em direção à história de um local específico numa época determinada.

A arte em Israel, em todas as suas fases desde o começo do século XX, foi sócio-política (no sentido mais amplo desta definição): do primeiro grupo de artistas que se estabeleceram na Palestina para criar "uma arte nova para uma sociedade nova", através dos chamados Novos Horizontes dos impressionistas abstratos que conduziram a pintura local em direção ao Modernismo e ao estilo internacional — aos jovens artistas dos anos setenta que criaram obras conceituais sobre temas políticos.

As pinturas, esculturas e instalações apresentadas na 18.ª Bienal Internacional de São Paulo pelos artistas israelenses expressam um denominador comum existencial característico, baseado em mitologias pessoais, culturais e políticas.

As pinturas recentes de **Menashe Kadishman**, bem como sua escultura de grandes proporções "O Sacrifício de Isaac", resumem um processo que começou em 1978, ano em que criou o projeto "Ovelhas Vivas" na Bienal de Veneza, apre-

sentando uma expressão radical de uma tendência definida como "Da Arte para a Natureza, da Natureza para a Arte". A utilização de ovelhas vivas como tema e material da criação artística precedeu sua concentração na pintura. O tema que escolheu, a ovelha, simboliza a procura pela identidade e pelo sentimento de pertencer. O assunto das pinturas transformou-se gradualmente de ovelhas, como código de referência a antigos mitos orientais e mitologias pessoais, na direção do símbolo do Sacrifício.

O drama que se desenrola nas "pinturas do sacrifício" caminha de mãos dadas com a essência da realidade. O artista está imprensado entre a tela e o fluir dos acontecimentos na medida em que seus reflexos acumulados sobre a pintura se suportam urgente e vigorosamente através de uma surpreendente transformação caleidoscópica. Estas pinturas estão carregadas de associações de um amplo espectro cultural e existencial, contornadas de preocupações com acontecimentos políticos e experiências pessoais. As pinturas de Kadishman são uma procura pela formulação de uma linguagem que sirva para uma reação emocional direcionada à sociedade e ao lugar, e que expressará sua fome por uma explosão de cores de pinteladas enérgicas. Kadishman pinta como um homem solitário que espreguiça nas muralhas pedregosas de um cânion, como um pastor na natureza à espera de uma revelação através da copa das árvores e das nuvens, ansioso por buscar as necessidades de toda uma sociedade através de um código, visão, sombra, nuance e cores. A chave para se decifrar o código pode ser encontrada dentro da pintura estática, que nega qualquer estilo imposto ou códigos conscientes. Qualquer energia de desenho dinâmico carregado de cores causa seu frescor e dinamismo, como escavar a rocha para se encontrar o veio de ouro. A urgência de suas preocupações com os acontecimentos recentes que se sucedem em sua terra natal é tão intensa como a energia poética que irradia de suas pinturas. Pier e Restany escreveu — "A pintura produz um efeito mágico no olho de Kadishman: ela poetiza um momento na natureza."

Kadishman tenta transformar até em mágica, para consolar a realidade ou aliviar sua dor. Mas nas pinturas do sacrifício, o cordeiro triunfou e nenhum anjo salvou o filho. A realidade triunfou sobre o milagre bíblico. No meio da ambivalência entre amor e amargura, um sentimento romântico levanta em direção ao mesmo lugar, onde nenhuma ligação pode ocorrer entre o desejo de beleza e perfeição e o poder do destino.

A areia, águas correntes, a luz do sol sempre em movimento, os reflexos, o vento soprando são usados por Dani Karavan como materiais para construção de seus ambientes em escala monumental ao ar livre e em suas instalações em interiores. Todos são componentes reais e concretos e fenômenos da natureza elementos da vida real. Porém, da mesma forma como com a miragem, nunca podemos vê-los ou tocá-los duas vezes. Eles representam o eterno fluir da existência, o processo da natureza sempre em mutação. Karavan não está criando miragens ao usar estes elementos da natureza. Ele está tentando concretizar as miragens que são a própria realidade. Ele não imita a natureza, ele a incorpora. Dentro de seus ambientes ele desenha com águas correntes e com raios de sol, ele dá forma à areia e ao vento soprando — todos são "elementos da natureza e memórias" (como ele intitulou seu projeto na Documenta 1977) de sua infância ao longo das costas do Mediterrâneo, memórias e sensações de serem transformadas em formas artísticas.

A compreensão básica dos conceitos e iconografia de Karavan precisa estar equipada de informações sobre as principais fontes de sua arte: sua educação no idealismo igualitário; sua profunda preocupação e envolvimento com o território de sua pátria, incluindo seus mitos, raízes e fatos sócio-políticos coerentes, e uma influência básica da arte e arquitetura italianas renascentistas.

O princípio de um diálogo como uma linha-mestra de sua criação foi definido claramente por

Karavan no seu primeiro grande projeto no deserto israelense. Este "Aldeia de Esculturas" revela o significado de um ambiente como um instrumento para um diálogo entre pessoa e pessoa, pessoa e formas de arte, pessoa e natureza. Significa que a presença humana dentro dos espaços de um ambiente é essencial para o princípio do diálogo de Karavan, que aumenta o conceito de percepção através da criação de um espaço psicofísico (conforme mencionado por Manfred Schneckenger).

As formas de um purismo ascético que compõem estes ambientes são como peças de instrumentos de medição, através dos quais a pessoa mede linhas e eixos, reais e imaginários, mas também mede sua própria presença dentro do delicado equilíbrio e harmonia do espaço que circunda seu corpo e movimentos. A percepção intuitiva espacial, com a qual Karavan realiza suas harmoniosas "máquinas acústicas visuais" estão baseadas na herança absorvida dos astrolábios de Galileu, da arquitetura harmoniosa de Brunelleschi e das visões idealizadas de Piero della Francesca.

As fontes combinadas de Karavan nos levam às suas preocupações com o significado do sítio geográfico, do local ("Makom em hebraico; e este é o título de suas exposições/projetos nos museus de Telavive, Baden-Baden, Breda, Otterlo e Roterdã), com as mitologias cultural, histórica e pessoal na sua terra natal, na Palestina, todas elas um ponto de partida e um âmago essencial de seus projetos. Usar as correntes d'água, raios de sol, areia — tudo apresenta referências diretas a essas paisagens e à sua geografia. Ele as carrega todas ao longo de seu caminho criativo, do deserto israelense a Veneza e Florença, a Kassel e a Cergy-Pointoise esta perto de Paris, onde ele está criando, no decorrer dos últimos cinco anos o principal eixo viário desta cidade nova.

A areia, como matéria e conteúdo, aparece em seus trabalhos no decorrer dos últimos vinte anos. Areias na superfície do monumento moldado em cimento no seu "Movimento Negev" e nos Ambientes Italianos pela Paz, e mais tarde como dunas de areia livres em Prato, na exposição Mitos e Rituais, na Casa de Arte de Zurique, em Baden-Baden e agora na Bienal de São Paulo.

Sobre a origem das areias conforme usadas no contexto de seus trabalhos, disse Dani Karavan: "Eu nasci sobre as dunas da costa mediterrânea. Com meus pés descalços senti pela primeira vez as formas impressas na areia: macia/dura, arredondada/afilada, quente/fria, molhada/seca. Minhas pegadas na areia foram os primeiros relevos, as primeiras peças de escultura que eu fiz; a luz do sol as descobriu. As dunas em mutação foram minha primeira escultura-ambiente: sobre elas minha sombra marcou a hora."

As pinturas de Tsibi Geva exemplifica o conteúdo sócio-político da Nova Pintura feita pela jovem geração de artistas israelenses. Suas telas sintetizam duas linguagens: uma — a pintura invertida, suja, ascética e saturada de campos de cor, feita com severa autocrítica; a outra — uma referência obsessiva à situação existencial concreta, que leva à tela a uma topografia conceitual e abstrata de aldeias judias e árabes, acompanhadas de palavras e personagens estereotipadas. Conflitos políticos e culturais estão refletidos na pintura de Tsibi Geva numa abordagem sofisticada, que pode ser erroneamente interpretada como eclética.

Nos princípios dos anos 80, Geva começou a construir ambientes interiores que incluíam a imagem de "A Leoa Ferida" uma famosa estátua assíria, como uma expressão do anti-herosmo. Sobre seus trabalhos recentes ele diz: "O aspecto político nas minhas pinturas é apenas a expressão de um certo estado pessoal. O trabalho me interessa como um padrão de uma situação psicológica. Eu procuro uma definição do ambiente, uma formulação particular que, talvez, acidentalmente possa se tornar numa outra versão da Experiência Israelense. Eu vivo aqui, eu acredito que mesmo uma sensação de alienação, de exílio, é a função da comunicação, do pertencer".

As instalações de parede de Nair Kremer são feitas com relevos simples sobre madeira "pobre" — a fim de criar uma visão ricamente colorida de uma sociedade em colapso, de um carnaval vibrante de "joi e de vivre", aonde os participantes se movem sobre o fio da navalha. A ambivalência das cenas deriva da metamorfose das figuras de humanas para animais e da transformação sutil da expressão que une a alegria e a sensação de desastre.

As instalações de Nair Kremer se baseiam no conceito de uma visão fragmentária, uma imagem não contínua, que é um dos princípios da arte moderna. Diferentemente da totalidade e harmonia da visão renascentista do mundo (em consequência da crença do poder unificado da justiça e segurança), qualquer tendência de vanguarda da era moderna se caracteriza pela visualidade e materialidade fragmentada e descontínua. As pinteladas divididas dos Impressionistas, passando pelo Cubismo, trabalhos de colagem, aos trabalhos combinados de Rauschenberg e os novos realistas — todos anunciavam ou testemunham o colapso da crença em autoridades divinas e terrestres (apesar de elas testemunharem o crescimento da democracia, que se baseia na descontinuidade do poder governante).

As instalações de parede recentes de Nair Kremer, de origem brasileira e atualmente membro de um kibbutz, foram precedidas por amplas séries de pinturas que combinavam energia expressionista com imagens apocalípticas da angústia existencial.

Amnon Barzel / comissário

ITÁLIA

Quatro artistas italianos, entre eles o conhecido Enzo Cucchi, escolhidos para representar a Itália no Núcleo 1, confirmam a corrente da pesquisa figurativa e a consolidam, aprofundando-a.

Enzo Cucchi se propõe a recuperar apaixonadamente o figurativismo, cuja origem e fim remontam a Chagall e ao Expressionismo.

Sabina Mirri, jovem de talento vigoroso, se coloca na corrente chamada de Transvanguarda, mas a fortalece e marca com uma composição plástica, cujas raízes penetram na nossa pintura dos anos 20 e 30.

Pizzi Cannella, alimentando uma grande curiosidade pela arte pictórica como era pensada e formulada em época "informal", parece fazer emergir desse trabalho figurativo alguns temas complexos e que nos fazem pensar.

Stefano Di Stasio, gentil e forte pintor ligado à tradição artística dos anos 500 e 600, faz e desfaz imagens densas e remotas numa composição muito observada e inspirada.

Emilio Vedova, um dos mestres da arte contemporânea, foi convidado para integrar o Núcleo 2. Sua contribuição à arte de hoje é altamente significativa devido à forte textura cromática "expressionista" de seus quadros, deliberadamente livres e anti-clássicos sob todos os aspectos.

JAPÃO

A participação do JAPÃO na Bienal Internacional de São Paulo

Achei até certo ponto correta a decisão da Bienal Internacional de São Paulo de não mais dispor as obras recebidas por nacionalidade e sim por tendência ou estilo.

Há uma certa influência negativa quando se classificam as obras por país de origem: o público, ao invés de apreciar a obra em si, tem a tendência de fazê-lo filtrando-a através do "país" de

onde ela provém. Houve, no passado, uma fase em que o espectador estrangeiro procurava unicamente uma simbologia japonesa, o chamado "japônica", nas obras criadas por artistas japoneses. Assim, sucedeu-se uma fase em que bastava haver um toque de misticismo do tipo zen-budista presente nas telas abstracionistas, por sua vez de um caligrafismo duvidoso, que o público se dava por satisfeito. Sem dúvida nenhuma, um determinado artista, que nasce num determinado país, num determinado período faz da realidade daquele país, naquele momento histórico, um contexto direto onde "produz" as suas obras. Entretanto, se uma obra de arte não passa de uma simples projeção do mundo real e histórico de um país num determinado período, ela não passará também de um simples souvenir artístico. Uma obra verdadeiramente artística é aquela que vai além da peculiaridade (e a ela sobrevive) de um determinado país ou de um determinado momento histórico — sendo, sem dúvida nenhuma, esta característica de ser transcendental ao tempo e ao espaço aquilo que está enraizado na porção mais profunda da necessidade do artista enquanto indivíduo e que conduz a obra para uma universalidade, elevando as emoções do verdadeiro espectador. Em poucas palavras, o verdadeiro espectador é aquele que vai a uma exposição não à procura de uma ilusão chamada "país", mas sim para apreciar a obra de arte em si, e mais, uma verdadeira obra de arte.

A solução de se expor as obras por estilo ou tema é, sem dúvida nenhuma, muito mais válida que a distribuição das mesmas por país de origem, sob o ponto de vista de esta nova proposta formular uma indagação ao público, no sentido de lhe expor a situação em que as artes se encontram hoje, internacionalmente. Mas, atentemos que, ainda assim, estamos diante de uma "armadilha". Uma verdadeira obra de arte existe como tal pelo fato de ela ter conseguido eliminar, através de uma ambigüidade abundante, as intenções ou as idéias que porventura pudessem ter inicialmente e que não puderam ser expressas por palavras. Ou seja, um verdadeiro espectador freqüente uma exposição não porque queira o tema, a intenção ou os conceitos que uma determinada obra possa comportar, mas sim para saborear uma experiência ambígua, livre e total, de corpo inteiro, que é apreciar a obra propriamente dita. Assim, o estabelecimento de temas em exposições deve se restringir ao limite de não comprometer o grau de liberdade das experiências de cada espectador.

Na Bienal deste ano, o Japão será representado por quatro artistas, dois homens e duas mulheres, cujas criações, de uma certa forma, delineiam algumas das características que marcam a arte contemporânea japonesa dos anos 80.

Estas características são: o aparecimento e fortalecimento de jovens mulheres artistas, a fusão tanto da arte e dos costumes, como do *high art* e do *sub-culture*, além da reafirmação dos movimentos artísticos de antes e depois da guerra. Poderíamos dizer que a convivência de todos esses fenômenos típicos é que marca a década de 80.

O aparecimento das mulheres e a acumulação de forças por elas não são um fenômeno que ocorrerá exclusivamente no Japão. Trata-se de uma conseqüência do reflexo no campo da arte e da cultura, dos movimentos feministas do final da década de 60 para o início da década de 70, que ocorreram nos Estados Unidos e na Europa.

Até mesmo no Japão, que parecia experimentar um certo "atraso" no que diz respeito à questão feminista, manifestações feministas, até então inéditas, começaram a merecer destaque. Temos, por exemplo, a Eiko Ishioka que, partindo da área do *graphic design*, hoje em dia atua inclusive como diretora de arte dos filmes de Yukio Mishima, desenvolvendo uma variedade surpreendente de atividades. Por outro lado, temos também a estilista de moda Rei Kawakubo, conhecida pela etiqueta *Comme de Garçon* e que, através de uma moda minimal e despojada, con-

seguiu elevar a auto-expressão da mulher ao nível de uma "poesia" intensa e translúcida.

O controle da cultura sempre estivera nas mãos dos homens, o que, ainda hoje, continua. As mulheres sempre foram "cultivadas" como objetos de apreciação, num mundo onde sempre se teve consciência dos olhares masculinos. Todas as vezes que alguma delas se tornava independente e tentava expressar algo por si, já à primeira instância a ela se atribuiu a avaliação com a conotação de "feminilidade", ou então, sempre se dizia que a expressão feminina era anti-racional, sentimental e sensual e nunca se passava do limite de tais conotações. O sistema cultural estritamente masculino sempre teve a tendência de coibir as possibilidades e de proibir que as mulheres se manifestassem livre e naturalmente, enquanto ser humano e indivíduo, rompendo o rótulo preconceituoso da feminilidade e da sentimentalidade, criado unicamente pelos homens.

As mulheres, agora, estão tentando se afastar infinitamente do alcance dos olhares masculinos. Ou então, estão tentando "mexer" e "balancear" este olhar, confundindo-o e deixando-o suspenso nos ares. Estão tentando desenvolver, audaciosamente, as possibilidades, o potencial até então coibidos. Mas apesar de elas estarem explorando um novo terreno que nada tem a ver com rótulos como a "feminilidade", ou a "sentimentalidade", não quer dizer que elas estejam, desesperada e esforçadamente, querendo alcançar e em seguida ultrapassar os homens.

Por trás do surgimento e acumulação de forças das mulheres artistas, se faz presente todo o peso de um passado histórico que se iniciou nos anos 60, quando as mulheres, em meio a uma sociedade de comunicação de massa e de consumo, começaram a se "educar" como consumidoras e receptoras ávidas de cultura. Depois de terem desfrutado a cultura "masculina" até a exaustão, as mulheres, agora, estão tentando mudar o traço do mapa cultural, através de obras e posturas próprias do ser feminino. Essa operação toda acabou de dar partida. Os homens, se não puderem ajudar, deverão, ao menos, tentar não podar. Não teria graça nenhuma deixar que tudo isto acabasse como um fenômeno meramente passageiro.

E assim, mesmo no contexto da arte contemporânea japonesa, começaram a merecer destaque, a partir dos anos 80, as atividades de um grupo de jovens mulheres artistas. As duas que participam da Bienal deste ano são apenas uma parte deste grupo. Associar seus nomes instantânea e equivocadamente ao *New Expressionism* ou ao *Trans Avant Garde*, tão em voga no momento, não teria sentido nenhum. Ao mesmo tempo, enfatizar unicamente o fato de elas serem "mulheres" também levaria a criar um novo "preconceito". Basta que se apreciem naturalmente, livre de quaisquer conotações, as suas obras. Poderíamos, talvez, enfatizar a presença marcante do ameno cotidiano em suas obras, que, num ponto, consegue desarticular o mundo imponente, duro e opressivo que o sistema masculino conseguiu impor até hoje. O cotidiano desprezioso e o profano sempre foram considerados como sendo de um nível inferior, em contraposição à conotação festiva que a arte possui, de ser algo anti-cotidiano e sagrado. No entanto, a maior parte do nosso dia-a-dia é preenchida por um cotidiano desprezioso. Não podemos "acontecer" ou "agitar" todos os dias. E, agora, as mulheres que sempre tiveram este cotidiano desprezioso em suas mãos, passaram a criar as suas próprias obras, inspiradas no dia-a-dia que nada tem de especial e onde não há sequer um sinal de dramaticidade. É exatamente nessa postura que se encerra uma crítica ao endurecimento da arte.

Para representar o Japão na Bienal deste ano, escolhi duas jovens artistas, Michiko Yano e Mika Yoshizawa, além de Tadanori Yokoo, que oscila entre o design e a pintura e, num outro pólo, resolvi apontar Yoshishige Saito, que completa 81 anos ainda este ano, ele que fora o precursor do *Avant Garde* no Japão e que, desde antes

da guerra, vem se colocando na vanguarda do tempo.

A arte contemporânea japonesa tem se diversificado deveras nos últimos tempos. Em face desta situação, concluí que seria mais esclarecedor para o público se mostrássemos paralelamente alguns dos aspectos mais crus e visíveis dos tempos, ao invés de simplesmente enumerarmos, em perspectiva, incontáveis autores. Tenho a firme expectativa de que a ênfase dada à "parte" exceda o "todo". Ainda, nem é preciso dizer que o ideal é a própria existência, o próprio "ser" dessas obras, todas elas extremamente interessantes, suscitar diretamente diferentes reações no público, independente das intenções deste comissário.

Michiko Yano vem criando obras que, através de diversos materiais, faz abrir um mundo em alto-relevo que se arrima numa superfície vertical e se estende até o chão. Neste mundo, despontam ali ondas altas e bravias e lá navios e pessoas se afogando nas águas. Esse quadro todo, no entanto, não é representado de forma literária; ao contrário, é como se um ser indefinido, passível de infindáveis aparições, através da metáfora do mar, se escancarasse totalmente, fazendo-se acompanhar de um caos todo enlodado.

O que serve de pano de fundo para o panorama que Yano pinta, que lembra um teatro de marionetes, é a abertura que a substancialidade do próprio material fornece, onde, na sua textura repleta de nuances, se diluem, como sombra, as imagens e a própria ficção. Yano ainda hoje continua produzindo altos-relevos de tons vivos e brilhantes, em forma de espiral, mas a obra *Mon* (A Porta), que marca a sua presença nesta Bienal, é a primeira tentativa ambiciosa de um novo estilo que pela primeira vez se afasta de uma superfície vertical, onde suas obras sempre se apoiaram.

As obras de Mika Yoshizawa têm uma textura translúcida que dá a impressão de elas terem sido o resultado de uma "destilação" suave do cotidiano desordenado e caótico. No começo, Yoshizawa transportava para a tela, de forma leve e fluida, objetos do cotidiano. Depois, libertando-se do estabelecimento da tela como meio de suporte, começou a pintar imagens de objetos povoados de signos, às vezes parecidos com uns rabiscos, nas superfícies de um sem número de coisas ao seu redor: paredes, geladeiras, portas, mesa de ping-pong, armários, televisões e até mesmo automóveis. Também "batizara", com cores e traços bem ao estilo rabiscado, pequenas peças presentes no dia-a-dia: potes para doce, cigarro, cinzeiros e fitas-cassete. É uma ironia bastante bem humorada a classificação que Yoshizawa dá às suas próprias obras: antes "qualquer coisa parecida com trabalhos manuais", do que arte propriamente dita. Ela não cria um mundo sagrado que transcenda o cotidiano, valendo-se de privilégios, mas faz desfilar animadamente aos nossos olhos, como num passe de mágica, um vácuo riquíssimo de se boquiabrir, escondido no cotidiano e normalmente despercebido de todos. As suas obras mais recentes nos trazem papéis de grandes dimensões cortados em alguns pedaços, justapostos e colados numa parede. É um *collage* que, no todo, lembra a lataria de um automóvel ou um peixe gigantesco, mas que comporta traços definitivamente refinados e elegantes, desenhados livre e generosamente, exatamente de acordo com a configuração dos papéis. O toque final é dado por um colorido mínimo e pequenos objetos. Surge, assim, aos nossos olhos, um mundo dum meio-ser extremamente enigmático, principalmente pelo emprego de papéis de decalque, que esfumam os traços e a dureza da parede.

Tadanori Yokoo foi o super star do design japonês. Inicialmente um *graphic designer*, que começou a sua carreira participando de movimentos *underground* no cinema e no teatro japonês dos anos 60, tornou-se amigo de Yukio Mishima e sob influência americana da arte pop e da

arte psicodélica, passou a criar ilustrações e posters de imagem kitsch. Nos anos 70, fascinado pelo budismo indiano e pelo zen-budismo, criou uma série de obras que associavam um ar espiritual a uma vulgaridade risonha e luminosa do tipo fotografia turística. Yokoo diz que começou a questionar o seu tipo de trabalho, altamente restrito pelo lado comercial, a partir de 1976, quando foi ver a Grande Mostra Retrospectiva de Picasso, no Museu Metropolitano de Arte Moderna de Nova York, passando a produzir quadros, que para ele passaram a ser um espaço ideal para suas manifestações vivas e cruas. Nas pinturas que Yokoo vem criando nos últimos anos, aparecem numerosas vezes personagens como Yukio Mishima, Wagner ou então a Lisa Lyon, do body art, todos eles com uma forte característica icológica. Ainda, em suas telas se faz presente uma atraente dissonância, resultante do encontro de rudes pinceladas com breves e simplificadas imagens, do tipo ilustração. Em suas obras também testemunhamos o malogro proposital daquilo que seria sublevado ao estado de sagrado.

Por trás do aparecimento de Yokoo, se encontra o fato de estar acontecendo, na cultura contemporânea japonesa, o fenômeno da aproximação, ou até mesmo da fusão da arte e dos costumes e, ainda, do high art e do sub-culture. Trata-se de uma característica marcante dos anos 80, o fato de o design e a moda, até então considerados como sendo de segunda ou terceira categoria enquanto cultura, terem se "promovido", cada qual à sua maneira, como linguagens culturais, fenômeno que também se repete com relação ao surgimento e fortalecimento das mulheres. Em termos extremos, a nova situação em que os receptores, ou seja, o público, passou a captar tudo: desde comerciais de TV até performances ou pinturas, como sendo manifestações culturais, embora confusas, é por si uma característica marcante da híbrida arte contemporânea japonesa.

É também um fenômeno da segunda metade dos anos 70 a revalorização, a reintrodução e a reapresentação ao público da nova geração dos movimentos vanguardistas que marcaram o mundo artístico japonês nos anos em torno da guerra. Assim, o Museu Metropolitano de Arte de Tokyo veio realizando, sucessivamente, uma série de mostras retrospectivas: em 1976, realizou a exposição Senzen no Zen-ei (A Arte Vanguardista de Antes da Guerra); em 1977, Aimitsu, Shunsuke Matsumoto-soshite senjo bijutsu no shuppatsu (Aimitsu e Shunsuke Matsumoto, e o início da arte do pós-guerra); em 1981, Sen kyuhaku gojunen dai-sono ankoku to kobo (Os anos 50: escuridão e luz); em 1983, Sen kyuhaku rokujunen dai-tayooka e no shuppatsu (Os anos 60: a caminho da diversificação) e em 1984, Sen kyuhaku nanajunen ikoo no bijutsu-sono kikujisei to dokujisei (A arte após 1970: sua internacionalidade e originalidade). Dentro do mesmo espírito, o Museu Nacional de Arte Moderna de Tokyo também veio realizando uma série de exposições retrospectivas: realizou em 1981 a exposição Sen kyuhaku rokujunen dai-gendai bijutsu no tenkan (Os anos 60: a fase de transição da arte contemporânea) e em 1983 Gendai bijutsu ni okeru shashin-sen kyuhaku nanajunen dai no bijutsu o chushin to shite (A fotografia e a arte contemporânea, com enfoque nos anos 70). Todas essas exposições focalizaram tanto movimentos artísticos de antes da guerra como, por exemplo, o Mauvais, quanto os do pós-guerra, como o Gutai-ha (Escola Figurativa), o Neo Dada Organizadores e o Mono-ha (Escola Materialista). O mais notável, entretanto, é o fato de que em quase todas essas memoráveis exposições, está presente o artista Toshishige Saito. Ou melhor, na sua vida é que está refletida toda a história do Avant Garde japonês, sempre à procura de um novo veio nas profundezas desta corrente que se chama tempo.

