19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

1987

CATÁLOGO GERAL

19

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

1987

CATÁLOGO GERAL

Fundação Bienal de São Paulo.
F981dn 19º Bienal Internacional de São Paulo. —
São Paulo : A Fundação, 1987
382 p: 317 il. b.p.

Catálogo geral da exposição internacional realizada no Pavilhão Armando Arruda Pereira, de 02 de outubro a 13 de dezembro de 1987.

1. Exposição internacional de artes plásticas
I. Título.

CDD: 7.074
CDU: 7:061.43(100)

19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

DE 02 DE OUTUBRO A 13 DE DEZEMBRO DE 1987

CATÁLOGO GERAL

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
PAVILHÃO ENGº ARMANDO DE ARRUDA PEREIRA
PARQUE IBIRAPUERA - SÃO PAULO

PATROCÍNIO OFICIAL

Governo Federal
Presidente da República José Sarney

Ministério da Cultura
Celso Furtado, Ministro

Fundação Nacional de Arte — Funarte
Ewaldo Correia Lima, Presidente

Ministério das Relações Exteriores
Roberto de Abreu Sodré, Ministro

Governo do Estado de São Paulo
Governador Orestes Quércia

Secretaria de Estado da Cultura
Elizabete Mendes de Oliveira, Secretária

Prefeitura do Município de São Paulo
Prefeito Jânio Quadros

Secretaria Municipal da Cultura
Renato Ferrari, Secretário

19.ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

DIRETORIA EXECUTIVA
Jorge Wilheim, Presidente
Eduardo de Moraes Dantas, 1.º Vice-Presidente
Mendel Aronis, 2.º Vice-Presidente
Áureo Bonilha
Thomaz Jorge Farkas
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Henrique de Macedo Netto
Fernando Roberto Moreira Salles

COMISSÃO DE ARTE E CULTURA
Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Presidente
Ana Maria de Moraes Belluzzo, Secretário
Luiz Paulo Baravelli
Sheila Leirner
Maurício Nogueira Lima
Cláudia Matarazzo
Glauco Pinto de Moraes
Maria Alice Milliet de Oliveira
Aldir Mendes de Souza

CURADORIA GERAL
Sheila Leirner

COORDENADORIA GERAL E MONTAGEM
Luiz Norberto C. Loureiro, Arquiteto

CURADORES ASSISTENTES
Gabriela S. Wilder
Sônia Salzstein-Goldberg
Ivo Mesquita

CURADORES DAS EXPOSIÇÕES ESPECIAIS

ARTE E DESIGN
Joice Joppert Leal
Angela Carvalho

EM BUSCA DA ESSÊNCIA — ELEMENTOS DE REDUÇÃO NA ARTE BRASILEIRA
Gabriela S. Wilder

IMAGINÁRIOS SINGULARES
Sônia Salzstein-Goldberg
Ivo Mesquita

MARCEL DUCHAMP
Arturo Schwarz

VÍDEO-ARTE
Rafael França

MÚSICA
Ana Maria Kieffer

REPRESENTANTE DA 19.ª BISP NA EUROPA
Maria Antonietta da Costa Marques

PROJETO DE ARQUITETURA E COMUNICAÇÃO VISUAL
Haron Cohen, Arquiteto
Felippe Crescenti, Arquiteto
Lilian Ayako Shimizu
Cristina Guerra
Mário Gallo

MONITORIA DE ADULTOS
Domingos Tadeu Chiarelli, Coordenador
Lilian A. Toni, Assistente

MONITORIA INFANTO - JUVENIL
Ana Cristina Pereira de Almeida
Chaké Ekisian Costa
Maria Luiza Sabóia Costa
Paulo von Poser

VIDEOTECA
Rafael França, Coordenador Geral
Márcio Martinez, Pesquisador
Maria Izabel M. R. B. Ribeiro, Colaborador

EVENTOS PARALELOS
Ayala Kalnicki, Coordenador
Simone V. Raskin, Assistente

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Osvaldo Martins
Ana Maria Leopoldo e Silva
Marisa Rodrigues
Eliana Ruzzante

RELAÇÕES PÚBLICAS
Vera Lúcia Oria

ASSESSORIA DE MARKETING
Álvaro Ramos

PRODUÇÃO
Carlos Eduardo Wilheim, Coordenador
Maria Amélia Ferreira da Silva
Mariângela Martins Campos
Miguel Paladino

CARTAZ DA 19.ª BISP
José Maria Lager Prieto [1]

1. Vencedor do Concurso Nacional para Cartaz da 19.ª BISP

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Presidente Perpétuo
Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)

Conselho de Honra
Oscar P. Landmann, Presidente
Luiz Fernando Rodrigues Alves
Luiz Diederichsen Villares
Roberto Muylaert

Conselho de Administração
José E. Mindlin, Presidente
Ermelino Matarazzo, Vice-Presidente
Luiz Fernando Rodrigues Alves
Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves
Pietro Maria Bardi
Albert Bildner
Fernão Carlos Botelho Bracher
Oswaldo Arthur Bratke
Aldo Calvo
Mário Pimenta Camargo
Gilberto Chateaubriand
Diná Lopes Coelho
José Maria Sampaio Corrêa
Roberto Duailibi
Aloysio de Andrade Faria
Márcio Martins Ferreira, Desembargador
Justo Pinheiro da Fonseca
Dilson Funaro
Cesar Giorgi
Oswaldo Corrêa Gonçalves
Paulo Gavião Gonzaga
José Gorayeb
Otto Heller
Erich Humberg
Ema Gordon Klabin
Oscar P. Landmann
Rubens José Mattos Cunha Lima
Ernest Gunter Lipkau
Caio de Alcântara Machado
Sábato Antônio Magaldi
Roberto Maluf
João Marino
Wladimir do Amaral Murtinho, Embaixador
Giannandrea Matarazzo
Hélène Matarazzo
Romeu Mindlin
José Geraldo Nogueira Moutinho
Roberto Muylaert
Francisco Papaterra Limonge Neto, Desembargador
Celso Neves
Benedito José Soares de Mello Pati
Pedro Piva
João Fernando de Almeida Prado
Rubens Ricupero, Embaixador
Francisco Luiz de Almeida Salles
Manoel Whitaker Salles
Sebastião Almeida Prado Sampaio
João de Scantimburgo
Armando Costa de Abreu Sodré
Maria do Carmo Sodré
Dora de Souza
Roberto Pinto de Souza
Érico Siriúba Stickel
Edmundo Vasconcellos
Luiz Diederichsen Villares
Hasso Weiszflog
Jorge Wilheim

Diretoria Executiva
Jorge Wilheim, Presidente
Eduardo de Moraes Dantas, 1.º Vice-Presidente
Mendel Aronis, 2.º Vice-Presidente [1]
Áureo Bonilha [2]
Thomaz Jorge Farkas [3]
Carlos Eduardo Moreira Ferreira [4]
Henrique de Macedo Netto
Fernando Roberto Moreira Salles

Secretário Geral Executivo
Luiz Norberto C. Loureiro

Comissão de Arte e Cultura
Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Presidente [5]
Ana Maria de Moraes Belluzzo, Secretária
Luiz Paulo Baravelli
Maurício Nogueira Lima
Cláudia Matarazzo [6]
Glauco Pinto de Moraes
Maria Alice Milliet de Oliveira
Aldir Mendes de Souza [7]
Sheila Leirner, Curador Geral da 19.ª BISP [8]

Gerente de Planejamento
Gilberto Ferreira dos Santos

Gerente Administrativo - Financeiro
Rinaldo Santomauro

Assessoria Cultural
Ivo Mesquita

Departamento de Assessoria de Planejamento e Execução de Eventos — DAPEE
Gabriela Suzana Wilder, Coodenador
Maria Rita de Cássia Marinho
Marly Revuelta
Eunice Tenório Alves
Sueli Sevilha Rodrigues
Maria Izabel M. R. B. Ribeiro, Pesquisadora
Márcio Martinez, Pesquisador

Produção
Carlos Eduardo Wilheim

Gerência Administrativa e Financeira
Odmar Lázaro de Oliveira Rizzi
Ismar Alves da Silva
Agostinho de Caires Neto
Alexandre Rizzi
Denilson Gomes da Silva
Paulo Rogério Boeira da Costa
Rodolfo Benites Ortega Neto

Gerência de Planejamento
Lilian Ayako Shimizu
Silvia Bahia Monteiro
Edson Oliveira Montilha
Alexandre Fukumaru
Manoel Olímpio de Freitas Neto
Rogério Marques Estima
Jair Bagio

Consultoria Jurídica
César Galdino

Divisão Operacional de Obras de Arte
Tércio Levy Toloi, Coordenador
Antonietta Oliveira da Silva

Secretaria
Maria Cristina Ré Soriano
Marilda Modesto
Maria das Dores Santos
Silvia Maria Scapin
Eliana Suely Giampero
Silvia Benedetti Pavin
Azael Leme de Camargo

Arquivos Históricos
Vera D'Horta Beccari
Elza D'Avila Barbosa
Célio da Cunha Campelo

Arquivo Wanda Svevo
Ernestina Cintra
Antônia Maria Rizzardi

Montagens e serviços gerais
Roberto Altobello
Heronides Alves Bezerra
Messias Américo
Jorge Francisco de Araújo
Rubenildo Araújo de Andrade
Francisco de Assis G. Costa
José Bento Barbosa Filho
Jailson Barbosa de Oliveira
Rodolfo Benites Ortega Filho
Romilda José Bispo
Adelcio Brandão
Vilma Damasceno Bezerra
Lourival Dias de Oliveira
Pedro Domingos Coelho
Hélio Ferreira
Joaquim Ferreira Bueno
Antônio Ferreira de Carvalho
Benigna Ferreira da Silva
Edwino Ferrezin
Lucindo Gazola Mazini
José Gonçalves Xavier
José Leite da Silva
Luiz Leite da Silva
Nélio Lopes da Silva
Joel de Macedo Silva
Eraldo Machado de Almeida
Waldir Mariutti de Oliveira
Raphael Marques Hidalgo
Emília Moreira
Guimar Morelo
Elito Prudente dos Santos
Dalva Ribeiro Pascoal
Fernando Rodrigues Brandão
Ednaldo dos S. Evangelista
Maria José A. dos Santos
Airton dos Santos
Luiz Augusto dos Santos
Custódio Antônio da Silva
José Aparecido da Silva
Wilson da Silva
Carlita Silva de Jesus
Luiz Antônio Xavier

Conselho Fiscal
Darcio de Morais
Waldemar Francisco Pereira da Fonseca
Walter Paulo Siegl
Arthur Magalhães Andrade, Suplente
Hilário Franco, Suplente
José Luiz Archer de Camargo, Suplente

1. Indicado pela Prefeitura Municipal, São Paulo.
2. Indicado pela Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.
3. Indicado pela Prefeitura Municipal, São Paulo.
4. Indicado pela Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.
5. Indicado pela Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo.
6. Indicado pela Secretaria Municipal da Cultura, São Paulo.
7. Representante da Associação Profissional dos Artistas Plásticos, São Paulo — APAP.
8. Indicado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte — ABCA.

"Arte e cultura
são muito importantes
para o nosso povo.
O Banco Real alegremente
colabora com a Bienal."

ALOYSIO DE ANDRADE FARIA
Presidente do Banco Real

Patrocínio Geral

BANCO REAL

O Banco que faz mais por seus clientes.

PATROCÍNIOS ESPECIAIS



Banco do Brasil S.A.



C&A Modas Ltda.



Rede Globo de Televisão



VITAE — Sociedade Cultural, Científica e Beneficente

CONTRIBUIÇÕES

Companhia Antarctica Paulista - Indústria Brasileira de Bebidas e Conexos
Editora Abril S.A.
Banco Brasileiro de Descontos S.A. - Bradesco
Companhia Brasileira de Projetos e Obras - CBPO
Companhia de Cigarros Souza Cruz
Construtora Andrade Gutierrez S.A.
Itaú S.A. - Crédito Imobiliário
Refinações de Milho Brasil
Alcoa Alumínio S.A.
Caixa Econômica Federal
Casa Anglo-Brasileira S.A. - Mappin
Companhia Suzano de Papel e Celulose
Constran - Construções e Comércio
Fundação Nestlé de Cultura
Indústrias Klabin de Papel e Celulose S.A.
Lojas Brasileiras S.A.
Rhodia S.A.
Safra - Associação Cultural e Promocional
Serviço Social da Indústria - SESI
Pinheiro Neto Advogados
Cukier & Companhia Ltda.
Engesa - Engenheiros Especializados S.A.
Viação Aérea São Paulo - VASP
Lion S.A.
Alcântara Machado Feiras e Promoções
Fernando Roberto Moreira Salles
Johnson & Johnson S.A.
Açucareira Zillo Lorenzetti S.A.
CCE - Indústria e Comércio de Componentes Eletrônicos S.A.
Sociedade Anônima Indústrias Zillo
Usina Barra Grande de Lençóis S.A.
Champion Papel e Celulose Ltda.
Indústrias de Papel Simão S.A.
Duratex
Hoechst do Brasil S.A.
Companhia Melhoramentos de São Paulo - Indústrias de Papel
Luisa Malzoni Strina
Strina S.A. Indústria e Comércio de Papéis
Lydia Malzoni Strina
Camargo Maia Corretora de Seguros Ltda.
Price Waterhouse Auditores Independentes
Brastemp S.A.
Plínio de Toledo Arruda Jr.
Imprensa Oficial do Estado - IMESP
Aços Villares S.A.
Ripasa S.A. — Celulose e Papel
Viação Aérea Riograndense — VARIG
Instituto Goethe
Gaudeamus Foundation (Holanda)
Artesanal Turismo
Bicicletas Monark S.A.
Central de Outdoor
Editora Brasiliense S.A.
Folha de S. Paulo
Fotóptica
"Fritz Dobert" Pianofatura Paulista S.A.
Fundação Padre Anchieta —
Galerie Dietmar Werlw (Colônia)
Gradiente Eletrônica S.A.
Hotéis Eldorado
L'Onorábile Societá
Lufthansa — Linhas Aéreas Alemãs
Pirelli S.A. Cia. Industrial Brasileira
Société Luxembourgeoise de Téléphonie S.A.
Tapesom Equipamentos de Som Ltda.
Tintas Coral S.A.
Trianon Residence Hotel
Volkswagen do Brasil S.A.
Vulcan Materiais Plásticos S.A.

APOIO A ARTISTAS BRASILEIROS

ALEXANDER PILIS
Companhia Vidraria Santa Marina
Marvitec Indústria e Comércio Ltda.
ANA MARIA TAVARES
ICAL — Indústria de Calcinação S.A.
Rohr S.A. Estruturas Tubulares
Tintas Coral S.A.
Philips do Brasil Ltda.
Cobral Abrasivos e Minérios Ltda.
Companhia Vidraria Santa Marina
Transporte e Braçagem Piratininga Ltda.
Enief Engenharia Ltda.
ESAB — Eletro-Solda Autógena Brasileira S.A. Indústria e Comércio
Tuberfil Indústria e Comércio de Tubos Ltda.
São Luiz Santos Revestimentos Cerâmicos Ltda.
Banco Francês e Brasileiro S.A.
Química e Derivados Groove Ltda.
Sérgio Cabral e Cia. Ltda.
General Motors do Brasil Ltda.
Lancer Soldas Ltda.
Klabin S.A.
ANNA MARIANI
Paranapanema S.A. Mineração, Indústria e Construção
ARTUR LESCHER
Fundação Cultural São José dos Campos
Embraer
Cobercirco Indústria e Comércio Ltda.
Embaquim Indústria e Comércio Ltda.
Calçados Zeppelin Ltda.
Rhodia S.A.
ELIANE PROLIK
Patriarca — Administração e Participação Ltda.
Lemac S.A. — Indústria Heliográfica
IRAN DO ESPÍRITO SANTO
Estiplast — Artefatos de Resina Química Ltda.
ISA PINI
White Martins S.A. do Brasil
Villares S.A.
Brastemp S.A.
Banco NMB Sudamericano
Banco América do Sul S.A.
Braswey S.A. Indústria e Comércio
Klabin S.A.
Rohr S.A.
JURACI DÓREA
Drogafarma Comercial Ltda.
Suerdick Charutos e Cigarrilhas
Idea Design
GRAS - Grafos BIGRAS - Fotocomposição
LUIZ HERMANO
Banco Francês e Brasileiro S.A.
LUIZ ZERBINI
Aramifício Vidal S.A.
Klabin S.A.
Pierre Sobrinho
MILTON MACHADO
Fiel S.A. Móveis e Equipamentos Industriais
Companhia Vidraria Santa Marina
Gradiente Eletrônica S.A.
Mills Equipamentos Ltda.
Absurdo / Afonso Costa Arquitetura
Light Shop — José Carlos Reis — Consultoria de Iluminações
ROGÉRIO NAZARI E TELMO LANES
Corduroy S.A. — Indústrias Têxteis
Gradiente Eletrônica S.A.
COTESP — Cia. Tecido São Paulo
SERGIO ROMAGNOLO
Luisa Malzoni Strina
Linoart Gráficos e Editores Ltda.
Proplasa Projetos e Planejamento S.A.
Strina S.A. Indústria e Comércio de Papéis
TUNGA
Eriez Ltda.
Morlan — Metalúrgica Orlândia S.A.
Belgo-Brasileira S.A.
Alufer S.A. Estruturas Metálicas

APOIO A ARTISTAS ESTRANGEIROS

DONALD BAECHLER
Galerias Tony Schafrazi - NY / Thomas Cohn - RJ
LUCIANO CASTELLI
Revista Galeria

SUMÁRIO

Apresentação / Jorge Wilheim — Presidente 15
Presentation / Jorge Wilheim — Chairman 16
Introdução / Sheila Leirner — Curador Geral 17
Introduction / Sheila Leirner — General Curator 20
Regulamento da 19ª BISP 25
Reglamento de la 19ª BISP 26
Règlement de la 19ème BISP 28
Regulation of the 19th BISP 30
Países Participantes / Comissários 32
Apresentação dos Artistas 33
Catálogo dos Artistas Participantes 75
Exposições Especiais: 305
Arte e Design 306
Em Busca da Essência — Elementos de Redução na Arte Brasileira 338
Imaginários Singulares 343
Marcel Duchamp 349
Música 353
Videoteca 358
Vídeo-Arte 359
Vídeo-Documento 366
Monitoria 367
Plantas 369
Índices 376
Índice de Artistas 377
Índice de Artistas por Países 379
Agradecimentos 380

1987

APRESENTAÇÃO

Jorge Wilheim

Presidente da
Fundação Bienal de São Paulo

Ao inaugurar-se a 19ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, conclui-se a principal tarefa da atual diretoria da Fundação Bienal. Ao assumir, em fevereiro de 1986, com meus companheiros de gestão, a honrosa tarefa de conduzir por um biênio este projeto cultural, declarava que nossa preocupação básica seria social, *stricto sensu*, isto é: abordaríamos nossas tarefas, antes de mais nada, pela óptica de bem servir ao público. Esse enfoque é tão legítimo quanto outros; mas ajudou a conduzir as atividades da Fundação de modo a sempre enfocar a tarefa de facilitar a apreensão e a análise crítica do aspecto contemporâneo da arte, para um público que provavelmente se aproximará de 300.000 pessoas.

Neste caminho, quis a Fundação realizar atividades preparatórias, todas voltadas para o objetivo de ensejar ao público a melhor fruição possível da 19ª Bienal. Propôs-se a expor esculturas em lugares públicos, a realizar eventos musicais no Parque Ibirapuera, a editar publicações e a manufaturar produtos.

Mas, como sabem, a Fundação possui receitas escassas e irregulares, originárias de quatro fontes: subsídios governamentais (cerca de 6% do custo total da gestão 1986-87), doações em contrapartida da administração do edifício (cerca de 47%), doações privadas diretamente vinculadas às Bienais (42%) e economias em função de descontos e doações (5%).

A característica e o ritmo dessas receitas — agravados por compreensíveis hesitações empresariais e pela recessão econômica no período que vai da retomada da inflação, em 1986, até as medidas de contenção e reequilíbrio tomadas pelo Governo Federal, medidas tomadas em junho. Efeito em junho de 1987 — impossibilitaram a realização plena de nossos objetivos.

Diante da dificuldade de obter doações, apesar do estímulo oferecido pela Lei Sarney, concentramo-nos na tarefa de maximizar o uso do edifício, negociando doações que nos permitissem fazer face à situação. Tivemos êxito, contamos com a compreensão dos usuários e conseguimos, além disso, dar ao Pavilhão o mais intenso uso público possível.