Saito partiu da influência do construtivismo russo e do dadaísmo tão em voga na década de 20 para, na década de 30, começar a criar al-

tos-relevos geométricos e monocromáticos que, na realidade, formavam um mundo que se adiantara ao Minimal Art, surgido depois da guerra. Na segunda metade dos anos 40, logo após o término da guerra, chegou a produzir, embora por pouco tempo, telas com imagens que encerravam sátiras sociais, mas a partir dos anos 50 passou a produzir quadros abstracionistas de grande lirismo, onde com uma furadeira elétrica talhava traços de uma forte casualidade, em madeira compensada, causando um grande impacto no mundo artístico japonês do pós-guerra. Na década de 60, produziu a série Cranes (Guindastes), com heranças do construtivismo de antes da guerra e, na década de 70, a série de altos-relevos e objetos tridimensionais denominada Hantaisho (Assimetrias), que emprega madeiras para embalar, como material básico. Saito disse uma vez, num famoso pronunciamento: "Sempre fugi de mim mesmo". Pois ele conseguiu realizar, sem parar, o milagre de sempre estar a explorar a realidade dos tempos, apesar do nihilismo que a fuga de si próprio encerra. Ou seja, exatamente ao contrário da postura de "fermentar" obras maduras dentro de si, mergulhando, para tanto, nas reminiscências do passado, Saito sempre resistiu e lutou contra o "eu", que normalmente tem a tendência de se solidificar em algo imutável.

Nos anos 80, a sua obra-instalação Fukugotai (Corpos complexos ou compostos), onde placas de madeira e pedaços de pau, pintados de preto, se distribuem no espaço, faz desenrolar diante de nós o melhor e o mais estimulante e excitante dos mundos que já criara. Naquele contexto, em que peças de madeira, de diversos formatos e pintadas de preto, se distribuem livre e generosamente, dispostas de acordo com o espaço da exposição, existe um não sei o quê que faz crescer e flutuar num único lance a memória corpórea, os conceitos e a sensibilidade do espectador. Diz-se que arte é algo que se deva apreciar unicamente com os olhos. Mas, o fato é que, mesmo para apreciarmos uma simples fotografia, desencanaemos uma série de movimentos: primeiro, escolhemos uma distância adequada e paramos diante da foto, no ponto que nos agrada, depois, nos aproximamos e nos distanciamos; em seguida, podemos nos distanciar dela mais ainda para, novamente, nos aproximarmos e pararmos na sua frente. Não só através dos nossos olhos, mas também através dos nossos movimentos, passa a se acumular dentro de nós uma experiência ambígua, não-lingüística, na qual se misturam, em partes indefinidas, os nossos conceitos, a nossa sensibilidade e as nossas memórias. Ou seja, nós não "vemos" uma obra de arte apenas com os nossos olhos, mas a "respiramos" e a "sentimos", com o corpo todo, onde também se inclui o cérebro, e ligamos todas essas sensações à característica específica do espaço. No espaço de exibição da obra Fukugotai (Corpos complexos ou compostos), de Saito, que é trazida para esta Bienal, muito semelhante a um bosque negro, o espectador, ao se movimentar em sua volta, poderá experimentar a metamorfose que as placas e os pedaços de pau, de cor preta, irão desenrolar em relação à parede que lhes serve de fundo. Essas peças pretas de madeira não irão "pressionar" um mundo plástico ao público, mas acariciarão o seu corpo todo, apesar de o receptáculo principal da obra serem os seus olhos. Achar maravilhoso este grau indefinido de liberdade. No seu mundo negro, não há espaço para expressões endurecidas ou para uma plasticidade artificial. Existe, sim, a sensação de estarmos tocando na extremidade dum mundo polissêmico e etéreo.

MÉXICO

"Dois regionalismos plásticos contemporâneos"

Após o rompimento, iniciado nos anos cinquenta, com a chamada Escola Mexicana de Pintura, os artistas do México desenvolveram, individualmente ou em grupo, diferentes modalidades de expressão que, se bem pouco tinham a ver umas com as outras, partiram de uma mesma idéia: deixar de lado a desgastada arte de mensagem implícita no realismo social e sondar o amplo manancial de possibilidades que oferecem as tendências internacionais. Diz-se, talvez falseando um pouco a realidade, que tais tendências chegaram ao México com um atraso de mais de vinte anos em relação ao seu surgimento. Entretanto, as novas modalidades de percepção, o ordenamento plástico dos elementos, o manejo da cor e a utilização de determinados motivos iconográficos que são próprios de um grande número de artistas mexicanos das recentes gerações, implicaram numa maneira inédita de conceber o espaço plástico, que, embora se encontre envolvido com as poéticas que se praticam além de nossas fronteiras, nem por isso deixa de apresentar características originais, profundamente enraizadas na atmosfera, na história e no meio ambiente característico das contrastantes regiões de nosso riquíssimo país. Os anos sessenta foram o cenário das "vanguardas mexicanas"; atualmente das vanguardas em si. Como tais, deixaram de ser objetivo para quem quer que se adentre com audácia e profunda consciência estética na proposição de suas expressões pessoais e talvez por essa razão é que um número considerável de artistas, cujas idades flutuam entre os cinco e os cinquenta anos, aparecem no panorama nacional e ainda no internacional como personalidades cujos modos de configurar, já perfeitamente identificáveis, oferecem altos níveis de inovação, além de inegável força expressiva.

Já na VI Bienal de São Paulo, Francisco Martarazzo se referiu ao acervo mexicano que participava extraoficialmente do evento como exemplo de "pintura ativa", recordando a expressão do crítico mexicano-guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Aquela Bienal representou um importante ponto de partida no que diz respeito à participação internacional do México, pois foram treze os artistas participantes; cinco deles enviados oficialmente e sete outros participantes sem indicação oficial. O primeiro grupo incluiu Pedro Coronel, Fernando Castro Pacheco, Cordelia Urueta, Carlos Orozco Romero e Juan Soriano. O segundo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Luis Nishizawa, Waldemar Sjolander, Vlado e Enrique Echeverría. Isso ocorreu em 1961. Desde então até a atualidade eles foram também os artistas representantes da arte "de rompimento" (com o academismo próprio dos epígonos da Escola Mexicana) e que têm representado o México nas competições e bienais internacionais mais importantes.

Atualmente o panorama das artes plásticas em nosso país acusa um retorno ao nacionalismo, o qual entretanto nada tem a ver com a arte considerada "oficial" que por anos dominou a partir do glorioso surgimento da pintura mural em 1921. Convém fazer notar que no México foram os artistas, e não o Estado, que impuseram códigos a serem seguidos, formando frentes e grupos e conseguindo por um longo tempo certa unidade estilística, a qual, com ricas variantes, chegou entretanto a configurar algo que se assemelha a uma escolha, a Escola Mexicana, propiciadora de uma arte realista que refletiu durante longo tempo o sentir de um poderoso grupo de pintores, que se sobressaiam por seu gênio e sua consciência histórico-estética.

Toda arte tem sua época. Mortos Orozco, Rivera e Siqueiros, Rufino Tamayo tornou-se o paradigma do artista que, sem prescindir de maneira alguma de suas raízes nacionais, se impôs in-

ternacionalmente como pintor impotantíssimo na plástica mundial. Outro tanto pode-se dizer de Francisco Toledo, que participou da Bienal de São Paulo em 1979. Também Leonel Maciel esteve representado nessa ocasião em que a Bienal brasileira obedeceu a um caráter temático. A atual seleção de Leonel Maciel, nascido em 1939 e portanto representante de uma geração ainda jovem, embora com mais de vinte e cinco anos de trajetória, se deve à audácia e à originalidade com que apresenta suas atuais propostas; um contingente das quais se encontra em exibição no Palácio de Belas Artes desde 25 de Abril. Maciel é originário da Costa Grande de Guerrero e seu regionalismo amalgama elementos mágicos, esotéricos e sincretistas próprios de seu lugar de origem. No entanto, sua vasta cultura artística, suas inquietudes, tanto históricas como propriamente visuais, o fazem transcender a simples transposição do mito e da fábula. Ele logrou instaurar uma linguagem muito individual, despreendida totalmente do ilusionismo naturalista, fortemente icônico, enquanto as imagens que propõe são sempre discerníveis, além de serem muito artesanais. Essa última característica não é privativa de Maciel, mas está conforme a uma corrente praticada por vários artistas que, de certo modo, ou são seus seguidores ou coincidem com ele. A série que apresenta em São Paulo encontra-se produzida em papel-mate e esse mesmo material, utilizado em colagens formando escamas, lajas ou emendas, serve em algumas composições para configurar áreas que tenham valor próprio. Além do papel-mate pintado e recortado, Maciel utiliza em suas colagens papel comum e papel de estanho pintado com laca para pintura de automóveis, assim como pigmentos diretamente aplicados. A série é intitulada "América" e a iconografia se centra na presença do sincretismo religioso entre o cristão e o primitivo americano, sincretismo em alguns casos propiciado pela fortíssima incidência da presença negra. Temos aí transposições do totem proveniente de diversas tribos norte-americanas, do Mixtlán mexicano, do esqueleto fêmea-macho da América Central, do fetiche sul-americano e do retábulo, que se dá como elemento mágico-religioso praticamente em todas essas regiões. Existe um ritmo nas composições de Maciel que compõem essa série: se transpusesse a música, dar-se-ia, talvez, origem a uma batucada brasileira ou a uma rumba antilhana. A "percussão" das imagens, sua disposição no espaço, a frequência de sua incidência, fazem com que as composições se associem a movimentos negróides.

Sérgio Hernández nasceu nas terras altas de Oaxaca, quase na divisa com o Estado de Puebla, no ano de 1957. Ao chegar à Cidade do México para estudar pintura na Escola Nacional de Pintura e Escultura, denominada "A Esmeralda", vinculada ao Instituto Nacional de Belas Artes, era um adolescente que com seus trabalhos sabia expressar-se em castelhano. Seu talento natural, sua inata disposição para utilizar as cores e para amalgamar em sua pintura elementos provenientes da arte popular, fizeram com que ele se desenvolvesse quase que meteoricamente. Ele tem sido um dos pintores jovens mais distinguidos com prêmios e menções nos Salões Nacionais, além de ser conhecido em algumas cidades dos Estados Unidos e da Europa. A exemplo de outros oaxaqueños, sua pintura é pródiga em cores, sem jamais chegar a ser estridente, e - diferentemente de um grupo numeroso de pintores daquela região que se manifestam como seguidores próximos de Toledo ou de Tamayo - possui linguagem muito própria que se caracteriza pela síntese no desenho pela estrutura forte e parca e, como já disse, pela utilização lívrissima das cores. Quanto à iconografia, ela difere completamente daquela do pintor inicialmente comentado, Hernández não pretende transmitir conteúdos precisos, mas está mais bem permeado pela idiosincrasia ou cena de alguma instância natural, geralmente relacionada com a paisagem. De algum modo sua arte se relaciona com o Art brut, definida por Jean

Dubuffet em seus *Ecrits* de 1967, após a liquidação, em 1951, da *Compagnie de l'art brut*, que como se sabe, reuniu uma vasta coleção de pinturas e objetos produzidos por crianças, pintores primitivistas ou amadores e psicóticos. Sérgio Hernández toma algo da espontaneidade infantil do Art brut, porém elaborada com espírito adulto e com um ofício pictórico que nada tem a ver com os atuais "selvagismos" ou "barbarismos" que impregnam as atuais correntes neo-expressionistas. Hernández é um artista fino na sua execução, sem deixar de ser forte na maneira como aplica seus materiais ao suporte.

Ao propor Leonel Maciel e Sérgio Hernández como representantes mexicanos na 18ª Bienal de São Paulo, não tentamos mostrar uma síntese do panorama atualmente oferecido pela pintura mexicana. Simplesmente desejamos oferecer a um público internacional de conhecedores a obra de dois artistas de diferentes gerações, porém, representantes da jovem pintura mexicana, que se destacaram notavelmente em suas respectivas trajetórias, que se apresentam contrastantes e às vezes entrelaçados entre si. O fato é que ambos são artistas regionalistas que codificam suas linguagens de modo contemporâneo. Os traços gerais sobre os quais foi configurada a 18ª Bienal de São Paulo determinaram a escolha de Leonel Manoel e de Sérgio Hernández, os quais - não temos dúvida - irão suscitar profundo interesse no público visitante da mostra.

Teresa Del Conde

NICARÁGUA

LEONEL VANEGAS

O mundo da psique é como um vazio onde fluam as idéias, é um espaço sem fim com idéias e formas, brancas e verdes, negras e cinzentas, na pintura de Leonel Vanegas.

Dos pintores nicaraguenses de trajetória mais extensa, um dos mais abstratos de nosso movimento, um artista que realiza suas obras através de uma lente que trata de medir a capacidade de assombro do espectador; as formas sugestivas de Vanegas nos Monumentos 1, 2 e 3 nos transmitem diferentes sensações, nos chamam a penetrar nesse espaço infinito e envolvente; massas sensuais às vezes, tenebrosas, texturas deliciosas visualmente; tridimensiona o espaço com uma suavidade que nos remonta para fora do planeta e recorta as bordas dessas nuvens verdes e brancas da psique humana, como um apelo e prestidigitação da vida futura nas galáxias, das formas, e o encontro do homem no vazio do universo.

É de uma incrível grandeza a psique, a psique de Vanegas.

Carlos Montenegro

O teatro colonial na Nicarágua teve sua origem na comédia bailete do século XVIII intitulada "El Gueguense", escrita numa mescla de castelhano e nahuatl, língua indígena. Montenegro centraliza uma grande parte de sua obra nas tradições teatrais de nosso povo, no teatro de rua; é amigo dos atores populares herdeiros da tradição; que são também seus modelos; é amigo do culto ao teatro, da fixação dos temas que chegam a representar em nossa literatura e nossa dramaturgia a força da rebeldia indígena contra o jugo colonial espanhol.

Possuidor de grande virtuosismo na utilização de tintas e aguadas, seu trabalho minucioso e sensível está revelado nas várias expressões das máscaras miméticas dos atores. Nem toda a obra de Montenegro está inspirada no teatro colonial. Também as lendas e a paisagem da Nicarágua ocupam os outros 50 por cento de seu trabalho; "A Larva" é uma obra realizada a partir do testemunho do grande poeta Rubén Darío; nos

sonhos e pesadelos do escritor surgiam constantemente personagens de traços quase imperceptíveis, um dos quais ele descreve em sua autobiografia e que é reconstruído por Montenegro nessa obra. Outra obra, "O Casarão, o Miro e o Caminho de Ocotal", registra quase fotograficamente a paisagem da zona norte de nosso país, a zona onde atualmente os mercenários norte-americanos assassinam camponeses e civis, na ânsia de invadir nosso território.

Orlando Sobalvarro

A história da América Latina encerra momentos dolorosos provocados durante as décadas de 60 e 70 por macabras ditaduras e desde o século passado pelas intervenções dos Estados Unidos nos países deste continente. Esses acontecimentos foram guardados por todos os artistas que encontram seus temas na realidade do povo, sem ter que necessariamente ser uma linguagem direta, um realismo muito preparado, uma fotografia transferida do papel para a tela; não ocorre dessa forma.

Em nosso país, desde muito jovem Orlando Sobalvarro pinta a realidade da vida social, militar e política de nosso meio. Na década dos anos 60 é significativa sua fase dos mineiros descarnados (as firmas transnacionais deixavam para os mineiros apenas seus próprios pulmões perfurados, enquanto levavam o ouro e os outros minerais); sua série de políticos enforcados é de grande importância também; sua homenagem ao herói Leonel Rugama é uma de suas obras fundamentais; as crucificações dos anos 70 são de qualidade e expressividade incríveis; tudo isso obtido numa linguagem figurativa de inclinações altamente abstratas, um diálogo de elevada estética com o espectador. Em meados dos anos 70 nele irrompe uma paixão textural e material, que reunia também elementos essenciais da realidade de aquele momento.

Com o triunfo da nossa Revolução, Sobalvarro começa, desde 1982/3, a praticamente centrar seus olhos e temas na realidade direta, sem cair na linguagem fácil (fácil para o espectador, de leitura direta); nos mostra suas figurações abstratas das "Mulheres do Cuá" (heroínas camponesas, assassina e torturada pela guarda do ditador Somoza); sua obra "Camponeses" obteve menção especial na recente Bienal de Havana. Ele depurou as características técnicas de sua linguagem, obteve uma fina translação de cores e formas, uma limpeza de exagerada beleza, mas não caiu no esteticismo delambido, equilíbrio obtido na força dos temas que aborda.

O mundo inteiro está ciente de que o governo dos Estados Unidos quer eliminar nossa Revolução, por representar uma alternativa de mudança social, política, econômica e cultural para os países do Terceiro Mundo e sobretudo para a América Latina. Nos impuseram um bloqueio, desejam nos isolar; entretanto, a fortaleza de nosso povo se impõe diante dessas situações. Nossa economia agrícola fundamentada no café se viu afetada, pois as áreas onde se dão esses cultivos são zonas de guerra, no entanto, todos os estudantes, os profissionais, os artistas e intelectuais, os comerciantes, todo o povo, foram trabalhar na colheita de café nas zonas de guerra, e aprenderam a colher o café. Encontra-se motivada nessa vivência uma das obras de Sobalvarro apresentada na 18ª Bienal de São Paulo, intitulada "Colhedores de Café". As outras obras significativas apresentadas são: "O Homem de Amerrisque" (O Homem das Segóvias, O Homem Forte, O Homem da Nicarágua), onde surge Sandino com suas mãos grandes e fortes, sua cabeça feita luas e sonhos, crucificado (assassinado por Somoza em 1934), está ali, está aqui, está formando nossa paisagem de vulcões e lagos, de terras telúricas com luzes de tormentas tropicais, está vibrando nas entranhas da terra e, com seus braços crucificados, estendidos, nos envolve com seu abraço. Igualmente, na obra "Nas Minas de

São Albino"; Sandino, nosso povo, nossos mineiros, nossos trabalhadores, enfrentam a agressão terrorista dos mercenários somozistas pagos pela CIA; a figura desse tríptico, recortada no espaço, com seu fuzil na mão, está resguardando a honra e a dignidade de nossa pequena pátria, está vigilando nossos inimigos, está assumindo a defesa da dignidade de todos os países da América Latina, que a Nicarágua representa como peça fundamental nos campos político e militar, que podem chegar a um ponto crítico, o que os povos honestos não devem permitir. Estamos no final do século XX, quando uma guerra significaria o fim da humanidade, de nossos sonhos, de nossas realidades, de nossas aspirações. Sobalvarro está escrevendo a história ao lado de nosso povo; está contando nossa história com plástica maestria.

Juan Rivas

As frutas são um elemento vital na vida dos povos latino-americanos; são fundamentais em nosso meio. Alguns artistas nelas encontraram, através da investigação, da prática no tema e de redundâncias básicas de estudo, uma forma de comunicação, obtendo através das formas e volumes das frutas diferentes versões: frutas sexuais, frutas sensuais, frutas por serem frutas, frutas agressivas; um fruteiro enorme em variedade.

Juan Rivas, um dos mais jovens artistas da Nicarágua, desenvolve atualmente uma fase de frutas em seus temas plásticos. Todavia, não obtém ainda uma mensagem, uma transmissão direta de sua intenção; maneja, entretanto, com grande habilidade a riqueza das cores, os esbaltamentos, as texturas, a carnosidade e a luminosidade; nos entrega obras tecnicamente perfeitas, mas que não principiam ainda a conversar conosco; não conhecemos sua intenção e a intenção das frutas, que não falam, mas que aí estão.

Francisco Rueda

O pássaro negro é um avião norte-americano (made in USA) que durante vários meses violou os céus de nosso país em atividades de espionagem; um estrondo tremendo rompia nos céus ao romper-se a barreira do som, causando pânico e intimidando nosso povo. Após três dias consecutivos, chegamos a nos acostumar com esse terrível ruído que diariamente durante quase um mês a determinada hora explodia em nossa atmosfera.

O esforço do governo norte-americano, suas atividades de espionagem, as possibilidades de intervenção, são fatos presentes em cada momento de nossos irmãos nicaraguenses, sendo que os artistas, vivendo o momento, captando o meio atual, falando a mesma linguagem de nosso povo, plasmam isso em suas obras, como é o caso de Francisco Rueda, que registra esse momento em seus trabalhos "O Pássaro Negro capturado na América Latina" e "O Espião Vai e Vem na América Central!"; nossos artistas partem da realidade para completar suas idéias plásticas e dialogar com o público de nosso país. Transmitimos a todos os senhores a experiência desse avião-espia numa das tantas violações do governo dos Estados Unidos contra nosso território.

Peñalba

A pintura e a literatura nicaraguenses atingiram um estágio de desenvolvimento que lhes concede o privilégio de se situarem na vanguarda do movimento artístico-cultural de nosso país.

Ambas se originaram na teoria do nacional e na prática do momento real, no instante do tempo e no espaço que cada autor toma e cria. São fundamentais na arte nicaraguense as contribui-

ções de Peñalba (1908-1979), com suas teorias que preconizavam a preocupação de passar para as telas as vibrações cromáticas de nossa paisagem tropical e vulcânica. Todos os artistas formados por Peñalba possuem características expressas dessas teorias. O artista não somente pensou na formalidade técnica, na resposta das cores, mas chegou a manipular com grande talento a preocupação técnica e a urgência temática. Logicamente, o início de nosso movimento plástico e sua maior força retrocedem ao início dos anos 60 e ocorrem num ambiente hostil, em meio a uma acirrada luta política interna, uma luta guerrilheira, num país pobre e analfabeto, num meio insalubre, num país descuidado pelas ambições de uma família sanguinária, uma das mais terríveis ditaduras da América Latina: os Somozas.

O artista principia a mostrar em seu trabalho as preocupações e as situações do povo, do operário, do profissional, do próprio artista marginalizado, sem ter plasmado tudo isso numa linguagem de fácil leitura: com abstrações e figurações vai obtendo a conversação de seu conteúdo; em síntese, arranca a força de nosso movimento com um profundo conteúdo da realidade social que vivíamos, manejando com segurança as técnicas e linguagens utilizadas.

Durante todos esses anos o artista se desenvolveu dessa maneira, e hoje, com uma Revolução que implica em grandes mudanças sociais, econômicas e culturais, também ele pinta a vida do povo, seu trabalho, suas preocupações, suas atividades, seus heróis, sua vida cotidiana e suas aspirações; a todos aborda com sua facilidade de conversação, com sua linguagem plástica. Cada um faz sua reflexão e a interpreta com suas atitudes. Cada um apresenta suas inquietudes originadas na realidade; o artista e o povo nicaraguense vivem uma intensa vida, uma realidade dura, devido à guerra injusta que nos fazem; nos atacam porque empreendemos uma cruzada de alfabetização, porque entregamos a terra aos camponeses, porque queremos construir nosso futuro com nossos recursos, dos quais nos apropriamos, e o artista reflete isso na sua obra, o criador é parte originária do seio do povo humilde, da maioria beneficiada pela Revolução. A arte e a vida são uma só coisa na Nicarágua. Estamos escrevendo e fazendo nossa história com a pintura, com a poesia, com nosso sangue e nosso sacrifício; estamos construindo nosso futuro com o amor de todas as mãos e corações do povo; estamos aprendendo a ser nós mesmos, com dor e com amor.

Luiz Morales Alonso / abril de 1985.

NORUEGA

Diversos artistas nórdicos passaram a trabalhar com instalações ambientais nos últimos anos. Apesar de terem acumulado diferentes experiências, eles compartilham um ponto comum: seu trabalho com outros meios tais como a escultura, a pintura, as artes gráficas ou o performance, antes de passarem a trabalhar com instalações.

Os países nórdicos encontram-se sempre sujeitos a influências provenientes do Exterior, mesmo que elas demorem um amplo espaço de tempo para atingi-los. Entretanto, esse atraso específico proporciona uma dimensão extra àquilo que vem atualmente sendo desenvolvido em termos da arte nas instalações ambientais na Escandinávia. Essa dimensão extra unifica as influências das performances inspiradas no Fluxus, na arte conceitual e no novo expressionismo dos anos 80.

A utilização de uma sala como se fosse um quadro corresponde, de muitas maneiras, a uma singularidade reinante na arte nórdica, que pode ser mais bem caracterizada como um sentido de multiplicidade em substância e expressão. Tais atitudes podem frequentemente se assemelhar

a uma rejeição de definições intelectuais e de princípios categoricamente formais e a um sentido correspondente de ambiguidade e de multiplicidade.

O filósofo dinamarquês Sorên Kierkegaard formulou essa atitude como sendo dependente "não de uma relação ou isso-ou aquilo, mas de uma relação tanto isso-como aquilo"; e suas idéias constituem a base dessa filosofia existencialista, a qual parece representar uma formulação adequada do sentimento de vida nórdico. A sala, a forma como ela é utilizada por Per Inge Björjö, é o meio adequado para expressar multiplicidade e complexidade. Restos industriais, recolhidos de minas e de construções, ferramentas simples e rudimentares e equipamento tecnológico primitivo, são utilizados na montagem da instalação.

No interior dessa montagem pode-se encontrar elementos com variadas determinações psicológicas, espaços para eventos físicos e emocionais que conjuntamente delineiam o quadro de uma situação existencial imbuída da maioria das possibilidades humanas para a atividade e a reflexão. Objetos de madeira talhada são dispostos na sala como se representassem interpretações/formulações pessoais dessas possibilidades.

Per Hovdenakk / comissário

PANAMÁ

A pintura de Jaime Moremo tem sabor de fera

A inversão e a versão do mundo são para cada artista o ergo-sum de sua obra e de seu direito. Cada representação é única na ilimitação criadora de uma tela. Jaime Moreno não foge a essa graça dos autênticos. Ele que se entrega às Artes Visuais é, na ânsima que constrói e que espalha sua arte, observada de um ângulo qualquer, uma exposição. Formado por um forte instinto e pela Academia que rigorosamente o especializou em áreas como desenho, conhecimento das cores e na destreza com os óleos, acrílico e pastel, teoria e exercício de pulso para a utilização do carvão e a habilidade para o desenho. Seus passos por São Carlos, no México, e seu ateliê na Polônia dão testemunhos disso.

Pintor desenraizado de sua pátria, o Panamá, amadureceu seu estilo por meio de impressões européias e orientais. Sem serem bizantinas, as pessoas que povoam o universo de Moreno encontram-se presas como num escapulário, mais com direção à disformidade e à grande angular do que para o cosmético, com acendrado sabor de fera; a exuberância das cores, quando os vermelhos ou verdes tropicais servem de sombreado em retratos que fazem lembrar Rouault, é um dos aspectos brilhantes da obra de Moreno. As cores como meio de desnudar emoções e expressar seus mais íntimos sentimentos; cores com as quais se fabricam ambientes e atmosferas.

Como promotor de outros artistas, à frente da Direção de Artes Plásticas do Instituto Nacional de Cultura, realiza um trabalho também profissional e com alentador afincamento no sentido de organizar, documentar e cristalizar o desenvolvimento de outros colegas. Atitude que prova seu desegoísmo e seu amor pelo essencial.

Seus temas deleitam os marginalizados, os personagens populares, a morfologia humana, a velhice e a loucura. Entretanto, não são tristes nem melancólicos como os de Goya; brilham dentro de sua penumbra. Os nus ficaram para trás, como constância do manejo da técnica. As manchas do "action painting", que deram liberdade à vocação criadora, tomaram faces e corpos. A transparência substituiu o período "fauvista" e o encontro com Matta foi inevitável.

A influência do Muralismo, especialmente das proporções de Orozco, se faz sentir nas enor-

mes telas que Moreno realiza e projeta. Transporta suas dimensões para um hiper-expressionismo ao aumentar, para efeito, o dramatismo de suas realizações.

Creio que seria necessário falar de Moreno como desenhista gráfico, como um capítulo à parte. A Escola do Cartaz, que ele seguiu em Varóvia, consolidou para ele mesmo sua habilidade. Aqui as forças retrotraem o transbordamento até o conceito. E Moreno sabe muito bem resolvê-lo, de forma mesurada, se dispuser do tempo necessário até conseguir uma notável síntese.

Sua participação constante em importantes coletivas conservam-no como referência para sua geração. Agora falta somente o que ele já se conseguiu: montar uma retrospectiva que o apresente como artista amadurecido e exercitar o ofício em exposições individuais.

Alfredo Arango

Juízo Crítico

Adonai Rivera Degracia

A selva antilhana de Lam correspondia a uma visão do trópico impregnada de onirismo, mas também de uma agressão latente nas formas nítidas e cortantes, no emergir de puas e dardos, que contrasta com o sonho noturno de Adonai Rivera Degracia, onde o horizonte do mito assinala o fluir das imagens ancestrais das formas vegetais sonolentas, os vestígios fósseis, as incríveis criaturas abissais e os insetos silenciosos e alertas.

Rivera constrói suas metáforas visuais com base em curvas de meia-lua, com as quais elabora formas rítmicas e fluidas, frequentemente flutuantes no espaço, que sugerem uma existência larvar, pronta para se manifestar, mas que ainda não supera o estado de virtualidade, e de possibilidade absoluta, tanto como o sabor totêmico, a reminiscência de magníficas e esquecidas idolatrias, e as frágeis e requintadas cadências da arte amariense.

O universo de Adonai Rivera, mensurado dentro de seu espírito barroco, não é diurno, mas lunar, e recolhe as mais primitivas insinuações da sacralidade dos ciclos cósmicos, dominados pela fugacidade recorrente da lua, o vaivém das marés e a germinação silenciosa das formas na obscuridade abissal, profunda e azulada, quebrada por uma luz fria e gipsea, que revela imperturbável a paisagem perpétua e inevitável do germe à memória.

Uma mitologia antilhana insinua-se na articulação dos traços, na dispersão dinâmica dos espaços, nos esfregos e veladuras, na matização precisa, tanto como onírica, da cor. A pré-história da raça emerge na consciência como um legado da memória ancestral, do consciente coletivo que esconde o segredo da identidade última do cósmico e do subjetivo.

Laura Gil / crítica de arte da
República Dominicana.

PARAGUAI

Susana Romero

Susana Romero também é, por convicção e inserção histórica, legionária do movimento no campo do desenho que como fenômeno plástico se manifesta em prol de uma parcela mais ampla de otimismo e de esperança em todos os nossos países. A excelência de seu ofício, o respeito em julgar seu caráter criador e interpretativo dentro das regras mais precisas e nobres, concedem ao leitor de seus testemunhos a harmoniosa e rara oportunidade de um gozo estético sem pausas. A personalidade serena da autora extrai, do muito que tem para dizer, um texto que a vincula a um

"surrealismo outro", no qual a criatura humana se forma e se transforma com amanheceres e agonia, deixando no ponto mágico do encontro a agri-doce nota de seus valores épicos. A simbologia poética de Susana não necessita de especulações para ganhar olhos nem elogios pueris. Se dá como uma entidade moral e ética, que assim nos fala de sua bondade e fraternidade de ser.

O caminho já foi bem escolhido e se enriquecerá com o andar e mais andar, porque aqueles que abraçam a comprometedora possibilidade expressiva do desenho são salvos no final se têm coisas para bem dizer e melhor criar. Por isso, a chegada de um espírito iluminado de tantas condições deve se manter em estado latente de regadura, com a síntese como meta e a pureza como fim. O silêncio e a voz, o branco e o negro, o espaço e a idéia, lhe dão seu aval, porque são tratados com a maior dignidade, em sua solvente e sempre auspiciadora aventura.

Jorge Paez Vilaro / fragmento

Miguel Heyn

A pintura que Miguel Heyn apresenta nesta exposição manifesta com clareza duas tendências presentes em seu trabalho.

Por um lado nota-se uma direção analítica, mais intelectual, nas suas "Variações Sobre um Mesmo Tema" que desenvolve quase obsessivamente o motivo simples e direto da maçã. A figura da fruta é esquemática e essencial, despojada de acidentes e de detalhes. É uma forma pura, elementar, aparentemente livre de conotações e ambigüidades. Tanto sua apresentação como sua imagem literal de um objeto meramente disposto diante do espectador, como o sentido serial e discursivo da repetição, se inserem dentro de preocupações conceituais que consideram a figuração como signo e como texto. Por outro lado, as grandes pinturas se baseiam nas sugestões e nos equívocos produzidos por formas mórbidas, climas espessos, texturas trêmulas e cores corroidas. As flores e as frutas não são ainda sinais de si mesmas, porém símbolos complexos, carregados de erotismo e destruição, seres sensuais e vulneráveis, repletos de vitalidade, mas espreitadas por vagas inquietudes: os perigos do meio, fragilidade do momento ou o corromper das formas próprias. São formas mutantes, a meio caminho entre a flor e o fruto, o vegetal e o animal, o crescimento e a deterioração.

Entretanto, essas diferentes tendências da obra de Miguel Heyn se encontram em pressupostos comuns, em coincidências que dão certo sentido de continuidade à mostra. Em primeiro lugar, deve-se desconfiar de toda aparente obviedade da imagem estética, as inocentes maçãs enquadradas ordenadamente em quadriculas iguais são muito mais do que as puras referências que apresentam ser, também constituem a seu modo figuras híbridas que oscilam entre a natureza e o símbolo, entre a sequência da linguagem e o decorrer do tempo natural. Também sugerem outras formas e portam conotações. A maçã é sempre arquétipo e síntese da fruta e a fruta o modelo da origem da decomposição. Ainda como forma pura, como asséptico esquema visual ou como conceito, estará sempre contaminada por pecados originais e ameaçada pelo devir.

Ticio Escobar / comissário - Setembro, 1982.

Margarita Morselli

O inconsciente é para cada um de nós um mundo pleno de mistérios. O inconsciente assume as formas mais inusitadas e mais estranhas para revelar aquilo que é difícil expressar com palavras comuns.

Toda vez que o inconsciente se manifesta, as formas que adquire nos causam uma impressão de temor, de surpresa, até de medo e quase sempre de mistério.

Essa foi a impressão que me causaram certos quadros de Margarita Morselli: escadarias que não começam em ponto algum e que sobem, ou descem, até um infinito, sem rumo e sem destino; escadarias que nos fazem recordar irresistivelmente as ocultas e imprevisíveis escadarias das pirâmides egípcias, as quais escondiam a passagem proibida que levava à tumba dos faraós; que são símbolo do recôndito coração oculto, guardiãs da alma desses monarcas impene-tráveis — e tantas outras coisas que as escadarias pintadas por Margarita Morselli nos sugerem. Vontade? Desejo de revelar a si mesma os sonhos e segredos de sua personalidade? O certo é que esses quadros estão cheios do mistério que sempre precede o desconhecido e que a artista — deliberadamente ou não — tem sabido plasmar com a poderosa força do inconsciente em símbolos de grande força plástica e psicológica.

Lívio Abramo / Julho, 1983

PERU

É de uma arte anterior que nascem todas as artes e "é ao chamado das formas atuais, viventes, que ressurgem as formas mortas". Estas frases famosas de André Malraux, escritor francês, autor de "A Psicologia da Arte", são retomadas hoje e frequentemente tidas como evidentes. A que vieram então, recentemente, o movimento surrealista, a arte bruta e milhares de proposições duvidosas de artistas que se diziam dispostos a acabar com a arte?

Estamos presenciando, há aproximadamente um século, um enorme processo de distanciamento das formas artísticas anteriores. E paradoxalmente, este processo foi todo elaborado por homens que se autodenominavam artistas, ocupando, de fato, as funções sociais outorgadas aos criadores das formas das quais, até então, eram destruidores implacáveis. Eles foram levados ao cume pelos funcionários da cultura, os mesmos que até o momento eram alvo de suas ofensas.

Aqueles que amam Poussin, Cézanne, Ingres ou Mondrian e deles se alimentam é reservado o termo, por exemplo, de "aculturados" por Jean Dubuffet, o qual não vê, aliás, inconveniente algum em pessoalmente encarnar a pintura francesa na Bienal de Veneza.

Numa atitude isolada, um artista de nossos tempos, Herman Braun-Vega, quis retomar, há mais de quinze anos, o insuperável desafio à cultura que condenou, só na França, duas gerações de pintores à esterilidade e à neurose. Hoje Braun-Vega é seguido por uma multidão de jovens artistas que voltam aos museus e apresentam uma pintura dita erudita, principalmente na Alemanha e Itália. Eles serão, segundo certos críticos, os precursores do último grito das artes. Traduzindo: o prêt-à-porter artístico.

Essa é, sem dúvida, uma razão para alegria, mas talvez seja necessária certa precaução com esse retorno, pois as polémicas tendências estéticas apresentadas apressadamente pelas vedetes da pintura-marketing procedem mais da malícia estratégica da comunicação do que realmente de um profundo conhecimento da linguagem da criação.

É essa linguagem que Herman Braun-Vega questiona em Rembrandt e Velazquez, Ingres e La Tour, Manet e Monet e tantos outros pintores admirados. É dessa linguagem que ele ousa alimentar sua própria pintura com um imenso respeito que não exclui uma afetuosa impertinência e muita liberdade na utilização de termos emprestados.

Uma linguagem, mas de estilos. A pintura de Herman Braun-Vega antecipa a questão da autonomia da arte, uma vez que ela procede deliberadamente de inserções de motivos e maneiras aparentemente heterogêneas. Para aqueles que se espantaram ao ver o cadáver esquartejado do professor Tulp munido de um pé à antiga... ("A Lição ... no Campo", segundo Rembrandt, 1984, acrílico sobre tela).

A justaposição de estilos foi a regra básica no passado, explica Meyer Schapiro — “não necessitávamos restaurar uma obra danificada ou completar uma peça inacabada no estilo original...” (Style, Artiste, Société, p.48, Gallimard). O ideal rigoroso da coerência é essencialmente moderno. Se em todas as épocas os artistas se esforçavam ao máximo em criar obras dotadas de unidade, esta última regularmente abraçou a diversidade até chegar a um ponto onde os costumes modernos obrigaram o pintor a não abrir mais do que um único sulco. Apenas Picasso ou seu desmontar este imperativo categórico e varrer, dessa forma, um terreno no qual poucos de seus sucessores tiveram êxito.

Herman Braun-Vega é um deles, mas ele não reata com a linguagem pictural de seus antecessores para subvertê-los: se ele quebra imagens célebres, se nelas ele opera deslocamentos insólitos é para afirmar e testemunhar, não para negar.

É preciso afirmar ainda, de antemão, que os pintores pertencem a uma mesma família. Braun-Vega realizou, em 1983, uma espécie de quadro-manifesto intitulado “Caramba!”. Nele Vega responde a uma questão levantada numa exposição coletiva — “Quais são seus mestres na pintura? Vocês não gostariam de realizar uma obra que revelasse de maneira tão rápida quanto possível suas referências artísticas? Enfim, um quadro através do qual vocês testemunhassem a quem vocês se referem diretamente na história da Arte?”

Este é o comentário, feito por Herman Braun-Vega, que acompanha “Caramba!”. “No fundo, à direita, próximo à porta, parte de uma parede recoberta por um papel-pintado de Matisse, sobre o qual podemos ver pregado “O Banho Turco” de Ingres (1863). Pela porta aberta, vemos uma paisagem de Cézanne, “Les Peupliers” (1880). Ao centro, natureza morta composta por um fragmento de Chandelier, pot et casserole émailleé, (Candelabro, Pote e Panela Esmaltada) de Picasso (1945), e um detalhe de “Pommes et Oranges” (Maçãs e Laranjas) de Cézanne (1900/1905). De um lado da mesa, encontramos um personagem de “Caprichos” de Goya (gravura n.º 69 - Sopla) utilizando uma criança para soprar a vela de Picasso. Seu avental traz a inscrição “I love the neutron bomb” (eu amo a bomba de nêutron). Aos pés desse personagem, dois pequenos monstros reproduzidos por Goya (“Como eles a depenam!”). Em frente, Cézanne oferece o pomo da sabedoria ao espectador. No meio, sentado numa cadeira, Picasso com sua testa no eixo central do quadro, da pintura, da minha pintura? Atrás dele, Rembrandt apóia sua mão em meu ombro, pois estou presente no quadro (egocentrismo!) na mesma posição de Velázquez em “Las Meninas” e Goya (que representou a si próprio na posição de Velázquez) em seu quadro “A Família de Carlos IV” (1800/1801). Sete pintores como os sete dedos da mão de Picasso!”

Sete pintores que simbolizam a família de Braun-Vega, bem entendido que muitos outros aparecem ainda de quadro em quadro. Aqueles que gostaríamos de conscientizar - se que todos morreram nessa família, com exceção do próprio Vega, lembraremos que uma série recente (exposta na Galeria Lucien Durand) foi totalmente consagrada aos pintores ainda vivos, os irmãos de Herman, cujos nomes são Arroyo, Dewasne, Erró, Velickovic, Fromanger...

É preciso afirmar ainda que a pintura não é inocente, que ela está sempre envolvida social e politicamente, e que a mensagem do pintor — quer queira, quer não — ultrapassa o jogo de formas e cores empregado em sua tela.

O quadro de Rembrandt que mais fascina Vega é “A Lição de Anatomia”, já citado, cuja história é: nobres de Amsterdã pedem a Rembrandt para retratá-los juntos, seguindo, a mando de Jacob Kooveld, porta-voz do grupo, a disposição hierárquica de seus componentes, o que obedecia às regras da sociedade da época. Essa é a primeira encomenda oficial a Rembrandt que nes-

sa época tem vinte e seis anos. No entanto, apesar de sua timidez diante do “porta-voz”, ele impõe sua concepção sobre o quadro a ser feito: um movimento natural dos alunos do professor Tulp, em volta de um corpo que o cirurgião magistralmente esquartejou em público, em janeiro de 1632.

Porém, o que Rembrandt não pôde contar é que o cadáver o interessava muito mais do que o rosto dos fantoches que o cercavam. Uma pirâmide se eleva e o morto é a base luminosa e esverdeada. Os sete burgueses que estão presentes, orgulhosos de sua importância e da seriedade de suas funções, recebem a luz desse despojo já próximo à decomposição, o único objeto do quadro.

Quem era realmente aquele morto? Adriaen Adriaensz, aliás Aris Kindt, de Leyde, cidade natal do pintor. Um miserável vagabundo conhecido pelo seu apego ao álcool. O que os ilustres de Rembrandt não podiam saber, o que a História da Arte não conta, é o que Braun-Vega descobriu, e que confirma de forma brilhante a organização plástica do quadro.

Rembrandt conhecia Adriaensz. era dois anos mais velho que ele. Foram companheiros de jogo talvez nas dunas que separam Leyde do mar. Adriaensz, um garoto destemido, tornou-se errante, sem trabalho e acabou morto em nome da ordem social ao cometer um roubo. Roubara um casaco que o protegeria do frio rigoroso de Amsterdã, em dezembro de 1631. Foi então que os juizes daquela localidade, para dar um exemplo aos indigentes que formigavam a cidade, condenaram Adriaensz por ameaçar a paz da burguesia que hoje retalha, sabiamente, seu pobre e pálido corpo, à nossa frente.

Como Tulp e os outros, os Mathijs Kalkoen, Jacob Kooveld, Adrian Slaban, Jacob Block e outros, insuportáveis, cheios de vaidade e de crueldade, não poderiam ser vistos por Vega como representantes das oligarquias tidas como fascinantes, que arruinam a América Latina? Tulp seria então a autoridade condecorada e debochada, auxiliada por um alegre camponês peruano que lhe estende uma enorme faca de açougueiro. Uma pena, uma ave vagamente interessada pela cena: o povolatino-americano, quando será conscientizado?

Quando Guevara tombou na floresta boliviana, um fotógrafo foi convocado para fixar aquela imagem de um Che tornado enfim inofensivo. Ao observar a foto, percebe-se a correspondência exata do ângulo adotado por Rembrandt para a cabeça de Adriaensz. Braun-Vega não crê na casualidade, para ele existem cumplicidades que se impõem à inconsciência e que só podem ser percebidas por aquele que dedicou toda sua vida à criação, aos quadros. Braun-Vega admira a cumplicidade que une, através de sua arte, o guerrilheiro abatido ao holandês sacrificado por causa de um casaco.

Herman, ao reproduzir o auto-retrato de Cézanne em “Caramba!”, descobriu espantado que o mestre de Aix-de-Provence baseara-se no auto-retrato de Rembrandt, de onde extraiu a organização das cores, assim como todo o jogo de luz e sombra sobre as maçãs do rosto.

Decididamente a pintura se alimenta da pintura e é conveniente afirmar junto a Braun-Vega que, se a integração da pintura dos outros é uma necessidade para todo pintor, é necessário ainda que ela participe na construção de um projeto plástico original. É então que o espectador é convidado a observar como o toque de Vega se identifica com Monet por exemplo (“En attendant... segundo Monet e Manet”, 1984) ou como seu “extrato” pictórico sabe reencontrar o espírito das cores suaves de Ingres. O espírito, não o segredo de fabricação: não é plagiador nem falsário. Braun-Vega tem muita adoração e respeito pelos pintores para recorpiá-los grosseiramente.

Vega aproveita a substância de cada um dos pintores para livremente projetá-la em composição de extrema liberdade de execução. A granulação da tela ainda crua é amplamente preserva-

da como uma grande reserva, jogando os primeiros e os segundos planos uns nos outros (“O Banho em barranco, segundo Ingres”, 1984). Em momento algum os quadros citados estão fixados numa obra de Herman Braun-Vega: eles estão naturalmente em seus lugares, fazendo parte de um todo.

A arte como pretexto da arte? Certo. Mas entende-se que Braun-Vega decidiu fazer do pretexto a condição necessária de seu trabalho. Necessária, porém não suficiente.

A realidade do mundo está presente também, com seus contrastes que são frequentemente contradições inatingíveis. Braun-Vega precisa do real mais cotidiano, ver o mais político para acompanhar o irrealismo reluzente marcado na história das formas. Este pintor parece levar ao limite o que caracteriza a arte contemporânea. Talvez, pela primeira vez, uma obra não possa ser definida unicamente através de sua posição histórico-cronológica.

Não se fala da pintura de hoje da mesma forma que se comenta a pintura da Renascença ou do Barroco. Será que a pintura alcançou o limite máximo de uma grande aventura? Em todo caso, este é o momento de enfrentamento do espírito e suas possibilidades daqui para frente conhecidas, com suas estruturas concretizadas. Herman Braun-Vega traz sua participação à arte contemporânea. Ele o faz com uma técnica estudada longamente e, essencialmente, com a evidência da felicidade de pintar: para os dias de hoje, não é pouco!

Jean-Luc Chalumeau

PORTO RICO

Luis Hernández Cruz

A arte de Luis Hernández Cruz o apresenta como um dos mais destacados coloristas do continente americano, destacando-se sua versatilidade abstrata em texturas e formas. Ele tem sido um dos expoentes do movimento abstrato em Porto Rico, projetando sua excepcional habilidade artística internacionalmente. Sua contínua preocupação criativa o levou a plasmar sua arte não somente na gravura, na qual obteve grande êxito, mas, também a realizar experimentações com a escultura, os vitrais e com a tapeçaria meios à margem de sua costumeira excelência. O crítico de arte Samuel B. Cherson indica que “na pintura o artista, através de seu cromatismo atrativo e consistente, tornou-se mais exuberante e cáldio, expressão digna da luminosidade destas latitudes.” Continua dizendo que “as texturas são ricas e variadas, verdadeiras delícias sensuais; além da forma-torso, outras imagens, tais como o totem vertical, a paisagem horizontal, a evocação ancestral indígena, reemergem da iconografia passada do artista para se distinguirem isoaldas, se justaporem em combinação ou chocarem umas contra as outras, originando tensão através da compressão das massas. Ocorre também o caso de formas livres flutuantes, repletas de implicações eróticas, em suma uma verdadeira festa para os olhos. As formas empregadas pelo artista não fazem alusão direta a objetos reconhecíveis, motivo pelo qual poderiam ser tachadas de abstratas, mas sua aparência orgânica e às vezes antropomórficas não faz menos do que evocar em nossas mentes o homem, seu meio ambiente e seus ancestrais.”

O artista é nascido em San Juan, Porto Rico, em 1936. Realizou estudos na Univesidade de Porto Rico, Recinto de Rio Piedras, onde obteve um bacharelado em Humanidades em 1959. Em 1960 completou seu mestrado em Artes na Univesidade Americana de Washington, D.C. É na atualidade catedrático no Departamento de Belas-Artes da Univesidade de Porto Rico.

Victor M. Gerena / comissário

PORTUGAL

Procurando que a representação portuguesa responda ao tema proposto para a 18.ª Bienal Internacional de São Paulo — reflexões sobre o Homem e a Vida — e que interprete, simultaneamente as tendências atuais do nosso país, escolhamos cinco artistas: António Dacosta, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Jorge Martins e Sérgio Pombo.

António Dacosta, açoreano nascido em 1914, foi uma figura chave do surrealismo português. Os seus trabalhos dessa época, para além da grande riqueza poética, eram caracterizados pela angústia e bem marcados pelo mistério do mar. Em 1947, António Dacosta parte para Paris e a sua pintura entra no domínio da abstração por um período extremamente curto, a partir do qual Dacosta deixa de pintar. Somente nos finais dos anos 70 retorna a pintura, mantendo o lado poético com a mesma qualidade da fase anterior — o que não admira pois que, para além de pintor, Dacosta é também um poeta — mas a angústia é substituída por uma alegria realçada não só pela cor como por uma depuração de formas em que os volumes são apenas sugeridos.

Júlio Pomar é bem o pintor em que o Homem é o fulcro principal da sua obra. Começa por registar as suas preocupações sociais, as suas lutas e divertimentos, e os seus retratos atuais revelam toda uma cultura que, aliada ao seu saber de pintor, os torna ímpares na pintura portuguesa contemporânea.

As suas primeiras obras, e quando o pintor tinha apenas 19 anos, chamam desde logo a atenção de Mário Dionísio, que lhe dedica um artigo na Seara Nova com o título "O princípio de um grande pintor?". Não se enganou o crítico. A evolução da obra de Pomar nos seus primeiros anos é de um realismo social em que foca todo o dramatismo da vida do trabalhador, quer rural quer cidadão, a que não foi estranha a obra de Portinari.

Os anos 60 são o período do movimento, desde as touradas, às cenas de praia, corridas de cavalos, aos combates de catch e ainda os registos do "Maio 68". Segue-se o período dos "Banhos Turcos", com grande carga erótica, e a obra assume uma qualidade em que há um diálogo entre o real e o irreal.

A colagem aparece como que naturalmente na sequência destas obras do que resultará a série "Théâtre de l'Eros" e "Espace du corps" em que elementos figurativos e semi-figurativos se conjugam para marcar fortemente toda uma obsessão do corpo. A esta série segue-se a dos "Tigres", ainda em colagem. Mas, em 80, Pomar volta a pintar e surge então a notável série de retratos de Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé e Fernando Pessoa, cuja qualidade já atrás enaltecemos.

Lourdes Castro - as suas primeiras obras podem ser classificadas de abstração lírica. Foi uma das fundadoras do célebre Grupo K.W.Y., integrando uma vanguarda da estética europeia dos anos 60.

A partir de 62 realiza uma série de montagens, de objetos, eivados de humor, pintados com tinta prateada. Segue-se o período das "Silhuetas", em plexiglass, e dos "Lençóis" (Ombres couchées) bordados à mão.

Após a sequência de sombras que vieram introduzir uma nova dimensão à "Pop Art", Lourdes Castro dedica-se ao teatro e, a partir de 72, exclusivamente. Primeiro com a colaboração de René Bértholo e, posteriormente, com Manuel Zimbro, que aperfeiçoou a parte técnica.

Estes espetáculos têm corrido mundo, e são de rara beleza. Lourdes Castro define-os de uma maneira encantadora: ela é a sombra, Manuel Zimbro a luz.

Jorge Martins - A luz tem sido uma constante na obra deste pintor.

Desde os seus primeiros trabalhos, que Rui

Mário Gonçalves classificou de "Impressionismo abstrato", passando depois para uma nova figuração, umas vezes eivados de lirismo outras de humor, era ainda a luz o ponto fulcral desses trabalhos.