Assim, em que pesem as dificuldades financeiras da conjuntura, conseguiu-se, mesmo sem patrocinadores, expor esculturas em estações do Metrô, elaborar alguns produtos e editar, sob forma de cartões, a série inteira de cartazes das dezoito Bienais precedentes. Graças à generosa colaboração da Fundação Vitae, foi possível montar um setor educativo permanente, que já realizou um trabalho com quinze escolas e duas instituições, que resultará em visitas guiadas à 19ª Bienal de cerca de quarenta escolas e quatro instituições, atingindo aproximadamente 12.000 jovens e crianças.

E, sempre no intuito de preparar o público para a 19ª Bienal, montou-se a exposição "A Trama do Gosto" em janeiro deste ano, sob a curadoria de Sonia Fontanezi, na qual, ao se dar "um outro olhar sobre o cotidiano", estimulava-se os visitantes a apurarem seu próprio olhar e a procurarem responder a questionamentos radicais sobre arte, espaços, invenção, criação, reprodução e realidade. Essa mostra, certamente provocativa, foi visitada por 24.000 pessoas, com uma média diária equivalente à da 18ª Bienal.

Paralelamente amadurecia, graças ao trabalho do Curador Geral Sheila Leirner, assessorado pelos demais membros da Comissão de Arte e Cultura, o projeto da Bienal que ora se inaugura. O fio condutor "Utopia versus Realidade" permitiu uma orientação geral, mas também uma rica variedade de interpretações.

O apelo à participação internacinal foi respondido com raro entusiasmo, evidenciando o prestígio da mostra. Participam 54 países, sete a mais do que na anterior, e, enquanto comparece um país participando pela primeira vez, Moçambique, voltam a participar a Suécia, a Polônia, a Iugoslávia, ausentes em 1985.

Quanto à participação brasileira, realizamos um concurso nacional para o cartaz que anuncia a 19ª Bienal, contando com o patrocínio da empresa C&A. Recebemos 450 propostas, vindas de diversas cidades. A mesma cobertura nacional pode ser observada na origem dos 23 artistas que representam o Brasil, selecionados pela Comissão de Arte e Cultura entre mais de 500 dossiês mandados por artistas de todo o país, os quais atenderam ao nosso chamamento, a partir das sugestões de críticos, de pesquisas realizadas pela Fundação e de visitas a ateliês em outras cidades.

A produção artística brasileira está também representada em duas exposições que se complementam e se integram na investigação feita a partir do tema "Utopia versus Realidade". Trata-se das mostras curadas por Gabriela Wilder, Ivo Mesquita e Sônia Salzstein-Goldberg, dedicadas à "Busca da Essência" e aos "Imaginários Singulares". Nessas mostras, de grande relevância, reexamina-se, segundo critérios próprios, a produção brasileira de arte, apresentando 236 obras, de 31 artistas.

Não foi possível, apenas pelas dificuldades financeiras acima expostas, implantar agora a bela proposta da "Cidade Utópica", organizada por Jorge Glusberg, com trabalhos de arquitetos de renome. Os objetos industriais enviados por designers, sob a curadoria de Joice Leal e Angela Carvalho, integram-se no conjunto de obras da presente Bienal. De modo semelhante, a música, curada por Ana Maria Kieffer, comparece de forma articulada: o minimalismo europeu e os eventos de criação coletiva correspondem à busca da essência no campo musical.

Consolida-se assim no projeto da Bienal de São Paulo o conceito de mostras com caráter próprio, buscando, na diversidade dos aportes nacionais e individuais, uma articulação que torne possível aos visitantes apreenderem um retrato do contemporâneo na produção de arte.

Na 19ª Bienal, revelam-se propositadamente tênues os limites entre arquitetura e desenho industrial, de um lado, e os objetos produzidos por artistas plásticos, de outro; tanto as linguagens adotadas como a freqüência de instalações alertam para a importância de serem revistos e enriquecidos os próprios espaços do cotidiano: as casas, as ruas, as cidades. Por outro lado, grande parte das obras expostas destina-se, por sua natureza, por suas dimensões e por sua dinâmica, a espaços públicos, à fruição de muitos. Aumenta por isso a importância cultural da Bienal; pois, além de informar a respeito do aspecto contemporâneo da arte, ela também oferece o espaço, a oportunidade e a estrutura capazes de acolherem e até de permitirem a própria realização de obras que dificilmente caberiam em galerias e, muito menos, em locais privados.

Dentre os vários destaques da mostra, cumpre salientar que a homenagem que prestamos a Marcel Duchamp, no centenário de seu nascimento, não representa um evento circunstancial. O esforço feito para trazer à América Latina, por vez primeira, um representativo conjunto de suas obras, corresponde à intenção de evidenciar o papel desse artista que está na raiz de tantos movimentos e tendências da arte neste século.

Cumpre ainda assinalar dois eventos paralelos que complementam os esforços críticos e até didáticos que tanto preocuparam a atual gestão da Fundação. Referimo-nos ao Encontro de Críticos, co-patrocinado pela seção paulista da ABCA — Associação Brasileira de Críticos de Arte — e à importante mostra organizada pelo MAC — Museu de Arte Contemporânea da USP —, curada por Maria Alice Milliet de Oliveira. Nessa mostra serão vistas as principais obras e acervos que resultaram dos prêmios e aquisições feitas nas Bienais anteriores; evidencia ela outro importante papel de nossa Fundação: o de contribuir para o enriquecimento dos acervos de instituições congêneres.

Finalmente, cabe-me agradecer o entusiasmo e o desempenho de meus companheiros de trabalho, sob a direção do Secretário-Geral, Luiz Norberto C. Loureiro, responsáveis pela organização e montagem de uma exposição de grande complexidade, os quais, por vezes em circunstâncias adversas, deram sempre prova de dedicação, inventividade e empenho.

Agradeço, em nome da Diretoria, o trabalho executado pelo Curador, Sheila Leirner, pelos Sub-Curadores e pela Comissão de Arte e Cultura, presidida por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, e ao Conselho de Administração, presidido por José E. Mindlin, cujo apoio e confiança nunca faltaram.

Aos meus companheiros da Diretoria vai meu agradecimento final, pois sem eles não teria sido possível realizar a complexa tarefa de administrar e de conseguir os meios materiais que garantiram a realização da 19ª Bienal, e para cuja obtenção contamos, em um momento crucial, com o decidido empenho pessoal do Sr. Governador Orestes Quércia.

1987 é Ano da Bienal, pela décima nona vez, evidenciando a capacidade de realização de São Paulo, da Fundação Bienal, e dos seus inúmeros amigos. Tenho a convicção de que, novamente, a Fundação Bienal presta um serviço à cultura e à população, trazendo para São Paulo um precioso retrato da criatividade contemporânea.

PRESENTATION

Jorge Wilheim

Chair person of the
São Paulo Biennial Foundation

With the opening of this 19th edition of the International São Paulo Biennial, the main task of the current Board of the Biennial Foundation is completed. When I undertook, in February 1986, together with my colleagues for our 2-year term of office, the honorable task to conduct this cultural project, I stated that our main concern would be the *social*, in the strict sense of the word, i.e., that we would adopt in our action an approach which defined as its foremost priority to render good services to the public. The legitimacy of such a policy is neither greater nor lesser than any other; but it has served the purpose to guide the activities of the Foundation in the sense of stressing the goal of facilitating comprehension and critical analysis of the contemporaneous aspects of art by a public estimated to reach close to 300,000 persons.

Having chosen this path, the Foundation wished to carry out preparatory activities, all of which would aim to give the public the opportunity to arrive at the best possible enjoyment of the 19th Biennial. We proposed to exhibit sculptures in public sites, organized musical events in the Ibirapuera Park, publish relevant literature and manufacture products.

But, as is well known, the revenues of the Foundation are scarce and inconstant, arising from four different sources: Government subsidies (approx. 6% of the total costs for the 1986-87 administration), donations for the use of the Foundation's building (approx. 47%), private donations directly linked to the Biennials (42%), and savings arising from discounts and donations (5%).

The nature and the rhythm of such revenues, aggravated by under-standable corporate hesitations and by the economic recession which set in with the new onset of inflation, in 1986, up to the contention and readjustement measures taken by the Federal Government in June 1987, hindered us from carrying out our projects to the desired extent.

In view of the difficulties in obtaining donations, despite the stimulus afforded by the Sarney Statute, we directed our main efforts towards ensuring an optimal use of the building, negotiating donations which would enable us to face the situation. In this we were successful: the users were willing to cooperate, and the Exhibiton building was intensely used by the public.

Thus, despite the financial difficulties of the period, we were able, even in the absence of sponsorship, to exhibit sculptures in Subway stations, manufacture certain products and publish, in the form of postcards, the full series of the posters of the eighteen previous Biennials. Thanks to the generous collaboration of the Vitae Foundation, we were able to set up a permanent educational sector, which has already developed projects involving fifteen schools and two institutions, and which will lead up to guided visits to the 19th Biennial for approx. 40 schools and 4 institutions, to the benefit fo 12,000 children and teenagers.

Bearing in mind the intent of preparing the public for the 19th Biennial, the "Weft of Taste" exhibit was set up in January this year, under the curatorship of Sonia Fontanezi, in which, by "affording a new insight in daily life", visitors were stimulated to refine their own visual perception and to attempt to respond to radical questionnings of art, spaces, invention, creation, reproduction and reality. This provoking exhibit was seen by 24,000 visitors, with a daily average equivalent to that of the 18th Biennial.

Concurrently, thanks to the efforts of the General Curator, Sheila Leirner, with the assistance of the other members of the Art and Culture Commitee, the project of the Biennial we are now inauguration matured. The *Utopia vs. Reality* theme offered a general set of guidelines, but also stimulated a rich variety of interpretations.

The appeal for international participation receive an exceptionally enthusiastic response, evidencing the prestige of the exhibit. There are 54 countries represented, seven more than in the preceding edition, including a first-timer — Mozambiqui — and the return of Sweden, Poland and Yugoslavia, which were absent in 1985.

As for Brazilian participation, we organized a national contest for the poster which announces the 19th Biennial, under the sponsorship of C&A, and we received 450 suggestions, from all parts of the country. This same national coverage can be observed in the origin of the 23 artists which represent Brazil, selected by the Art and Culture Committee from over 500 dossiers submitted by artists from all over the country, based on suggestions of critics and surveys conducted by the Foundation, including visits to ateliers in other cities.

The Brazilian artistic production is also represented in two exhibits which are complementary to and integrated in the research conducted under the theme *Utopia vs. Reality*. These are the exhibits under the curatorship of Gabriela Wilder, Ivo Mesquita and Sonia Salzstein-Goldberg, dedicated to the *Search for the Essence* and to the *Unique Imaginaries*, and which afford a reexamination, according to specific criteria, of the Brazilian artistic production, showing 236 works of 31 artists.

The afore mentioned financial difficulties alone have hindered the timely implementation of a fascinating proposal: the "Utopian City", organized by Jorge Glusberg, and which intended to present the works of renowned architects. The industrial objects presented by designers, under the curatorship of Joice Leal and Angela de Carvalho, integrate in the collection of works of this Biennial. In a similar fashion, music, curated by Ana Maria Kieffer, appears in an articulate manner: the European minimalism and the collective creatio-events correspond to the search for the essence in the musical field.

Thus, the project of the São Paulo Biennial consolidates the concept of several concurrent exhibits, each with its own character, attempting, through the diversity of national and individual contributions, at an articulation which will enable visitors to apprehend a portrait of the contemporary in art production.

At the 19th Biennial, the boundaries between architecture and industrial design, on one hand, and the objects produced by plastic artists, on the other, are deliberately revealed as fragile: the languages adopted as well as the frequency of installations point out the importance of reviewing and enriching the everyday spaces: the homes, the streets, the cities. Furthermore, a large number of the works presented are destinated, by their nature, dimensions and dynamics, for public spaces, for the enjoyment of many. Thereby, the cultural relevance of the Biennial is enhanced, since, besides providing information about the contemporary aspects of art, it also provides the space, the opportunity and the structure capable of receiving and, indeed, of affording the actual creation of works which art galleries and private premises would find it difficult to room.

Among the several highlights of the exhibition, it should be stressed that the homage we render to Marchel Duchamp, on the occasion of the 1st centenary of his birth, does not represent a circumstancial event. The efforts made to bring to Latin America, for the first time, a representative sample of his works, correspond to the intent of evidencing the role of this artist, who is to be found at the root of so many movements and trends in the art of the current century.

Two other parallel events which round off the critical and didactic efforts which have been the main concern of the durrent Administration of the Foundation should be mentioned. We refer to the Meeting of Critics, co-sponsored by the São Paulo chapter of the ABCA — Associação Brasileira de Críticos de Arte (Brazilian Association of Art Critics) — and the important exhibition organized by the MAC — Museu de Arte Contemporânea (Contemporary Art Museum) of the University of São Paulo — curated by Maria Alice Milliet de Oliveira. This exhibit will present the main works and collections which resulted from the awards and purchases of the preceding Biennials, demonstrating another major role of our Foundation: to contribute towards the enrichment of the collections of related institutions.

Finally, I wish to thank for the enthusiasm and performance of my colleagues and collaborators in this task, under the direction of the General Secretary, Luiz Norberto C. Loureiro, who were responsible for the organization and assembly of an exhibition of great complexity, and who, even under adverse circumstances, at all times gave witness of their dedication, inventiveness and engagement.

In the name of the Board, I thank for the work carried out by the Curator, Sheila Leirner, by the Assistant Curators and by the Art and Culture Committee, chairpersoned by Ulpiano T. Bezerra de Meneses, and by the Administrative Board, under the direction of José E. Mindlin, whose support and trust have never failed us.

My final thanks I extend to my fellow members of the Board, without whom it would not have been possible to carry out the complex task of administrating and procuring the material resources which have ensured the achievement of the 19th Biennial, for the obtention of which we received, at a crucial moment, the forceful personal engagement of His Exceilency the Governor, Mr. Orestes Quércia.

1987 is the Biennial Year, for the nineteenth time, demonstrating the performing capacity of São Paulo, of the Biennial Foundation, and of its large number of friends and well-wishers. I am convinced that the Biennial Foundation, once again, is rendering a relevant service to culture and to the public, bringing to São Paulo a precious portrait of contemporary creativity.

INTRODUÇÃO

Sheila Leirner

Curador Geral da
19.ª Bienal Internacional
de São Paulo

Novamente, durante dois anos, o processo artístico e administrativo da Bienal Internacional de São Paulo transcorreu tranqüilo e pleno de energias. Da posse do novo presidente, arquiteto Jorge Wilheim, e dos demais membros da Diretoria Executiva da Fundação à montagem da grande exposição, viveu-se uma experiência rica, exaustiva, mas extremamente gratificante, uma vez que sempre se teve em vista a passagem definitiva desse trabalho amoroso às mãos do público.

As características empresariais, o profissionalismo responsável e a eficiente política na obtenção de subsídios permitiram, mais uma vez, bons resultados na gestão da complexa infra-estrutura da Fundação e na própria organização do seu principal evento, a Bienal Internacional de São Paulo.

A atividade ininterrupta para a realização da 19.ª Bienal Internacional de São Paulo iniciou-se a partir de nosso projeto geral, enriquecido por preciosas sugestões da Comissão de Arte e Cultura, formada por membros com reconhecida atuação nas mais diversas áreas culturais brasileiras, e aprovado pela Diretoria Executiva, toda ela composta por pessoas igualmente sensíveis às questões da arte e da cultura.

Da elaboração e da distribuição do regulamento às primeiras reuniões com as missões diplomáticas em nosso país até a gigantesca montagem da exposição, os preparativos para a ambiciosa manifestação deram-se num clima de expectativa, entusiasmo e otimismo. O projeto concretizava-se, pouco a pouco, por meio do ânimo coletivo, com a colaboração inestimável da Secretaria Geral e de seus funcionários, dos curadores assistentes, do Departamento de Assessoria, Planejamento e Execução de Eventos, de nossa representante na Europa, dos curadores para as exposições especiais, do assessor cultural, dos arquitetos, da monitoria e do setor educacional, dos responsáveis pelos eventos paralelos e relações públicas, da Assessoria de Imprensa, da editoria e do Setor de Produção. Sem esquecer, é claro, do trabalho dedicado do grupo que qualificou e sistematizou criticamente todo o material iconográfico e documental referente às obras da exposição.

Todo esse esforço geralmente não pode ser avaliado diante de um resultado que é efêmero na duração (dois meses e meio), mas perene na história. Imaginem, todavia, Fitzcarraldo carregando o seu navio para a montanha[1] e terão a imagem do fôlego com que a equipe levantou essa estrutura. A Bienal é uma nau gigante, complexa, cheia de meandros, percalços e pequenas vitórias. O seu erguimento tem muito a ver com a Utopia. E sua própria organização é o reflexo da situação multifacetada que ela enfoca.

"Imagine all the people
sharing all the world (...)"
John Lennon, *Imagine*[2]

Mantivemos a preocupação de entender que o que torna a Bienal Internacional de São Paulo 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, mais uma vez, uma estrutura em equilíbrio com aquele sistema, e compatível com a produção internacional contemporânea. A concepção da 19.ª Bienal Internacional de São Paulo funda-se, portanto, numa visão universalista — e essa é a sua principal dimensão.

A Bienal é um momento, uma fração, o fragmento de uma totalidade que, circunstancialmente ou não, equivale a essa totalidade — a arte universal. Ela é um estado análogo ao estado das coisas que se dão nesse campo vastíssimo que é o da arte. Para compreender o que isso significa é preciso, antes de mais nada, constituir para si um relativismo que permita dotar o microcosmo do mesmo peso e importância que têm os grandes universos. Se apenas uma pequena obra de um artista pode discutir, conter (ou ser) uma questão relativa a toda a arte, o que dizer de uma grande exposição, especialmente organizada nesse sentido?

O microcosmo, assim orientado, geralmente contém uma síntese. Mas, no caso da Bienal, não há apenas o apanhado concentrado de realizações múltiplas e esporádicas. Há uma representação, digamos teatral (e didática), dessas realizações, que forma o mito coletivo do fazer. Um "fazer" conjunto, simultâneo, que ocorre em vários pontos do mundo e que se equilibra, iguala em necessidade, impulso e objetivos. Na escala, nos limites e nas condições possíveis do humano.

É por essa razão que a parte histórica sempre tem uma inegável possibilidade de diálogo e confronto com os trabalhos de artistas mais jovens. E é por essa razão que podemos enxergar a arte sempre à luz de novas realidades. Essa visão não historicista também faz, por exemplo, com que as discussões ferozes sobre identidades sejam englobadas pelo todo. Como encarar apenas com particularidades uma representação geopolítica, quando existe à sua volta uma solidariedade maior com relação à própria arte e aos destinos do mundo?

Essa também é uma forma de rompermos com a concepção tradicional da obra de arte em termos de objeto finito, e a imaginarmos como propriedade de uma superfície contínua, existente no tempo *ad infinitum*. Um método que podemos chamar de "socialização" artística, o único modo democrático de formar com uma exposição o análogo fragmentário e contínuo da arte contemporânea.

Hoje ainda se pensa que para uma exposição democrática é preciso mostrar tudo o que há. Mas, de forma aparentemente paradoxal, uma mostra democrática é justamente aquela que obedece a uma orientação firmemente discriminatória e crítica. Uma orientação que crie correlativos críticos para o que está realmente ocorrendo no mundo da arte. Democracia em arte não é possibilitar uma participação massiva de artistas. É criar condições para que a arte seja representada de uma forma fiel à sua realidade.

O significado contemporâneo da Bienal

Sabemos que o processo de transformação sofrido pelas dezoito Bienais Internacionais de São Paulo está intimamente ligado às modificações políticas, sociais, culturais e econômicas do nosso país e também dos países que dela participam. Contudo, essa evolução acompanhou — com maior ou menor defasagem — principalmente *o próprio processo da arte*. Tanto que as Bienais das décadas de 60 e 70 foram constantemente colocadas em xeque pelas novas idéias, sofrendo, inclusive, muitas vezes, os mesmos impasses da arte.

Foi a arte conceitual, na minha opinião, que influiu decisivamente no destino da Bienal paulista, até então uma grande feira ou panorama formado por estandes nacionais. A arte das idéias, afinal, praticamente eliminou as fronteiras entre arte e crítica e negou a instituição, o mercado e o circuito estabelecido, muitas vezes por meio da própria desmaterialização da obra artística. Isso ficou nítido nas reformulações que ela sofreu na 16.ª e na 17.ª edição, quando seu curador geral, professor Walter Zanini, e a Comissão de Arte e Cultura procuraram adaptar a exposição às novas condições que a arte e o sistema de arte apresentavam.