As suas últimas obras estão muito bem definidas, no seguinte texto de Maria Filomena Molder:

— "As texturas, a consistência do papel, são tratadas como catalisadores, cativam a luz através da sua própria negação. O papel apenas se ilumina, apenas se revela, depois de se proceder à operação do desenho, da gravura, da grafite. Por outro lado, a tela, a sua textura, a sua própria cor contaminam a composição; a tela revela-se como atmosfera quando é deixada exposta, quase em sobreposição às manchas do pincel".

Sérgio Pombo - A figura humana tem sido uma constante na obra do artista pela forma como tratou o hiperrealismo, nas suas moldagens, e atualmente na pintura selvagem.

Penso que Sérgio Pombo nos traz algo de novo no estudo da figuração humana, quer na sua série de retratos quer no seu "Tércio de bandarilhas".

A data do nascimento destes cinco artistas está compreendida entre 1914 e 1947. Todavia, eles constituem um grupo de "Jovens artistas", bem atuais, em que o Homem, a luz e a sombra são os seus temas fundamentais.

José Sommer Ribeiro / diretor do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

RDA

República Democrática da Alemanha

Contribuição da RDA à BIENAL de São Paulo 1985

A arte não pode se abstrair das crises da política mundial da década dos 80. A possibilidade do holocausto mundial coloca em evidência os pontos de vista gerais da humanidade. Uma consciência dos problemas sociais e ecológicos, o movimento feminista e a inquietação da juventude estão entretanto em conexão estreita com a pergunta sobre a vida e a perspectiva do homem em um mundo de guerras e de discussões sobre a paz e a justiça social.

A contribuição deste ano dos artistas da RDA para a Bienal se relaciona com este contexto da política mundial. Tornou-se de importância secundária saber a qual geração, a qual sexo os artistas pertencem, e qual a direção artística, mesmo ligada ao local, que eles seguem. Oprimordial é a maneira de aceitar a responsabilidade. Isto ocorre em dimensões claramente diferentes. Não se pode abstrair relações não artísticas ou culturais, em especial as discussões abertas na RDA sobre literatura e arte. Tanto Nuria Quevedo e Angela Hampel como também Lutz Dambeck se referem à temática mitológica da Antiguidade e ao mesmo tempo a discussões sobre a literatura sensivelmente recente dos escritores da RDA Christa Wolf e Heiner Müller ou sobre "A Estética de Resistência", de Peter Weiss. A indivisibilidade de soluções sempre próprias, a própria fantasia e a manutenção consciente da realidade identificam o trabalho artístico com concepções coletivas. Neste sentido, recursos até ao mito constituíram o ponto de vista da contribuição da RDA à Bienal de Veneza de 1984.

A história do mito fixada sobre a exterioridade é representada através de motivação individual das figuras. Os mitos tendem a uma generalização intensiva na síntese da ficção emocional e do conhecimento racional. Espaço e tempo, que se reduzem a um quadro de arquétipo, são hoje em dia trasladados para as coordenadas sociais e históricas.

Inicialmente parece que o tema da "Cassandra" em Nuria Quevedo e Angela Hampel traz à baila conflitos pessoais. Entretanto, já Friedrich Engels definia na "Origem da Família" a primeira opressão de classes com a da alma feminina pela masculina.

Tanto Quevedo como também Hampel não dão nomes a condições ou condicionalismos. Das conquistas sociais da sociedade socialista deduzem eles o direito de apontar o papel social da mulher e defender a posição consequente em toda a vida humana em comum. A auto-suficiência do indivíduo em particular, neste caso do artista, bem como programas unilaterais são substituídos pela consciência do seu valor e pela consciência política e somente podem aparecer em relação ativa a toda a realidade.

O nascimento (e a recordação de si mesmo), o amor e a morte simbolizam em Nuria Quevedo a tentativa da pessoa moderna de investir contra si mesma. As palavras de Christa Wolf no mundo da Cassandra encontram-se como lema sobre sua sequência gráfica: "Falar com minha voz: o extremo. Além disso, outra coisa eu não queria".

O tom suplicante interiorizado concentra-se na expressão de gestos e posturas psicologicamente profundas. A base é a observação exata das formas de comunicação. Quevedo omite estruturas complexas, tende ao rigor clássico. Seus trabalhos são determinados pela maturidade da experiência individual e pela objetividade. Do descanso na própria identidade resultam sérias grandezas, segurança e a confiança na vida. Os trabalhos passam a ser símbolos de um ideal da dignidade humana. Também quando domina o trágico, o pessimismo não tem vez nas fortes figuras humanas. Mesmo a morte atua de maneira feminina, suave, protetora. Angela Hampel é completamente diferente, sendo 20 anos mais jovem. A pintura expressionista de suas litografias corresponde às energias que são aplicadas contra uma percepção sóbria e portanto indiferente do mundo. De maneira radical é introduzido movimento na figura e portanto a concentração sobre o imediato. Desapareceu a serenidade na presença do tempo. A impossibilidade de um isolamento em si mesmo é formulada pela geração mais jovem de maneira aguda e com veemência.

A força das pessoas, que Quevedo e Hampel apresentam na vitalidade das criaturas e na moralidade desenvolvida, Lutz Dambeck procura concretizar através da fita do tempo antiguidade-fascismo-atualidade. Na associação com a história dos irmãos Grimm "A Criança Teimosa" é desmascarado o mito de Hércules. Hércules é o herói abusivo para os interesses dos outros. A confrontação com a "criança teimosa" quebra sua áurea e ao mesmo tempo toda a estreiteza que dela se desenvolveu. O plano documentário-publicitário das fotocollagens, acopladas no conceito geral com filme, ambiente e ação, abre o caminho para uma compreensão emocional, que leva em consideração ao mesmo tempo as consequências anti-humanas da parcialidade, atacando o espírito e o intelecto.

(Gunhild Brandler / Comissário)

RFA

República Federal da Alemanha

Peter Bömmels

"Em meus quadros eu me ocupo de mim mesmo. Eles questionam minha identidade e eu descubro que a identidade não é algo fixo e de forma alguma constitui uma conformidade entre meus desejos, interesses, necessidades e condições exteriores.

Quero experimentar percepções sem ter medo de transmiti-las a outras pessoas." (Kunstforum International n.º 47, 1981-82, pag. 117)

Jiri Georg Dokoupil

"A continuidade em meu trabalho não me interessa. A mim interessa um trabalho em fragmentos e contradições." (Kunstforum International n.º 47, 1981-82, pag. 121)

"Sim, creio que a arte seja a última aventura da humanidade." (Wolkenkratzer, n.º 7, Nov/Dez. 1983, pag. 10)

Albert Hien

"Meu trabalho está concentrado no princípio da procura de alucinógenos nas condições mais inspidas, lastimáveis e escravizadoras do mundo no do aqui-agora-cotidiano-cinzentos."

Meus trabalhos são instrumentos fracassados da viagem aventureira para a liberdade." (Kunstforum International n.º 79, 1985, pag. 140)

Textos fornecidos pelo Instituto Goethe.

ROMÊNIA

Os artistas romenos na XVIII Bienal de São Paulo

Embora limitada, a antologia artística que apresentamos em São Paulo este ano irá dramatizar a efervescência criativa da arte têxtil na Romênia, sugerindo algumas das tendências principais de sua dinâmica contemporânea. Dessa maneira, objetivamos revelar ao mundo um setor menos celebrado (principalmente em função da falta de informação), o qual não é nem o menor nem o menos ativo, pois seus praticantes já têm frequentemente sido notados pela crítica de arte e arrebanhado uma ampla gama de prêmios nacionais e internacionais.

Após os anos 1960, um período no qual as tapeçarias de Mimi Podeanu trazem à baila a revolta tradicional, a fé no poder poético e no valor expressivo do material têxtil, os anos 70 representam a luta pela autonomia desse peculiar gênero artístico, sobrepujando o aspecto decorativo e encontrando a liberdade para buscar novos materiais e técnicas não-tradicionais. Finalmente, os anos 80 assinalam um estágio no qual os artistas se movem à vontade, isentos de qualquer tipo de limitações nessa terra recém-descoberta. Mesmo ao romper com os padrões clássicos, eles não deixariam de examinar a fibra têxtil em si. Nesse estágio, onde a "qualidade passa a ser mais e mais mística" — tal como diria René Berger — quando a função social da arte foi levada a uma crise, as composições têxteis romenas reclamam seu rigor interior refletindo um genuíno impulso das energias criativas nelas incorporadas, uma certa ética artesanal e uma propensão para a função espiritual da arte.

Monumental sem ser gigante, impressiva e inquisitiva sem nenhum indício de agressividade, dramática sem se perder na metafísica do não-ser, embora desafiando a tragicidade da condição humana, a composição têxtil romena consegue — reclamando resolutamente o direito à dignidade comercial e portando um profundo charme humano — manter o equilíbrio secreto que atualmente se impõe nesta era de mutação e de ruptura.

Daniela Grusevski

Uma artista com formação de arquitetura, as tapeçarias de Daniela Grusevski se apresentam nitidamente orientadas para a arquitetura, sendo suas principais preocupações a aclimação dos tecidos ao ambiente humano e a obtenção de estruturas "auto-sustentadas", nas quais as leis naturais da matéria se encontram exclusivamente em operação. Sua abordagem — baseada tanto no material como na técnica — é en-

riquecida pela expansão do espaço (1969) e por intervenções brincahonas. Partindo da extensão tridimensional da tecedura, da união e do emprego proveitoso de diversas técnicas, as diferenças de estrutura e transparência do tecido, as pesquisas têxteis de Daniela Grusevski — nas quais o sisal é a opção material — resultam em ambientes e arquiteturas têxteis poéticos, esteticamente ativas. Dentro de sua produção, ocupa lugar de destaque o ambiente têxtil denominado "Verão", confeccionado em Jerusalém, no Museu de Israel, ao ar livre, num terraço de 200 metros quadrados. Utilizando uma técnica pessoal, — crochê e tricô manuais — essa obra alveolar, profundamente orgânica, exige a presença de crianças, cuja movimentação agitará vertical e horizontalmente o ambiente têxtil.

Com o ciclo denominado "Elogio à Luz" (I e II, 1984, 1985), a artista experimenta o valor expressivo do véu não-tecido — um material dentro do qual energias adormecidas vibram — em obras obcecadas pela luz.

Embora em seus últimos trabalhos a função da "arte pública", da "arte objeto em uso" pareça se desvanecer, é a sua função espiritual que é exaltada.

Serban Dragoescu

Com Serban Dragoescu, a experimentação gráfica — essencial para a resolução de alguns problemas plásticos — é e permanece o evento decisivo que assinalou sua posterior evolução. Dessa forma, ela chegou a desenvolver um sistema gráfico pessoal cujo elemento primordial e mais importante é um simples segmento de uma linha reta que se tornaria seu signo modular, tanto decorando as telas nas tapeçarias de parede, como sendo utilizada como um elemento construtivo em "miniaturas" têxteis ou na hipótese espacial de uma combinação hipertrofiada na obra intitulada "Jogo para a Humanidade" (apresentada por ocasião da 8ª Bienal de Lausanne) e subintitulada "Terapia para a Humanidade" — no peculiar senso de humor do artista. Serban Dragoescu opta pelas possibilidades modulares expressivas da tapeçaria, devido à sua propensão para moldar o espaço e envolver o observador.

"Ars pro vita" parece ser o slogan apropriado para essa artista de vitalidade criativa incomum.

Anna Tamás

Anna Tamás se impôs duplamente inclinada, para a arte da tecedura e para a pintura de cenários, a qual ela pratica paralelamente, em conjugação fértil e expressividade contínua, passando de um para outro domínio. Suas tapeçarias dos anos 70, a ampla maioria das quais são obras para a decoração de paredes, eram impressionantes se avaliadas pelos valores de texturas incomuns obtidas pela técnica de tecelagem baselense, um aspecto gráfico marcado, a estrutura de aparência venosa da tela têxtil, o lirismo da superfície vibrada.

O conjunto têxtil intitulado "Invocação" (1984) assinala sua fuga para a terceira dimensão.

Theodora Moisescu-Stendl e Ion Stendl

As obras têxteis produzidas num "esforço conjunto" pela família Stendl são beneficiadas por seus férteis exercícios em diversas áreas artísticas (gráficos, pintura, arte monumental), por sua propensão para a experimentação e por novos territórios. Podemos traçar nessas colaborações qualidades peculiares a cada uma, mas sob diferentes proporções e extensão das cores — por exemplo, a escultura retorcida ou a estíma pelos efeitos de superfície.

Um dos mais bem conhecidos ciclos dessa,

atividade conjunta é aquele intitulado "Borboletas" — relevantes têxteis numa técnica mista na qual são empregados pêlo de cabra e lã. Para esse casal artístico, a tapeçaria será sempre uma das artes mais complexas, devido a sua ampla variedade de materiais e técnicas que podem expressar praticamente qualquer idéia. A desafiadora produção têxtil desse criativo casal — tapeçaria de parede, relevos, conjuntos têxteis e objetos — se estendendo por um período de mais de 15 anos, delineia uma moderna compreensão do evento têxtil contemporâneo e, ao mesmo tempo, a observação das leis do artesanato clássico, a confiança no destino social da arte.

Ana Lupas

Representando um tipo intelectual e experimental de artista, Ana Lupas estabelece uma visão e uma sensibilidade modernas na arte têxtil romena. As primeiras tapeçarias dos ciclos intitulados "Servos Voadores" (1962-1966) e "O Tapete Voador" (1967) resultam de reflexões sobre "pontos" e da utilização de rocas arcaicas. Iniciando com os anos 70, quando a artista se estabelece no domínio experimental, a composição da obra têxtil se torna um exercício realista, um ato, uma atitude, uma ação, uma situação efêmera. As possibilidades dos meios também se expandem. Suas composições têxteis se moldam como idéias, projetos e estágios plasticamente discutidos na corrente do processo criativo. Os acontecimentos, as ações brincahonas, as realizações, o maquinário efêmero, as montagens — encontram-se principalmente "testando" os valores da fibra têxtil, cuja variedade expressiva ela procura ampliar. Há uma contração tão eloquente nas tensas simplificações de seus trabalhos; que elas são, com sucesso, carregadas de significado, mesmo naquelas situações em que parecem tê-lo perdido.

Olga Busneag

SUIÇA

Martin Diesler:

Até o fim deste milênio o pintor está compelido a degradar a figura do computador, que tudo domina, a um papel de embrulho vazio. Em contraposição à cultura do computador, ele deve mais uma vez pintar na parede o quadro mais moderno dos trogloditas, que é trazido da mais recôndita lembrança de uma consciência corporal coletiva, através de uma dança continuamente forçada, de uma melhoria da percepção visual, até que o olho veja novamente tudo em conjunto em "uma única duração". Devido aos crescentes atritos entre o Sul e o Norte até 1999, o pintor agora é obrigado a abandonar toda a formalização vazia.

Ao contrário, ele deve sair de si mesmo e deixar que a alma viaje para chegar à "língua universal".

Texto enviado por Dr. C. Menz/comissário

SURINAME

Declaração da Coletiva de Artistas Visuais Waka Tpoju como uma contribuição à XVIII Bienal de São Paulo/Brasil

O aspecto educacional da arte deveria ser considerado especificamente como uma força libertadora, em outras palavras, "emancipadora". Os artistas podem contribuir ativamente para os processos de mudança através de participação persistente em atividades e iniciativas de educação para a arte.

A arte é um agente conceitual que funciona como um instrumento na luta entre grupos sociais em diversas confrontações, às vezes abertamente e por vezes de forma menos visível.

Segundo os membros da coletiva, a arte-confrontação não deveria ser considerada apenas uma forma normal de arte, mas antes de tudo um processo de libertação determinado a mudar. Seu objetivo final não resulta em apenas uma nova obra de arte, mas numa fantasia realizada, isto é, numa exigência real de mudança, alcançada conjuntamente com um grupo de participantes.

Essa é a razão pela qual a arte-confrontação se tornou mais do que uma forma de arte política, já que ela funde a ação, assim como o meio e os fins, e a assimila.

Suriname: de volta ao lar/1985

Enquanto avança para o futuro a partir de suas próprias raízes, o homem moderno deve estabelecer certos arranjos. Na realidade, ele se encontra voltado para ou se distanciando daquele processo de expansão mental denominado consciência.

Tal orientação, e também os passos seguintes, vem sendo realizada em total realidade e completa segurança, sendo que esta última se apresenta algo fascinante e responsável, sendo que a ela alguns se referem como sendo um suave estado de choque de identidade.

A arte-confrontação, aqui aplicada como um instrumento metodológico pela coletiva, estimula e saúda as experiências e iniciativas para reconstruir aquele antigo habitat na margem direita do rio Comowina. Como muitas outras regiões, o povo que habita os arredores dos antigos povoados possuem suas próprias histórias e para os membros da Coletiva de Artes Visuais Waka Tjopp essa terra rica e bela continuará proporcionando uma visão de umas poucas centenas de pessoas que ali continuam com suas obstinadas famílias.

Assim, é possível tornar esse sonho real e essa experiência acessíveis a toda a nação.

Desejamos poder entrar e sair deste sono livremente e absorver com olhos de artistas aquilo que ocorre nos corações do povo quando ele começa a falar conosco.

A história da margem direita do rio Comowina está estreitamente relacionada com a história do Suriname como um todo. Além disso, essa região atravessou a maioria dos estágios do colonialismo.

Entretanto, muito antes de o primeiro aventureiro branco pisar nesse "litoral selvagem", como as Guianas eram costumeiramente denominadas naquela época, muitas tribos indígenas viviam em paz naquela região costeira e nas grandes colinas próximas aos rios e nós não nos recordamos bem de seus nomes. Viemos a saber que desde um distante período eles dominaram a navegação e a pesca e que retiravam seu sustento do mar; que eles sobreviveram a mais do que um período de primitivismo. Seus ancestrais criaram uma rica cultura e seus trabalhos artísticos ainda sobrevivem em diversos utensílios domésticos.

Suas festas e cerimônias, sua arte e seu artesanato garantiram sua independência.

Eles também praticavam uma forma de agricultura, uma forma primitiva de posse da terra, enquanto se adaptavam às circunstâncias da época, até que os espanhóis invadiram seus territórios, os piratas buscando o Eldorado e estamos certos de que eles atravessaram o território do rio Comowina e que encontraram muitos índios em seu caminho, os quais os repeliram incansavelmente para o mar.

Em seguida vieram os piratas franceses, ingleses e holandeses, cujo principal interesse era adquirir escravos. Eles os compravam a outros índios e os vendiam aos proprietários de plantações para serem utilizados como escravos nas construções ou nas lavouras, em diques, represas e outras atividades paralelas.

O período da escravidão negra foi sem dúvida um dos mais cruéis e vergonhosos da nossa história nacional, sendo, entretanto, falsamente descrito na literatura ocidental como "O Período Dourado", enquanto nossos ancestrais eram espancados pelos escravagistas ou forçados a trabalhar até morrer. Com a chegada dos holandeses, o do-

mínio colonial foi mais ou menos estabelecido e eles foram bem sucedidos no cultivo dos territórios costeiros. Os holandeses já eram conhecidos pela sua habilidade em controlar e cultivar as terras inundadas pelo mar e praticavam uma forma genuína de cultivo.

Eles projetavam e construíam represas, diques, comportas e outros recursos para controlar a água; também criaram as primeiras plantações no litoral norte e o Suriname entrou para o mercado internacional com o açúcar, o café, o algodão e o tabaco que produzia.

Um grupo religioso francês denominado Huguenote foi responsável pelos inúmeros nomes franceses de povoações da margem direita do rio Comowina, tal como Guadeloupe, Mon Souci, La Singularité, Picardie e outros.

A rápida expansão das plantações na margem direita do rio Comowina (mais de 500 em 1800) ocorreu paralelamente ao brutal comércio de escravos procedentes das costas ocidental da África.

Muitos escravos fugiam das plantações e se embrenhavam nas florestas à primeira oportunidade.

À partir de seus refúgios secretos nas florestas, empreendiam ataques contra o domínio colonial, até a abolição oficial da escravatura em 1863.

Isso constituiu, entretanto, apenas o início da longa luta pela libertação, econômica e também política.

Os Imigrantes Asiáticos

Diversos proprietários de plantações compreenderam perfeitamente que a presença de muitos ex-escravos nos arredores das plantações poderia criar uma atmosfera de solidariedade entre os trabalhadores assalariados. Com o intuito de evitar exigências salariais etc., a Regência concordou em abrir a imigração aos chineses de Macau, conservando, dessa forma, os recém-libertados negros como uma mão-de-obra dispensável (supervisão governamental compulsória até 1873).

No ano 1873 o navio "Lala Rookh" chegou da Índia britânica com a primeira carga humana.

Os pobres imigrantes eram forçados a assinar um contrato para trabalhar na lavoura por um período de cinco anos após o que poderiam retornar para sua terra ou aceitar um lote de terras através de arrendamento. Os contratos exigiam que cada migrante do sexo masculino deveria receber 60 centavos ao dia e as mulheres 40. Isso era parte de um acordo segundo o qual receberiam habitação grátis, assim como assistência médica. Não havia, contudo, médicos, e eles foram instalados nos antigos barracos dos escravos.

Muitos desses pobres imigrantes não sobreviveram ao seu primeiro ano no Suriname. Homens, mulheres e crianças adoeciam e morriam às dúzias. Em breve as reclamações contra os maus tratos recebidos pelos imigrantes chegaram ao Departamento de Imigração britânico e as investigações que se seguiram provocaram a interrupção temporária do fluxo de imigrantes até 1878.

Porém, os protestos sociais não cessaram, chegando mesmo a se espalhar para as plantações vizinhas.

A 22 de maio os imigrantes entraram em greve exigindo melhores condições de trabalho e de vida.

A Regência colonial holandesa passou a buscar uma alternativa mas ao mesmo tempo enviou por mais de uma vez tropas para controlar as greves.

Os interesses da Coroa coincidiam com os planos dos plantadores; na realidade, Guilherme I, rei da Holanda, possuía um engenheiro açucareiro na colônia para a qual importava javanese da Indonésia.

Seu destino não era melhor do que o dos trabalhadores contratados, já que não lhes era permitido deixar a plantação sem permissão e eram severamente punidos pelos menores deslizes. Os primeiros imigrantes javanese procedentes da Indo-

nésia chegaram ao Suriname a 9 de agosto de 1890 e consistiam um grupo de 44 pessoas.

Inicialmente, a imigração dos trabalhadores javanese contratados apresentou-se lenta, entretanto, na virada do século a importação de mão-de-obra ocorria a passo regular.

Por volta de 1920 estimativas superficiais indicavam que 15 mil javanese haviam atravessado o oceano, dois terços dos quais eram do sexo masculino. Não ocorriam protestos apenas diante das condições de trabalho, uma outra fonte de tensão e conflito crônicos era a escassez de mulheres. Até 1930, a maioria dos javanese no Suriname trabalhava na lavoura. Nos anos 30 houve uma expansão das atividades nas plantações. No ano de 1932, 48 plantações vinham produzindo aceleradamente, principalmente café e açúcar. Independentemente da crise mundial, trabalhadores continuaram a chegar da Indonésia para trabalhar nas plantações: até o início da Segunda Grande Guerra. Até aquela época, cerca de 35 mil javanese haviam migrado para o Suriname.

Em 1954, restavam apenas oito plantações e finalmente, em 1964, as duas últimas foram desativadas. Os trabalhadores que permaneceram desenvolveram uma forma de sobrevivência e se tornaram lavradores ou pescadores.

Entretanto, esse renascimento pujante e repentino não durou muito tempo, ao contrário do que ocorreu com a crise e com a guerra.

A mesclada geração que constitui a atual população da margem direita do rio Comowina é composta de aproximadamente 3.500 pessoas (principalmente crianças), as quais se encontram concentradas principalmente em cinco povoados que merecem menção: Rust in Werk, Margrita, Kroonenburg, Alliance e Baki.

O que foi feito dos milhares de imigrantes asiáticos que foram trazidos para essa área? Qual foi o destino de seus filhos? Utilizando a cidade de Panamaribo, capital do Suriname, como escala, os ex-imigrantes se dispersaram por outros distritos levando consigo suas casas. Essa é a razão pela qual o subdistrito de Comowina do Norte consiste de um grande número de plantações completamente abandonadas, com cerca de 10 mil hectares de terra. Algumas atividades agrícolas ainda persistem, de maneira tímida. Além daquelas antigas plantações, encontramos uma vasta região pantaneira. Aqui e também na foz do rio, assim como no litoral, encontramos uma zona rica em pesca e, enquanto as velhas usinas, casas e outras construções desapareciam gradativamente, as pessoas que ficavam para trás jamais abandonaram a luta pela conquista de um melhor padrão de vida. As coisas pareciam estar mudando então, mas desde longo tempo o único meio de transporte nessa área são as pequenas embarcações. Em diversas ocasiões, organizamos andanças por essas regiões do distrito de Comowina. O coletivo precisou percorrer uma pequena trilha existente atrás das plantações e nenhum veículo de mais de duas rodas poderia ser utilizado.

Desfazendo a Negligência

A política do governo tem sido, com o correr dos anos, voltada para a construção de uma boa rede de telecomunicações para ligar a parte em obras com o resto do distrito. Se tal plano tivesse sido bem sucedido teria solucionado muitos problemas sócio-econômicos e criado uma fusão entre os principais centros populacionais da margem direita do rio Comowina. Contudo, a prioridade parecia se encontrar no fato de a ponte planejada sobre o canal Matapica ainda se encontrar na mesa de decisões, mas os ricos proprietários de terras anteviram lucro na aquisição de antigas plantações na margem direita como um investimento que traria retornos quando a margem direita viesse a ser reservada apenas para o lazer e para a pesca.

Nas diversas ocasiões em que membros da Coletiva de Artistas Visuais visitaram os habitantes da margem direita, estes nos disseram que

sempre estiveram conscientes dos diferentes planos e que por diversas ocasiões chegaram mesmo a ser confrontados por eles e que presenciaram muitas tentativas de imposição de um novo desenvolvimento, sem que jamais lhes houvesse perguntado por suas idéias e sua experiência, sendo, entretanto, instados a cooperar. Muitos adultos trabalhavam nas plantações, inclusive na plantação estatal denominada *Alliance*, encontrando-se ao mesmo tempo envolvidos na pesca juntamente com suas famílias.

Outros eram também pequenos fazendeiros e nos contaram as dificuldades por eles enfrentadas durante o conserto de represas e comportas encaixadas para que pudessem exercer algum controle sobre a água saída que invade suas terras, particularmente durante as marés primaveris.