A 18.ª Bienal Internacional de São Paulo deu continuidade a essa reformulação. Mas foi além. Hoje, a Bienal Internacional de São Paulo não se propõe apenas a examinar criticamente a produção artística. Eliminando, de certa forma, os limites entre arte e crítica, ela se propõe, como já se disse, a ser um correlativo crítico da situação contemporânea. Ou seja, pretende traduzir por sua própria forma, conceito, organização e energia os aspectos dessa situação.

Ao contrário das mostras comerciais, dos salões ou mesmo das exposições museológicas, que são "externas" ou "alheias" à produção artística, a Bienal conquista, finalmente, a prerrogativa de se orientar a partir e *em meio* à turbulência de valores nos quais a arte se origina.

O análogo para uma exposição como esta poderia ser a ópera, o filme ou o grande espetáculo teatral — obras de arte que lidam igualmente com obras de arte. Criações interpretativas a partir de criações. Aqui, a figura do diretor (curador) não aparece como a do crítico, historiador, museólogo ou pesquisador tradicional, embora deva se mover dentro desses campos. Mas também não aparece como um "superartista" que desvirtua a natureza genuína da produção artística. Aqui, o curador é o crítico colaborador do artista.

Neste ponto, talvez seja interessante lembrar que as primeiras exposições metafóricas, interpretativas, foram aquelas dedicadas ao surrealismo, em 1938, 1942, 1947, 1959 e 1965[3]. Todas elas se apresentaram como uma vasta obra ambiental surrealista, de caráter coletivo e com uma orientação nitidamente teatral. Quatro delas foram organizadas com a ajuda de Marcel Duchamp (três das quais também com André Breton). Pode-se dizer que esses *metteurs-en-scène* inauguraram, portanto, o papel do curador como mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia.

Quem não se lembra da instalação com os 1.200 sacos de carvão no teto, objetos e quadros; e da "teia de aranha" que impedia a "contemplação" de obras como as de Mondrian? E do vernissage à luz de velas em 1938, organizado por Man Ray, onde pouco se via dos trabalhos expostos?

Sabe-se que, como na "Grande Tela" da última Bienal, os pintores surrealistas, como Miró ou Jean Arp, não gostaram daquilo que chamaram de "farsa dadaísta", pois tinham seus trabalhos em altíssima conta e aquilo representava de certa forma um duro golpe contra seu próprio narcisismo. Além, é claro, de lembrá-los de que a sua obra, por mais individual que fosse, encerrava questões que remetem a noções gerais e, naturalmente, está sempre relacionada a outras obras.

Guardada a devida distância, podemos afirmar que criamos espaços críticos, tendo a arte como medida exclusiva de nossa atuação. Hoje, é a própria arte que nos liberta dos dogmas e das amarras do "cubo branco" da década de 70. É óbvio que estamos sujeitos a cometer erros, injustiças, contradições. O que pretendemos, no entanto, é subverter a sintaxe museológica da montagem, provocar dúvidas, novas reflexões, novas conceituações.

Para isso, tratou-se de detectar numa primeira fase — empírica e poeticamente — elementos comuns que traduzissem uma empatia com o momento, que revelassem o "espírito da época" com as questões fundamentais que ela contém. Tratou-se, afinal, de formular um pensamento metafórico que revelasse ou pelo menos servisse como instrumento de revelação do contemporâneo. A arte é metafórica, mas a crítica também o é. E uma exposição crítica de arte é a síntese dessa interação.

"Utopia versus Realidade" pretende ser, desta vez, esse instrumento de revelação. Mas é necessário sublinhar, aqui, que não se trata de demonstrar conceitos por meio da exposição. As exposições como "teses", as exposições temáticas tradicionais, cuidavam de fazê-lo. Não parece presunçoso afirmar que se trata de agir — num segundo momento — como detonador de novas reflexões e conceituações. É apenas *a posteriori* que as relações analíticas e históricas irão se dar. Talvez até mesmo pelo que ocorrer de contrário à abordagem inicial.

A exposição como metáfora, ou como "espetáculo", é uma exposição não historicista — ou seja, não traduz o repertório de gestos do passado e não usa a retórica para modelar esses gestos numa estrutura unificada e plausível. Ela usa elementos da história — da mesma forma empírica como detecta os elementos do presente — apenas como instrumento para tornar didático e compreensível o processo artístico contemporâneo. O que não significa que os segmentos históricos apresentados pela exposição não devam sofrer uma abordagem rigorosamente científica. A Bienal pode representar, hoje, um casamento extremamente feliz entre a fenomenologia e a ciência. Na Bienal, a arte é a consciência fenomenológica da história. E a história, assim como a antropologia, a semiótica, a tecnologia, entre outras, é a consciência científica da arte.

"Utopia versus Realidade": a Bienal como espelho

A 19ª Bienal Internacional de São Paulo certamente irá revelar o momento de fragmentação que estamos vivendo, no qual o que mais importa, muitas vezes, parece ser o indivíduo, onde não há mais movimentos conjuntos de fé. E, onde, não raro, o imorredouro sentimento coletivo resta apenas dentro de buscas individuais. Um sentimento que hoje, felizmente, aponta também para a descoberta de novas utopias, novos valores, novas esperanças.

Aqui não existem tendências predominantes. Estamos distantes dos valores de mercado que elegem correntes estéticas, embora muitas vezes esses valores se revelem na exposição. Basta lembrar a volta à pintura nos últimos anos, que a 18ª Bienal "espelhou" com ênfase em 1985 e que muitos confundiram com uma concessão ou resposta ao mercado, um "privilégio" no sentido de uma suposta "apologia" ou suposto "enterro" da tendência.

Não se pode afirmar, contudo, que uma exposição "enterrou" uma tendência, ou ainda dizer que essa tendência é "terminal". Uma mostra tem apenas o poder crítico de apontar situações reais. E a situação real das correntes artísticas sempre obedece à dialética das transformações e mesmo das prospecções, onde nunca há perspectivas definitivas como a "glorificação" ou a "morte".

Sabe-se, ademais, que "privilégio" é um foco crítico de luz sobre determinados problemas que caracterizam parte preponderante de uma condição real. Inclusive o modismo. Não há crítica — assim como não há arte — sem focos "privilegiadores" de luz.

Mas a Bienal espelhou também a fragmentação e a indefinição de valores, o agrupamento de estéticas mistas que alcançam uma certa unidade apenas nos meios pelos quais cada artista declara suas intenções. A Bienal mostrou que cada categoria contém agora estéticas misturadas e, como também pode não haver mais posições dominantes entre elas, o meio (vídeo, terra, tela, edifício, construções, escultura etc.) e os procedimentos (instalação, performance etc.) tornaram-se sinais de identificação. Basta lembrar o percurso das instalações, as chamadas "naves laterais" que circundavam a "Grande Tela", cujos trabalhos, na verdade, revelavam igual poder de transformação e prospecção.

> "Eis as regras de conduta para a decadência cada vez mais dura, pior e acelerada: adote a perspectiva do niilismo ativo (seja depressivo e deslumbrado), superando a mera consciência da destruição de todos os valores. Torne-se cada vez mais incrédulo. Empurre a decadência para longe e aceite, por exemplo, destruir a fé na verdade sob todas as suas formas."
>
> Jean-François Lyotard
> *Driftworks*

Desta vez pretendemos propor uma reflexão sobre a arte contemporânea a partir da relação "Utopia versus Realidade", uma relação que já se mostrava de maneira bastante clara na 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Por quê? Porque percebemos que um grande número de artistas e intelectuais integra hoje o processo histórico da desilusão, no qual todo sentido concreto — tanto das coisas quanto dos mitos e das crenças — é abandonado pouco a pouco em favor do "simulacro" como substituto de valores reais. Queremos questionar se, para eles, a idealização, a utopia, foi realmente substituída pelo deslumbrado amargor, pelo hedonismo ou pela cega liberdade do momento.

Na política, segundo Karl Mannheim[4], "o elemento utópico aniquilou-se por completo por meio de suas muitas formas divergentes". Segundo ele, "é possível que, no futuro, em um mundo no qual não haja nada de novo, no qual tudo esteja completado e cada momento seja uma repetição do passado, possam existir condições para que o pensamento esteja desprovido por completo de todos os elementos ideológicos e utópicos".

"Mas", afirma Mannheim, "a eliminação completa dos elementos que transcendem a realidade do nosso mundo nos levaria a reduzi-lo a todo 'problema de fato'. O que significaria, afinal, a declinação da vontade humana (...). O desaparecimento total do elemento utópico do pensamento e da ação dos homens significaria que a natureza e o desenvolvimento humano tomariam novo caráter. O desaparecimento da utopia", diz ele, "provoca uma situação estática, na qual mesmo o homem torna-se nada mais do que um objeto (...), convertendo-se numa simples criatura de impulsos."

Na arte, se a situação fosse análoga, a profecia de Gottfried Keller — "o triunfo final da liberdade será estéril" — começaria a adquirir um significado realmente sinistro. Afinal, todos vemos que há sintomas dessa "esterilidade" na arte contemporânea. Todos vemos que cada momento do nosso presente, assim chamado pós-moderno, parece, com efeito, uma repetição do passado, reduzida, contudo, a "problemas de fato", ou seja, à simulação hiper-real de imagens e questões. Todos testemunhamos o ecletismo estático neste final dos anos 80, por meio da volta aos diversos estilos do passado ou, se preferirmos, da negação desses estilos. Trata-se de uma incógnita: é a morte ou a liberação da arte? A decadência ou a ressurreição? A aceitação ou a evasão do impasse no qual Duchamp nos fechou até este final do século XX?

Há também, no entanto, os que continuam buscando evidentemente por meio desses mesmos caminhos uma possibilidade de escape. E há ainda aqueles que a procuram no presente ou em projeções futuras, tentando encontrar elementos de transcendência da realidade. Há uma espécie de "estar além ou aquém" da catástrofe neste final de século, fim de milênio, diante do pesadelo nuclear. E talvez seja por essa razão que parecem ser criados novos valores e novas utopias.

Como esta tensão "Utopia versus Realidade" se manifesta na arte contemporânea? Quais as formas que assume? Onde aparecem divergentes? Onde estão entrelaçadas essas formas? É realmente um embate? Ou trata-se de uma coexistência entre duas forças antagônicas? Como essas correntes se desenvolvem no curso da realidade histórica? Quais os pontos de ligação entre a utopia das vanguardas históricas e o momento presente?

São essas as questões que a Bienal pretende provocar, *a posteriori*, de forma a estimular uma reflexão mais aguda sobre nossa época.

Logo, a nossa proposta difere fundamentalmente daquela feita em 1980 pelo então presidente da Fundação Bienal, Luiz Villares, e pelo Conselho de Arte e Cultura, quando se iniciou a discussão do tema "Utopia" para a 16ª Bienal Internacional de São Paulo. Além do infinito distanciamento conceitual, difere também pelo fato de "Utopia versus Realidade" não mais se constituir num tema tradicional para uma exposição "demonstrativa" direcional, e sim numa estratégia apenas de orientação, uma espécie de virtualidade temática a ser preenchida a partir da exposição, conforme já se explicou antes. Porque, além de amarrar esse projeto complexo, tornando as suas partes coerentes entre si, "Utopia versus Realidade", como possibilidade abrangente de reflexão, foi responsável ainda pela orientação e pela influência sobre as representações estrangeiras, tornando o resultado da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, portanto, uma conseqüência direta dos conceitos críticos reunidos sob o nome poético e metafórico que escolhemos.

O projeto e as exposições especiais

O procedimento de amarrar todos os nossos objetivos numa só proposta organicamente entrelaçada e congruente é, na minha opinião, um dos fatores responsáveis pela recuperação do prestígio internacional para a Bienal de São Paulo. O projeto geral tornou mais clara, inclusive, a preocupação de dar continuidade às prerrogativas conquistadas pelas últimas Bienais, motivos de seu indiscutível e altamente satisfatório resultado.

Essas prerrogativas, acrescidas ou modificadas lentamente a cada Bienal, são: a montagem por analogia de linguagens, a ênfase na visão globalizante e homológica (que é a superposição de uma estrutura à outra), a criação de espaços críticos e metafóricos, a tentativa cada vez mais bem-sucedida de influenciar as representações estrangeiras[5], o convite oficial a intelectuais e artistas como ilustração de suas definições críticas, a organização de exposições especiais e de eventos paralelos, e sobretudo, a afirmação da exposição como conseqüência de um firme ponto de vista crítico, sob uma abordagem definida, mas abrangente.

A recuperação do prestígio internacional tem ainda a vantagem de transformar a Bienal num pólo de difusão da arte e da cultura brasileiras. Além de constituir, em essência, um instrumento de diálogo e troca para o público e para a comunidade artística do nosso país, preenche até mesmo a carência de uma política cultural ativa no exterior. Ao mesmo tempo que desfaz

aquela espécie de autofagia advinda da relação circunscrita arte-brasileira-para-brasileiros-e-vice-versa, abre caminho para uma futura ofensiva cultural, compatível com as realizadas pelos países desenvolvidos em todo o mundo.

Ao projeto geral, agora, acrescenta-se mais uma modificação. Os espaços destinados aos núcleos contemporâneo e histórico articulam-se ao longo de toda a mostra e não permanecem mais em lugares circunscritos, como foi feito, de maneira não satisfatória, na última Bienal. O intuito é estabelecer uma relação mais compreensível entre o passado histórico e a produção presente.

Desta vez, articulamos todos os segmentos da grande exposição. Do núcleo histórico ao contemporâneo, das exposições especiais aos eventos paralelos — nos quais se inclui a Videoteca, com importante mostra de vídeo-arte e vídeo-documentos — reafirmando o caráter interdisciplinar da arte contemporânea e o confronto entre a realidade desta e a Utopia do modernismo. Da monitoria de adultos ao setor educativo infanto-juvenil, cada uma das partes da 19.ª Bienal Internacional de São Paulo tem a sua razão de ser dentro da totalidade da grande manifestação.

No setor de música, o enfoque principal é sobre o minimalismo e os eventos que estimulem uma participação ativa do público. Nosso intuito é a comparação entre os processos específicos da música e da arte — onde se tocam, em que ponto se afastam e de que forma se enriquecem mutuamente. Isso vale igualmente para a arquitetura e para o design, que, desde a Bauhaus e, depois, a partir do fim dos anos 50, mantêm uma estreita relação de reciprocidade estética com as artes plásticas.

Com a arte minimalista, a pop e mesmo com a arte contemporânea, o emprego de objetos utilitários pelos artistas provou que, muitas vezes, as regras do design influenciaram a arte e vice-versa. Um exemplo típico é o do funcionalismo, onde o "menos é mais" de Gropius foi transferido para o minimalismo, na busca da essência do objeto escultórico. Por outro lado, há também momentos em que a arte nega o design, opondo-se a ele ora por meio de alusões críticas, ora por meio da abstração e da transformação de significados.

Quanto à arquitetura, ela flerta com a arte ambiental desde os primeiros estágios do modernismo. De Stijl, Bauhaus, arquitetos e artistas individuais como Malevitch, Tatlin, Lissitsky, Duchamp e o grupo dos "boêmios americanos" (Picabia, Man Ray etc.) defendiam ou mesmo realizavam arte que era arquitetura e vice-versa. Na verdade, todos perseguiam uma resposta sensorial, inteligente e profunda para o ambiente e para a natureza. A tendência das arquiteturas "não arquiteturas" e a arte ambiental ressurgiram depois, como no caso do design, apenas em meados dos anos 60 e início dos 70, quando os artistas tentaram transpor a estética da pintura e da escultura a uma circunstância mais pública (nem que para isso fosse usado até mesmo o espaço de galerias).

Marcel Duchamp e Roman Opalka nos dão a dimensão histórica do que temos vivido, pelo menos nas últimas duas décadas. O pluralismo que marca a arte contemporânea — do qual todos deixaram de falar circunstancialmente, apenas enquanto as atenções voltavam-se ao retorno à pintura e a um suposto movimento de unidade — demonstra que não existe mais revolução nem expectativa de revolução. Cada um faz o que quer e sabe que não vai modificar grande coisa.

Hoje, à luz das grandes obras, a questão da vanguarda pode ser considerada obsoleta. Como as águas de determinados rios, os pensamentos estéticos apenas voltam, com maior ou menor força, às vezes incólumes, às vezes acrescidos, diminuídos, transformados. Mas voltam, provando que, a despeito disso, a arte é dinâmica e inovadora, sempre. Mesmo que não mais se aproveite, como Duchamp o fez, a sua virtualidade revolucionária.

> "O mundo e a existência não podem ter justificação alguma, a não ser como fenômeno estético; assim compreenderemos que o mito trágico tem precisamente por fim convencer-nos de que até o que nos parece horrível e monstruoso não é mais do que uma representação estética com que a vontade brinca na eterna plenitude de sua alegria."
>
> Friedrich Nietzsche

A "Grande Coleção" e a polaridade utópica na arte do século XX

Novamente a Bienal repele a circunscrição da Instituição Cultural que pressupõe o "dever", o "bem cultural" determinante dos valores "supremos" da Cultura — enfim, aquele mal da "Ilusão da Necessidade" de que nos falava Raymond Aron, e que pode ser tão obscurantista quanto a censura. Na Bienal é a arte que, finalmente, dita as normas. Mesmo que a dependência econômica tenha nos impedido de escolher por nós mesmos boa parte dos artistas estrangeiros.

Novamente a produção artística atual sugere a necessidade de um espaço crítico. De novo a arte oferece elementos que se tenta captar e transformar em critérios. Mais uma vez, portanto, cria-se uma superestrutura que não pretende ser imposta arbitrariamente de cima para baixo. E, sim, nascer do próprio objeto de seu enfoque. Pois essa é a única maneira, acredito, de dotar a crítica com a mesma escala dinâmica e polêmica da arte sobre a qual ela reflete.

Aqui está o nosso museu: afetivo, pessoal, subjetivo, *trágico*. Conscientemente público e, ao mesmo tempo, responsável. Em favor da obra e em oposição ao "cubo branco" que representa tão bem a neutralidade apolínea da museografia contemporânea. Aqui está uma tentativa de recuperação dos sentimentos utópicos do colecionismo que vemos na "sala de Urbino" em Thomas Mann, onde Goethe usa a palavra "curiosidades" para designar pinturas barrocas[8]. Aqui está a experiência de resgatar o sentido das maravilhas do "Gabinete das Curiosidades"[9] e da disposição das "Galerias de Arte"[10] dos séculos XVII e XVIII, nos quais a superposição de obras artísticas das mais diversas linguagens e elementos insólitos mantinha relação profunda com a riqueza e a magia do acúmulo e da descoberta.

Rosebud é a palavra-chave, a procura da inocência que está no *Cidadão Kane* de Orson Welles, da mesma maneira como aparece na obra de Philip Guston, que queria pintar "como se fosse pela primeira vez", com o olhar virgem diante do acúmulo e da profusão de dados que a arte descortina no século XX. A palavra-chave que nos faz entender a necessidade de uma nova organização: em vez da inocência "procurada", uma nova hierarquia fundamentada pelas velhas intuições. À natureza o que é da natureza. Ao céu o que é divino.

Nas antigas galerias, nos *Wunderkammer*, os elementos da natureza e da arte — objetos de paixão e posse — não evidenciavam uma separação entre eles, senão pela distância com que se aproximavam da terra ou do céu: animais, minerais, elementos orgânicos, o insólito ficariam próximos do olhar, perto do chão. A arte, no alto, de onde emana a Criação Divina.

O nosso museu é dinâmico, grandioso, teatral, hierárquico. Ergue-se da "terra ao céu" num mágico cilindro espiralado, um cilindro de arte. A forma encontrada pelos arquitetos para a concretização desta idéia. Ela nos remete ao museu tradicional dos peitoris e dos nichos, onde o grande vazio cria a abside, e predomina, imprimindo-lhe grandiosidade. Podem-se adivinhar até mesmo volutas barrocas no inconsciente plástico e na tradição de Oscar Niemeyer. Fundem-se ali, nos balcões, nos painéis e, por trás deles, a arquitetura, o design, a escultura, a pintura, o objeto, a instalação. Está de volta a noção, menos modernista do que barroca, da arte total. Está de volta a ilusão, a cenografia de luz, cor e movimento, para a criação de um grande espetáculo emocional.

Fora da "Grande Coleção", no segundo andar apenas, a arte projeta-se para fora dos muros da Bienal, mesmo que seus locais reais de intervenção e inscrição sejam internos. Trata-se de uma prospecção em direção a um espaço mais vasto e complexo, um campo cultural sem coerência formal ou estilística. Esses artistas, de uma maneira ou de outra, exploram o descontínuo, o heterogêneo, o deslocamento de significados, a diluição de fronteiras entre categorias — e intervêm no espaço multidimensional da Cultura e das culturas. É o caso dos trabalhos ligados ao espaço arquitetônico, cenográfico, social, étnico, ritualístico e mesmo antropológico. O percurso está bastante claro na articulação e no diálogo entre os trabalhos desse setor.

Volta o espaço coletivo, ele mesmo utópico, que representa uma dupla metáfora: a metáfora das questões artísticas que se quer abordar e a metáfora para a imagem recorrente da Grande Obra Universal. De qualquer forma, esse espaço sempre propõe uma visão mais ampla, antididática, 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 representam coletivamente a condição da arte em seu estado original de unidade.

Mais uma zona de turbulência e reflexão. Desta vez, contudo, abrigam-se diversidades, ao invés de semelhanças. A "Grande Coleção" pretende ser um espaço análogo da pós-modernidade. O teatro de uma paixão barroca. A abside do êxtase e da agonia. A metáfora piranesiana da ascensão e da vertigem. A espiral ilusionista do ilusionismo, o templo simulado do simulacro e da verdade. O museu caleidoscópico da atemporalidade. O museu de hoje.

A "Grande Coleção" é uma forma retrabalhada que hospeda formas retrabalhadas nesta espécie de "estética de palimpsesto"[5] pós-moderna, na qual o artista reescreve a sua linguagem eterna como mito que renasce sempre, sem ancorar em qualquer porto de sua história.

Se parte da arte contemporânea revê sua tradição, elege complexidade, contradição, ecletismo, representação, metáfora, narração, teatralidade, expansão, energia, referência histórica, hibridismo de estilo e expressão, simbolismo, maneirismo, colagem, colisão, desarmonia, ambigüidade. ("A ambigüidade", afirma Walter Benjamin, "suplanta a autenticidade em todas as coisas.") Se a arte, sobre seus "palimpsestos", recupera agora procedimentos desprezados pela "moral socrática, dialética, racionalista, ponderada e serena" do modernismo, por que não retomar, da mesma forma, os procedimentos pré-museológicos, pasteurizados por este século de dogmas e de amarras estéticas?

"Aquilo que causou a morte da tragédia" — indaga Nietzsche na introdução autocrítica de *A Origem da Tragédia* —, "filha do prodigioso espírito dionisíaco [o mito *trágico*]; o *socratismo* da moral, da dialética, da ponderação e da serenidade do homem não poderá ser tomado justamente como

um sinal de decadência, de lassidão, de esgotamento, de anarquismo dissolvente dos instintos?"[7]

Mas voltemos à "Grande Coleção". Há ali agrupamentos de trabalhos neogeométricos, que são contrapostos às suas fontes históricas formalistas (Villamizar, Domela, Spescha), e à exposição "Pinturas e Platibandas" do Nordeste — potentes documentos dos valores espontâneos, utópicos, da abstração diante da concretude real da vida. Devem ser vistos, porém, principalmente como contraponto da exposição especial "Em Busca da Essência", no andar térreo do pavilhão na qual está transparente a sobrevivência do impulso modernista e dos seus valores utópicos.

No agrupamento da jovem geometria há divergências: por um lado a pura simulação de conteúdos e, por outro, a tentativa de uma *nova modernidade* que procura revestir os valores modernistas de novos significados e novas utopias — e que não deixa de ser uma questão da pós-modernidade. Em ambos os casos, há uma reação evidente ao auge da "arte-pelo-destino-da-arte", representada pela teologia hiperpuritana de Clement Greenberg — a pintura como autocrítica da pintura. E, nas obras que revivem com verdade os impulsos do passado, há muitas vezes até mesmo a recuperação da força crítica e subversiva do modernismo.

Portanto, a 19.ª Bienal Internacional de São Paulo é perpassada fundamentalmente por duas idéias com carga absoluta de utopia e que englobam todo o processo da arte no século XX: "Arte e Vida" e "Arte pela Arte". Ou seja, a arte subjetiva, autobiográfica e relacionada ao "exterior", e a reflexão da arte sobre si mesma e sobre seu próprio destino. Trata-se, na verdade, de uma polaridade onde os opostos muitas vezes se tocam e na qual se sustenta o equilíbrio do pensamento e do sentimento artísticos ocidentais. Uma dualidade que pode tomar a forma da antiga e mitológica oposição entre as festividades selvagens de Dioniso e a racionalidade de Apolo. Corpo e alma, matéria e espírito, prática e teoria, subjetividade e objetividade. E que se opõe ao sentido da unidade oriental.

"Arte e Vida" é o caminho da revolução que tem seu auge, talvez, com a não-arte dadá e com o futurismo, e continua surgindo de maneira constante no surrealismo, no neodadá, no novo-realismo, na figuração narrativa, nos happenings, nas performances, às vezes na arte povera e no conceitualismo, na arte ecológica, no hiper-realismo e, finalmente, no neo-expressionismo.

A "arte-pelo-destino-da-arte" representa, por outro lado, um processo evolutivo que parte igualmente do dadá e do futurismo e pontua o processo da vanguarda russa, do neoplasticismo, da arte concreta, minimalista, *hard-edge*, op, cinética, cibernética e, às vezes, conceitual.

A história se desenvolve em ciclos e a Bienal reflete essa dialética. A 18.ª Bienal, sob a abordagem "O Homem e a Vida", representou, de certa forma, uma antítese de suas duas antecessoras e, enfatizando o rompimento com os dogmas da década de 70, deu continuidade histórica ao processo dessas exposições que já se realizam ao longo de 36 anos. A 16.ª e a 17.ª edições do evento sem dúvida acentuaram a importância dos novos *media* e foram pródigas em revelar exemplos de arte-sobre-arte, característicos da década de 70, como arte-postal, vídeo-arte, vídeo-texto, livros de artista, arte conceitual (Fluxus), tecnológica, ambiental: em contraposição apenas com arte incomum, graffiti, pintura aborígine e arte plumária, além de alguns artistas esparsos e históricos como Paul Delvaux, Philip Guston, Flávio de Carvalho e outros.

Representar a antítese, todavia, não significava negar o enfoque das Bienais anteriores. Ao contrário. A 18.ª Bienal só podia enfatizar a vertente da "arte relacionada à vida" porque reconhecia a presença (implícita e simultânea) de seu oposto.

Desta vez o facho de luz recai sobre a apresentação da totalidade dessas tendências, do pluralismo que assumem nas últimas décadas, e da fragmentação que as caracteriza. Isso está claro no percurso das instalações que sintetizam essas polaridades, mas a iluminação se faz por meio das exposições especiais estrangeiras e brasileiras — "Imaginários Singulares" (arte e vida) e "Em Busca da Essência" (arte e arte); do contraponto "Marcel Duchamp", berço das polaridades modernas em nosso século (Utopia/Realidade, Arte/Não-Arte, Arte-Vida/Arte-Arte); e da "Grande Coleção", que, por vezes, de certa forma, nega os caminhos da modernidade em favor do simulacro. Trata-se, não raro, da volta aos diversos estilos ou da negação desses estilos.

Pois não sabemos ainda se a pós-modernidade representa a morte da arte, a sua decadência, ou se a sua "tragédia" representa a libertação das amarras estéticas, dos dogmas e — de maneira nietzschiana — renasce por meio de novas utopias, de um novo humanismo, para constituir "uma força primitiva e eterna, que chama à vida o mundo inteiro da aparência".[11]

1. *Fitzcarraldo*, filme de Werner Herzog, realizado em 1981.

2. *Imagine*, letra e composição musical de John Lennon: "Imagine todas as pessoas dividindo o mundo inteiro (...)".

3. Expositions Internationales du Surréalisme de 1938 (Galerie Beaux-Arts, Paris), de 1942 (Reid Mansion, Nova York), de 1947 (Galerie Maeght, Paris), de 1959 (Galerie Daniel Cordier, Paris) e de 1965 (Galerie L'Oeil, Paris).

4. Karl Mannheim, *Ideología y Utopía — Introducción a la Sociología del Conocimiento*, Editora Aguilar, Madri, 1966.

5. De 17 países que aceitaram as nossas sugestões em 1985, na 18.ª Bienal Internacional de São Paulo, passamos a 24 na presente Bienal.

6. "Estética de Palimpsesto" é o termo usado pela filósofa Christine Buci-Glucksmann, em seus livros *A Razão Barroca*, 1984, e *A Alegria de Ver*, 1985 (Editora Galilée, Paris), para designar o resgate contínuo de procedimentos do passado.

7. *A Origem da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.

8. No romance *Carlota em Weimar*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

9. "Gabinete das Curiosidades" ou *"Wunderkammer"* é a palavra que designa os conhecidos armários dos séculos XVII e XVIII, onde se guardavam elementos insólitos naturais ou artificiais (*naturalia* e *artificialia*) de forma a mostrá-los em sua visível analogia e disparidade, muitas vezes de forma hierárquica. Elementos orgânicos, minerais, animais embaixo; e a arte, simbolicamente, nas prateleiras superiores, no alto do móvel.

10. As "Galerias" européias, em sua maior parte formadas pelas coleções particulares da monarquia, anteriores à organização museológica do século XIX, estabeleceram os critérios de gosto sobre os quais se fundariam os museus oficiais.

11. *A Origem da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.

INTRODUCTION

Sheila Leirner

Once again, over a two-year period, the administrative and artistic process of the São Paulo International Biennial was carried out in an undisturbed and energetic fashion. From the instatement of the new chairperson, architect Jorge Wilheim, together with the other members of the Foundation's Executive Board, up to the erection of the great exhibition, we have lived through a rich, exhausting, but extremely gratifying experience, since we at all times have kept in mind the final delivery of this labour of love into the hands of the public.

The business-like features, the serious professionalism and the efficient policy for obtaining subsidies have once more provided excellent results in the management of the Foundation's intricate infrastructure, as well as in the organization of its main event, the São Paulo International Biennial.

The ceaseless activity developed for setting up the 19th São Paulo International Biennial was initiated taking our overall project as a starting point, with the addition of the precious suggestions of the Art and Culture Committee, integrated by members of acknowledged repute in the several Brazilian cultural fields, and duly approved by the Executive Board, all of whose members are equally sensitive to the issues concerning art and culture.

From the organization and distribution of the regulations, through the first meetings with the diplomatic missions in Brazil and up to the Herculean erection of the exhibition, the arrangements for this ambitious event were carried through under an atmosphere of expectation, enthusiasm and optimism. The project gradually took perceptible form, thanks to a collective animus, with the invaluable collaboration of the General Secretary and its staff, of the assistant curators, of the department for assistance, planning and development of events, of our representative in Europe, of the curators of the special exhibitions, of the cultural assistant, of the architects, the monitor team and the educational sector, of the persons in charge of the parallel events and public relations, of the press assistant, the editors and the production sector. Nor could we omit mentioning the dedicated engagement of the group which carried out a critical qualification and systematization of the entire iconographic and documental material related to the works to be exhibited.

It is often difficult to provide an adequate evaluation of this sum of efforts, in view of a result which is short-lived in duration (two and a half months), although enduring in history. But try to picture Fitzcarraldo carrying his vessel to the mountain[1] and one will be able to figure out the vitality with which this team set up this structure. The Biennial is a gigantic vessel, complex, winding past many an obstacle and fighting its way to small victories. Its erection has much in common with Utopia. And its every organization reflects the multifaceted situation it focuses on.

"Imagine all the people
sharing all the world (...)"
John Lennon, Imagine[2]

We have retained the notion that what makes the International São Paulo Biennial truly international is not the fact that it groups a number of countries — but rather the awareness of the fact that it is inserted in the universal art system. Only this wider awareness could have allowed its organization to become, once again, a structure in balance with this system, and compatible with contemporary international production. The concept of the 19th International São Paulo Biennial is therefore based on a universalist point-of-view — and this is its main dimension.

The Biennial is an instant, a fraction, the fragment of a whole which, by chance or otherwise, is equivalent to this whole — universal art. It is a state analogous to the state of things which take place in this tremendously vast field which is art. In order to grasp the full meaning of this point, it

is necessary, first and foremost, to institute for one's own benefit a relativism which will grant the microcosm the same weight and importance of the large universes. If just a single diminute work of an artist is able to discuss, contain (or be) an issue pertinent to art as a whole, what is one to say of a great exhibition, specially organized under this perspective?

The microcosm, viewed in this manner, generally contains a synthesis. But, in the case of the Biennial, we do not only find a concentrated sample of multiple and scattered performances. We stand before, as it were, a theatrical (and didactic) representation of these performances, which constitutes the collective myth of doing. A joint and simultaneous "doing", which occurs in several parts of the world, and which appears as a balanced blend of need, impulse and goals. On the scale, and within the limitations and conditions possible to human beings.

It is for this reason that the historical part always encounters an undeniable possibility of dialogue and confrontation with the works by younger artists. And it is for this very reason that we are able to see art under the light of new realities. This ahistoricist vision also results in the whole being able to encompass, eg., the cutthroat discussions on identities. How is one to observe a geopolitical representation in its peculiarities, when it is surrounded by the greater solidarity to art itself and to the destiny of the world?

This is also a manner whereby one can break away from the traditional concept of a work of art as a finite object, and imagine it as a property of a continuous surface, existing infinitely in time. A method which one might term an "artistic socialization", the only democratic way whereby an exhibition can become the fragmentary and continuous analogy of contemporary art.

It is still a current belief that a democratic exhibition must show everything. But, in actual fact, and despite the apparent paradox, a democratic exhibition is precisely that which obeys to a strictly critical and discriminating set of guidelines. Guidelines which establish critical correlations for everything that is actually taking place in the world of art. Democracy in art is not equivalent to permitting a massive participation of artists. Rather, it requires providing conditions under which art will be represented in a form faithful to its reality.

The contemporary meaning of the Biennial

One is readily aware of the fact that the transformation process observed in the eighteen preceding International São Paulo Biennials is intimately linked to the political, social, cultural and economic changes which in various fashions have manifested themselves in Brazil and in all participant countries. This evolution, however, has mainly followed — with a greater or lesser time lag — the *artistic process* itself. So much so that the Biennials held in the 60's and 70's were constantly challenged by new ideas, and often suffered from the same stalemates which afflicted art.

As I see it, it was conceptual art which exerted a decisive influence in the destinies of the São Paulo Biennial, which until then was basically a great fair or panorama made up of national stands. The art of ideas finally eliminated, or nearly so, the barriers between art and criticism, and denied the institution, the market, and the established circuit, frequently by means of the very dematerialization of the work of art. This became evident in the reformulations it underwent in its 16th and 17th editions, when its general curator, Prof. Walter Zanini, and the Art and Culture Committee, strove to adapt the exhibition to the new conditions offered by art and by the art system.

The 18th International São Paulo Biennial persevered in this reformulation. But it went further. Now, the São Paulo Biennial does not only propose a critical examination of artistic production. Having, so to speak, eliminated the barriers between art and criticism, it proposes to be, as mentioned earlier, a critical correlate of the contemporary situation. In other words, it attempts to translate, by its very form, concept, organization and energy, the multiple aspects of this situation.

Contrary to commercial exhibits, to the salons, and even to museological expositions, which are "external" or "alien" to artistic production, the Biennial has finally won the priviledge to set its guidelines based on and in the midst of the turmoil of values in which art is engendered.

The analogous for an exhibition of this kind would be the opera, the film, or the great theatrical show — works of art which also deal with and contain works of art. Interpretative creations with creations as a starting point. Here, the role of the director (curator) does not appear as that of the critic, the historian, the museologist or the traditional scholar, although he should be able to move within these fields. But neither does he appear as a "super-artist" who distorts the authentic nature of artistic production. Here, the curator is the critic acting as the artist's companion.

At this point, it might be interesting to recollect that the first interpretative and metaphorical exhibitions were those dedicated to surrealism, in 1938, 1942, 1947, 1959 and 1965[3]. All these events proposed themselves as a vast surrealist environmental work, of a collective nature, and with a clearcut theatrical approach. Four of them were organized with the aid of Marcel Duchamp (three of which also with André Breton). It can be said that these *metteurs-enscêne* initiated the curator in the role of mediator between the external world and the internal model, between everyday life and artistic creation, between the commonplace and poetry.

Who can forget the 1,200 sacks of coal in the ceiling, together with objects and pictures; or the "spider's web" which averted the "contemplation" of Mondrian's works; not to mentione the candlelit opening in 1938, organized by Man Ray, in which the works on exhibition were barely visible?

Much like was the case of the Great Canvas, of the last Biennial, the surrealist painters, like Miró or Jean Arp, did not appreciate what they chose to term the "Dadaist farce", since they held their own works in great esteem, and therefore felt it to be a hard blow against their own narcisism. Besides, of course, the fact that it tended to remind them that their work, however individual, always contained issues which referred to general notions, and are obviously related to other works.

Despite the distance in time and space, we may assert that we have instituted critical spaces, in which art appears as the sole yardstick of our action. Today, it is art itself which sets us free from the dogmatism and moorings of the "white cube" of the 70's. One is, of course, subject to committing mistakes, unfairness, contradictions. But what we aim at is to subvert the museologic syntax of the set up, instigate doubts, new thoughts, new concepts.

For this purpose, under an initial stage we attempted to detect — in an empirical and poetic fashion — the common elements which would translate an empathy with the moment, which would reveal the "spirit of the time" together with the fundamental issues it contains. In short, we strove to formulate a metaphorical thought which would reveal, or, in the very least, would serve as an instrument for revealing the contemporary. Art is metaphorical, but so is criticism. And a critical art exhibition is a synthesis of this interaction.

"Utopia vs. Reality" intends to be, in this 19th edition of the Biennial, such instrument of revelation. But it should be underlined, at this point, that the exhibition has no intent of demonstrating concepts. To propose an exhibit as a thesis has been the goal of traditional theme-bound exhibitions. And it would hardly be presumptuous to state that in our case, the purpose is to act — at a second stage — as a trigger of new thoughts and concepts. The analytic and historical relations will only occur as an aftermath. Perhaps even as a consequence of whatever may take place in opposition to the initial approach.

The exhibition as a metaphor, or as a "performance", is an ahistoricist exhibition, i.e., it does not translate the repertoire of gestures of the past, nor does it employ rhetorics to mould these gestures into a unified and plausible structure. Rather, it makes use of historical elements — in the same empirical fashion it detects the elements of the present — only as an instrument to afford an understanding of the contemporary artistic process. This does not mean that the historical segments presented at the exhibition are not to undergo a stricly scientific approach. The Biennial, as it is today, may stand out as a well-wrought marriage between phenomenology and science. And history, together with anthropology, semiotics and technology, among others, are the components of a scientific awareness of art.

"Utopia vs. Reality"
The Biennial as a mirror

The 19th International São Paulo Biennial will most certainly reveal the period of fragmentation in which we are living, and in which it often seems that only the individual, as such, is important, in the absence of any collective faith-inspired movements. And in which the eternal collective feeling seems to survive only as part of the quest of each individuality. A feeling which today fortunately points towards the unveiling of new utopias, new values, new hopes.

Here no single trend prevails. We are distant from the market values which make their choice of esthetic currents, although these values often reveal themselves at the exhibition. It suffices to remind oneself of the return to painting which has taken place over these last years, emphatically mirrored by the 18th Biennial in 1985, and which many mistook for a yielding or a response to the market, a "priviledge" in the sense of a supposed "eulogy" or "burrial" of the tendency.

But it is meaningless to claim that an exhibition has "burried" a tendency, or even to state that it is a "terminal" tendency. An exhibit only wields a critical power to point out real situations. And the real situation of artistic currents always conforms to the dialectics of transformations and prospections, in which one will never find absolute prospects in terms of "glorification" or "death".

It is likewise evident that "priviledge" is a critical light focus on certain problems which typify a major portion of a real situation. A focus which also encompasses fleeting fashions. No criticism can subsist — as, indeed, art itself cannot do so — in the absense of priviledged light focuses.

But the 18th Biennial also mirrored the fragmentation and indefinition of values, the grouping of mixed esthetics which attained a certain unity only in terms of the means whereby each artist states his intentions. The Biennial showed that every category now contains these mixed esthetics, and since none of these categories seem to hold a dominant position as compared to the others, the media (video, earth, canvas, building, sculpture etc.) and the procedures (installation, performance etc.) have become identifying signs. One has only to remember the passage of the installations,

the so-called "side naves" which surrounded the "Great Canvas", whose works in fact showed a similar power of transformation and prospection.