Um outro problema é causado pela escassez de condições para a estocagem de seus produtos, como peixe seco e camarões, legumes secos etc, tal como nos disse o velho imigrante japonês em Baki: "Precisamos manter viva a iniciativa de reconstruir as velhas povoações da margem direita e deveríamos fazer as pessoas saberem que isso é possível e que a maneira de começar seria voltando para casa."

Variação sobre o tema da XVIII Bienal de São Paulo

O Homem e a Sociedade

A bomba e todas as outras armas nucleares foram inventadas, construídas e utilizadas pelo homem para destruir seu próximo. Essa descoberta científica serviu a dois propósitos:

1) Um produto - Que pudesse competir na corrida armamentista nuclear internacional.

2) O Processo - Através do qual o produto foi aperfeiçoado para destruir a vida na Terra, baseado na criatividade e no esforço humanos.

Estou convicto de que o homem deveria se conservar dentro dos limites da natureza no que diz respeito a suas experiências artísticas e científicas.

A sociedade mundial está construída sobre uma sequência de especializações com o propósito único de obter a supremacia mundial ou a destruição total. Ao invés disso, entretanto, o homem deveria utilizar sua experiência criativa na arte e na ciência — especialmente as experiências que viessem fazer a bomba servir à humanidade — fornecendo, por exemplo, alimentação para os milhões de pessoas famintas existentes no mundo. Pare.

"Semeie arroz no coração da bomba e deixe que ele prospere aos milhares".

A Motivação para o emprego da técnica advém do fato de que:

Tosari

- Uma zincogravura seja considerada como um objeto, como matéria (matéria-prima) na qual estruturas possam ser formadas, alteradas, reestruturadas e finalmente percebidas.
- Devido à sua durabilidade, uma zincogravura possa ser concebida como um material cuja alterabilidade como objeto seja quase inacreditável.
- Cada nova impressão de uma zincogravura possa ser feita com uma intenção genuína. Os resultados refletem um caráter separado, independente, em termos de conteúdo e de técnicas, demonstrando estrutura, cor e atmosfera individuais.

URUGUAI

Da matéria à forma pelos elementos

Silveira e Abbondanza misturam *terra* com *água* e, uma vez definida a forma, submetem-na ao fogo. Pela ação do fogo, Dicancro obtém as formas de seus vidros (por sua vez, produto da fusão ao calor de areias sílicas e óxidos). As "cometas" de Ramos, *madeira e papel*, são, por definição, para voar, para o ar. De madeira é a "Oficina" de Díaz Valdez. E sobre *ferro* transformado em sucata, trabalha Nantes. Todos eles estão unidos por uma linguagem de expressão materialista.

Materialista, mas não informal. Atuam sobre a matéria (principalmente com o auxílio de alguns dos elementos) mas desprezam a "verdade do material", pelas topografias texturológicas, pela sensualidade do tato. Se apropriam da matéria para transformá-la, emprestando-lhe qualidades metafóricas.

Da terra

A experiência de Henrique Silveira e Jorge Abbondanza é a de ceramistas e sua matéria é a argila, amorta no seu estado primitivo. Sua obra deve ser abordada pela ótica da cerâmica. Como a própria cerâmica, Silveira e Abbondanza têm percorrido um caminho que vai das formas utilitárias (vasilhas) às formas simbólicas, "A face da Terra", passando por "Hundimientos"; séries que se colocam na fronteira do útil-inútil.

"Hundimientos". Nove garratões que, de fato, são uma e a mesma forma em perigo de se incorporar e cair, de nascer e morrer, ciclicamente, numa clara referência à transitoriedade da matéria (e, conseqüentemente, à percepção da cerâmica como conseqüência não cristalizada; metafórica do real, carregada com um alto grau de erotismo.

Agora as séries puramente simbólicas. Quando a cerâmica se libera da funcionalidade, abre-se uma brecha para absorver outros conteúdos. A cerâmica nasceu com a organização social das aldeias neolíticas e aparece associada com o ser coletivo do homem, com o sedentarismo.

Silveira e Abbondanza propõem uma cerâmica para a representação humana. Pequenas figuras, de tamanhos diferentes, deliberadamente despersonalizadas do ponto de vista plástico, carentes de qualidades relevantes, integram conjuntos, cada um formado de centenas de peças.

A intenção de Silveira e Abbondanza está na idéia de multidão, de aglomeração, e na espacialidade das figuras. Agrupamentos regulares, em espiral, em círculos concêntricos, em círculo — ordenação que, se nos restringirmos a este século, vai de Picasso a Robert Smithson, referem-se sem rodeios a rituais coletivos. Neles se percebem densidades e dispersões, diversidade de orientações no espaço. Dependendo da orientação de sua leitura, as formas agacham-se, voltando à sua condição de quadrúpedes, ou se erguem, assumindo sua humanidade.

Cerâmica biscoitada, unificada na cor e na textura, com uma acentuada simplificação das formas — feitas à mão, uma a uma — que exigem a leitura do conjunto, da totalidade: as partes se submetem ao todo. Metáfora da realidade social? O ser aprisionado pelo contexto coletivo? Ou se liberando dele?

De vidro

Agueda Dicancro parte de uma forma racional, geométrica, do vidro plano, tal como é subministrado pela indústria, para logo alterá-lo pela ação do fogo e chegar assim a formas orgânicas. Formas irracionais que advêm da natureza onde se geraram ao longo de milhões, e que a arte tem incorporado a seu repertório e continua usando: como as que deixa a água quando se retira da areia, como as dos fluidos no ar, ou as nuvens no céu. Um verdadeiro "caos sensível".

Mas estas formas, embora não sejam tão racionalizáveis quanto uma série de paralelas, também respondem a leis, porém mais complexas, que têm sido perseguidas desde Leonardo até Re-

né Thom. Dicancro não age diretamente, ele não modela: prepara "o leite", com objetos exteriores e alheios à sua matéria-prima. O vidro submetido ao fogo perde sua rigidez e, pela sua própria gravidade, desce e cobre as coisas que Dicancro coloca embaixo, ficando então impressa a "pegada", a estampa de aquelas.

Como se tratasse de esculturas, estes "molde" só fixam os limites para a fragilidade do vidro; o resto é (o faz) o fogo. O resultado bem poderia denominar-se "shapped glass".

(Se Dicancro expusesse o conjunto tal como sai do forno, ou seja, o vidro em sua condição transitória de manto e o que há debaixo dele, em sua condição transitória de corpo, teríamos obras equivalentes aos "empacotamentos" de Christo, que poderíamos intitular "envidramentos".)

Dentro do marco das leis de absoluta liberdade que goza o vidro fundente (já Ruskin havia anotado que o material silicado ao fogo dá lugar a uma variedade ilimitada de possibilidades), Dicancro foi orientado progressivamente para a mesura e a depuração da linguagem, para definir sua estética. Evita a tentação do rococó formal, que têm de enfrentar todos os que criam com vidro (morfologicamente, este tem todas as condições para reluzir naquele estilo). E, se bem aceito o livre comportamento do próprio material, a ponto de incorporar efeitos aleatórios devidos ao fogo, conserva-se um vedor clássico sobre a forma.

Os vestidos, o véu, os panos molhados da escultura helenística expressavam os relevos do rosto e dos corpos que cobriam. Depois da matéria, o natural, o corpo, a escultura helenística quis expressar o ar, o movimento: A "Vitória da Semotracia" anela traduzir o vento. Essas esculturas produzem uma dupla leitura: uma, naturalista: ocos, convexidades; outra, de ordem metafórica: dobras, hipérbolos, catenárias. Busca-se o equilíbrio entre a razão e natureza. Na obra de Dicancro também convivem ambos códigos: suas formas naturais admitem uma descrição a partir de superfícies topológicas, explicáveis pelas sete catástrofes de R. Thom.

Agora, Dicancro exhibe vestidos, calças penduradas de um varal, os que evocam uma dobra perdurada sobre o corpo da "Vitória". Nestas calças observa-se, como no resto de sua obra, uma topologia corporal e uma ausência dos corpos. Dicancro antropomorfiza suas formas anteriores. Talvez o material determine que tais formas antropomorfas pareçam rígidas, mas esse é o estado de saída.

De madeira e papel

Nelson Ramos as denomina "tarascas", uma espécie do gênero pandorgas, papel de embrulho e linha de costura, que levanta vóo (inclusive é portadora de cartas) para não voltar, e chegar não se sabe onde. Ramos apela à linguagem poética (da qual participam estas vinte obras), porque essa "forma" não está senão implícita.

Nenhuma das vinte responde à definição de tarasca, pandorga ou cometa. Mas todas têm uma conotação aérea, vinculada à luz e ao movimento, e estão construídas com os mesmos materiais e a mesma fragilidade das estruturas que lhes permite elevar-se no ar. (Mesmo quando se insinua a figura humana, "Depois do silêncio", o título ancora em uma das possíveis leituras — Ramos veste-as com as gazes das bailarinas, como fazia Degas com suas esculturas de bronze). Se a matéria é o inconciente da forma (Bachelard), a pandorga é o inconciente desta série.

Ramos opera como um entomólogo que coleciona borboletas. Suas metáforas de cometas, da mesma forma que as borboletas, aspiram ao vóo, porém Ramos desintegra-as, isola-as em seus elementos e encaixota-as (enterra-as?); através do caixão inibe, organiza, controla as formas. Ramos usa linhas, que não são mensuráveis; usa plantas arquitetônicas, que não são geométricas; usa cores, que não são senão excrescências da mesma matéria. Produz uma obra tonalmente hipersensível.

Em um segundo nível, estas obras poderiam ser lidas como uma dissecação do substrato ma-

terial da plástica; como uma busca nas entranhas da pintura, em busca de uma resposta aos problemas lhe propõe a criação. Como as pinturas de Giorgione, as obras de Ramos tampouco têm um significado unívoco. É a mesma coisa intitulá-las "Tormenta" ou "Clarabóia"; seu significado será sempre um enigma.

Os materiais que emprega, preferentemente materiais orgânicos, aparecem desgarrados, quebrados; talvez isso seja uma alusão a uma sensibilidade ferida. Ramos investiga profundidades com que estão em contato os antropólogos: sempre faz referências vinculadas ao corporal. Persegue um pugnar pelo antropomorfo, e uma constante fuga. Uma sorte de fatalismo orgânico da espécie, um ato solipsista. O silêncio

De madeira

Wifredo Díaz Valdez reelabora, metamorfoseia uma matéria que já foi manufaturada, os "objetos encontrados" (e se são usados, melhor). Uma porta agonizante, um velho sofá, uma polia pré-industrial, o rolo de amassar, um fragmento de tronco de árvore, e até seu próprio banco de carpinteiro. Sempre madeira, com suas qualidades associativas e plásticas, quase sempre madeira feita objeto, com uma função social estabelecida.

Díaz Valdez exerce sobre eles uma ação mecânica: serra, abre-os como pétalas geométricas, desdobra-os, articula-os. Um volume, a princípio cheio, converte-se em uma forma que sai à conquista do espaço. Um material orgânico é torcido por um mecanicismo, e a estrutura resultante e a concepção espacial estão determinadas pela funcionalidade orgânica das articulações. Os móveis de Calder estão associados ao movimento; os objetos de Díaz Valdez à manipulação; porém, uns e outros têm uma base cenestésica.

Uma lâmina de serrote incrustada em um tronco de madeira. Visualmente: um signo que comunica ao espectador uma ação relacionada com o trabalho artesanal, manual. Em lugar do corte que pratica Lucio Fontana, mostra-se o instrumento do corte (do mesmo modo como Dreyer, em sua Joana D'Arc, mostrava o instrumento de tortura, e não a Joana no ato de ser torturada). O serrote aparece dividido em dois, antes e depois, em uma sequência, temporalizado; esta ação tem um desenvolvimento.

Praticando o "decoupage", Díaz Valdez consome a de-construção. E, ao abolir o uso cultural (tradições, preconceitos, hábitos) de cada um dos objetos, pode investigá-los enquanto matéria-prima e dessa forma logra fazer ocorrer "o mito da oposição natureza/cultura". Os objetos perdem sua identidade, sua forma normal, para revelar a entranha da matéria orgânica, tal como está, latente, viva em objetos social e culturalmente mortos.

Díaz Valdez tem que descobrir a priori, dentro de cada volume, as possibilidades de articulá-lo sem mascarar a forma global do objeto. Assim, à diferença dos escultores em madeira, em qualquer momento pode voltar atrás, ao objeto original (existe como que um desejo de não perdê-lo totalmente), dobrando as articulações, fechando as asas, voltando a proteger o fruto.

De ferro

Os "espantalhos" de Hugo Nantes dão a impressão de ser verossímeis, dir-se-ia feitos no sentido clássico da mimese; todavia, o material torna-os monstruosos. Nantes pratica uma arte volumétrica que, ao submetê-la a uma demão de preto homogêneo, torna pictórica: ao homologar a superfície pelo calor, elimina a dissimilitude de materiais e texturas, neutralizando assim a ação da luz e das sombras. Apesar de sua verossimilitude, a matéria das figuras de Nantes parecem esgotar-se na carcaça, nas casca; dão a sensação de ser ocas, carentes de substância. Essas discórdias, internas a sua linguagem, indicam uma paralisia dialética, recurso do código maneirista.

Nantes e o norte-americano Segal incluem a realidade em suas obras, porém recortam-na de distinta maneira. Segal se lança ao branco, ao gesto, à ação da luz, à sombra, às texturas, à expres-

são, e alude a uma eventual catástrofe atômica (Pompéia rediviva), apocalíptica, que pode chegar a consumir-se. Nantes opta pelo preto, a colagem (ou melhor, a bricolage) de materiais de sucata, restos da cultura industrial (sua arte é aditiva e de composição, como a medieval); para elaborar personagens populares, ielínicos, fantasmagóricos, de pesadelo, monstros que só a razão pode engendrar.

Nantes escolhe a escala 1/1, uma escala de identificação, ineludivelmente antropomórfica, mimética. Porém, o jogo de contradições que postula continua: não reforça a imagem singular, suas figuras aparecem em grupos, instalados em contextos cotidianos: por exemplo, uma roda de parquianos joga cartas ao redor de uma mesa de café. Frente a esses personagens, o espectador poderia perguntar-se por que estão pintados de preto, e não patinados. É que a pátina implicaria tempo e Nantes, cuja origem é a de pintor gestual, e sua qualidade, a imediatez do sinal, projeta figuras que estão fora do tempo. A pintura preta total induz a ler a forma total, a forma-contorno, a mancha de cor, a mancha que sobrevive na memória, os fantasmas dos velhos, dos marginalizados (em sua obra, atletas saudáveis e exuberantes).

Sucata, fibra de vidro, feltro, plásticos vários, arame, madeira, são os materiais deste Arcimboldi pós-industrial, que, através de uma articulação têmica e mágica, veicula o *pathos* que marca a visão do mundo, a da sua geração, em seu país.

Este material enviado à 18ª Bienal Internacional de São Paulo propõe mostrar distintas formas de aproximação à matéria, nas quais o manual e o artesanal desempenham um papel protagônico. Para o processo da arte uruguaia, este comportamento, que sobrevém durante uma década sombria, significa uma mudança radical.

País sem tradição pré-colombiana nem colonial, a cerâmica uruguaia há apenas duas décadas se considerava arte aplicada, arte menor. Hoje em dia, ao contrário, Silveira e Abbondanza evidenciam uma renúncia intencional ao escultórico e à afirmação de independência e liberdade frente às classificações da arte por gêneros. Os vidros de Dicanro não querem ser murais, nem tampouco escultóricos. Díaz Valdez fará ostentação de seu ofício de carpinteiro. Já as esculturas não escultóricas de Nantes extraem sua nobreza da sucata ignóbil (segundo o cânon). E Ramos, um pintor de trajetória reconhecida e aceita, renunciará à pintura-pintura para confeccionar suas caixas com palitos e papéis de uso ordinário. Artesãos, sim, mas por escolha.

Os vidros de Dicanro, dobrados, deformados pelo fogo, e cujas bordas nem sequer permanecem uniformes, bem poderiam traduzir simbolicamente a imagem de uma carga dramática (em alguns, uma angústia surda) que é comum, em diferentes graus, às obras desta série. Talvez deva assinalar-se que os artistas aqui incluídos correspondem a uma geração que ronda os cinquenta anos de idade, a minha própria, formada na convicção de que "como o Uruguai não há", e em uma escala de valores morais, políticas e sociais que parecem intangíveis. Esta geração, talvez por contraste, sentiu mais a quebra institucional. E às vezes foi obrigada ao silêncio.

Nesta série, resulta notória também a renúncia tanto à sensualidade da cor como à cor-adjetivo: estes uruguaiois se despojam de toda suntuosidade, de toda estridência e de toda queda ao bom gosto. Silveira e Abbondanza deixam cantar o calor do próprio biscoito: abandonam a ornamentação, o esmalte, a segunda fornada de suas peças, que lhes buscou o renome outrora. Dicanro também segue a via da ascese, põe de lado as policromias que invadiam seus vidros. Ramos afasta-se de pincéis e espátulas para restringir-se ao emprego dos materiais tal como os encontra: por esse caminho, fica mais próximo a certas experiências contemporâneas com o tape-te, do que à própria pintura. Nantes pinta tudo de preto (todos os ferros são pardos), para evitar que conte a especialidade própria de cada cor. Renunciar à cor, em alguma medida, equivale a renunciar

à pele da obra, para ancorar na economia, na austeridade dos ossos, no medular: eis aí outro dos rasgos que identifica um setor da arte uruguaia hoje, do qual provêm estes artistas.

Para sua seleção, não me deixei seduzir por nenhum apriorismo. Nem de gêneros. Nem de outros compartimentos estanques anacrônicos, como os que ainda distinguem entre arte-culto e arte popular. Nenhum destes artistas persegue, voluntariamente, um esteticismo gratuito, em todo caso, este é resultado, e não busca intencional.

Na medida que as obras aqui expostas são caminhos ainda inexplorados, fica aberta a pergunta sobre aonde nos levarão estas propostas e se deve vislumbrar-se nelas o ponto de partida de um caminho novo, ou o mero produto de coincidências no tempo. Este material, por si mesmo, constitui uma aposta sobre qual resposta desejaríamos ouvir.

Angel Kalenberg / comissário
Diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas.

VENEZUELA

Seis proposições pela Venezuela

Ao final do século, os movimentos internacionais se têm tornado mais ativos do que concluídos. As obras em uma proporção inusual são capazes de excitar novas idéias e sugerir relações diferentes entre o espectador culto e as manifestações artísticas. Quer-se, de novo, uma "imagem outra", quaisquer que sejam os meios e as técnicas. Mas há uma alarmante escassez de obras-primas e figuras geniais. É uma consequência, ou uma falha? Talvez duas condições se juntem para impedir uma resposta: o excesso de simultaneidade nas proposições de artistas de todas as partes do mundo (uma forma pesada da consciência histórica da arte) e a situação de transitoriedade (toda era conhece períodos de transferência).

A Venezuela envia à 18ª Bienal de São Paulo seis artistas. Um deles, Manuel de La Fuente, é escultor com uma obra sobre a massificação; seu tema central conclui por uma interrogação (Estrelas ou Cinzas) sobre o destino da humanidade; arte que se pergunta pela vida, qualquer vida futura. Com exceção de Eugenio Espinoza, os outros quatro artistas apresentam ambientações e processos que implicam mudanças físicas reais na demonstração da obra. Espinoza, no entanto, vem de longo trato com a "quadricula", uma forma cultural superposta no real para desentranhar as relações perdidas do homem com a natureza e até com o seu próprio ambiente urbano e pessoal; quadricula, então como reafirmação - do mesmo jeito que oculta também mostra outro sentido. Jorge Pizani desloca a obra da parede, ainda sujeita a um ponto de partida de duas dimensões, para numerosas extensões, umas no plano físico, outras nos registros filmados ou gravados de suas ações. A pintura do jovem Ernesto León vem de um passado preciosista, da maneira como o foram os hiperrealistas e os hiperfotografistas que supõem a realidade como congelada; ao deixar todo este lastro para trás, León resolveu uma das mais francas repropósitos do modo pictórico, uma dessacralização que ao mesmo tempo impede novos fundamentos; para a Bienal, o suporte se tem tornado tridimensional e as pinturas de León são agora realizadas sobre volumes geométricos, cilindro truncado, cone, hexaedro, cilindro oblíquo.

Deixo para o fim dois artistas muito vinculados às raízes culturais. Pedro Terán cria situações com suas obras que rejeitam com signos e materiais as condições de uma mudança em uma escala humana - tendo isso em comum com outra presença "sobre" o natural: a do xamã. Suas obras indicam isso: o voo estático do xamã, a morada ou centro do ignoto do Xamã, arte e vida do Xamã. São estágios do reencontro com as origens, inevitável escala para criar novos horizontes.

Milton Becerra levou suas obras às monta-

nhas, às casas e bairros abandonados, aos solares anacrônicos no meio das grandes cidades: eram todas maneiras de significar o transcorrer de um olhar, de outro passo por uma cotidianeidade anônima e insignificante. Agora Becerra chegou mais longe, visita o instinto, carrega-se de forças cósmicas e retoma um machado gigante (dez metros de comprimento) - para fazê-lo cravar-se entre as chamas no meio de uma rua (Pampatar, Venezuela, 1984). Para esta Bienal, Becerra recorre a uma representação com vários tempos e significações, os reais e os imagináveis, a partir do fato presente, ou com estados de relação de "meteorito" incandescente que retumba no solo de São Paulo. A história não pode ser vivida sem fabulação. A identidade tampouco.

Ernesto Leon

Proposição para ambientação na XVIII Bienal de São Paulo

Descrição:

Apresentar a obra, através do meio pictórico, elementos gestuais. Integrar através do meio pictórico uma iconografia popular, como por exemplo, peixes, plantas tropicais, aves.

A obra terá como suporte algumas estruturas rígidas, inspiradas no objeto minimalista de grandes escalas. (ver ilustração anexa)

Conclusão do Projeto:

Integrar na proposição elementos do:

Racionalismo: Através do suporte da dita proposição, o elemento mais sofisticado da estética contemporânea (minimalismo)

Irracionalismo: Através do meio pictórico, integrar o elemento gestual com base nas minhas recentes investigações.

Elementos populares: A presença do elemento iconográfico popular, como contradição aos dois elementos anteriormente mencionados.

O manejo desses três conceitos e seu convívio harmonioso constituem os objetivos desta proposição.

Prefácio à obra de Eugenio Espinoza

Eugenio Espinoza:

"A quadrícula é um símbolo de civilização, do racional, da emoção contemporânea. A quadrícula é um elemento antinatural e autônomo, não contém nenhuma conotação narrativa mas estrutural. A quadrícula não imita o espaço tridimensional sobre uma superfície, mas converte essa superfície no objeto da pintura, reduzindo-a a seu próprio esqueleto para buscar outra vez estados contemplativos capazes de proporcionar-me a visão de uma realidade imaterial que em mim origina, ao mesmo tempo, sensações de ordem intelectual e emocional.

A pintura sempre consistiu para mim o estudo de sua própria superfície, tal como são para o escultor o volume e o espaço".

Jorge Pizzani

A obra recente de Jorge Pizzani reúne dois elementos comumente separados: o signo e a ação. Ambos expressam a dificuldade de nascer um novo nível da existência, aquele da comunicação transcendente. Shakespeare dizia: "Viver, esse tumulto". Pizzani nos propõe desatar os nus e entornar furiosamente o signo vital sobre o lugar do acontecimento plástico. Pouco a pouco ele foi abandonando na tela de duas dimensões, incorporando instalações completas nas quais as obras de raízes telúricas se estendiam em elementos reais, como ramagens e pedras, areias e resíduos de uma natureza disposta acima do espectador. A obra para a Bienal de São Paulo, como aquelas realizadas anteriormente em Caracas em 1984, incorpora na ação elementos que se encontram "fora", como as colunas, por exemplo, de maneira a inte-

grar uma totalidade dinâmica, segundo mudem a situação e o deslocamento do espectador. O signo raivoso do nascer explode. Os materiais que uma vez foram a natureza, agora são obra do artista, broto e insurgência que se identificam com a vida. Talvez Rimbaud tivesse razão: "Se o cobre ao despertar é um clarim, não é por sua culpa."

Roberto Guevara/comissário

Para uma releitura da identidade

Embora jovem, Milton Becerra é um dos artistas venezuelanos cuja obra se foi manifestando dentro de um importante processo de amadurecimento, uma reflexão muito particular sobre o significado e os propósitos da arte contemporânea na Venezuela.

Tendo trabalhado nos ateliês de Cruz Diez, envolvendo-se dessa forma com as tendências cinéticas e óticas preconizadas por esse artista; e uma vez tendo se afastado dessa tutela e ensaiado outros recursos artísticos como a fotografia e intervenções urbanas mais vinculadas à arte dos anos 60 e 70, Milton Becerra conta em 1980 com a possibilidade de confrontar sua produção artística no contexto internacional que lhe permite participar na XI BIENAL de Paris. E é a partir desse momento que a obra desse artista principia a adquirir uma potencialidade nova, já demarcada dentro de um linguagem com um caráter muito preciso.

E eis que a obra de Becerra se instala rapidamente num panorama contemporâneo internacional sem perder nesse processo sua raiz fincada no nacional, porém, no nacional sensível que não é necessariamente nacional patriótico, no nacional arquetípico, legendário e mítico; produzindo-se uma recuperação de nossa memória mais singular, uma memória que longe de ser nostálgica é analítica, indagadora - sem ser científica - uma memória que se projeta não somente a partir do passado histórico, mas também do futuro internacional ou possível, o que vai sugerindo uma proposição básica: O Tempo e a Obra. "Interessa-me o tempo que propõe a obra", comentou o artista; e eis que esse tempo pareceu surgir dela como uma nova consciência múltipla, não cronológica. Esse Tempo vem constituir nossa identidade mais plural e mais subjetiva, uma identidade que transcende o patriótico em seu sentido sócio-econômico-cívico; uma identidade que não nos distingue como particularidade mas que nos funda. Não foi esse muitas vezes o erro de nossas ciências sociais e antropológicas, seu afã de distinguir e separar, criando categorias nas quais não existem especificidades absolutas, em lugar de assumir nossa mestiçagem - pelo menos a cultural - como uma superposição e estratificação de funções humanas e civilizatórias?

É assim como o trabalho de Becerra parecia participar em um processo histórico imaginário - subjetivo por certo - que somente pode encontrar espaço nesse Tempo da Obra, um processo de reconquista dos mesmos valores da arte, um processo de civilização múltipla e complexo que não exclui a valorização do selvagem e do irracional, porque "trata-se de ampliar os espaços da criação, de amplificar a ótica desejável para a revisão da cultura e de insistir sobre a ação específica da arte" (Achille Bonito Oliva).

É nesse processo tão particular (porém nem por isso paradoxal) que se produz a recuperação dos materiais que compõem a obra da linguagem de sua natureza básica - não esqueçamos que aqui não há talhe nenhum que grave e imponha um discurso à pedra - uma linguagem legendária e dramática, daí sua contundência, que se resolve num tempo não-olímpico, onde a obra converge como "o lugar de uma representação" (A.B.O.) com uma nova leitura e uma nova significação. Significação dos conteúdos, imagens e símbolos com os quais o artista dotou esses objetos; objetos que foram dessa forma adquirindo um caráter monumental, não somente no formal, mas também no ficcional.

E essa nova significação irá se constituir no nu da obra, lugar para o qual converge também um espaço até fazer-se paisagem, uma paisagem cujo espaço situado e situado - fundado? - começa a projetar-se também como identidade, como um novo olhar. O fundado: espaço e tempo imaginários, se funde na obra, inflamado por esse novo olhar que possui muito de memória: "Sem os olhos necessários teremos espaço, porém, um paisagem; teremos história sem memória; teremos uma extensão indiferenciada" (Maria Fernanda Palacios).

Pareceria ser assim que esses Estados de Relação" - título de forma nenhuma gratuito - discorressem, e digo discorressem e não ocorressem, porque "não possui essa obra algo da ordem do narrativo?", e "não nos conta ela a conquista de um território artístico?"; "não nos fala de suas fundações?"; "Porque se o tempo e o lugar conformam o cenário da história, "não se representa nesse outro Tempo e nesse outro Espaço nossa identidade mais arquetipicamente nacional, mais historicamente fabulada? "Seu formato monumental" não encerra - como quase todas as obras monumentais - algo da ordem do religioso, mítico e legendário que consolida esse Tempo da Obra?"

Elvira Garcia.

(*) Releitura e não leitura, porque na leitura se encontra sempre escondido um afã de curiosidade, de descobrir algo novo, de aprender; embora a leitura se realize por prazer, seu tempo é cronológico, seu espaço não é sempre o ócio e sua ordem não é imposta geralmente (por capítulos ou temas). Na releitura o afã é outro; o repasse, a revisão, o aprender.

Estrelas ou cinzas

Faltando só quinze anos para o terceiro milênio, ou mais simplesmente, para o quase familiar e presumível século vinte-e-um, as grandes experimentações internacionais insistem em sustentar vanguardas já vistas de uma ou outra maneira ao longo das grandes sacudidas e revoluções artísticas do século vinte. Mas no ar fica fluando uma pergunta. No próximo século, quando certamente teremos de enfrentar o encontro com as estrelas, quem testemunhará isso em nome deste planeta, por acaso as cinzas?

Ainda que se considere que o problema não é tão radical e que a esperança difícil encontre algum caminho, também se poderia achar uma segunda pergunta, não menos terrível - quem tem testemunhado em nome da Terra?

A obra de Manuel de La Fuente baseia-se numa substância desconcertante, a humanidade como massa. Uma reversão de escalas permite o jogo limpo, De Fuente altera a ênfase dimensional e outorga às máquinas, objetos e instrumentos a escala heróica e reduz ao tamanho dos materiais e das substâncias os pequenos, anônimos, opacos seres humanos indiferenciados.

O contraponto é constante, mas o sentido da proposição artística cresce na medida em que a obra se desdobra, ou melhor, quando assume novas formulações - numa atitude contrária ao que havia sido ingênuo positivismo industrial. O artista revê os nexos entre os homens e os acessórios, não somente para anotar uma ironia que pudesse resultar óbvia ou fácil, numa era de profundas dúvidas, mas também para situar a condição atual do ser humano num nível de consciência.

Demoramos muitos milênios para alcançar o primeiro bilhão de humanos, mas em questão de anos voltamos a duplicar essa cifra, e a tendência mantida supõe novas ameaças para o equilíbrio. Desde que Maquiavel no Renascimento estabeleceu a prioridade política do poder, nenhum sistema o tem contrariado. Isso equivale a nos perguntarmos quem estabelecerá o equilíbrio, quem escolherá a humanidade que voltará a dialogar com essas estrelas, das quais se supõe que nós viemos, e às quais depois de milhões e milhões de anos talvez possamos voltar?

A imagem de um sedaço pela qual se cola uma massa de areia humana, adquire sob estas luzes um sentido dramático. Também todas as metáforas o contêm, metáforas que propõem na sua consistência dura, clara, terminante, as outras esculturas de Manuel de La Fuente. Arte e vida. Ou talvez arte que pergunta qual vida? Ou pior, há alguma vida?

Milhões morrem de fome. Quem decide? Quem não evita? Nenhuma formosa canção poderá ocultar isto. Mas a arte tem introduzido uma forma de conhecimento privilegiada, diferente da científica, mas como esta carregada de evidências. Se aceitamos que o homem é só natureza, tudo quanto ele engendra é também natureza. Seu instinto teve o privilégio de criar, por necessidade, a razão, mas conservou o direito a não limitar-se por ela.

A arte oferece entre o homem e o mundo a alternativa de uma representação diferente, mais livre, mais perto do instinto, e no entanto, universal.

Se uma obra de arte não se basta a si mesma, deixaria de ser obra de arte. Então adquire sentido o poderoso legado da cultura artística, porque constitui uma outra revelação, permanente e inesgotável, como a poesia.

Manuel de La Fuente propõe-nos a alternativa estrelas ou cinzas, isso está nas suas obras, no seu tempo, em nós.

Roberto Guevara / comissário

Países Participantes da 18.^a Bienal Internacional de São Paulo - 1985

| País | Comissário |
|-----------------------------------|---|
| Argentina | Jorge Glusberg |
| Austrália | Noela Yuill |
| Áustria | Dr. Peter Baum |
| Bélgica | Catherine de Cröes |
| Bolívia | Pedro Querejazu |
| Brasil | Comissão de Arte e Cultura |
| Bulgária | Christo Neykov |
| Canadá | Richard Rhodes |
| Chile | Carmen C. Latham |
| Cingapura | |
| Colômbia | José Maria Lopez |
| Coréia do Sul | Bok-young Kim |
| Cuba | Sérgio Lopes Garcia |
| Dinamarca | Gunnar Bay |
| Egito | Fatma Aragi (Vice: Ahmed Nabil Soliman) |
| El Salvador | |
| Espanha | Aurora G. Garcia |
| Estados Unidos | Gail Gulliksen |
| Finlândia | The Society of Finnish Graphic Artists |
| França | Michel Nuridsany |
| Grã-Bretanha | British Council |
| Grécia | Béatrice Spiliades |
| Holanda | Gijs van Tuyl |
| Hungria | Katalin Neeray |
| Irlanda do Norte | Brian Ferran |
| Islândia | Ministério de Cultura e Educação |
| Israel | Amnon Barzel |
| Itália | Bruno Mantura |
| Iugoslávia | |
| Japão | Yoshiaki Toono |
| México | Teresa Del Conde |
| Nicarágua | Luis Morales |
| Noruega | Per Hovdenakk |
| Panamá | Jaime R. Moreno R. |
| Paraguai | Ticio Escobar |
| Peru | Jorge Bernuy |
| Porto Rico | Victor M. Gerena |
| Portugal | José Sommer Ribeiro |
| República Democrática da Alemanha | Gunhild Brandler |
| República Dominicana | Amable Sterling |
| República Federal da Alemanha | Dr. Armin Zweite |
| Romênia | Ana Lupas |
| Suíça | Dr. C. Menz |
| Suriname | René H. Halfhuid |
| Uruguai | Angel Kalenberg |
| Venezuela | Roberto Guevara |

Homenagem à memória de Danilo Di Prete - 1911 / 1985



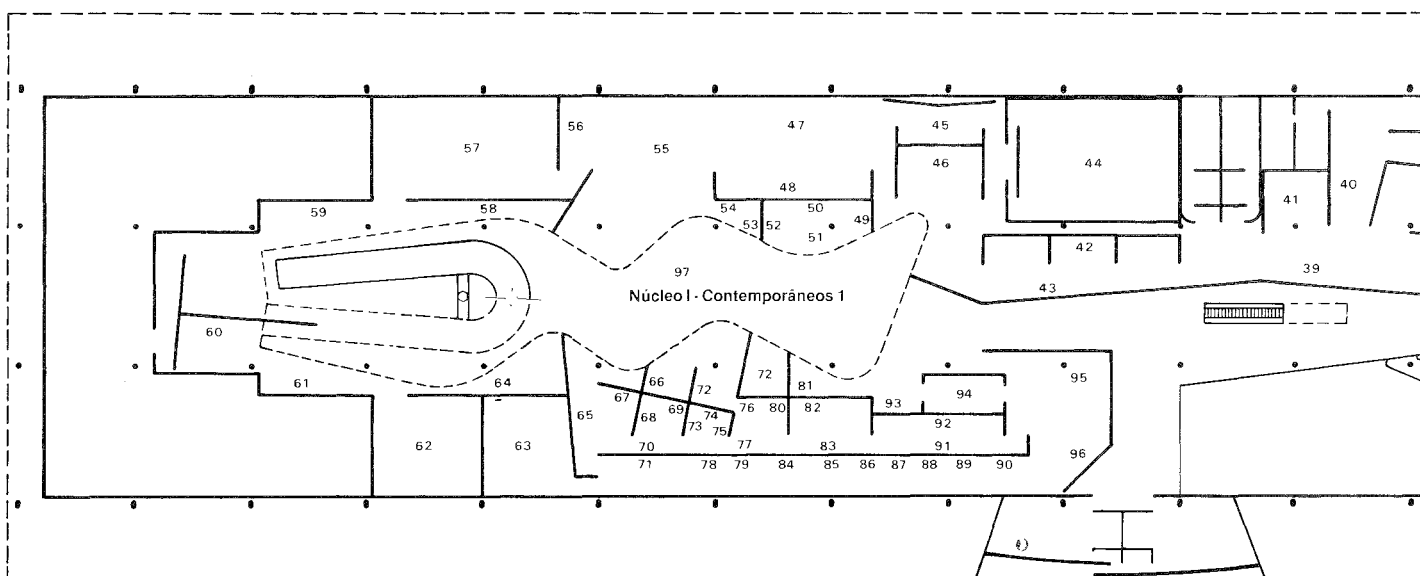


PLANTAS DA 18.^a BIENAL

*O projeto de arquitetura
da montagem da
18.^a Bienal Internacional de São Paulo
é dedicado ao arquiteto,
cenógrafo e artista plástico
Flávio Império.*



PLANTA DO TÉRREO E 1º ANDAR

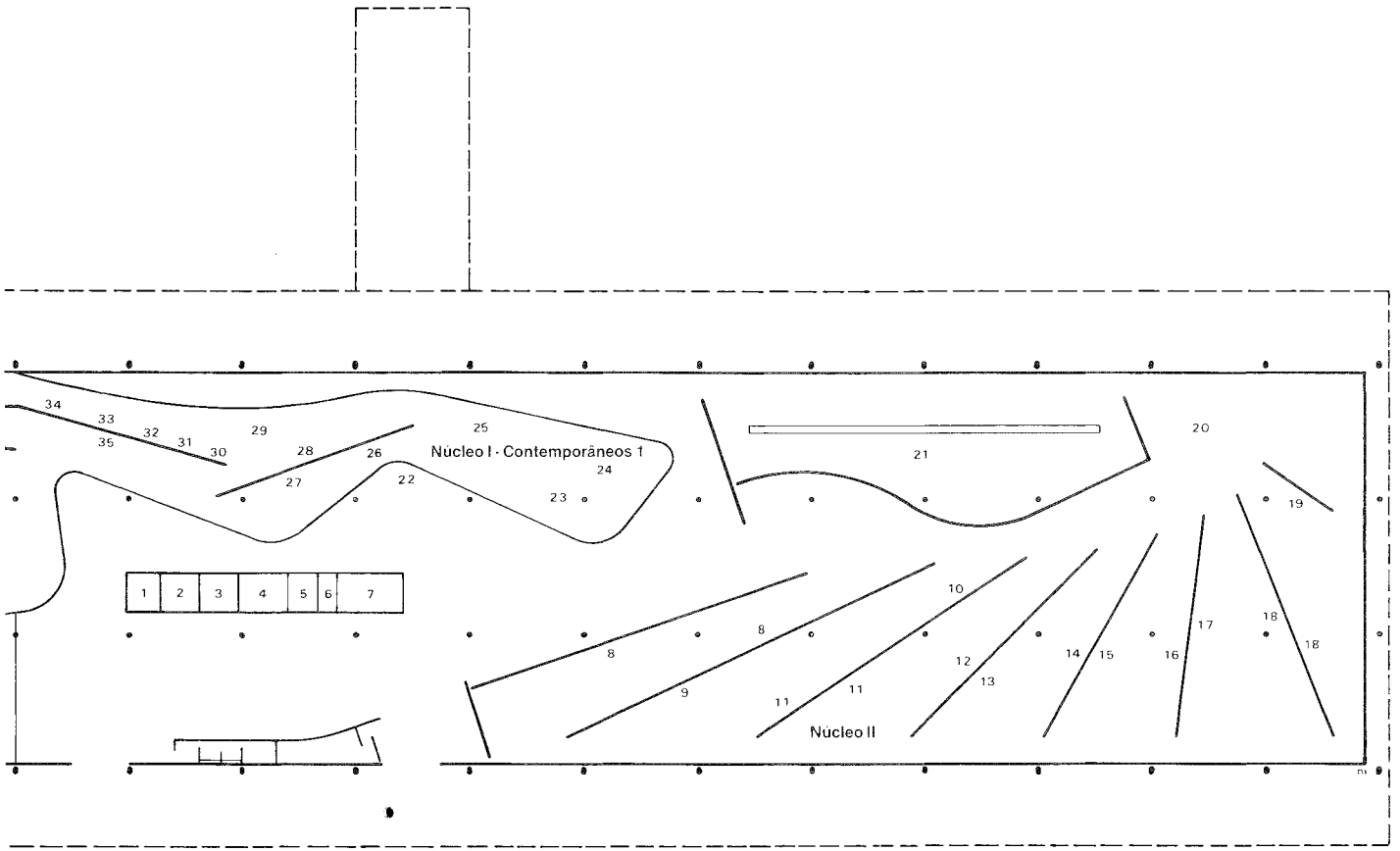


Núcleo I - Contemporâneos 1

23. LEON, Ernesto
24. VITAL, Matias
25. EGENAU, Juan
26. HOYOS, Ana Mercedes
27. RIVAS, Juan
28. KOKKINO, Maria
29. AZAZY, Abd El Fatah El
30. NUÑEZ, Elsa
31. TOSARI, Rene
32. SAISHINY, Natma El
33. RIAD, Mohamed
34. PEÑA, Marta Arrenade de Vargas
35. SOBALVARO, Orlando
36. LORA, Silvano
37. CRUZ, Luiz Hernandez
38. VANEGAS, Leonel
39. AGUIRRE, Carlos
40. RUEDA, Francisco
41. MORSELLI, Margarida
42. PUENTE, Alejandro
43. OSIPOW, Paul
44. DICANCRO, Agueda
45. STASSINOPOULOS, Aspa
46. RAMOS, Nelson

47. STENDL, Teodoro e Ion
48. SZIKORA, Tamas
49. SUP, Ham
50. PARK, Kwang-Jean
51. CHON, Joon
52. CHANG, Hwa-Jin
53. LEE, Tae-Hyun
54. LEE, Jeong-Su
55. GRUSEVSKI, Daniela
56. KELEMEN, Ana Tamas
57. SILVEIRA E ABBONDANZA
58. MARTINS, Jorge
59. ESPINOZA, Eugeniö
60. BRAUN-VEGA, Herman
61. SANCHEZ, Thomas
62. MADLENER, Jörg
63. REID, Alejandro
64. DIMITREAS, Evangelos
65. GRILO, Rubem
66. MENIS, Renata
67. QUEVEDO, Nuria
68. YORDANOV, Liubomir
69. PANAYOTOV, Todor
70. HAMPEL, Angela
71. ALCANTARA, Pedro
72. HEYN, Miguel

73. STOEVI, Borislav
74. TZANEV, Stoyan
75. RESTREPO, Jaime R. M.
76. MONTILLA, Manuel
77. BRAYKON, Petar
78. BICARD, Licry
79. NEGRA ALVAREZ
80. STERLING, Amable
81. MACIEL, Leonel
82. DE LA FUENTE, Manuel
83. GONGORA, Leonel
84. SOLIMAN, Ahmed Nabil
85. ARARGI, Fatma
86. KAHN, M. S.
87. DE GRACIA, Adonai Rivera
88. BLANCO, D.
89. MONTENEGRO, Carlos
90. VOGL, Hilda
91. ROMERO, Suzana
92. LOOCHKARTT, Angel
93. PANG, Tan Oe
94. MARTINS, Carlos
95. VALDEZ, Wifredo Diaz
96. NANTES, Gugo
97. Praça



Secretaria de Estado da Cultura

Serviços

1. Monitoria
2. Secretaria Municipal da Cultura
3. Ministério da Cultura / Funarte
4. Loja Bienal
5. Informações
6. BOVESPA / Gradiente - Eventos Musicais
7. Comind / Vendas de Obras

Núcleo II

8. LAM, Wifredo
9. BOTERO, Fernando
10. DACOSTA, Antonio
11. DE LA VEGA, Jorge
12. NOE, Luis Felipe
13. MACCIÓ, Romulo
14. DEIRA, Ernesto
15. VEDOVA, Emilio
16. OUBORG, Pieter
17. DALAHAUT, Jo
18. CAULIFLD, Patrick
19. BRAVO, Manuel Alvrez
20. SAITO, Yoshishige

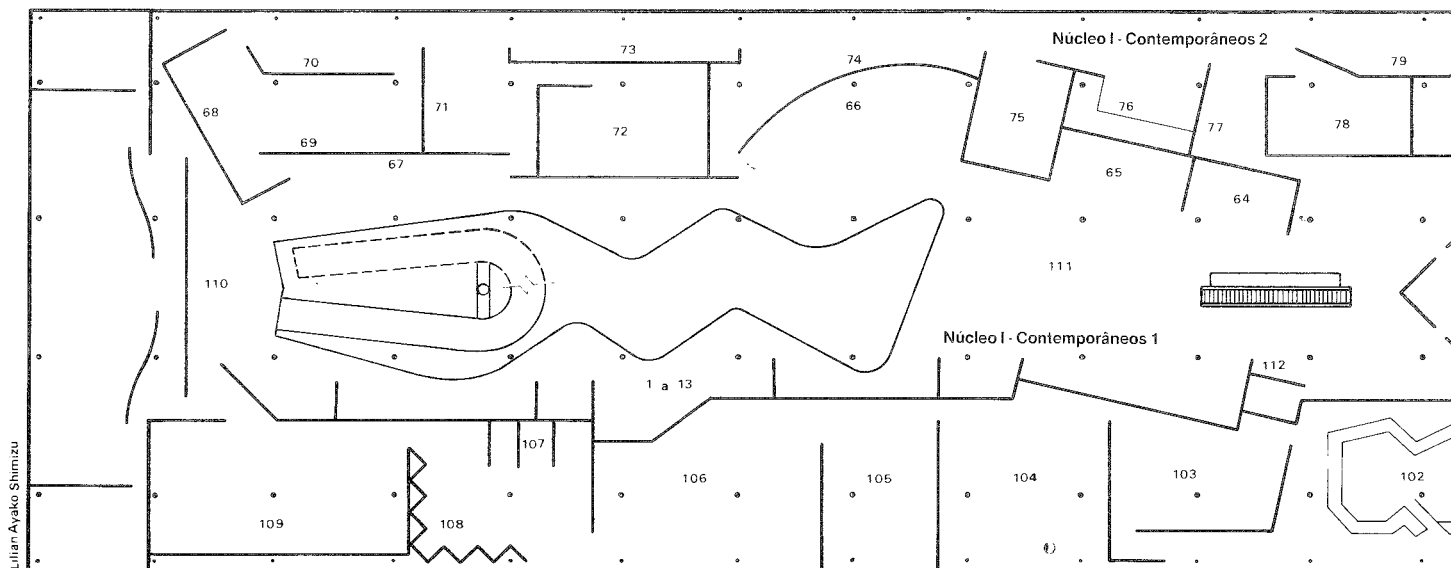
Projeto Releitura

1. BRECHET, Victor / VALLE, Marco do
2. CLARK, Lygia / PORTELLA FILHO, Paulo
3. PORTINARI, Cândido / KUSUNO, Tomoshigue
4. VLAVIANOS, Nicolas / TAKAOKA, Carlos
5. OHTAKE, Tomie / SALVADOR, Gilberto
6. ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de / FERRARI, Léon
7. SHIRÓ, Flávio / SUZUKI, João
8. KRASNIANSKY, Bernardo / HUDINILSON JUNIOR
9. LIMA, Maurício Nogueira / TOZZI, Cláudio
10. CORDEIRO, Waldemar / NITSCHÉ, Marcelo
11. PARREIRAS, Antonio / DEUS, Walomiro de
12. CARNEIRO, Antonio Teixeira / MORAES, Glauco Pinto de
13. ALMEIDA JUNIOR, José Ferraz de / TIRAPELLI, Percival

21. Movimento Cobra

22. Secretaria de Estado da Cultura

PLANTA DO 2º ANDAR



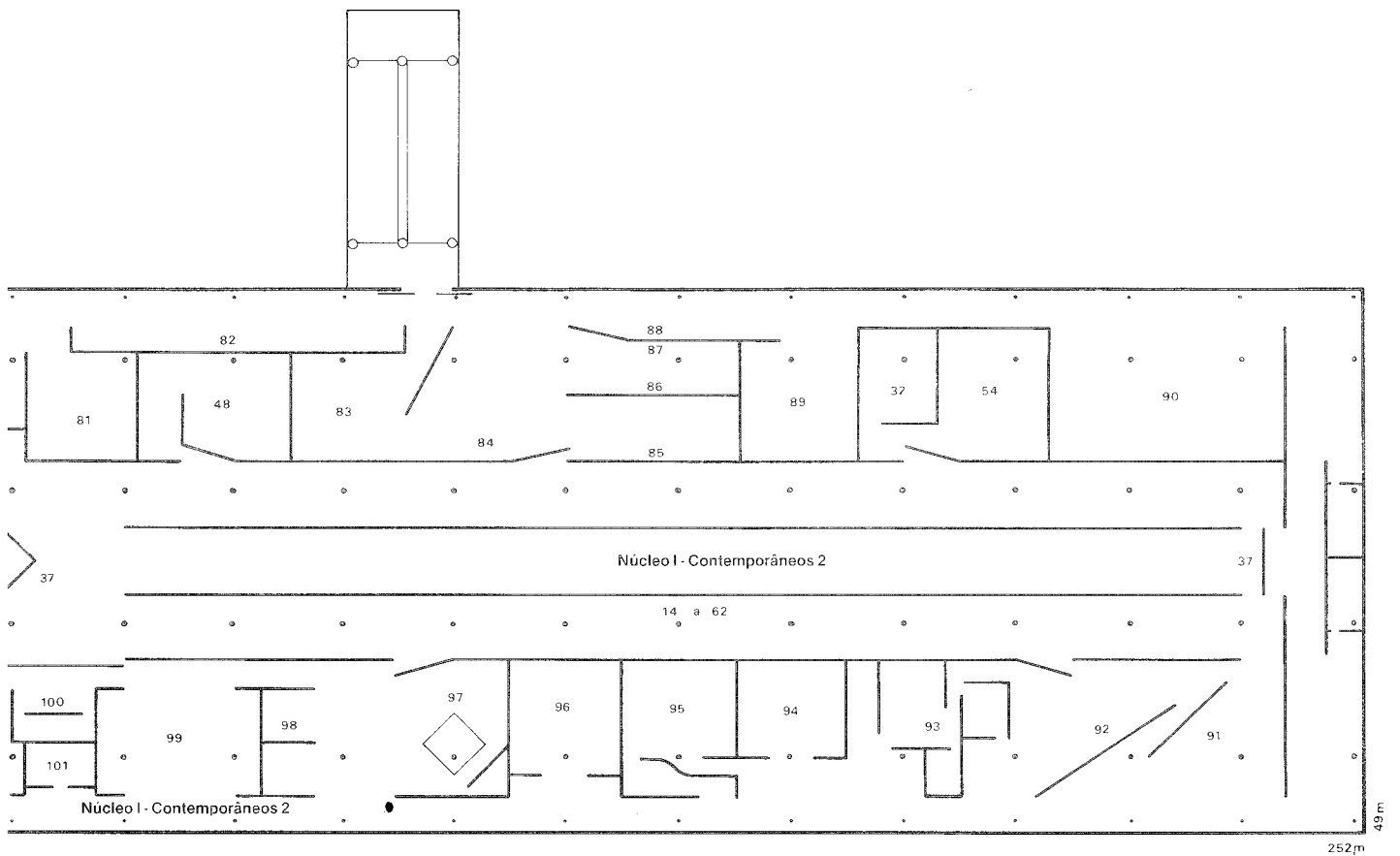
Núcleo I - Contemporâneos 1

1. GIRONELLA, Alberto
2. ARANGO, Alejandro
3. BLOM, Ansuya
4. WATKINS, Dick
5. EGAN, Felim
6. POMAR, Julio
7. FITZGERALD, Mary
8. ROCHA, Ricardo
9. SUOMI, Risto
10. SCHOLTE, Rob
11. HERNANDEZ, Sergio
12. POMBO, Vasso
13. KYRIAKI, Vasso