> "Here is a course of action: harden, worsen, accelerate decadence. Adopt the perspective of active nihilism, exceed the mere recognition — be it depressive or admiring — of the destruction of all values. Become more and more incredulous. Push decadence further still and accept, for instance, to destroy the belief in truth under all its forms."
> Jean-François Lyotard, *Driftworks*

What we now intend to propose is to consider contemporary art under the perspective of the "Utopia vs. Reality" relationship, which in fact had already become fairly explicit under the 18th Biennial. And why? Because we perceive that a large number of artists and intellectuals are integrating the historical process of disillusionment, under which all tangible meaning — of objects as well as of myths and beliefs — is slowly but surely put aside in favor of a "semblance" as a surrogate for real values. What we wish is to query whether such artists have indeed replaced idealization and utopia with a dazzling bitterness, with hedonism, or with the blind freedom of the fleeting instant.

In politics, says Karl Mannheim[4], "the utopian element has been completely annihilated by its many diverging forms. (...) it is possible that, in the future, in a world in which nothing is new, in which everything has been completed, and in which every moment is a repetition of the past, there might prevail conditions in which though is utterly deprived of all ideological and utopian elements."

"But", says Mannheim, "the utter elimination of elements which transcend the reality of our world would lead us to reduce it a whole to a 'factual problem'. Which would finally mean to decline from human will (...) A complete disappearance to the utopian element from the thought and the action of men would mean that nature and human development would take on a new character. The disappearance of utopia would produce a static situation, in which man himself would become nothing but an object (...) a creature made up of impulses."

If one were to consider an analogous situation in art, the prophecy of Gottfried Keller — "The final triumph of liberty will be sterile" — would take on a markedly sinister meaning. And, in fact, we are all witnesses to the symptoms of this "sterility" in contemporary art. We all perceive that each moment of our present, the so-called "post-modernity", seems a repetition of the past, being thus reduced to 'factual problems', i.e., to a hyper-real simulation of images and issues. We are all witnesses to the static eclecticism of these closing years of the 80's, as manifested by the return to the several styles of the past, or, as it were, to the denial of these styles. Decadence or resurrection? Acceptance of or evasion from the stalemate in which Duchamp has enclosed us up to the end of this XXth century?

But there are also those who are still on the search, obviously along these same paths, for a possibility of escape. As there are those who are out to find it in the present or in projections of the future, attempting to arrive at elements which transcend reality. There is a sort of "being before or beyond" the catastrophe of this end of a century, of a millenium, in face of the nuclear nightmare. And perhaps for this very reason one seems to perceive that new values and new utopias are being engendered.

How does this "Utopia vs. Reality" tension manifest itself in contemporary art? Which are its guises? Where do they diverge? Where are they intertwined? Is it really a conflict? Or is it rather the coexistence of two antagonical forces? How have these currents developed in the course of historical reality? At what points do we encounter links between the utopia of historical forerunners and the present moment?

These are the questions which the Biennial intends to raise, *a posteriori,* in order to stimulate a sharper reflection on our epoch.

Our proposal is thus fundamentally different from that presented in 1980 by the then chairperson of the Biennial Foundation, Luiz Villares, and by the Art and Culture Committee, when launching the debate on the theme "Utopia" for the 16th International São Paulo Biennial. Besides the incomensurate conceptual distance, it also differs by the fact that "Utopia vs. Reality" is no longer a traditional theme for a demonstrative and directional exhibition, but rather a strategy of guidelines, a kind of thematic virtuality to be accomplished as a result of the exhibition, as mentioned before. Because, besides ensuring coherence among the several parts of a complex project, "Utopia vs. Reality", as a comprehensive possibility of reflection, has also served as a guideline and has influenced the foreign representations, thus rendering the results of the 19th International São Paulo Biennial a direct consequence of the critical concepts covered by the poetic and metaphoric label we chose.

The project and the special exhibitions

The procedure whereby all our aims have been joined in a single, organically intertwined and coherent proposal is, as I see it, one of the factors which have contributed to the recovery of the São Paulo Biennial's international prestige. The overall project has made clear the concern with ensuring a continuity of the prerrogatives achieved under the more recent Biennials, and which are the reasons for its unquestionable and highly satisfactory result.

These prerrogatives, accrued or slowly modified from one Biennial to another, are: an assembly based on language analogies, the emphasis on a global and homological (the superposition of one structure on another) vision, the institution of critical and metaphorical spaces, the growingly successful attempt to influence foreign representations[5]; the official invitation to intellectuals and artists as an illustration of their critical definitions, the organization of special exhibitions and concurrent events, and, above all, the assertion of the exhibition as a result of a strong critical viewpoint, with a clearly defined but comprehensive approach.

The recovery of its international prestige has also brought the advantage of rendering the Biennial a pole wherefrom Brazilian art and culture is projected. Besides being, in its very essence, an instrument for establishing dialogue and exchange for the public and the artistic community of our country, it also fills the vacuum of an active cultural policy abroad. While defeating the self-consuming Brazilian-art-for-Brazilians relationship, it opens prospects for a future cultural drive, on par with that of developed countries throughout the world.

The overall project has now received the addition of another alternation. The spaces reserved for the contemporary and historical nucleiare articulated throughout the entire length of the exhibition, and are no longer restricted to certain locations, one of the drawbacks of the last Biennial. The purpose is to establish a more readily understandable relationship between the historical past and current production.

This time, we have articulated all the segments of the large exhibition. From the historical nucleus to the contemporary, from the special exhibitions to the concurrent events — which include the significant video-art, video-library and video-documentation exhibit —, we have been able to reassert the interdisciplinary nature of contemporary art and the conflict between reality of this art and modernist Utopia. From adult monitoring to the child and teen-ager educational sector, each one of the parts of the 19th International São Paulo Biennial fills its purpose within the overall exhibition.

In music, the major focus is placed on minimalism and on events which will stimulate an active participation of the public. Our intent is to compare the especific processes of music and art — at what points they draw close, where they recede from each other, and how they contribute to their mutual development. This also holds true for architecture and design, which ever since the Bauhaus, and specially after the end of the 50's, have entertained a close esthetic reciprocity relationship with fine arts.

With minimalist art, pop-art and contemporary art, the use of utility objects by artists has shown that the standards of design have influenced art and vice versa. A typical instance is functionalism, in which Gropius' "less is more" was transferred to minimalism, in the search for the essence of the sculptural object. On the other hand, there are also instances in which art refutes design, opposing it either by critical hints, or by the abstraction and transformation of meanings.

As for architecture, it has been flirting with environmental art ever since the first stages of modernism. From Stijl, Bauhaus, architects and individual artists such as Malevitch, Tatlin, Lissitsky, Duchamp and the group of "American bohemians" (Picabia, Man Ray etc) have defended and carried out an art which was architecture and vice versa. In fact, all were out to find a sensorial, intelligent and deep response to environment and to nature. The tendency of "non-architetonic" architecture and the environmental art, reappeared, as in the case of design, only in the mid 60's and early 70's, when artists attempted to transpose the esthetics of painture and sculpture to a more public circumstance (even if, for this purpose, the space of the galleries was to be employed).

Marcel Duchamp, and Roman Opalka provide us with the historical dimension of what we have lived through during these last twenty years or so. Pluralism, which is an essential feature of contemporary art — although circumstancially omitted while attentions were drawn to the comeback of painting and to a supposed unifying movement — proves there is no revolution in course, nor, indeed, any expectation of a revolution. Each one does as he wants, and is aware he will not bring about great changes.

Today, in the light of the great works of art, the issue of the avant-garde can be dismissed as obsolete. Much as the waters of certain rivers, esthetic thoughts tend to return, sometimes with greater or lesser strength, sometimes untouched, sometimes increased, diminished, transformed. But, be as it may, they return, which ultimately demonstrates that art is and will always be dynamic and innovating. Even if his virtuality capacity, as triggered by Duchamp, is no longer put to use.

> "The world and existence cannot have any justification, except as an esthetic phenomenon; we will thus understand the tragical myth has precisely the purpose of finally convincing us that even that which seems horrible and monstruous is nothing but an esthetic representation with which will plays in the eternal plenitude of its joy."
> Friedrich Nietzsche

The "Great Collection" and the utopian polarity of art in the XXth century

Once again the Biennial repeals the boundaries of the Cultural Institution, which pressuposes "duty", the "cultural asset" as determining the "supreme" values of Culture — in short, the evil of the "Delusion of Necessity", of which Raimond Aron spoke of, and which can be just as obscurantist as censorship. At the Biennial, it is art which, for once, dictates the rules. Despite the fact that economic dependency has hindered us in choosing, on our own accord, the majority of foreign artists.

Once again, current artistic production suggests the need for a critical space. Once again, art offers elements which one attempts to seize and convert into criterion. Once again, a superstructure is erected which does not intend to be arbitrarily imposed from top to bottom. But, rather, to blossom forth from the very object of its focus. For this is, I believe, the only manner of providing criticism with the same dynamic and polemic scale of the art which is the reason of its being.

Here is a return to collective space, in itself utopian, wich represents a double metaphor: the metaphor of the artistic issues one wants to approach, and the metaphor of the recurrent image of the Great Universal Work. Be as it may, this space proposes a wider, antididatic and antihistoricist perspective, with relation to the identity of man himself. Man and his work — actually is as anonymous as in primitive tribal societies — in the face of a full series of fragments and actions which collectively represent the condition of art in its original unitary state.

Another region of turmoil and reflection. This time, however, it shelters diversities, in lieu of similitudes. The "Great Collection" is proposed as a space analogous to post-modernity. The stage of a baroque passion. The apse of ecstasy and agony. The Piranesian metaphor of ascension and dizziness. The illusionist spiral of illusionism, the make-believe temple of pretense and truth. The kaleidoscopical museum of atemporality. The museum of today.

The "Great Collection" is a reprocessed form which lodges reprocessed forms in this kind of post-modern "palimpsest esthetics"[6], in which the artists rewrites his eternal language as a myth ever reborn, without casting anchor in any harbour of history.

If part of contemporary art reviews its tradition, elects complexity, contradiction, ecletism, representation, metaphor, discourse, theatrics, expansion, energy, historical reference, hybridism in style and expression, symbolism, maneirism, collage, collision, disharmony, ambiguity ("Ambiguity", says Walter Benjamin, "supersedes authenticity in all things"); if art, through its palimpsests, now reintroduces procedures which had been scorned by the "Socratic, dialectic, rationalist, judicious and serene morals" of modernism, why not reintroduce, in the same fashion, the pre-museological procedures, pasteurized by this century of dogmas and esthetics shackles?

"That which caused the death of tragedy", asks Nietzsche in the autocritical introduction to *The origin of tragedy*, "daughter of the prodigious dionysian spirit (the *tragic* myth); the *socratism* of morals, of dialects, of man's soberness and serenity can it not be taken precisely as a sign of decadence, of lassitude, of the dissolving anarchy of the instincts?"[7]

Here is our museum: affectionate, personal, subjective, *tragic*. Conscientiously public, and, at the same time, responsible. In favor of the work, and opposed to the "white cube" which represents the Apollinian neutrality of contemporary museology. Here is an attempt ro recover the utopian sentiments of collectionism as in the "Urbino room", in Thomas Mann, where Goethe uses the word "oddities" in reference to baroque paintings.[8] Here is the experience in recovering the marvels of the "Cabinet of Oddities"[9] and the layout of the "Art Galleries"[10] of the XVIIth and XVIIIth centuries, in which the superposition of artistic works employing the most varied languages with odd elements established a profound relationship with the richness and magic of collection and discovery.

Rosebud is a key-word, the search for innocence in Orson Welles' *Citizen Kane*, in the same manner in which it appears in the work of Philip Guston, who wanted to paint "as if it were the first time", with an unblemished eye watching the piling up and profusion of data which art unveils in the XXth century. The key-word which makes us understand the need for a new organization: instead of a "deliberate" innocence, a new hierarchy based on ancient intuitions. To nature what is of nature. To heaven what is divine.

In the Galleries of by-gone ages, in the *Wunderkammer*, the elements of nature and of art — objects of passion and possession — showed no other distinction than that provided by the greater or lesser distance from earth or from heaven: animals, minerals, organic elements, oddities, remained closer to sight, nearer to the floor; whilst art was placed on and disparity, often in a hierarchical form. Organic elements, minerals and animals, below; and art, symbolically, on the higher shelves top closer to the source of Divine Creation.

Our museum is dynamic, grand, theatrical, hierarchical. It lifts itself up from "earth to heaven" in a magical spiraled cylinder, an art cylinder. The form devised by the architects to materialize this idea. It sends us back to the traditional museum of window sills and niches, in which the great emptiness creates the apse, and predominates, conferring grandeur. One may even guess at a baroque scrollwork in the plastic subconscious and in the tradition of Oscar Niemeyer. There, and behind the balconies and panels architecture, design, sculpture, painting, the object, the fixtures are blended. And here we stand before a baroque rather than modernist notion of total art. Here we stand before illusion, before the stage scenery of light, color and movement, for the staging of a great emotional play.

Outside the "Great Collection", and restricted to the second floor, art is project outwards from the walls of the Biennial, albeit its real locations of intervenience and inscription are internal. This is a prospection towards a more vast and complex space, a cultural field without any formal or stylistic coherence. These artists, in one way or another, explore discontinuity, heterogeneity, the displacement of meanings, the dilution of boundaries between categories — and intervene in the multidimensional space of Culture and of cultures. This is the case of works related to architectural, theatrical, social, ethnical, ritualistic and anthropological spaces. The course is fairly evident in the way the works of this sector are articulated and in the dialogue established between them.

But let us return to the "Great Collection". Here we find groupings of neo-geometrical works, which are contrapositions to their formalist historical sources (Villamizar, Domela, Spescha) and to the exhibition "Paintings and Platbands" of the Northeast — powerful documents of spontaneous, utopian and abstractionist values in face of the real concreteness of live. But they should be primarily viewed as a counterpoint to the special exhibition "In Search of the Essence", on the ground floor, in which the survival of the modernist impulse and its utopian values is transparent.

In the grouping of young geometry one will find divergences: on one hand, a mere simulation of contents, and, on the other, an attempt to establish a *new modernity*, which strives to ascribe new meanings and new utopias to modernist values — which is in fact an issue of post-modernity. In both cases, there is a clearcut reaction to the climax of art-on-the-destiny-of-art, with the hyperpuritan theology of Clement Greenberg, painting as a self-criticism of painting. And in the works which authentically relive the impulses of the past, one will often encounter the recovery of the critical and subversive strength of modernism.

The 19th International São Paulo Biennial can therefore be said to be fired by two ideas carrying an absolute charge of utopia, and which encompass the entire process of XXth century art: "Art and Life", and "Art for the sake of Art"; i.e., subjective, auto-biographical art, related to the external world, and art's reflection on its own nature and destiny. This is indeed a polarity in which the extremities often meet, and on which Western artistic thought and feeling are equipoised. A duality which can take the form of the ancient and mythological opposition between the savage festivities of Dionysos and the rationality of Apollo. Body and soul, matter and spirit, praxis and theory, subjectivity and objectivity. And which is opposed to the sense of Oriental unity.

"Art and Life" is the path to revolufion, which probably attained its pinnacle with the dadaist non-art and with futurism, and which continues to appear, in a recurrent fashion, in surrealism, in neo-dada, in new-realism, in narrative figuration, in happenings, in performances, occasionally in art and in conceptualism, in ecologic art, in hyper-realism, and, finally, in neo-expressionism.

"Art-for-the-sake-of-art" represents, on the other hand, an evolutionary process which also takes dada and futurism as a starting point, and which punctuates the process of the Russian avant-garde, neo-plasticism, concrete art, minimalist art, hard-edge, op, kinetics, cybernetics, and, at times, conceptual art.

History evolves in cycles, and the Biennial mirrors this dialectic process. The 18th Biennial, with the approach defined by "Man and Life", represented, as it were, an antithesis to its two predecessors, and, by stressing the breach with the themes of the 70's, ensured a historical continuity to the process of these exhibitions, which have regularly taken place over the last 36 years. The 16th and 17th editions of the event undisputably enhanced the importance of the new midia, and were prodigal in revealing examples of art-on-art, typical of the 70's, e.g., post card art, video art, videotext, art books, conceptual art (Fluxus), technological and environmental art: with contraposition only in odd art, grafitty, native painting and feather art, besides a few isolated and historical artists, e.g. Paul Delvaux, Philip Guston, Flávio de Carvalho and others.

To represent an antithesis, however, is not tantamount to deny and repel the approach of the preceding Biennials. On the contrary. The 18th Biennial was only able to enhance the "art related to life" trend because it acknowledged the presence (implicit and concurrent) of its opposite.

This time, the focus is placed on a presentation of the sum total of these tendencies, of the pluralism which they have manifested over these last decades, and on the fragmentation wich typifies them. This becomes evident as one traverses the different segments of the exhibition which synthetize these polarities, but they are highlighted by the special foreign and Brazilian exhibitions — "Unique Imaginaries" (art and life) and "In Search for the Essence" (art and art); by the "Marcel Duchamp" counterpoint, the cradle of modern polarities (Utopia/Reality, Art/Non-Art, Art-and-Life/Art-and-

Art); and by the "Great Collection", which, in a way, at times denies the ways of modernity in favor of the simulacrum. It is, often, a return to the several styles of the past, or a denial of these styles.

For we do not yet know whether post-modernity represents the death of art, its decadence, or whether its "tragedy" represents a casting off of esthetic shackles, of dogmas and — in a Nietzschean fashion — a rebirth in the form of new utopias, of a new humanism, whereby it constitutes "a primitive and eternal power, which brings to life the entire apparent world."[11]

1. *Fitzcarraldo*, a film by Werner Herzog, 1981.

2. *Imagine*, Lyrics and music by John Lennon.

3. Expositions Internationales du Surréalisme of 1939 (Galerie Beaux-Arts, Paris), of 1942 (Reid Mansion, New York), of 1947 (Galerie Maeght, Paris), of 1959 (Galerie Daniel Cordier, Paris), and of 1965 (Galerie l'Oeil, Paris).

4. Karl Mannheim, *Ideología y Utopía*. Introducción a la Sociología del Conocimiento, Madrid, Aguilar, 1966.

5. The 47 countries which accepted our suggestions in 1985 (18th Biennial) have grown to 54 countries represented at the current Biennial.

6. "Palimpsest esthetics" is the expression used by the philosopher Christine Buci-Glucksmann in her books *La Raison Baroque*, 1984, and *La Joie de Voir*, 1985 (Paris, Galilée), to identify the continuous recovery of procedures of the past.

7. Translated from the Portuguese version, *A Origem da Tragédia*. Lisboa, Guimarães, 1985.

8. In the novel *Charlotte in Weimar*.

9. "Cabinet of Oddities", or "Wunderkammer" is the word which defines the well-known cabinets of the XVIIth and XVIIIth centuries, in which strange natural or artificial (*naturalia* and *artificialia*) elements where kept, in a fashion which revealed their visible analogy top, closer to the source of Divine Creation.

10. The European "Galleries", most of which were the private collections of the royal houses, proceded the museological organization of the XIXth century, and established the criterion of taste which were to provide the fundaments of official museums.

11. See note 7.

REGULAMENTO DA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Capítulo I
Das manifestações

Artigo 1º A 19ª Bienal de São Paulo terá como objetivo fundamental a apresentação das tendências significativas da arte atual que configurem o confronto **Utopia versus Realidade.**

Artigo 2º A 19ª Bienal de São Paulo será realizada no período de 2 de outubro a 13 de dezembro de 1987 em sua sede, no Parque Ibirapuera, bem como em outros espaços da cidade de São Paulo.

Artigo 3º A 19ª Bienal propõe-se organizar dois núcleos de exposições:

Núcleo I (contemporâneo)
Este núcleo é destinado ao confronto de aspectos importantes da arte na pluralidade dos **media** e linguagens que a caracterizam no presente.

Núcleo II (histórico)
O núcleo II é destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que trouxeram uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea, dentro da perspectiva proposta no artigo 1º.

§ 1º A apresentação das obras dos Núcleos I e II obedecerá ao critério de analogias de linguagem ao invés da montagem por representações nacionais.

§ 2º Uma comissão interdisciplinar de atividades artísticas, presidida pelo Curador Geral e com a assessoria da Comissão de Arte e Cultura, será incumbida de organizar a exposição em espaços e tempos adequados.

§ 3º Os espaços destinados aos Núcleos I e II deverão articular-se ao longo de toda a mostra, sem prejuízo das circunstâncias que se impuserem.

Artigo 4º A Fundação Bienal de São Paulo poderá eventualmente patrocinar um encontro entre artistas brasileiros e estrangeiros para a realização e apresentação de um projeto artístico comum.

Artigo 5º A 19ª Bienal poderá incluir ainda mostras especiais, além de outras manifestações, desde que mantenham estreita relação com os objetivos gerais propostos.

Artigo 6º Durante a 19ª Bienal serão realizados seminários, conferências e outros eventos a cargo de especialistas convidados do Brasil e do Exterior, com a participação de artistas, historiadores, críticos de arte e outros estudiosos.

Capítulo II
Das participações

Artigo 7º Para a realização do Núcleo I, serão feitos convites a participantes nacionais e estrangeiros.

§ 1º 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. A fim de enriquecer sua escolha, a Comissão de Arte e Cultura convocará publicamente os artistas interessados, que poderão enviar, para consideração, dossiês completos.

§ 2º A escolha dos artistas estrangeiros ficará sob a responsabilidade dos países participantes. Sugere a Fundação Bienal de São Paulo, através de seu Curador Geral, 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 8º **b**.

§ 3º Para assegurar o desenvolvimento de projetos específicos, a Bienal reserva-se o direito de fazer convites individuais também a artistas estrangeiros.

Artigo 8º 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 1987** as Fichas de Participação, além de fotos e/ou projetos das obras, assim como uma 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 V.T., exclusivamente HIGH-BAND, PAL-M (60 ciclos - 525 linhas) ou NTSC;

d Esclarecer expressamente a possibilidade de comercialização das obras inscritas, mediante preenchimento da Ficha de Venda fornecida pela Fundação Bienal de São Paulo;

e Providenciar a identificação adequada de todas as obras, de suportes tradicionais ou não, sempre que possível utilizando a etiqueta fornecida pela Fundação Bienal de São Paulo;

f Estar presente ou representado por pessoa oficialmente credenciada, na data e local da abertura dos volumes, perante a fiscalização da Receita Federal e representante da Fundação Bienal de São Paulo, para acompanhar a conferência das obras, bem como os atos correspondentes na sua devolução;

g Informar expressamente, por escrito, com antecedência mínima de 30 dias antes do término da exposição, os seguintes dados relativos à devolução das obras ao Exterior:
1 Cidade e país de destino;
2 Nome e endereço completos do consignatário, inclusive números de telefone e telex;
3 Modalidade de transporte (aéreo ou marítimo) e companhia de transporte internacional de preferência para o embarque;
4 Nome de contato em São Paulo, em caso de devolução com cortesia de frete internacional;

h No caso de as obras deverem circular no país, após o encerramento da exposição, informar expressamente, por escrito, com antecedência mínima de 30 dias, a cidade e o local de apresentação e o nome do responsável local;

i Endereçar os trabalhos à
19ª Bienal Internacional de São Paulo
Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera, Portão 3
04098 - São Paulo - Brasil.
- Via Porto de Santos (quando remetidos por mar)
- Via aeroportos de Viracopos ou, preferivelmente, Guarulhos (se o transporte for aéreo).

Artigo 9º Todas as obras estrangeiras deverão ser acompanhadas de processo alfandegário, mesmo no caso de transporte gratuito.

Artículo 16.º La Fundación Bienal de São Paulo recibirá un 25% del precio de venta de cada obra.

Artículo 17.º Corren a cuenta del comprador todos los gastos de nacionalización de las obras extranjeras vendidas. La tasa correspondiente estará indicada en la lista de precios.

Artículo 18.º Las obras serán entregadas al comprador después del cierre de la exposición y del pago total. Para la retirada de obras extranjeras se exigirá también el certificado de nacionalización.

Artículo 19.º Del pago debido al expositor se deducirán los impuestos a la venta y los costos bancarios correspondientes.

Artículo 20.º En el caso de donaciones, el donatario destinará el 25% del valor de mercado de la obra de la Fundación Bienal de São Paulo y se hará cargo de los impuestos y gastos de nacionalización correspondientes.

§ Único - Si el donatario fuera entidad gubernamental brasileña, queda eximido del pago de los 25% destinados a la Fundación Bienal de São Paulo.
El donatario se hará cargo unicamente de los impuestos y eventuales gastos de nacionalización de la obra.

Artículo 21.º La totalidad del precio de venta se pagará en Cruzados. En el caso de obra extranjera, su valor será calculado según la cotización oficial del dólar americano en el día del pago, y el monto correspondiente en Cruzados invertido por la Fundación Bienal de São Paulo en OTNs (*) o título público equivalente. El envío del valor de la obra al vendedor se hará tras liquidación de las OTNs o títulos equivalentes y su reconversión en dólares, según la cotización oficial del día y hasta la suma establecida para la venta de la obra.
(*) OTN = Obligaciones del Tesoro Nacional.

Capítulo IV
De las disposiciones generales

Artículo 22.º La Fundación Bienal de São Paulo no responde por eventuales daños sufridos por las obras enviadas. Cada delegación nacional, si así lo desea, podrá asegurar las obras contra todos riesgos.

Artículo 23.º No se permite la retirada de ningún trabajo antes del cierre de la 19.ª Bienal de São Paulo.

Artículo 24.º Si hubiera discrepancias en la ortografía de los nombres, en el valor de la obra o en cualquier otro dato, prevalece siempre la información de la Ficha de Participación.

Artículo 25.º La Fundación Bienal de São Paulo declina cualquier responsabilidad por la omisión eventual de un participante inscripto en la exposición en el caso que no hayan sido respetados los plazos para la entrega de las obras y de los documentos completos.

Artículo 26.º La firma en la Ficha de Participación implica en el reconocimiento y aceptación de estos Reglamentos.

Artículo 27.º Los casos omisos se elevarán al Directorio de la Fundación Bienal de São Paulo y se solucionarán oída la Comisión de Arte y Cultura dentro del ámbito de su competencia.

São Paulo, mayo 1986

Fundação Bienal de São Paulo

Comisión de Arte y Cultura
Ulpiano Bezerra de Meneses - Presidente
Ana Maria Belluzzo - Secretaria
Aldir Mendes de Souza
Annateresa Fabris
Glauco Pinto de Moraes
Luiz Paulo Baravelli
Maria Alice Milliet de Oliveira
Mauricio Nogueira Lima
Riveke Aronis
Sheila Leirner
Claudia Matarazzo

Curadora General de la 19.ª Bienal
Sheila Leirner

RÈGLEMENT DE LA 19 ème BIENNALE INTERNATIONALE DE SÃO PAULO

Chapitre I
Des expositions

Article 1 La 19ème Biennale de São Paulo a comme objectif fondamental la présentation des tendances les plus significatives de l'art actuel qui engagent à la réflexion sur **Utopie versus Realité.**

Article 2 La 19ème Biennale de São Paulo aura lieu du 2 Octobre au 13 Décembre 1987, sur son siège à São Paulo, au Parque Ibirapuera, et sur d'autres espaces dans la ville de São Paulo.

Article 3 La 19ème Biennale de São Paulo s'este proposé l'organisation de l'exposition en deux regroupements:

Groupe I (contemporain)
Dans ce regroupement se confrontent les aspects les plus importants de l'art dans la pluralité des **media** et de langages qui le caractérisent actuellement.

Groupe II (historique)
Ce regroupement est consacré aux artistes ou movements qui ont contribué de façon significative au développement de l'art contemporain selon la p e r s pective proposée dans l'Article 1.

§ 1 Les oeuvres des groupes I e II se rassembleront suivant un critère d'analogie du langage, plutôt que celui de la représentation par pays.
§ 2 Une commission interdisciplinaire d'activités artistiques presidée par le Curateur Generale, et conseillée par la Commission d'Art et Culture, est chargée de l'organisation de cette exposition dans les espaces et periodes appropiés.
§ 3 Les espaces destinés aux groupes I et II devront s'intégrer au long de toute l'exposition sans nuire aux circonscriptions determinées.

Article 4 La Fondation Biennale de São Paulo pourra, éventuellement, promouvoir une rencontre d'artistes brésiliens et étrangers pour la réalisation d'un projet artistique commum.

Article 5 La 19ème Biennale de São Paulo pourra aussi accueillir d'autres expositions spéciales et d'autres manifestations pourvu qu'elles maintiennent une étroite rélation avec les arts plastiques et avec les but générales proposés.

Article 6 Des séminaires, conférences et symposiums auront lieu pendant la 19ème Biennale de São Paulo, organisés par des spécialistes invités, brésiliens et étrangers, avec le concours d'artistes, historiens, critiques d'art et autres.

Chapitre II
Des participations

Article 7 Pour la réalisation du Groupe I, des participantes brésiliens et étrangers seront invités.
§ 1 Les choix des artistes brésiliens est attribution de la Commission d'Art et Culture de la Fondation Biennale de São Paulo. Cette commission devra de même indiquer le nombre d'artistes à inviter et le nombre d'oeuvres à exposer. A fin d'élargir son choix, la Commission d'Art et Culture convoquera publiquement les artistes interessés, qui pourront envoyer, pour être considerés, les dossiers complets de leurs oeuvres.
§ 2 Les choix des artistes étrangers demeure la prérrogative de chaque pays participant. Par son Curateur Generale, la Fondation Biennale de São Paulo suggère que chaque délégation nationale ait un maximum de 5 artistes, dont les

travaux choisis permettront la bonne compréhension de leur oeuvre tout en s'atreignant à l'espace prévu dans l'Article 8 (b) pour chaque représentation.

§ 3 De façon à assurer le développement de projets spécifiques, la Fondation Biennale de São Paulo se réserve le droit d'inviter également quelques artistes étrangers.

Article 8 Chaque pays participant doit nommer un représentant, qui sera le seul responsable auprés de la Biennale. Ce représentant est chargé de:

a Envoyer, **avant la date limite du 15 mai 1987**, les Fiches de Participation, des photos/projets des oeuvres et une présentation critique, qui seront également utilisés pour préparer le catalogue de l'exposition.
Le répresentant doit en outre rédiger, ou demander à quelqu'un la rédaction d'une préface pour l'emsemble des oeuvres, à être remise avec les données biographiques de chaque artiste. Cela sera utilisé dans la préparation du catalogue et d'autres publications.
Le délai dans l'envoi du matériel indiqué implique la non-parution dans de catalogue.

b Indiquer les besoins d'espace pour la présentation des travaux, n'excédant pas la limite de 300 m^2 ou 120 m. linéaires alloués à chaque pays participant.

c Préciser les besoins d'ordre technique en indiquant, spécifiquement et graphiquement, les besoins de lumière, de courant électrique, (courant électrique au Brésil: 110/220 volts - 60 cycles) et de V.T. exclusivement HIGH-BAND, PAL-M (60 cycles - 525 lignes) ou NTSC.

d Indiquer expressement la possibilité de commercialisation des oeuvres inscrites, moyennat le remplissage d'une Fiche de Vente, fournie par la Fondation Biennale de São Paulo.

e Pourvoir à l'identificacion correcte de toutes les oeuvres, à l'encadrements traditionnels ou non, en utilisant autant que possible l'etiquette oficielle fourni par la Fondation Biennale de São - Paulo.

f Être présent ou se faire représenter par une personne officielment acreditée, au local et à la date d'ouverture des volumes, en présence de la fiscalisation des Rentes Fedérales et du representant de la Fondation Biennale de São Paulo, pour accompagner le contrôle des oeuvres, ainsi que les actes correspondants à leur dévolution.

g Informer expressement par écrit, 30 jours au moins avant la fin de l'exposition, les donnéss qui se suivent, relatives au renvoi des oeuvres à l'étranger:
1 Ville et pays de destination;
2 Nom et adresse complis du consignataire, inclus numero de télephone et telex;
3 Moyen de transport (aérien ou maritime) et compagnie de transport internationale de préference, pour l'embarquement;
4 Nom du contact à São Paulo, au cas de remboursement, de faveur du fret international;

h Au cas où les oeuvres devront circuler dans le pays, aprés la clôture de l'exposition, informer expressement, par écrit au mois 30 jours à l'avance, la ville et le local de présentation et le nom du responsable local;

i Adresser les travaux à
19º Bienal Internacional de São Paulo
Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera, Portão 3
04098 - São Paulo - Brasil
- Via Porto de Santos (quand remis par mer)
- Via Aeroporto de Viracopos ou Guarulhos (de préference) (si remis par voie aerienne)

Article 9 Toute oeuvre étrangère doit être accompagnée d'un dossier de douane, même s'il agit d'un envoi gratuit. Trois copies de la liste des oeuvres doivent être attachées à chaque connaissement avec les informations suivantes:
- Nome de l'artiste
- Titre du travail
- Technique employée
- Dimensions
- Prix du travail en dollars américains

Article 10 Tous les travaux, qu'ils soient d'artistes brésiliens ou étrangers, doivent être remis **avant le 31 Juillet 1987**

Article 11 Les dépenses suivantes sont aux frais de la Fondation Biennale de São Paulo:
a Pour les participants étrangers: frais de transport du port de débarquement (d'accord l'article 8 (i)) jusqu'au lieu de l'exposition et le retour au port d'embarquement; liberation de douane; déballage, montage et remballage des oeuvres.
b Pour les participants- brésiliens: frais d'assurance, transport, déballage, montage et remballage des oeuvres; une rémunération fixe pour chaque artiste.

Article 12 Les dépenses dûes à des montages spéciaux seront payées par la personne en charge ou par l'expositeur lui-même.

Article 13 Selon les lois de douane, aucun travail remis de l'exterieur ne pourra rester au pays au-delà de 60 jours après la clôture de l'exposition.

Chapitre III
Des Ventes

Article 14 La vente des travaux de la 19ème Biennale de São Paulo n'est effectuée que par l'intermédiaire du Département de Ventes de la Fondation Biennale de São Paulo.

§ Unique - La Fondation Biennale de São Paulo stimulera cette activité, par les moyens qu'elle jugera convenients.

Article 15 La Fiche de Vente signée doit obligatoirement indiquer le prix des, oeuvres à la vente. Le prix des oeuvres d'origine étrangère est établi en dollars américains et inscrit sur le dossier de douane et sur la Fiche de Vente. Aucun changement postérieur n'est permis.

Article 16 Le 25% du prix de vente de chaque oeuvre reviendra à la Fondation Biennale de São Paulo.

Article 17 Les frais de nationalisation d'une oeuvre d'origine étrangère seront payés par l'acheteur. Le taux est indiqué sur la list de prix.

Article 18 Les oeuvres vendues seront remises aux acheteurs après la clôture de la Biennalé et aussitôt le paiement effectué. Pour les oeuvres d'origine étrangère, le certificat de nationalisation est exigé.

Article 19 Les impôts sur la vente et les frais bancaries seront déduits du montant dû à l'expositeur.

Article 20 Dans les cas de donation, le donataire remettra à la Fondation Biennale de São Paulo le 25% de le prix indiqué du travail donné et paiera les impôts et les frais de nationalisation correspondants.

§ Unique - Le donataire étant une entité gouvernamentale brésilienne, le paiement de la parcelle de 25% est exclu. Le donataire paiera uniquement les impôts et frais de nationalisation.

Article 21 Le prix total d'achat des oeuvres est intégralement payé en Cruzados. S'agissant d'oeuvre étrangère, le montant à payer est calculé au taux officiel de change du dollar au jour du paiement et investi, par la Fondation Biennale de São Paulo, en OTNs (*) ou titre public équivalent. Lors de la remise de la valeur d'achat, les OTNs ou titre public équivalent sont liquidés et le montant reconverti au taux officiel de change du dollar du jour et jusqu'à la valeur d'achat établie.

(*) OTN = Obligations du Tresôr National

Chapitre IV
Des dispositions génèrales

Article 22 La Fondation Biennale de São Paulo décline toute responsabilité pour dommages éventuels subis par les oeuvres remises. Chaque délegation nationale pourra, si elle le veut, assurer les travaux contre tants risques.

Article 23 Aucun travail ne pourra être retiré avant la clôture de la 19ème Biennale de São Paulo.

Article 24 Dans le cas de divergences sur l'ortographe du nom des artistes, sur la valeur/prix d'une oeuvre ou sur une donnée qualconque, seules prevaudront les informations figurant sur la Fiche d'Inscription.

Article 25 Les délais dans l'envoi des oeuvres ou des documents complets n'ayant pas été respectés, la Fondation Biennale de São Paulo décline toute responsabilité pour une éventuelle absence du participant dans l'exposition.

Article 26 La signature sur la Fiche de Participation implique l'acceptation intégrale de ce Règlement.

Article 27 Les omissions seront résolues par la Direction de la Fondation Biennale de São Paulo, ayant appel à la Commission d'Art et Culture dans sa compétence.

São Paulo, mai 1986

Fundação Bienal de São Paulo

Commission d'Art et Culture
Ulpiano Bezerra de Meneses - Président
Ana Maria Belluzzo - Secrétaire
Aldir Mendes de Souza
Annateresa Fabris
Glauco Pinto de Moraes
Luiz Paulo Baravelli
Maria Alice Milliet de Oliveira
Mauricio Nogueira Lima
Riveke Aronis
Sheila Leirner
Claudia Matarazzo

Curateur Générale de la 19ème Biennale
Sheila Leirner

REGULATION FOR THE 19th SÃO PAULO INTERNATIONAL BIENNIAL

Chapter I
On the presentations

Article 1 The main purpose of the 19th São Paulo Biennial is to show the significant trends in contemporary art that involve a discussion on **Utopia versus Reality.**

Article 2 The 19th São Paulo Biennial will be held from October 2nd. through December 13th. 1987, at its headquarters in São Paulo, the Parque Ibirapuera, and at other spaces in the city of São Paulo.

Article 3 The 19th São Paulo Biennial proposes the organization of two exhibition nuclei:

Nucleus I (contemporary)
This nucleus intends to confront today's outstanding aspects of art within the diversity of media and expressions that currently characterize it.

Nucleus II (historical)
This nucleus will group the presentatios of artists or movements which have brought any significant contribution to the development of contemporary art as expressed in Article 1 (Reality versus Utopia).

§ 1 The presentation of the works of Nucleus I and II will be grouped under the criteria of language analogy rather than by national representations.

§ 2 An interdisciplinary committee presided by the General Curator and with the assistance of the Commission for Art and Culture will be responsible for organizing the exhibition at the appropriate time and space.

§ 3 The spaces assigned for Nucleus I and II must be articulated throughout the exhibit area without detriment to any circunscriptions eventually imposed.

Article 4 The São Paulo Biennial Foundation may eventually sponsor the meeting of Brazilian and foreign artists to carry out a common artistic project.

Article 5 The 19th São Paulo Biennial may also feature special exhibits, beside other manifestations, provided that they maintain a relationship with the fine arts and with the general proposition.

Article 6 Seminars, lectures and similar events will be taking place during the 19th São Paulo Biennial. These will be organized by invited Brazilian and foreign specialists with the participation of artists, historians and art critics and others 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. So as to enrich its choice, the Arts and Culture Commission, will publicly convoke the interested artists which will, then, send up for consideration the complete files of their works.

§ 2 Foreign participants will be selected by their respective countries' officials. The São Paulo Biennial Foundation, through its General 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 alloted space as provided on Article 8, item (b).

§ 3 So as to ensure the development of specific projects, the São Paulo Biennial Foundation keeps 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. 1987,** 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 alloted 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. exclusively HIGH-BAND; PAL-M (60 cycles - 525 lines); or NTSC.

d Clearly specify the possibility of selling the exhibited works, by filling a Sales Form, provided by the São Paulo Biennial Foundation.

e Provide an adequate identification of all the works with traditional or non traditional supports, using whenever possible the identification label supplied by the São Paulo Biennial Foundation.

f To be present, either in person or represented by an accredited commissioner, at the date and place for the clearance of packages, supervision of the Federal

Government Revenue and representants of the São Paulo Biennial Foundation, checking the works, and the proceedings for their return.

g To expressely state in writing, at least 30 days before the end of the exhibition the following details related to the return of the works to the exterior:
1 City and Country of destination;
2 Full name and address of the consignatary, including telephone and telex numbers;
3 Means of transportation (by airfreight or seafreight) and name of the international transport company of preference for the shipment;
4 Name of the contact in São Paulo, in case of devolution by courtesy of international freight.

h If the exhibits is expected to travel in the country, after the end of the exhibition expressely inform, in writing, at least 30 days before, the name of the city and place of the presentation and the name of the local responsible.

i Address all works to:
19º Bienal Internacional de São Paulo
Fundação Bienal de São Paulo
Parque Ibirapuera, Portão 3
04098 - São Paulo - Brasil
- Via Porto de Santos (for seafreights)
- Via Aeroporto de Viracopos or preferibly Guarulhos (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
- Price in US dollars

Article 10 The works of Brazilian and foreign artists alike must arrive in São Paulo **no later** than July 31st. 1987.

Article 11 The following expenses will be paid by the São Paulo Biennial Foundation:
a For foreign participants: land transportation within Brazil, from the unloading port (as of Article 8 (i)/ to the Biennial site and back to the shipment port; Brazilian Customs fees, 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 19th São Paulo Biennial are to be made through the São Paulo Biennial Foundation's Sales Department only.

Single § - São Paulo Biennial Foundation will try to stimulate this activity by means considered convenient.