Núcleo I - Contemporâneos 2

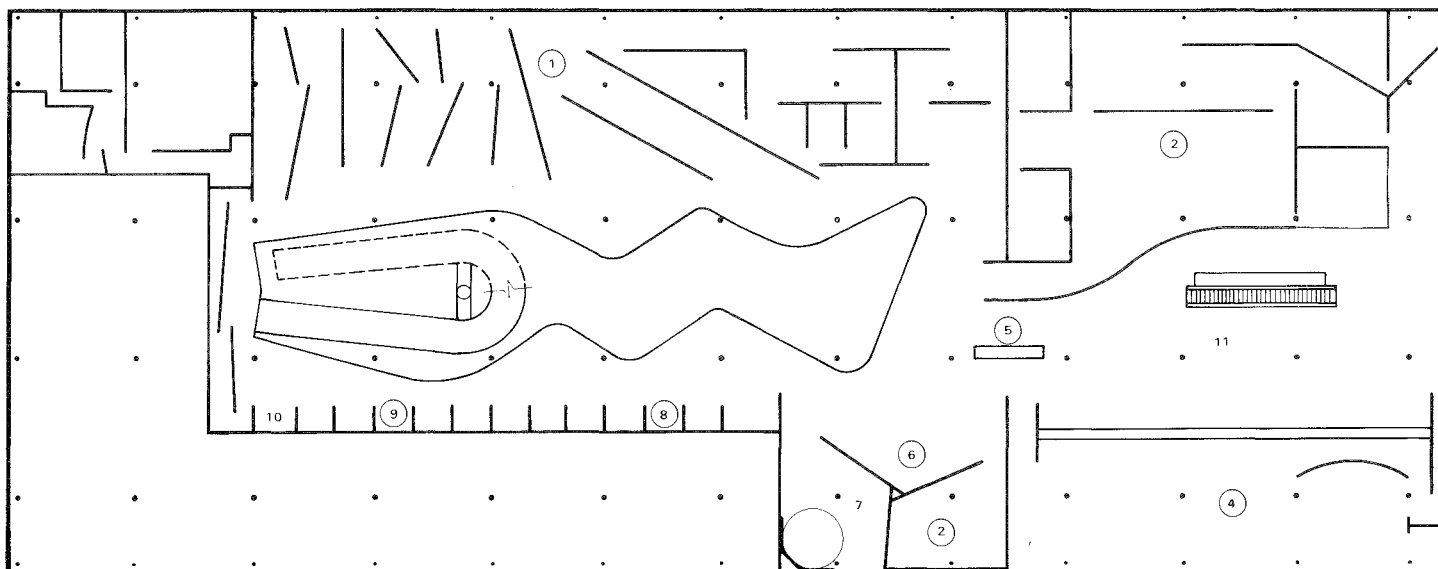
14. ZOLTAN, Adam
15. PRIOR, Alfredo
16. ECKELL, Ana
17. CARLISLE, Anne
18. REARTE, Armando
19. KOBERLING, Bernd
20. CARVALHOSA, Carlito
21. FONSECA, Claudio
22. SENISE, Daniel
23. VERKERK, Erno
24. CUCCHI, Enzo
25. MIGUEZ, Fabio
26. BARATA, Fernando
27. FAZZOLARI, Fernando
28. LEIRO, Francisco
29. PIZZICANNELLA, Franco
30. KUITCA, Guilherme
31. GUNNARSSON, Gunnar Örn
32. DAMISCH, Gunter
33. MIDDENDORF, Helmut
34. SCHEIBL, Hubert
35. MAZZAG, Istvan
36. DOKOUPIL, Jiri Georg
37. DAVIES, John
38. BULLAS, Jozsef
39. CAMBRE, Juan José
40. BALDEWEG, Juan Navarro
41. RENZI, Juan Pablo
42. USLE, Juan
43. KJARTANSSON, Magnus
44. DUMAS, Marlene
45. LAMAS, Menchu
46. YOSHIZAWA, Mika

47. RAMOS, Nuno
48. SPORRING, Ole
49. GIRLING, Oliver
50. ROMBERG, Osvaldo
51. SUAREZ, Pablo
52. REGO, Paula
53. MONTEIRO, Paulo
54. BÖMMELS, Peter
55. ANDRADE, Rodrigo de
56. MIRRI, Sabina
57. SALOME
58. SHIN, Seang-Hyi
59. PRADO, Sergio
60. DI STASIO, Stefano
61. GEVA, Tsibi
62. DAVIDSSON, Kristjan
63. BUREN, Daniel
64. GORDILLO, Luis
65. DISLER, Martin
66. PIZZANI, Jorge
67. SANTAROSSA, Hella
68. WERY, Marthe
69. VERMEIREN, Didier
70. ALEXANDER, Shelagh
71. DAMMBECK, Lutz
72. FRANÇA, Rafael
73. GORLITZ, Will
74. KALKSMA, Gea
75. LAVIER, B.
76. SARKIS
77. CLARKSON, David
78. CHARLIER, Jacques
79. CATUNDA, Leda
80. YANO, Michiko
81. KREMER, Nair



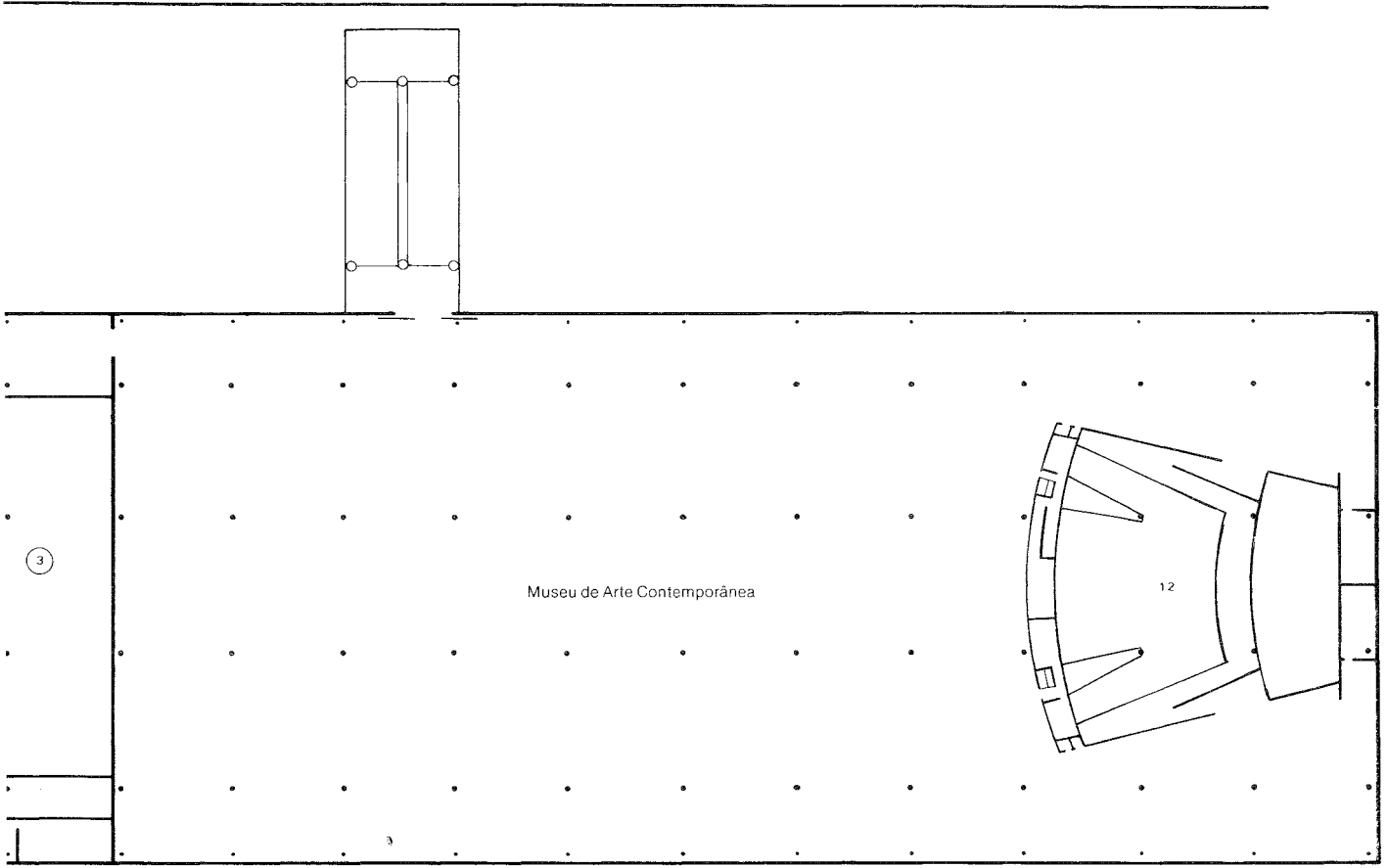
- 82. BERTRAND, Jean Pierre
- 83. SAMBOLEC, Duba
- 84. MARIE, Dyan
- 85. LEONILSON
- 86. O'CONNELL, Eilis
- 87. HUKKANEN, Reijo
- 88. ORAA, Flavio Garciandia de
- 89. DUARTE, Jorge
- 90. LAMPERT, Ellen
- 91. ZAILLER, Waldemar
- 92. MATUCK, Carlos
- 93. VALLAURI, Alex
- 94. LACAZ, Guto
- 95. BOLTANSKI, Christian
- 96. MORAES, José Eduardo Garcia de
- 97. GARCEZ, Paulo
- 98. KOSAKA, Hirokazu
- 99. ABRAMOVIC e ULAY
- 100. BRISLEY, Stuart
- 101. ALLEN, Terry
- 102. BJORLO, Per Inge
- 103. HIEN, Albert
- 104. MAYER, Edward
- 105. KARAVAN, Dani
- 106. LUPAS, Ana
- 107. TERAN, Pedro
- 108. LUCCHESI, Fernando
- 109. THEK, Paul
- 110. BOROFISKY, Jonathan
- 111. Praça
- 112. Revoluções por minuto / Pisco Arte

PLANTA DO 3º ANDAR



Exposições Especiais e Grupos

1. Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades
2. Entre a Ciência e a Ficção
3. O Turista Aprendiz / Máscaras da Bolívia
4. A Criança e o Jovem na Bienal
5. Vídeo Arte na República Federal da Alemanha
6. Vídeo Arte: Uma Comunicação Criativa
7. Waka Tjopu
8. Gravuras do Cabichuí
9. Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel
10. Litografias do Ateliê Vienense
11. Praça
12. Auditório





REGULAMENTO DA 18.^a BIENAL



Regulamento da 18.ª Bienal Internacional de São Paulo

Capítulo I Das manifestações

Artigo 1.º

A 18.ª Bienal de São Paulo terá como objetivo fundamental a apresentação das tendências significativas da arte atual que envolvam reflexão sobre o Homem e a Vida. Terá também como objetivo apresentar manifestações que se distinguiram por uma especial contribuição ao desenvolvimento da arte contemporânea.

Artigo 2.º

A 18.ª Bienal de São Paulo será realizada no período de **4 de outubro a 15 de dezembro de 1985** em sua sede, no Parque Ibirapuera, bem como em outros espaços da cidade de São Paulo.

Artigo 3.º

A 18.ª Bienal propõe-se organizar dois núcleos de exposições.

Núcleo I

Este núcleo é destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos **media** e linguagens que a caracterizam no presente. A apresentação das obras deste núcleo obedecerá ao critério de analogias de linguagem, ao invés da montagem por representações nacionais.

Uma comissão interdisciplinar de atividades artísticas, com colaboração internacional, presidida pelo Curador de Arte, será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados, de acordo com os critérios de analogias que adotar.

Núcleo II

O núcleo II é destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea, dentro do conceito proposto no artigo 1.º.

Artigo 4.º

A Fundação Bienal de São Paulo poderá eventualmente patrocinar um encontro entre artistas brasileiros e estrangeiros para a realização de um projeto artístico comum.

Artigo 5.º

A 18.ª Bienal poderá incluir ainda outras exposições-satélite, mostras especiais e manifestações de arquitetura, música, dança, teatro e cinema.

Artigo 6.º

Durante a 18.ª Bienal serão realizados seminários, conferências e outros eventos a cargo de especialistas do Brasil e do Exterior convidados, com a participação de artistas, historiadores e críticos de arte, e outros estudiosos.

Capítulo II Das Participações

Artigo 7.º

Para a realização do Núcleo I, serão feitos convites a participantes nacionais e estrangeiros.

§ 1.º - A escolha dos artistas brasileiros ficará sob a responsabilidade da Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo. Será incumbência dessa Comissão indicar o número de artistas e o número de obras dos expositores convidados.

§ 2.º - A escolha dos artistas estrangeiros ficará sob a responsabilidade dos países participantes. Sugere a Fundação Bienal de São Paulo, através de sua Curadoria de Arte, que as representações tenham no máximo 5 artistas, com um número de trabalhos que permita a compreensão de sua obra dentro do espaço previsto no artigo 8.º.

§ 3.º - Para assegurar o desenvolvimento de projetos específicos na organização do Núcleo I, a Bienal reserva-se o direito de fazer convites individuais também a artistas estrangeiros.

Artigo 8.º

Cada país convidado indicará um representante que será responsável único junto à Bienal, competindo-lhe:

a) - Remeter **impreterivelmente até o dia 15 de maio de 1985** as fichas de participação, além de fotos e/ou projetos das obras e apresentação crítica, material esse que também servirá para confecção do catálogo. O representante deverá prefaciar o conjunto das obras ou delegar a tarefa, bem como remeter os dados biográficos fundamentais dos artistas, para aproveitamento no catálogo geral e na divulgação. **O atraso no envio do material relacionado implica na não participação no catálogo;**

b) - Informar qual o espaço necessário à apresentação das obras, dentro do limite de 300 m² ou de 120 metros lineares por país participante;

c) - Informar com precisão as necessidades técnicas de apresentação das obras, destacando, específica e graficamente, as de força e luz (sistema elétrico do Brasil: 110/220 volts - 60 ciclos) e de VT. HIGH-BAND, PAL-M (60 ciclos - 525 linhas) ou NTSC;

d) - Colocar na guia de exportação, como destino, além de São Paulo, as cidades brasileiras onde eventualmente a mostra vier a ser apresentada, além da cidade do Exterior para onde as obras serão devolvidas, após o encerramento da exposição;

e) - Estar presente ou representado por pessoa oficialmente credenciada, para acom-

panhar na alfândega a abertura dos volumes, conferir as obras com as guias de exportação e assinar a ata de ocorrência, bem como acompanhar os atos correspondentes na sua devolução;

f) - Esclarecer expressamente a possibilidade ou não de comercialização das obras inscritas;

g) - As obras de suportes tradicionais deverão trazer coladas no verso etiquetas de identificação fornecidas pela Fundação Bienal de São Paulo;

h) - Endereçar os trabalhos à 18.ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo - Parque Ibirapuera, Portão 3 - São Paulo — Brasil.

• Via Porto de Santos (quando remetidos por mar)

• Via aeroporto de Viracopos ou Congonhas (se o transporte for aéreo).

Artigo 9.º

Todas as obras estrangeiras deverão ser acompanhadas de processo alfandegário, mesmo no caso de transporte gratuito. Aos conhecimentos de embarque deverão ser anexadas as relações de obras em três vias, delas constando:

- Nome do artista
- Título da obra
- Técnica
- Dimensões
- Valor/preço da obra

Artigo 10

Os trabalhos dos artistas, quer nacionais, quer internacionais deverão ser entregues impreterivelmente até o dia 31 de julho de 1985.

Artigo 11

Correm por conta da Fundação Bienal de São Paulo:

a) - No caso das participações estrangeiras, as despesas de transporte no Brasil (do local de desembarque à sede da Bienal e desta ao local de reembarque), desembalagem, montagem e reembalagem das obras;

b) - No caso das participações brasileiras, as despesas de seguro, transporte, desembalagem, montagem e reembalagem, além de um pró-labore fixo para cada artista.

Artigo 12

No caso de montagens especiais, as despesas deverão correr por conta de seus responsáveis ou do expositor.

Artigo 13

As obras vindas do Exterior não poderão permanecer no País por prazo superior a 60 dias, depois da data de encerramento da Bienal, na forma das exigências alfandegárias.

Capítulo III Das vendas

Artigo 14

A venda das obras da 18ª Bienal será feita exclusivamente por meio da Seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo.

Artigo 15

A Ficha de Venda assinada deve indicar necessariamente o preço das obras que estiverem à venda. O preço das obras estrangeiras deverá ser declarado em dólares norte-americanos tanto na Ficha de Venda como no processo alfandegário, não sendo permitidas alterações posteriores.

Artigo 16

À Fundação Bienal de São Paulo será destinada a parcela de 15% do preço de venda.

Artigo 17

Serão de responsabilidade do comprador as despesas de nacionalização das obras estrangeiras vendidas. A taxa correspondente a essas despesas será indicada na lista de preços de venda.

Artigo 18

As obras vendidas serão entregues aos compradores após o encerramento da mostra e pago o respectivo preço. No caso de obras estrangeiras se exigirá ainda a comprovação da nacionalização.

Artigo 19

No pagamento ao expositor serão deduzidos do preço fixado os tributos incidentes sobre a operação de venda, bem como os respectivos custos bancários.

Artigo 20

No caso de doação, o beneficiário destinará 15% do valor de mercado da obra à Fundação Bienal de São Paulo, responsabilizando-se pelos eventuais tributos incidentes e despesas de nacionalização.

§ Único - Quando o beneficiário da doação for entidade governamental brasileira, esta ficará isenta da parcela destinada à Fundação Bienal de São Paulo, respondendo apenas pelos eventuais tributos ou despesas da nacionalização.

Artigo 21

O pagamento da totalidade do preço de venda será feito pelo comprador em cruzeiros. No caso de obra estrangeira, o montante pago em cruzeiros será correspondente ao câmbio do dólar na data do pagamento, valor esse que será aplicado em Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional, ou título público equivalente, pela Fundação Bienal de São Paulo. A remessa do valor da obra ao vendedor será feita em dólares norte-americanos, no montante que possa ser adquirido com o resgate das Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional, ou título público correspondente, respeitado o índice de correção cambial e até o limite do valor da obra em dólares.

Capítulo IV Das disposições gerais

Artigo 22

Caberá às delegações de cada País, se assim o desejarem, segurar as obras contra todos os riscos, não se responsabilizando a Fundação Bienal de São Paulo por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados.

Artigo 23

Não será permitida a retirada de trabalhos expostos antes do encerramento da 18ª Bienal de São Paulo.

Artigo 24

Se houver divergências de grafia nos nomes dos artistas ou no valor e nos demais dados referentes às obras, prevalecerão sempre as informações constantes da ficha de participação.

Artigo 25

A Fundação Bienal de São Paulo se exime da eventual omissão do inscrito na exposição, se não forem respeitados os prazos para a entrega das obras e da documentação completa.

Artigo 26

A assinatura da ficha de participação implica na aceitação deste Regulamento.

Artigo 27

Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ouvida a Comissão de Arte e Cultura no âmbito de sua competência.

São Paulo, maio de 1984.



18ª Bienal Internacional de São Paulo

*Regulamento distribuído
aos países participantes
em Abril de 1984.*

Regulations for the 18th São Paulo International Biennial

Chapter I On the presentations

Article 1

The main purpose of the 18th São Paulo Biennial is to show the significant trends in contemporary art that involve a discussion on Man and Life. It is also intended to show representations which have specially contributed to the development of contemporary art.

Article 2

The 18th São Paulo Biennial will be held from October 4th. through December 15th. 1985, at its headquarters in São Paulo, the Parque Ibirapuera, and at other spaces in the city of São Paulo.

Article 3

The 18th São Paulo Biennial proposes the organization of two exhibition nuclei:

Nucleus I

This nucleus intends to compare today's outstanding aspects of art within the diversity of media and expressions that currently characterize it. In this nucleus, the presentations will be grouped under the criteria of language analogy rather than by national representations.

An interdisciplinary committee with the participation of foreign collaborators and presided by the Art Curator will be responsible for organizing this exhibition at the appropriate time and spaces according to the adopted criteria.

Nucleus II

This nucleus will group the presentations of artists or movements which have brought any significant contribution to the development of contemporary art as expressed in Article 1.

Article 4

The São Paulo Biennial Foundation may, should this prove interesting, sponsor the meeting of Brazilian and foreign artists seeking to promote a joint artistic project.

Article 5

The 18th São Paulo Biennial may also feature satellite exhibitions or special exhibits and architecture, music, dance, theatre and cinema presentations as well.

Article 6

Seminars, lectures and similar events will be taking place during the 18th São Paulo Biennial. These will be organized by invited Brazilian and foreign specialists with the participation of artists, historians and art critics and other scholars.

Chapter II On the participation

Article 7

Nucleus I will have the participation of invited foreign and Brazilian artists.

§ 1 - The Arts and Culture Commission of the São Paulo Biennial Foundation will be responsible for selecting the Brazilian artists. This Commission will also indicate the number of artists to be invited and of works to be presented.

§ 2 - Foreign participants will be selected by their respective countries' officials. The São Paulo Biennial Foundation, through its Art Curator, suggests that foreign delegations should include no more than 5 artists, with sufficient presentations so as to allow the understanding of their work and which may fit in the allotted space as provided on Article 8, item (b).

§ 3 - So as to ensure the development of specific projects in Nucleus I, the São Paulo Biennial Foundation retains the right of also sending individual invitations to foreign artists.

Article 8

Each participating country shall appoint a representative as their own and only accountable person to deal with the São Paulo Biennial. It is the job of this representative:

a) - To send, **no later than May 15th. 1985**, all the participation entry forms as well as photographs/work projects and critical reviews which will be used for making the catalog.

The representative shall write a foreword to the works (or commission somebody to this task) and send it along with the biographical data of each artist. This material will also be used in the catalog and other publications.

Any delay in sending this material will entail a non-participation in the catalog.

b) - To indicate the space needs for the presentation, always keeping within the 300 square metres or 120 linear metres allotted to each participating country.

c) - To precisely state the technical items needed for the presentations, with specific and graphic indication as to: electric power and light requirements (110/220 volts - 60 cycles is the electric current in Brazil); V.T. HIGH-BAND; PAL-M (60 cycles - 525 lines); or NTSC.

d) - To state in the export license, besides that of São Paulo, the name of all Brazilian cities to which the exhibit is expected to travel and the name of the city abroad to which it shall be returned after the exhibition.

e) - To be, either in person or represented by an accredited commissioner, present for the customs' clearance of packages, checking the works against the export licenses and signing the customs' proceedings at the works' arrival and at the time of return shipment as well.

f) - To expressly and clearly state whether the works are for sale or not.

g) - To see that the works mounted on traditional frames have pasted on their back the identification label supplied by the São Paulo Biennial Foundation.

h) - To see that all works are addressed to: 18ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo - Parque Ibirapuera, Portão 3 - São Paulo — Brasil.

- Via Porto de Santos (for sea freights))
- Via Aeroporto de Viracopos/Congonhas (for airfreights).

Article 9

All foreign works shall be accompanied by a customs report even when transportation charges are not applicable.

Each Bill of Landing should have three copies attached of the works listing, with the following information:

- Artist's name
- Title of work
- Technique used
- Size
- Value/price

Article 10

The works of Brazilian and foreign artists alike shall be submitted no later than July 31st. 1985.

Article 11

The following expenses will be paid by the Fundação Bienal de São Paulo:

a) - For foreign participants: land transportation within Brazil, from the unloading port to the Biennial site and back to the shipment port; unpacking, mounting and repacking of works.

b) - For Brazilian participants: insurance; transportation; unpacking, mounting and repacking of works; a fixed fee to each artist.

Article 12

Special framings or mountings will be paid for by the person in charge or the exhibitor himself.

Article 13

According to Brazilian customs regulations, no foreign works are allowed to remain in the country for more than 60 days after the closing of the Biennial.

Chapter III On sales

Article 14

Sales at the 18th São Paulo Biennial are to be made through the São Paulo Biennial Foundation's sales department only.

Article 15

The signed Sales Form shall necessarily indicate a selling price for each work for sale. The price shall be stated in American dollars both in the Sales Form and the Customs proceedings. No subsequent changes will be allowed.

Article 16

The São Paulo Biennial Foundation is entitled to 15% of the selling price.

Article 17

All charges for the nationalization of foreign works will be paid by the buyer. The rate shall be indicated on the price lists.

Article 18

The buyer may take away the purchased work upon the exhibition's closing and the settling of accounts. For foreign works, the nationalization certificate will also be required.

Article 19

Sales taxes and bank charges shall be deducted from the payment due to the exhibitor.

Article 20

In the case of donations, the donee shall give 15% of the work's market value to the São Paulo Biennial Foundation and pay for any taxes and nationalization charges.

single § - The donee being a Brazilian government agency, the payment of the 15% part to the Foundation is excluded. The donee shall pay for the taxes and nationalization charges only.

Article 21

All works shall be fully paid for in Cruzeiros currency. In the case of a foreign work, the amount to be paid shall be calculated at the official dollar exchange rate on the payment date. The São Paulo Biennial Foundation shall then invest this amount in ORTNs(*) or any equivalent public bond. At the time the remittance of the dollar value is to be made, the ORTN or equivalent bonds will be redeemed and the proceeds converted, according to the current dollar exchange rate on that date and up to the amount in dollars that had been set for the work.

(*) ORTN = Indexed Treasury Bonds: Government bonds adjusted according to the Cost of Living Adjustment Index (COLA).

Chapter IV On general dispositions

Article 22

If they so wish, each country's delegation may insure their works against all risks, since the São Paulo Biennial Foundation will not be held responsible for any damages on delivered works.

Article 23

No work is allowed to be withdrawn from the exhibition before the closing of the 18th São Paulo Biennial.

Article 24

Should a divergence arise regarding the spelling of an artist's name, the work's value or any other data, the information on the entry form will prevail.

Article 25

The São Biennial Foundation shall not be held responsible for the absence of a registered participant from the Exhibition when deadlines for delivery of works and/or full documents and data have not been met.

Article 26

The signature in the entry form implies full acceptance of the present regulations.

Article 27

Omitted cases shall be reported to and solved by the São Paulo Biennial Foundation's Board of Directors, upon hearing of the Art and Culture Commission and to the extent of its competence.

São Paulo, May 1984.