Article 15 The signed Sales Form shall necessarily indicate a selling price for each work for sale. The price of the foreign works should also be declared in the Customs proceedings, and no further alterations are allowed.

Article 16 The São Paulo Biennial Foundation is entitled to 25% 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 25% of the work's value to the São Paulo Biennial Foundation and pay any taxes and nationalization charges.

Single § - The donee being a Brazilian government agency, the payment of the 25% 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 Cruzados currency. In the case of a foreign work, the amount to be paid shall be calculated at the official US dollar exchange rate on the payment date. The São Paulo Biennial Foundation shall then invest this amount in OTNs (*) or any equivalent public bond. At the time the remittance of the dollar value is to be made, the OTNs or equivalent bonds will be redeemed and the proceeds converted, according to the current US dollar exchange rate on that date and up to the amount in US dollars that had been set for the work.
(*) OTN = Indexed Treasury Bonds

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 damage on delivered works.

Article 23 No work is allowed to be withdrawn from the exhibition before the closing of the 19th 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 Paulo 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 1986

Fundação Bienal de São Paulo

Art & Culture Commission
Ulpiano Bezerra de Meneses - President
Ana Maria Belluzzo - Secretary
Aldir Mendes de Souza
Annateresa Fabris
Glauco Pinto de Moraes
Luiz Paulo Baravelli
Maria Alice Milliet de Oliveira
Mauricio Nogueira Lima
Riveke Aronis
Sheila Leirner
Claudia Matarazzo

General Curator of the 19th Biennial
Sheila Leirner

PAÍSES PARTICIPANTES DA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO — 1987

PAÍS	COMISSÁRIO
Angola	—
Argentina	Jorge Glusberg
Austrália	—
Áustria	Peter Baum
Bangladesh	—
Bélgica	Roland Patteeuw
Bolívia	Instituto Boliviano de Cultura
Brasil	Comissão de Arte e Cultura — FBSP
Bulgária	Borislav Stoev
Canadá	Gabriel Barros
Chile	Maria Elvira Iriarte
Colômbia	Lee Seouk-Ku
Coréia do Sul	Alberto Quevedo Aguabella
Cuba	Gunnar Bay
Dinamarca	Ahmed Fouad Selim
Egito	—
Equador	Fernando Huici
Espanha	Sigrid Maitrejean
EUA	The Artist's Association of Finland
Finlândia	Gérard Guyot
França	Brett Rogers
Grã-Bretanha	Maria Kotzamani
Grécia	Victor Vásquez Kestler
Guatemala	Gijs van Tuyl
Holanda	—
Honduras	Katalin Néray
Hungria	Yusuf Arakkal / A. P. Santhana Raj
Índia	Mordechai Omer
Israel	Bruno Mantura
Itália	Aleksandra Janković
Iugoslávia	Yoshiaki Tono
Japão	Lucien Kayser
Luxemburgo	Melehi
Marrocos	Jorge Bribiesca
México	—
Moçambique	Luiz Morales Alonso
Nicarágua	Per Hovdenakk
Noruega	Manuel E. Montilla
Panamá	Ticio Escobar
Paraguai	Carlos Gamarra Mujica
Peru	Mariusz Hermansdorfer
Polônia	Doreen Colon Camacho
Porto Rico	José Sommer Ribeiro
Portugal	Gunhild Brandler
República Democrática Alemã	Alejandro Cabral
República Dominicana	Armin Zweite
República Federal da Alemanha	Mihai Ispir
Romênia	Olle Granath
Suécia	Casar Menz
Suíça	—
Trinidad e Tobago	—
Uruguai	Angel Kalenberg
Venezuela	Hans Newman

1987

APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS PARTICIPANTES

1987

ARTISTAS ANGOLANOS NA 19.ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Angola

Alfredo Margarido, Rodrigues Vaz, Ruy Duarte de Carvalho

Não há hoje dúvida em reconhecer a existência de uma pintura africana, mesmo se alguns *snobs* a pretendem por vezes obrigar a partilhar os destinos da obra dos *naïfs* ou dos pintores da arte-bruta. Trata-se de uma leitura restritiva, que não quer considerar os mil e um caminhos possíveis das artes plásticas, na relação sempre necessária entre um homem e a humanidade. É certo que a pintura angolana ainda não pode fornecer um vasto catálogo de criadores. Estes ainda não puderam assumir, com a amplitude necessária, a continuidade de tantos criadores, quase sempre anônimos em conseqüência da repressão colonial, que não permitiu a organização de uma autêntica história das artes angolanas. Mas, em todas as regiões, em todas as aldeias, se encontram manifestações do gênio plástico do povo angolano.

Vi Teix, como alguns outros pintores angolanos, encontra-se no delicado ponto de confluência que lhe foi imposto tanto pela história quanto pela sua própria personalidade. Criador atento ao seu mundo específico, angolano, sem todavia renunciar às formas que marcam a evolução dinâmica da nossa própria história. Homem de um tempo específico, como é o tempo angolano, sem jamais renunciar à condição particular de criador, dispondo de uma gramática plástica universal. (Alfredo Margarido)

Apresentando em todos os seus trabalhos cercaduras onde se encontram os símbolos que recria a todo momento, e cuja inspiração se pode encontrar nos murais elaborados por diversos povos de Angola, nomeadamente os lundas e os tchokwe, Vitor Teixeira reflete de um modo muito significativo o atual momento do seu país no plano cultural. Isto é, tal como a jovem e atribulada República Popular de Angola, a sua pintura, ou para ser mais preciso, a sua obra pictural, é o reflexo da atual busca de identidade cultural, estrutura que cimentará, obrigatoriamente, a realidade econômica e política para que tende a nação, malgrado todas as vicissitudes por que está a passar.

Por isso mesmo, todos os trabalhos de Vitor Teixeira, mesmo os que aparentemente estão mais estáticos, caracterizam-se por um dinamismo visual que, mais do que ritmo impregnado de longes cálidos, é sempre a tradução das mutações e transformações que a sociedade angolana está a sofrer e cujas conseqüências ultrapassam fronteiras, chegando mesmo a elementos tais como Vi Teix, à primeira vista um cidadão do mundo, devido ao seu evidente cosmopolitismo. (Rodrigues Vaz)

Tenho para mim que o Antonio Ole, com a sua pintura, é quem vai à frente. Não digo só dos pintores, mas de todos os que propõem produção criativa, porque lhe calha ser capaz de manejar os intrumentos que são os seus de feição e conseguir objetos que, para além da sua assinatura, levam também a nossa, isto é, a marca da expressão que todos nós buscamos. Mas ele já lá está, o que faz vem já marcado pelos sinais que perseguimos, porque de raiz, mas de que é muito pouco o que sabemos. Para ser agora tem que ser moderno, e é aí que é mais custoso abrir caminho, exatamente onde não raro a forma escapa e o talento falha.

A pintura é aquela maneira de organizar a cor no espaço e contar com o nosso tempo, o próprio. O movimento é nosso, o do olhar na linha da leitura, e o tempo é esse, o da viagem nossa. E viajar, nalguns destes quadros, é ir bem longe. Certas das referências que aqui vejo significam profundidades muito ligadas ao que reconhecemos como voz herdada, antiga. E no entanto é nova. A identidade, realizada hoje, é obra da história, é coisa moderna. Por isso, estou em crer, esta pintura resulta tão bem. Nestes trabalhos a permuta dos componentes opera nos dois sentidos: os elementos ativos da composição ora surpreendem, porque a sua inequívoca atualidade zumbe no espaço de sedimentadas memórias, ora porque são amostras da codificação do passado, instaladas num fundo que remete às mais recentes aquisições da via plástica. Daí que coexistem as máscaras contra gases e aquelas de noção de antepassado, e que se casem, mas sobretudo amparem, na casa do quadro, do quadrado.

Reservado é o mundo da arte porque difícil é tomar-lhe o pulso. Também porque escapa aos instrumentos da lógica e da dialética. Há uma diferença enorme entre esta ciência de ordenar as coisas e a elaborada estratégia de afirmação em que se investe a consciência. Engenhoso é defender um raciocínio. Há que sustê-lo. Um ato de arte atravessa outros terrenos, tem só raiz e flor, sem ter um corpo razoável, que o sustenha. Talvez possa dizer-se que aqui também a arte uma vez mais precede o resto, galga o tempo e dá corpo às intenções. E da junção do novo e do mais velho, nunca vi melhor, nem mais real, possível. Trata-se de pintura que adotamos tanto mais nossa quanto é boa pintura, seja aonde for.

O cacimbo deste ano, impecável e firme, regular, com as mesmas, sempre, tardes de junho de cor que adere ao corpo das meninas, trouxe também notícia de uma coisa boa, daquelas cuja falta é mais danada: a leitura do tempo para além dos eventos. Coisa muito de devir, memória do presente mais que de recurso. Como convém e é sempre, quando a sério. (Ruy Duarte de Carvalho)

CINCO ARTISTAS ARGENTINOS

Argentina

Jorge Glusberg
Comissário

O dominicano Pedro Henríquez Ureña, um dos grandes escritores da América, disse: "O ideal de justiça está à frente do ideal de cultura; o homem apaixonado pela justiça é superior àquele que deseja somente sua própria perfeição intelectual. Ao dilletantismo egoísta, mesmo que se coloque sob a proteção de nomes como Leonardo ou Goethe, oponhamos o nome de Platão, nosso primeiro mestre de utopia, que entregou ao fogo todas as suas invenções de poeta para pregar a verdade e a justiça em nome de Sócrates, cuja morte lhe revelou a terrível imperfeição da sociedade em que vivia".

A palavra foi dita: *utopia*. Nós nos acostumamos — ou nos acostumaram — a identificar a utopia com o ilusório, com o impossível. Nada mais falso. A utopia não é um vão discorrer da imaginação. Oriunda da Grécia, baseia-se na *realidade* do esforço humano e, a partir dele, procura melhorar, elevar a existência individual e coletiva do homem, do homem na Terra, bem entendido.

Usamos o termo *realidade* para indicar aquilo que *é*, e negar o que *não é*. Mas a realidade é uma abstração; portanto, não é. Não é, absolutamente, e sem dúvida não expressa um conceito unívoco.

A etimologia da palavra utopia (de nenhum lugar, ou *ou-topos*) refere-se ao verdadeiro lugar dos deuses: o Topos Uranos, a base religiosa que originou toda a arquitetura greco-latina da antigüidade ocidental clássica.

O Renascimento, época em que a utopia volta a florescer, é por si só uma utopia. A famosa *Utopia* de Thomas Morus, as concepções políticas da *República* de Platão, eis dois exemplos definitivos, através da história, do verdadeiro conceito do que é utópico: o possível de ser realizável em futuro imediato ou mediato. Mesmo que se eclipse por épocas, a utopia não desaparece: ao contrário, explode de tanto em tanto, com a mesma força criativa. Por acaso, o movimento ecologista atual não envolve uma utopia?

Cada um dos objetos teóricos das ciências tem sua própria realidade e isso faz com que se aceite hoje a idéia de que existe uma *pluralidade de realidades* e não uma única realidade universal. Esta concepção, já antecipada por Paolo Uccello, levou muitos anos para ser reconhecida e aceita pela comunidade artística. O prejuízo da mimese ou imitação limitou as possibilidades da utopia, no sentido que conferimos a esse termo.

Foi a especulação matemática que colocou em evidência a necessidade de rever as técnicas de dedução. A crise começou a partir dos descobrimentos de Georg Cantor, que no final do século passado definiu as diferenças existentes entre os números infinitos de ordem superior, para o que não eram suficientes os meios de análise considerados até aquele momento como axiomas.

O enfoque baseado na intuição ou no bom senso falha nos casos que contrariam as regras clássicas do pensamento. Os filósofos viram-se obrigados a aceitar uma realidade quase contraditória, porém demonstrada pelos seus próprios avanços no campo experimental. Existem verdades lógicas, e também aritméticas, *demonstravelmente indemonstráveis*, como explica o norte-americano William Quine em *O Sentido da Nova Lógica*. Para este autor, este seria "um resultado paradoxal, de importância crucial para a filosofia da matemática, pois contradiz a idéia de que a verdade matemática ou lógica consiste precisamente na possibilidade de sua demonstração"

Conforme seja estabelecida a relação da realidade com a utopia, esta pode ser inibitória do pensamento se, como num delírio, se basear em alucinações, ou seja, em deformação dos dados da realidade com aparência totalmente verossímil para o delirante. Ou, pelo contrário, pode favorecer a criatividade. Neste último aspecto, um exemplo neste século é, sem dúvida, a obra de Marcel Duchamp, como renovador de uma imaginária que se concretiza em produções que expressam uma realidade não icônica. Nelas estão presentes suas utopias, seus desejos, a partir de uma realidade subjetiva que lhe permite elaborar a obra de arte como uma transformação do real.

Este tipo de utopia é o que vem permitindo, ao longo da história, a criação artística, ou seja, partindo da realidade objetiva e superando-a — transcendendo-a —

mediante a imaginação, como nos casos de Uccello, Michelangelo (para quem a realidade do *Moisés* parte de outro discurso não-verificável, como o bíblico), ou Duchamp, por exemplo.

Marx, cuja particular utopia dista da realidade, imaginou um *socialismo científico*, rechaçando o *socialismo utópico* de Saint-Simon, Owen ou Fourier. Aquele continha a forma futura e definitiva da organização social, o seu advento não dependia da vontade humana, mas do movimento real da história.

A modernidade é rica em utopias: na arquitetura (Le Corbusier, os construtivistas russos, os futuristas italianos), na música (Ravel, Stravinsky), na literatura (Octávio Paz, Perse), na pintura (Dali, Picasso), na escultura (Moore). A realidade simbolizada caminha de mãos dadas com a utopia.

Parece-nos apropriado lembrar do utopista Jorge Luis Borges, que incorpora a literatura ao espaço e o espaço à literatura; nas suas ficções isto dá na mesma. Num percurso quase demencial de imagens e produção de seres, descrição de templos, sinagogas e lugares insólitos para uma reflexão excitada, locais de dimensões gigantescas, ou duplicações especulares de colunas e edifícios, labirintos, espelhos, universos geométricos, galerias hexagonais, varandas baixíssimas da Biblioteca de Babel são espaços imaginários determinados por espaços reais, ou espaços simbólicos num lado e no outro.

No plano ao qual nos referimos, não é possível haver *não-utopias*, já que a arte, como antecipamos, baseia-se numa dialética que faz com que cada autor derrame os seus desejos numa obra. Os artistas argentinos que participarão da Bienal de São Paulo são um exemplo: Luis Benedit, Americo Castilla, Gustavo López Armentía, Antonio Seguí e Clorindo Testa não apenas o propõem, mas também, através de um ato auto-reflexo, expõem sua mecânica produtiva.

As oito telas que cada artista apresenta simbolizam a sua própria utopia. Mas, simultaneamente, cada um apresenta um elemento não pictórico, uma figura tridimensional, que, além de simbolizar a realidade, é o ponto de partida para o vôo de sua imaginação.

"Por que não terei sido mais delirante na minha vida?" foi a pergunta que o maior pensador contemporâneo no campo da subjetividade, Jacques Lacan, fez a si próprio num simpósio em Caracas, pouco antes de morrer. E Lacan, como continuador de Sigmund Freud, tinha produzido a teoria mais complexa e delirante (segundo aqueles que não o compreenderam) sobre o desejo. Podemos assimilar delírio a utopia no sentido apresentado pelo psicanalista francês.

Essa tomada de consciência dos próprios mecanismos da criação é o que caracteriza esta exibição de obras. Entendemos que este termo é apropriado, pois trata-se de uma real exibição, não somente de obras a serem enriquecidas pelo interlocutor-espectador, mas também mostra-se uma consciência da produção como efeito do seu contato com a realidade.

Sempre existiu o preconceito anacrônico de que se um artista se aprofunda na mecânica da sua produção corre o risco de que a mesma perca sua riqueza ou espontaneidade. Mas é suficiente aproximar-se novamente da história para perceber que esta é uma postura falsa. Brecht já defendia a exibição das condições de geração da obra teatral e talvez o ponto máximo desta atitude, seu máximo expoente no domínio do visual seja Eisenstein, como um antecipador da criação de uma linguagem cinematográfica, demonstrando-o através de seu *O Encouraçado Potemkin*, que é um exemplo histórico desta postura.

Não há uma falsa ocultação do mecanismo criativo da obra ou uma dissimulação da forma de criatividade. Fernando Pessoa, o maior poeta português, diz: "O poeta é um fingidor; finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente".

Ser um fingidor é colocar em funcionamento a fantasia, o utopismo, para a consecução da obra de arte e, ao mesmo tempo, para denunciá-lo. Também foi Pessoa quem disse: "A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem de vencer. Somente uma disciplina prolongada, uma aprendizagem de sentir as coisas tão só literariamente pode levar o espírito à sua culminação".

Nas definições atuais, caracteriza-se o homem como animal semiótico, por duas razões somente: "sua capacidade de mentir e de fazer pilhérias ou rir" (Eco). Precisamente a mentira, quando é utopia — arte —, e o engenho, quando é algo mais do que uma simples anedota engraçada, são os únicos elementos que, a partir da surpresa, produzem efeitos artísticos.

Hegel, Goethe e Schiller possuíam esta capacidade no âmbito literário, assim como André Breton ou Max Ernst a tiveram na pintura. Duchamp fez disto um estilo, uma forma retórica permanente, e Braque ou Miró, uma prosódia básica.

A realidade simbolizada e a utopia caminham de mãos dadas na criação artística. A realidade, por si só, sem projeção utópica, é própria do mundo dos não-humanos. Os utopismos não se opõem às realidades artísticas: são o complemento necessário delas e sempre entram em crise, motivada por aquele conceito difundido de que o utópico é o irrealizável. Na verdade, é a única coisa possível para o homem, já que sem imaginação prospectiva ele se reduziria a sua simples condição fisiológica.

O artista potencializa-se com os utopismos, e também como *ser de procura*, nas palavras de Baudrillard, nos recônditos do inconsciente.

Em síntese, materializadas em obras de arte, cada uma das telas exibidas representa a realidade externa transformada pela subjetividade de cada autor; a alusão à realidade cotidiana é a pequena figura tridimensional que acompanha as oito telas, como indício do processo produtivo.

As telas expressam o inconsciente ingovernável, assim como são ingovernáveis, isto é, não decidíveis a nível consciente, as utopias.

TRABALHANDO NA FRONTEIRA DO IMPOSSÍVEL

Austrália

Graham Hughes

Toda atividade criativa implica, na sua essência, trabalhar na fronteira do impossível. Se um artista pretende não repetir trabalhos anteriores ou copiar outros, cada novo trabalho é um desafio — um passo em direção ao desconhecido. Este elemento de incerteza é um dos fascinantes aspectos de ser um artista.

Os artistas trabalham, quase sempre, de modo a enquadrar a exploração do desconhecido nos limites de seu trabalho. Mas quando uma técnica artística vive seus primeiros estágios, como nos casos da holografia, da vídeo-arte ou da arte gerada por computador, então o que freqüentemente ocorre é que tanto a técnica quanto o conteúdo têm de ser impelidos rumo ao desconhecido para se alcançar a meta final desejada. Nessa situação, Alexander diz que o desafio, a excitação e o sentimento de realização são imensos porque aí entram dois componentes de duas áreas interativas de incerteza — o conteúdo e a técnica.

Os maiores hologramas que puderam ser feitos no Laboratório Nacional de Medidas (Grã-Bretanha) foram, por várias razões, de 20 x 24 polegadas (50 x 60 cm). Alexander criou centenas de trabalhos em forma abstrata ao longo dos anos por acreditar que eles são mais adequados à escultura. "A figura humana é uma criação tão magnificente que qualquer representação tridimensional não passa de uma pobre sombra da coisa real, enquanto uma escultura abstrata pode ser a perfeita representação dessa forma abstrata." Suas criações abstratas para holografia encaixavam-se no limitado tamanho de hologramas que podiam ser feitos na Austrália. No entanto, Alexander começou a desenvolver a idéia de um holograma maior e pensou que, se a figura humana pudesse ser usada, a magnificência da realidade poderia ser preservada num trabalho de arte. O problema, entretanto, era que em nenhum lugar se podia fazer um holograma suficientemente grande para conter uma figura em tamanho natural. Na sua viagem seguinte à América e à Europa, ele investigou as capacidades possíveis dos laboratórios e decidiu que o A.D.D., em Los Angeles, era o que melhor atenderia às suas necessidades.