18th São Paulo International Biennial

*Regulation distributed
to the participant countries
on April 1984.*



ÍNDICE DOS ARTISTAS PARTICIPANTES



Índice dos Artistas Participantes

NÚCLEO I Contemporâneos 1

AGUIRRE, Carlos 22
 ALCÂNTARA, Pedro 22
 ARANGO, Alejandro 23
 ARARGI, Fatma 23
 AZAZY, Abd El Fatah El 24
 BALDEWEG, Juan Navarro 61
 BECERRA, Milton 24
 BICARD, Licry 25
 BLANCO, D. 25
 BLOM, Ansuya 26
 BRAUN-VEGA, Herman 26
 BRAYKOV, Péter 27
 CHANG, Hwa-Jin 27
 CHANG, Sik 28
 CHON, Joon 28
 CRUZ, Luis Hernández 29
 DE LA FUENTE, Manuel 61
 DEGRACIA, Adonai Rivera 29
 DICANCRO, Agueda 30
 DIMITREAS, V. 30
 DRAGOESCU, Serbana 30
 EGAN, Felim 31
 EGENAU, Juan 31
 ELSAISHINY, Natma 32
 ESPINOZA, Eugenio 32
 FITZGERALD, Mary 32
 GIRONELLA, Alberto 33
 GÓNGORA, Leonel 33
 GORDILLO, Luis 62
 GRILO, Rubem 34
 GRUSEVSKI, Daniela 34
 HAMPEL, Angela 35
 HERNÁNDEZ, Sergio 35
 HEYN, Miguel 36
 HOYOS, Ana Mercedes 36
 IORDANOV, Liubomir 37
 KADISHMAN, Menashe 37
 KAHN, María de 37
 KOKKINOU, María 38
 KYRIAKI, Vasso 38
 LEE, Jeong-Su 38
 LEE, Tae-Hyun 39
 LOOCHKARTT, Ángel 39
 LORA, Silvano 40
 MACIEL, Leonel 40
 MADLENER, Jorg 41
 MARTÍNEZ, Margarita Alvarez de
 (Negra Alvarez) 41
 MARTINS, Carlos 42
 MARTINS, Jorge 42
 MENIS, Renata 42
 MONTENEGRO, Carlos 43
 MONTILLA, Manuel E. 43
 MORSELLI, Margarita 44

NANTES, Hugo 62
 NUÑEZ, Elza 44
 OSIPOW, Paul 45
 PANAYOTOV, Todor 45
 PANG, Tan Oe 46
 PARK, Kwang-Jean 46
 PEÑA, Marta Arrenade de Vargas 47
 POMAR, Júlio 47
 POMBO, Sérgio 48
 PUENTE, Alejandro 48
 QUEVEDO, Nuria 49
 RAMOS, Nelson 49
 REID, Alejandro 50
 RESTREPO, Jaime Moreno 50
 RIAD, Mohamed 50
 RIVAS, Juan 50
 ROCHA, Ricardo 51
 ROMBERG, Oswaldo 51
 ROMERO, Susana 51
 RUEDA, Francisco 52
 SÁNCHEZ, Thomas 52
 SCHOLTE, Rob 52
 SILVEIRA, Henrique / ABONDANZA,
 Jorge 53
 SOBALVARRO, Orlando 53
 SOLIMAN, Ahmed Nabil 53
 STASSINOPOULOS, Aspa 54
 STENDL, Teodora e Ion 54
 STERLING, Amable 54
 STOEV, Borislav 55
 SUOMI, Risto 55
 SUP, Ham 56
 SZIKORA, Tamas 56
 TAMAS, Anna 57
 TOSARI, Rene Darimin 57
 TZANEV, Stoyan 57
 VALCARCEL, Roberto 58
 VALDEZ, Wilfredo Diaz 58
 VANEGAS, Leonel 59
 VIAL, Matias 59
 VOGL, Hilda 60
 WAKA TJOPU, (grupo) 62
 WATKINS, Dick 60

NÚCLEO I Contemporâneos 2

ABRAMOVIC, Marina / ULAY 64
 ÁDÁM, Zoltán 64
 ALEXANDER, Shelagh 64
 ALLEN, Terry 65
 ANDRADE, Rodrigo de 65
 BARATA, Fernando 66
 BERTRAND, Jean Pierre 66
 BJORLO, Per Inge 67
 BOLTANSKI, Christian 67
 BÖMMELS, Peter 68
 BOROFISKY, Jonathan 68
 BRISLEY, Stuart 69
 BULLÁS, József 69
 BUREN, Daniel 70
 CAMBRE, Juan José 70

CARLISLE, Anne 74
 CARVALHOSA, Carlito 71
 CASTRO, Lourdes de (colaboração de
 Manuel Zimbro) 72
 CATUNDA, Leda 73
 CHARLIER, Jacques 72
 CLARKSON, Davidson 73
 CUCCHI, Enzo 74
 DAMISCH, Gunther 74
 DAMMBECK, Lutz 75
 DAVIDSSON, Kristjan 76
 DAVIES, John 75
 DI STASIO, Stefano 76
 DISLER, Martin 77
 DOKOUPIL, George Jiri 77
 DUARTE, Jorge 77
 DUMAS, Marlene 78
 DYAN, Marie 78
 ECKELL, Anna 79
 FAZZOLARI, Jorge Fernando 79
 FONSECA, Cláudio 80
 FRANÇA, Rafael 80
 GARCEZ, Paulo Gomes 81
 GEVA, Tsibi 81
 GIRLING, Oliver 81
 GORLITZ, Will 82
 GUNNARSSON, Gunnar Örn 82
 HIEN, Albert 82
 HUIKANEM, Reijo 83
 KALKSMA, Gea 83
 KARAVAN, Dani 84
 KJARTANSSON, Magnus 84
 KOBERLING, Bernd 85
 KOSAKA, Hirokazu 86
 KREMER, Nair 85
 KUITCA, Guillermo 86
 LACAZ, Guto 87
 LAMAS, Menchu 87
 LAMPERT, Ellen 88
 LAVIER, Bertland 88
 LEIRO, Francisco 89
 LEON, Ernesto 89
 LEONILSON, 90
 LUCCHESI, Fernando 90
 LUPAS, Anna 91
 MATUCK, Carlos 91
 MAYER, Edward 92
 MAZZAG, István 92
 MIDDENDORF, Helmut 93
 MIGUEZ, Fábio 93
 MIRRI, Sabina 94
 MONTEIRO, Paulo 94
 MORAES, José Eduardo Garcia de 95
 O'CONNELL, Eilis 95
 ORAA, Flavio Garciandia de 96
 PIZZANI, Jorge 96
 PIZZI CANNELLA, Franco 97
 PRADO, Sérgio 97
 PRIOR, Alfredo 98
 RAMOS, Nuno 98
 REARTE, Armando 99
 REGO, Paula 99

RENZI, Juan Pablo 100
 ROMBERG, Osvaldo 100
 SALOMÉ, 101
 SANTAROSSA, Hella 101
 SAMBOLEC, 102
 SARKIS, Zabunyan 102
 SCHEIBL, Hubert 102
 SENISE, Daniel 103
 SHIN, Seang-Hyi 103
 SPORRING, Ole Hofman 103
 SUAREZ, Pablo 104
 TERAN, Pedro 104
 THEK, Paul 105
 USLÉ, Juan 105
 VALLAURI, Alex 106
 VERKERK, Emo 106
 VERMEIREN, Didier 106
 WERY, Mharte 107
 YANO, Michiko 107
 YOKOO, Tadanori 108
 YOSHIAWA, Mika 108
 ZAIDLER, Waldemar 109
 REVOLUÇÕES POR MINUTO 109

NÚCLEO II

BOTERO, Fernando 112
 BRAVO, Manuel Alvarez 113
 CAULFIELD, Patrick 113
 DACOSTA, António 114
 DE LA VEGA, Jorge 114
 DEIRA, Ernesto 115
 DELAHAUT, Jo 115
 LAM, Wifredo 116
 MACCIÓ, Rómulo 117
 NOÉ, Luiz Felipe 117
 OUBORG, Pieter 118
 SAITO, Yoshishiga 119
 VEDOVA, Emílio 119
 ATELIÊ VIENENSE, Litografias 110

EXPOSIÇÃO ESPECIAL: MOVIMENTO COBRA

ALECHINSKY, Pierre 132
 APPEL, Karel 132
 ATLAN, Jean Michel 133
 BALLE, Mogens 133
 BILLE, Ejler 133
 BRANDS, Eugène 134
 BURY, Pol 134
 CONSTANT, 134
 CORNEILLE, 135
 DOTREMONT, Christian 135
 DOUCET, Jacques 136
 FERLOV, Sonia 136
 GEAR, William 137
 GILBERT, Stephen 137
 GÜTZ, Karl-Otto 137
 GUDNASON, Svavar 137
 HEERUP, Henry 138
 HULTÉN, Carl-Otto 138

JACOBSEN, Egill 138
 JORN, Asger 139
 KEMENY, Madeleine Szemere 139
 KEMENY, Zoltan 140
 LUCEBERT, 140
 ORTVAD, Erik 140
 ÖSTERLIN, Anders 140
 PEDERSEN, Carl-Henning 140
 REINHOUD, 141
 ROOSKENS, Anton 141
 TAJIRI, Shinkishi 141
 UBAC, Raoul 142
 VANDERCAM, Serge 142
 WOLVECAMP, Theo 142

EXPOSIÇÃO ESPECIAL EXPRESSIONISMO NO BRASIL: HERANÇAS E AFINIDADES (146)

ABRAMO, Lívio
 AGUILAR, José Roberto
 AMARAL, Antonio Henrique
 ÁQUILA, Luiz
 BABINSKI, Maciej
 BAKUN, Miguel
 BANDEIRA, Antonio
 BARRIO, Arthur Alípio
 BIANCHETT, Glênio
 BOI
 BRANNIGAN, Sheila
 BRENNAND, Francisco
 CABRAL, Antonio Hélio
 CALASANS NETO
 CÂMARA FILHO, João
 CAMARGO, Iberê
 CARAM, Marina
 CARVALHO, Flávio de Resende
 CASTRO, Sônia
 CAVALCANTI, Newton
 CRAVO JÚNIOR, Mário
 CUNHA, Francisco
 DAREL, Valença Lins
 DE FIORI, Ernesto
 DI CAVALCANTI, Emiliano
 FONSECA, Claudio
 FRANCO, Siron
 GERCHMAN, Rubens
 GOELDI, Oswaldo
 GONÇALVES, Danúbio
 GRACIANO, Clóvis
 GRANATO, Filho, Ivald
 GRASSMANN, Marcelo
 GRILLO, Rubens
 GRUBER, Mário
 GUINLE FILHO, Jorge
 GUTLICH, Johann Keszy
 HANSEN - BAHIA
 HORA, Abelardo da
 KATZ, Renina
 KUTKA NETO, Vicente
 LAMBRECHT, Karin

LEE, Wesley Duke,
 LESKOSCHEK, Axi
 LIMA, Jorge de
 MAGLIANI, Maria Lídia
 Malfatti, Anita
 MARCIER, Emeric
 MARTINS, Manoel
 MIGUEZ, Fabio
 MOHALYI, Yolanda
 MOUSSIA, Pinto Alves
 NÉRI, Wega 146
 NÉRY, Ismael
 ODRIOZOLA, Fernando
 OESTROEM, Rubens
 PINHEIRO, Luciano
 PIZARRO, Luiz Antonio Ferreira
 PORTINARI, Cândido
 POTY, 146
 PRADO, Carlos
 PRADO, Vasco
 RAMOS, Nuno
 RODRIGUES, Augusto
 SCALDAFERRI, Sante
 SEGALL, Lasar
 SENISE, Daniel
 SERPA, Ivan
 SILVA, José Cláudio da
 STOCKINGER, Xico
 SHIRÓ, Flávio
 VERGARA, Carlos
 VIARO, Guido
 VIRGOLINO, Wellington
 WEISS, Louise

EXPOSIÇÃO ESPECIAL VÍDEO ARTE UMA COMUNICAÇÃO CRIATIVA

VÍDEO ARTE ESTADOS UNIDOS

ALPERT, Jon 162
 ATCHLEY, Dana /
 DARLING, Lowell 162
 CAMPUS, Peter 163
 D'AGOSTINO, Peter 163
 DOWNEY, Juan 163
 EMSHWILLER, Ed 163
 FITZGERALD, Kit / SANBORN, John 163
 HALL, Doug 163
 JONAS, Joan 163
 LORD, Chip 163
 METCALFE, Eric /
 BULL, Hank 163
 MUNTADAS, Antonio 163
 OURSLER, Tony 163
 PAIK, Nam June 163
 REEVES, Dan 163
 SANBRON, John
 WINKLER, Dean 163

SANDIN, Dan 163
SMITH, Michael 163
TANAKA, Janice 163
VANDERBECK, Stan 163
VASULKA, Steina 163
VELEZ, Edin 163
VIOLA, Bill 163
WEGMAN, William 163
YONEMOTO, Norman & **BRUCE**, 163

**VÍDEO ARTE
 GRÃ-BRETANHA**

BARBER, George 163
DUVET, Brothers 163
FLITCROFT, Kim 163
GOLDBACHER, Sandra 163
HINTON, Jeffrey 163
MAYBURY, John 163
SCARLETT-DAVIS, John 163
SANKOFA / JULIAN, Isaac 163

**VÍDEO-ARTE
 AMÉRICA LATINA**

CAMIRUAGA, Gloria 163
DITTBORN, Ernesto 163
GEIGER, Anna Bella 163
ORENSANZ, Marie 163
PAKSA, Margarita 163

VÍDE ARTE - FRANÇA

CAHEN, Robert /
LONGUET, Alain 163
FARGIER, Jean Paul 163
GAUTREAU, Jean-Michael 163
MAILET, Eric 163

**VÍDEO ARTE
 NA REPÚBLICA FEDERAL
 DA ALEMANHA**

ABRAMOVIC, Marina / **ULAY**, 164
BEUYS, Joseph 164
FROESE, Diretor 164
HORN, Rebecca 164
KAGE, Manfred 164
KNOEBEL, W. 164
ODENBACH, Marcel 164
PAIK, Nam June 164
PEZOLD, Friederike 164
ROSENBACK, Ulrike 164
RUTHENBECK, Reiner 164
VOSTELL, Wolf 164
WENTSCHER, Herbert 164

**EXPOSIÇÃO ESPECIAL
 ENTRE A CIÊNCIA
 E A FICÇÃO**

Adams, Yura 168
ALMY, Max 168
AYCOCK, Alice 169
BABCOCK, Jo 169
BAILEY, Clayton 170
BARD, Perry Katherine 170
BEHR, Juan S. 171
BELL, Bill 171
BERGER, Paul 172
BOYCE, Roger 172
BRIDGES, Marilyn 172
BURDEN, Chris 172
BURSON, Nancy 173

CASDIN-SILVER, Harriet /
EYLATH, Dov 173

EDGERTON, Harold 174
ELLSWORTH, Robert 174
EMSCHWILLER, Ed 175
FERGUSON, 175
FISCHER, R.M. 175
GARCIA, José Wagner 176
GREY, Alex 176
HAACKE, Hans 176
HALLEY, Peter 177
HOBERMAN, Perry 177
INSLEY, Will 178
JAAR, Alfredo 178
JENSEN, Alfred 179
KALIL, Michael 179
KEPES, Gyorgy 180
KESSLER, Jon 180
KLIER, Michael 181

KLORANIDES, Carole Anne /
OWEN, Michael 181

KOMAR & MELAMID, 181
LAFFOLEY, Paul 181

LEBER, Titus 182
LISS, Carla 182
MAGALHÃES, Henrique Bernardo 183
MARROQUIN, Raul 184

MAYER, Helen /
HARRISON, Newton 183

McADAMS, Dona Ann 184
MUYBRIDGE, Eadweard 184
MYERS, Rita 195
NELSON, Barry 185
PAUL, H.O. 186
PAULINE, Mark 186

PIENE, Otto /
EARLES, Paul 187

PIERRE, Duilio 187
PRADA, José Miguel 187
PRATCHENKO, Paul 187
RAMIRO, Mario 190

RAMMELLZEE, 188
RANKUS, Edward 188
RAY, Man 188
ROBERTS, Kent 189
ROGERS, Bryan 189
ROSENBERG, Terry 190
SHANNON, Thomas 190
SILER, Todd 190
SIMMONS, Laurie 191
SMITHSON, Robert 191
STELARC, 192
STURGEON, John 192
SUZUKI, Taro 192
TROTTI, Guilherme 193
VICTORIA, Ted 193
WODICZKO, Krzysztof 193
WORTHINGTON, Nancy 193

Índice dos Artistas Participantes por País

AUSTRÁLIA

CAMBRE, Juan José 70
DEIRA, Ernesto 115
DE LA VEGA, Jorge 114
ECKELL, Anna 79
FAZZOLARI, Fernando 79
KUITCA, Guillermo 86
MACCIÓ, Rómulo 117
NOÉ, Luiz Felipe 117
PRIOR, Alfredo 98
PUENTE, Alejandro 48
REARTE, Armando 99
RENZI, Juan Pablo 100
SUÁREZ, Pablo 104
WATKINS, Dick 60

ÁUSTRIA

DAMISCH, Gunter 74
SCHEIBL, Huber 102
ATELIÊ VIENENSE, Litografias 110
DIVEKY, Josef
HOFFMANN, Josef
HOPPE, Emil
JANKE, Urban
JUNG, Moriz
JUNGNICKEL, Ludwig Heinrich
KALMSTEINER, Hans
KALVACH, Rudolf
KOEHLER, Mela
KOKOSCHKA, Oskar
KRENEK, Carl
LEBISCH, Franz
LÖFFLER, Berthold
LIKARZ, Maria
ORLIK, Emil
SCHEILE, Egon
SCHWETZ, Karl
SINGER, Susi
ZEYMER, Fritz

BÉLGICA

CHARLIER, Jacques 72
DELAHAUT, Jo 115
MADLENER, Jorg 41
VERMEIREN, Didier 106
WERY, Marthe 107

BRASIL

BARATA, Fernando 66
CATUNDA, Leda 73
DUARTE, Jorge 77
FONSECA, Claudio 80

FRANÇA, Rafael 80
GARCEZ, Paulo 81
GRILO, Rubem 34

GRUPO CASA 7

ANDRADE, Rodrigo de 65
CARVALHOSA, Carlito 71
MIGUEZ, Fábio 93
MONTEIRO, Paulo 94
RAMOS, Nuno 98

LACAZ, Guto 87
LEONILSON, 90
LUCCHESI, Fernando 90
MARTINS, Carlos 42
MATUCK, Carlos 91
MORAES, José Eduardo Garcia de 95
PRADO, Sérgio 97
SENISE, Daniel 103
VALLAURI, Alex 106
ZAIDLER, Waldemar 109

BOLÍVIA

VARCARCEL, Roberto 58

BULGÁRIA

BRAYKOV, Pétar 27
IORDANOV, Liubomir 37
PANAYOTOV, Todor 45
STOEV, Borislav 55
TZANEV, Stoyan 57

CANADÁ

ALEXANDER, Shelagh 64
CLARKSON, David 73
DYAN, Marie 78
GIRLING, Oliver 81
GORLITZ, Will 82

CHILE

EGENAU, Juan 31
REID, Alejandro 50
VIAL, Matías 59

CINGAPURA

PANG, Tan Oe 46

COLÔMBIA

ALCANTARA, Pedro 22
BOTERO, Fernando 112
GÓNGORA, Leonel 33
HOYOS, Ana Mercedes 36
LOOCHKARTT, Ángel 39

CORÉIA DO SUL

CHANG, Hwá-Jin 27
CHANG, Ski 28

CHON, Joon 28
LEE, Jeong-Su 38
LEE, Tae Hyun 39
PARK, Kwang-Jean 46
SHIN, Seang-Hyi 103
SUP, Ham 56

CUBA

LAM, Wifredo 116
ORAA, Flavio Garcíandia de 96
SANCHEZ, Thomas 52

DINAMARCA

SPORRING, Ole 103

EGITO

ARARGI, Fatma 23
AZAZY, Abd El Fatah El 24
EL-SAAISHINY, Natma 32
RIAD, Mohamed 50
SOLIMAN, Ahmed Nabil 53

EL SALVADOR

BICARD, Licry 25
KAHN, María S. 37
MARTÍNEZ, Margarita Alvarez de (Negra Alvarez) 41

ESPAÑA

BALDEWEG, Juan Navarro 61
GORDILLO, Luis 62
LAMAS, Menchu 87
LEIRO, Francisco 89
USLÉ, Juan 105

ESTADOS UNIDOS

ALLEN, Terry 65
MAYER, Edward 92
THEK, Paul 105

FINLÂNDIA

HUKKANEN, Reijo 83
OSIPOW, Paul 45
SUOMI, Risto 55

FRANÇA

BERTRAND, Jean Pierre 66
BOLTANSKI, Christian 67
BUREN, Daniel 70
LAVIER, Bertrand 88
SARKIS, Zabunyan 102

GRÃ-BRETANHA

BRISLEY, Stuart 69
CAULFIELD, Patrick 113
DAVIES, John 75
REGO, Paula 99

GRÉCIA

DIMITREAS, V. 30
KOKKINOU, Maria 38
KYRIAKI, Vasso 38
MENIS, Renata 42
STASSINOPOULOS, Aspa 54

HOLANDA

BLOM, Ansuya 26
DUMAS, Marlene 78
KALKSMA, Gea 83
OUBORG, Pieter 118
SCHOLTE, Rob 52
VERKERK, Emo 106

HUNGRIA

ÁDÁM, Zoltán 64
BULLÁS, József 69
MAZZAG, Istvan 92
SZIKORA, Tamás 56

IRLANDA DO NORTE

CARLISLE, Anne 71
EGAN, Felim 31
FITZGERALD, Mary 32
O'CONNELL, Eilís 95

ISLÂNDIA

DAVÍDSSON, Kristján 76
GUNNARSSON, Gunnar Örn 82
KJARTANSSON, Magnús 84

ISRAEL

GEVA, Tsibi 81
KADISHMAN, Menashe 37
KARAVAN, Dani 84
KREMER, Nair 85

ITÁLIA

CUCCHI, Enzo 74
DI STASIO, Stefano 76
MIRRI, Sabina 94
PIZZI CANNELLA, Franco 97
VEDOVA, Emilio 119

IUGOSLÁVIA**JAPÃO**

SAITO, Yoshinaga 119
YANO, Michiko 107
YOKOO, Tadanori 108
YOSHIZAWA, Mika 108

MÉXICO

HERNÁNDEZ, Sérgio 35
MACIEL, Leonel 40

NICARÁGUA

MONTENEGRO, Carlos 43
RIVAS, Juan 50
RUEDA, Francisco 52
SOBALVARRO, Orlando 53
VANEGAS, Leonel 59
VOGL, Hilda 60

NORUEGA

BJORLO, Per Inge 67

PANAMÁ

DEGRACIA, Adonai Rivera 29
MONTILLA, Manuel E. 43
RESTREPO, Jaime R. Moreno 50

PARAGUAI

HEYN, Miguel 36
MORSELLI, Margarita 44
PENÁ, Marta Arreñade de Vargas 47
ROMERO, Susana 51

PERU

BRAUN-VEGA, Herman 26

PORTO RICO

CRUZ, Luis Hernández 29

PORTUGAL

CASTRO, Lourdes de (colaboração de Manuel Zímbro) 72
DACOSTA, Antonio 114
MARTINS, Jorge 42
POMAR, Julio 47
POMBO, Sérgio 48

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DA ALEMANHA

DAMMBECK, Lutz 75
HAMPEL, Angela 35
QUEVEDO, Nuria 49

REPÚBLICA DOMINICANA

BLANCO, D. 25
LORA, Silvano 40
NUÑEZ, Elsa 44
STERLING, Amable 54

REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

BÖMMELS, Peter 68
DOKOUPIL, Jiri Georg 77
HIEN, Albert 82

ROMÊNIA

DRAGOESCU, Serbana 30
GRUSEVSKI, Daniela 34
LUPAS, Ana 91
STENDL, Teodora e Ion 54
TAMAS, Anna 57

SUÍÇA

DISLER, Martin 77

SURINAME

WA'KA TJOPU (grupo 62)
TOSRI, Rene Darimin 57

URUGUAI

DICANCRO, Agueda 30
NANTES, Hugo 62
RAMOS, Nelson 45
SILVEIRA, Henrique /
ABONDANZA, Jorge 53
VALDEZ, Widredo Díaz 58

VENEZUELA

BECERRA, Milton 24
DE LA FUENTE, Manuel 61
ESPINOZA, Eugenio 32
LEON, Ernesto 89
PIZZANI, Jorge 96
TERAN, Pedro 104

**ARTISTAS CONVIDADOS
PELA FUNDAÇÃO BIENAL
DE SÃO PAULO**

ABRAMOVIC, Marina/ULAY 64
AGUIRRE, Carlos 22
ARANGO, Alejandro 23
BOROFSKY, Jonathan 68
BRAVO, Manuela Alvarez 113
CAGE, John
GIRONELLA, Alberto 33
KOBERLING, Bernd 85
KOSAKA, Hirokazu 86
LAMPERT, Ellen 88
MIDDENDORF, Helmut 93
ROCHA, Ricardo 51
ROMBERG, Osvaldo 51
SALOMÉ 101
SAMBOLEC, Duba 102
SANTAROSSA, Hella 101

 **Fundação Bienal de São Paulo**

Catálogos

Editora, Diretora de Arte e Capa
Claudia Scatamacchia

Coordenador de Produção Gráfica
Ivo Almeida

Assistente Editorial
Maria Teresa Tavares

Pesquisa e Documentação
Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
Dora Lúcia Laudísio de Luca

Preparação e Revisão de Texto
Antonio dos Santos Ferreira
Renato Pompeu

Tradução
Mário Araújo
Gabriela S. Wilder
Eva Hirschberg
Idioma - Centro de Línguas
Instituto Goethe
Luiza Rotbart
Nina Hokka
Maria do Carmo Meirelles Reis Branco
Ribeiro

Versão para o Inglês
Dawn Jordan
Francis Henrik Aubert

Revisão Geral
Angelina C. Martins
Antonio dos Santos Ferreira
Antonio Francelino de Oliveira
Eliel Silveira da Cunha
Flávio Menezes Quintiliano
Maria Luiza Xavier Souto Araújo
Omír Wesley Andrade

Diagramação e Artes Finais
José Flávio Teixeira
Wagner Celestino Oliveira

Computador
Luiz Henrique Alayon


Fotografia
Fotos cedidas pelos países e pelos
artistas brasileiros participantes da 18ª BISP

Composição e Fitolitos
Linoart Fotocomposição Ltda..

Impressão
Imprensa Oficial do Estado - IMESP





COLABORAÇÃO:  IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S.A. IMESP