Depois de uma visita e de alguns telefonemas transatlânticos, ele conseguiu persuadi-los a efetuar mudanças que permitiriam fazer um holograma de 1 metro por 2. Havia consideráveis riscos, pois nada nesse tamanho tinha sido produzido antes. Ninguém podia garantir o resultado final ou mesmo ter certeza de como ele seria, e, insistindo em três imagens separadas, todas as três móveis, ele aumentou esses riscos. Mas, como ele acentua: "Um artista está prestes a assumir riscos toda vez que ele pega um pincel ou buril. Se ele não assume riscos, ele não acrescenta nada à nossa experiência e portanto ele é um artesão, não um artista"

Após quebrar a barreira do tamanho, Alexander agora planeja fazer mais destes hologramas. Eles têm certas vantagens, que ele enumera: "Primeiramente, o impacto visual do holograma de 1 metro por 2 é muito diferente daquele de tamanho menor. Em segundo lugar, ao incluir a figura humana ou partes de figuras, a paleta do artista torna-se uma das mais ricas no mundo. E em terceiro, ser capaz de introduzir movimento é acrescentar literalmente uma outra dimensão que traz o trabalho à vida".

ARTISTAS AUSTRÍACOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Áustria

Peter Baum
Comissário

Dentro do cenário artístico austríaco, rico em facetas e extraordinariamente vivo, Brigitte Kowanz e Erwin Wurm ocupam posições tanto independentes quanto inovadoras. O pensamento e a abordagem figurativos desses artistas são orientados para a contradição dialética entre um conceito ampliado de arte e uma prática artística idêntica, para os quais a franqueza pluralista quanto às tendências e objetivos é tão característica quanto a multiplicidade de materiais e meios utilizados no tratamento figurativo. No campo de tensão entre a racionalidade e a emotividade, os trabalhos de Kowanz e Wurm atuam como pontos de referência originais para uma determinação da posição e da visão do mundo pessoais. Apesar de toda diversidade, as obras se completam no sentido de compor um conjunto homogêneo (da contribuição oficial da Áustria à 19ª Bienal Internacional de São Paulo), relacionado ao tema deste ano da Bienal, que é "Utopia e Realidade".

A vienense Brigitte Kowanz, nascida em 1957, formada na Academia de Arte Aplicada, representa o tipo de artista sensível e intelectual, interessado em inovações e transgressões de fronteiras. Ela é pintora, mas também desenha e fotografa, trabalha com vídeo e possui uma afinidade especial com instalações, cujos múltiplos níveis multimídia convergem, de modo mais abrangente, para a sua autocompreensão artística. A sua obra artística também corresponde a uma estrutura complexa e a um rigor mental comprovado, de que também podem resultar trabalhos individuais. Para as suas reflexões figurativas, fenômenos como espaço e luz possuem a mesma importância que cor e estrutura, sinal e símbolo.

O gesto manuscrito e uma metáfora tecnologicamente original (na forma de processos de aplicação tecnicamente diferenciados e linguagens codificadas) completam-se mutuamente, no sentido de uma síntese e uma cosmologia muito pessoais, repletas de poesia, que exigem não só uma sensibilidade intensa, por parte do espectador, mas também um sentir e um pensar sobre contrariedades, que sempre envolvem contradições e que, desde o Dadaísmo, Duchamp, Schwitters e a visão lírica do mundo de um Paul Klee, estão entre as condições de recepção dirigida da arte.

Uma relação dialética e freqüentemente repleta de humor com a realidade (e, assim, com a realidade da arte e da vida) é apresentada pelo escultor Erwin Wurm, originário de Steiermark, que ora vive em Viena. Nascido em 1954 e contemplado com o conceituado prêmio "Monsignore Otto Mauer" aos trinta anos, o artista está ligado a uma obra de estratos múltiplos e conseqüente, que, numa contrapontuação compreensível da utilização da cor, ilustra a mudança, o seqüenciamento de materiais como madeira, concreto, palha e latão. No *Diálogo com a História da Arte*, como disse, certa vez, Wilfries Skreiner, este artista, importante para a renovação da nova escultura européia, não renuncia aos princípios ortodoxos da escultura, quando os questiona, os resolve e — no contexto da pintura — os concretiza mental e formalmente.

A sensibilidade artística, adquirida por experiência crítica própria, sobre os princípios da arte e os métodos da escultura, adquiriu nas obras de Wurm um duplo sentido criativo (e uma síntese dialética), que tanto concilia quanto diferencia (e confunde) atitude clássica, sucata, banalidade esculpida; ilusão, experiência visual ortodoxa e inovação estética. O produzido e o encontrado (este último relativizado pelo que se cria com materiais de sucata) desempenham um papel importante nos seus trabalhos mais recentes, produzidos predominante ou exclusivamente com chapas, barris de óleo, recipientes, latas e outros materiais de refugo assemelhados. A visão provocada pela abordagem do método de Wurm não exclui o prazer físico e novas experiências estéticas.

A ARTE E OS ARTISTAS DE BANGLADESH

Bangladesh

Santosh Gupta

Trabalhos de cinco artistas estão sendo apresentados na 19ª Bienal de São Paulo, organizados de uma maneira que permite mostrar, num relance, as características representativas da tendência atual das artes plásticas de Bangladesh. Numa ampla perspectiva, poderíamos dizer que eles representam a arte popular tradicional do país, bem como as características adquiridas das principais tendências modernas, nos domínios da pintura, da gravura, do desenho etc. Isso não significa que as obras mostradas contarão, sozinhas, a história do movimento artístico e de seu desenvolvimento em nosso país; antes, elas procuram contar, através da cor e da forma, o modo de vida do nosso povo — uma representação visual do meio poético, em que a natureza ainda desempenha um papel dominante na vida e no comportamento do povo.

Assim, os mitos e as crenças primitivas estão misturados na vida cotidiana da nossa população rural e os nossos artistas encontraram um canal de comunicação apropriado para atingir o povo com uma representação simbólica do mito. Isso acrescentou uma nova dimensão ao talento criativo de nossos artistas, juntamente com as várias formas modernas que surgiram no Ocidente.

Tal como os artistas de outros países, os nossos estão buscando inspiração no solo em que vivem e onde lutaram pela emancipação do povo, nas horas de necessidade. Aqui, eles trazem as pinturas ao povo com a mesma imaginação com que encaram a realidade da vida. Pode parecer estranho, mas nenhuma realidade pode ser entendida sem a imaginação que a ornamentou, como um cosmético que adiciona encanto onde existe beleza e juventude. Cosmético num rosto enrugado não tem atrativos a realçar. Apenas um artista criativo pode ser realístico, e para isso ele precisa de imaginação.

Desde a independência, conquistada em 1971, Bangladesh entrou numa nova era do movimento artístico. Foram criadas muitas galerias de arte. Freqüentemente, artistas de outras regiões realizam exposições em Dacca. Artistas jovens e cheios de energia apresentam-se com a visão de um admirável mundo novo, baseado nas nossas tradições, mesmo sem ter cruzado trilhas batidas. Trazem o novo horizonte em seu pulso, varrendo todas as escolas de arte.

O caráter ribeirinho do nosso país, juntamente com a ampla e vasta planície que se estende até o horizonte, exerce um efeito meigo e sereno sobre nossos artistas, inspirando-os a cavalgar nas asas da imaginação. O suave ritmo do pincel, o esplendor da cor, como a do sol tropical, tudo isso contribui para o estado de espírito dos nossos artistas, poético por natureza.

Não constitui surpresa que a influência da arte moderna e das diferentes técnicas e escolas tenha deixado suas marcas nos nossos artistas. O movimento da arte moderna não conhece fronteiras. Nossos artistas apanharam os movimentos artísticos correntes e os dominaram. O estilo de vida em mudança deixou sua marca sobre eles. Em tudo isso se constitui a evolução da arte contemporânea de Bangladesh.

O movimento da nova arte cresceu. Estilo e técnicas novos penetram nas galerias de arte. A gravura, antes praticada caprichosamente por alguns poucos, está se tornando, agora, um movimento, e com o domínio do Processo Heyter, que usa mais de uma cor simultaneamente, os artistas têm se devotado cada vez mais a esse tipo de arte.

Esta exposição, Graphic Atelier - 71, recentemente inaugurada em Dacca, tem mostrado o potencial criativo dos nossos artistas jovens e cheios de energia. No mundo da arte, Bangladesh conquistou um lugar na galáxia dos principais países.

Kalidas Karmakar

Destacado e prolífico artista, é o mais viajado entre os artistas de Bangladesh. Em todos os países visitados, procurou entender seu estilo e processo, enriquecendo-se com novas idéias e técnicas, atribuindo-lhes uma nova dimensão para adaptá-los ao povo a que pertence. O caráter mítico das poesias épicas da terra e a beleza da vida cotidiana têm o seu lugar nas suas pinturas e gravuras.

Kalidas pinta com o coração e não com a razão. O seu estilo artístico e o uso do simbolismo são emocionais e filosóficos. E isso, creio, é a razão por que todos nós, do Oriente e do Ocidente, podemos responder ao seu trabalho.

O sofrimento, tanto pessoal quanto coletivo, é o tema recorrente na arte de Kalidas. Às vezes, ele é tratado de maneira gentil, delicada, dando a algumas de suas pinturas e gravuras uma qualidade calma e lírica; outras vezes, é como um grito de agonia, e as imagens simbólicas dos artistas se contorcem de dor.

A maior força de Kalidas consiste no uso muito pessoal do traço. Seu trabalho de gravura é excepcional, suas linhas estão carregadas de uma tensão que é quase elétrica. Elas possuem vida própria, que ultrapassa de muito seu uso como simples esboço de formas ou descrição de detalhes. Na minha opinião, sua habilidade de gravador é seu maior dom.

A. B. M. Khurshid Alam

O artista Khurshid Alam olha para além da mente, em busca de seu tema. A mente consciente, que não está presa à sociedade, com todas as suas manifestações externas, atrai vigorosamente Khurshid. Numa grande tela ou gravura, ele não deixa vazios. Seu traço é como uma delicada corda de violino, que parece vibrar na medida em que muda de uma cor para outra. Não há inflexões bruscas, mas um fluir de riacho, uma forma rítmica. Ele usa cor suave, e o azul pálido predomina na maioria de seus trabalhos.

Biren Shome

Biren Shome pode ser chamado de rebelde gentil, pois suas pinturas e gravuras

nunca falam alto. Uma espécie de solidão e melancolia parece espalhar-se em suas telas. Seus trabalhos são, em sua maioria, figurativos e simbólicos, limitados por contorno circular. Seus temas são basicamente românticos, ao tomarem forma nas telas. Sua técnica e forma são modernas, mas a idéia se baseia na sua própria terra. Sua paixão nunca ultrapassa o limite que ele mesmo estabelece.

Shilpacharia Quamrul Hassan

Um dos melhores artistas de Bangladesh, Shilpacharia Quamrul Hassan é conhecido como artista popular, ao desempenhar o papel pioneiro de recuperar, em suas telas, o artesanato em cerâmica da Bangladesh rural. Seus trabalhos são modernos no tratamento e, na sua criação, representam a alma da Bangladesh eterna. O toque de seu pincel é corajoso, vibrante de vida. Observando-se sua obra, percebe-se facilmente o padrão de vida da Bangladesh rural; o amor, a alegria, a dor e o tormento dessa região ganham vez através de suas pinturas e gravuras. Com alguns toques de pincel, Quamrul Hassan consegue criar um mundo humano maravilhoso ou um mundo animal e, ao mesmo tempo, atribuir-lhes um caráter representativo das espécies a que pertencem. A natureza e a humanidade são seus temas favoritos. Por isso, ele prefere cores primárias para seus temas.

Debdas Chakraborty

Debdas é um dos poucos pintores de Bangladesh cujos quadros e gravuras possuem uma personalidade marcante. É despretencioso em seu esforço de se comunicar com seu meio e, além do treinamento básico em pintura moderna, seu interesse ocasional por estilos, meios e materiais, usados por diferentes pintores contemporâneos, serve-lhe apenas como caminho para encontrar um método pessoal de resolução de seus quadros, e nunca como um guia suficiente para seu pensamento plástico.

Seu expressionismo brota de fontes internas da experiência subjetiva e através da intensificação expressa o lado irracional e emocional da sua natureza. Suas gravuras estão repletas de arabescos decorativos, brincalhões, incluindo até mesmo planos de cor.

ARTISTAS BELGAS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Bélgica

Roland Patteeuw
Comissário

Há uma grande diferença entre a arte de Leo Copers (1947), de Marc Maet (1955) e de Guy Rombouts (1949), mas no seio da obra de cada artista verificam-se também variações notáveis.

É evidente a obstinação com que, de ângulos diversos, ensaiam as diferentes possibilidades das Belas-Artes. Embora a escolha não se dirija à diversidade de expressão, a seleção apóia-se sobre a qualidade artística da obra e sobre a convicção de que todos os meios de expressão do artista são de valor idêntico. No contexto das possibilidades dos meios, muitas perguntas ficam sem resposta. Por seu lado, o permanente esclarecimento constitui o mistério e a essência das Belas-Artes.

Marc Maet é um dos mais jovens da nossa rica tradição pictórica. Para ele, pintar é cumprir a vida, uma paixão, com todas as dimensões terrestres e místicas desta palavra. Uma paixão que é, entretanto, moderada pela atenção extrema com que organiza as suas composições, porque para Maet os elementos pictórico e a forma monumental são mais importantes do que o conteúdo, que é diretamente legível. É pintor, não escritor.

Suas pinturas convidam à meditação, não tanto por causa da tensão dos "temas enormes e terríveis" e da respectiva transformação calma e equilibrada. Esta tensão entre forma e conteúdo é essencial para Maet: "Ao ouvir a palavra 'sangue' posso imaginar atos ferozes e com estes faço pinturas muito rígidas e dominadas".

São pinturas que parecem ícones, graças aos grandes temas e à forma dominada. Andachtsbilder (imagem sacra) de um pintor que na sua obra "delimita um território físico e mental": "É claro que pinto para dominar a vida na sua totalidade, para tocar coisas que são importantes para mim, quase para as congelar. Pintar é para mim a única maneira de ser otimista e construtivo. É procurar uma coisa absoluta, Deus, se se quiser. Trata-se sempre da pintura como metáfora da vida, como a vida propriamente dita". [1]

A linguagem expressiva de Guy Rombouts toma como ponto de partida as 26 letras do alfabeto romano que utilizamos para nos comunicarmos e para atingirmos fins práticos. São elementos "fortuitos", determinados historicamente, que talvez não venham a ser o alfabeto ideal do futuro.

Como início de um contato renovado com a realidade, no alfabeto de Guy Rombouts as nossas letras normais são substituídas por um número igual de diferentes linhas contínuas:

A — angular, linhas retas ligadas por ângulos irregulares; B — heráldico (barensteel), linha com partes em forma de cauda de andorinha; C — curva, linha curva, ondulante, circular; D — roda (draaiing), um movimento de rotação em torno de um eixo ou de um ponto central; E — cotovelo (elleboog), uma curva em ângulo reto; F — flutuação, linha que sobe e desce; G — ondulação (golving), linha com curvas regulares; H — grampo de cabelo (haarspeldbocht), semicírculo completo e diâmetro pequeno; I — baía (inham), porção de mar ou de lago que entra na terra; J — gancho (jaglijn) com que se puxam os barcos; K — ameia (kanteel), linha com ângulos retos; L — lanceta, ponta de uma lança mais longa do que larga, com lados curvos e pontas agudas; M — meandro, linha em forma de espiral com curvas; N — ondulação (nijging), linha reta com pequena curva no meio; O — ogiva, uma curva côncava e outra convexa; P — peristáltico, linha em forma de verme ou de intestino; Q — quadrangular, linha com três ângulos; R — rombo, linha em forma de losango; S — sinuoso, linha em forma de serpente, com pequena ondulação; T — tortuoso, linha com muitas curvas; U — roída (uitgeknaagd), linha roída; V — dentes de serra (veelgloop), várias curvas pequenas em forma de segmentos circulares; W — rastejante (waormstrepig), linha com segmento em forma de arcos; X — eixo (x-as), eixo horizontal; Y — eixo (y-as) eixo vertical; Z — ziguezague, linha quebrada. Essas linhas, tomadas em conjunto, constituem os sinais do novo alfabeto.

Escrevendo essas variações de linhas de modo compacto e de forma mais ou menos circular, como os ponteiros do relógio, obtém-se uma imagem cerrada da palavra. Utilizando outro meio, conforme as circunstâncias, como, por exemplo, computador, arame e cartão, a variabilidade da imagem da palavra torna-se clara e a diversidade "pictural" torna-se evidente.

Diferentemente de Rombouts, para Leo Copers o meio é essencial em todas as suas facetas e está tão estreitamente ligado ao tema tratado quanto à sua "motivação intuitiva" de encontrar um caminho técnico aceitável para o realizar de maneira expressiva.

Leo Copers não exclui qualquer material, nenhum meio. É por isso que depois dos anos 60 a obra de Leo Copers não está ligada a características de estilo absolutas. A forma final é o resultado de um momento visionário, de um relâmpago.

"A obra de Leo Copers parece uma meada inextricável de alucinações agressivas, irônicas e mágicas. O público não é dirigido direta e gradualmente à obra, mas o artista prefere o caminho da confusão, da blasfêmia, do inabitual. Uma característica geral é a inventividade extravagante com que as situações e os objetos são criados.

"Copers trabalha com uma ampla gama de possibilidades para dar forma à sua intensa visão panorâmica da presença da arte e da realidade de todos os dias. Ambos os fatores, a arte e a experiência banal, mantêm um diálogo permanente, porque o artista se liberta de preconceitos e, como um amador, olha, brinca e pensa em e com as coisas de modo ingênuo e receptivo". [2]

Leo Copers, Marc Maet e Guy Rombouts devem a sua reputação sobretudo a uma atitude conseqüente que resulta, como foi mostrado de forma parcelada no texto, da utilização específica de uma linguagem expressiva universal, de uma adquirida continuidade obstinada, sem características de estilo abundantes e, finalmente, da atenção ao conteúdo, o que mostra que o seu trabalho não se inventa, mas, antes, se obtém.

1. *Max Bruinsma*: Marc Maet, viver...? Catálogo especial
2. *"Wim Van Mulder*: Leo Copers" (tirado do texto para o livro). Edição Fundação Arte e Projetos v. 2. w Zedelgem.

Comissão de Arte e Cultura

Adalice Araújo, Alexander Pilis, Ana Maria Tavares, Anésia Pacheco Chaves, Antônio Brasileiro, César Brandão, Eunice Gruman, Frederico Morais, Georgia Creimer, Ivens Machado, Karin Lambrecht, Lisetta Levi, Lisette Lagnado, Luiz Zerbini, Milton Machado, Steven L. Kaplan, Tadeu Chiarelli, Tunga, Vitória Daniela Bousso

À Comissão de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo compete a escolha dos artistas brasileiros que integram uma amostra significativa das linguagens atuais.

A Comissão entende que, não sendo a Mostra Internacional um salão, não teria sentido que a CAC funcionasse como um júri, aceitando ou recusando artistas ou obras que se apresentam. Para tanto, é necessário um conhecimento mais amplo e profundo do campo da produção brasileira contemporânea, capaz de identificar o potencial necessário para a *montagem* da participação brasileira, em função do *projeto* formulado pelo Curador e longamente discutido.

Assim, no curso de onze reuniões, que se estenderam de dezembro de 1986 até princípios de abril de 1987, a CAC desenvolveu intenso trabalho de natureza documental.

De início, examinou 370 dossiês enviados por artistas, em atendimento à solicitação pública da Bienal ou por recomendação de críticos. Por outro lado, visitas feitas pela Curadoria Geral a exposições e ateliês, na maioria dos centros culturais do Norte, Nordeste, Centro e Sul do país, acrescidas de dados trazidos por membros da Comissão, além da consulta aos arquivos da Fundação Bienal, completaram a fase inicial da escolha.

A fase seguinte partiu do estabelecimento de um quadro de referências, dentro do qual se determinassem quer linhas merecedoras de reforço, quer carências a suprir, quer confrontos recomendáveis. Fez-se, assim, um balanço do material já recebido, para configurar o perfil da participação internacional previsível.

Finalmente, antes de proceder às indicações, foram explicitados e aprofundados os critérios que deveriam norteá-las. Os critérios básicos foram o domínio dos meios de expressão e a articulação da linguagem, além da identificação com o projeto da 19ª Bienal (deu-se particular atenção aos artistas que tivessem embutido, na própria obra, o confronto *Utopia versus Realidade*). Foram critérios adicionais a não inclusão de artista com obra histórica já consagrada e, por outro lado, dos que tivessem estado presentes na última Bienal. Na escolha, prevaleceu sempre a consideração da obra, e não a do artista — ainda que tal postura possa sempre, no resultado final, apresentar surpresas. Deu-se, enfim, preferência àqueles casos que pudessem acentuar o elemento polêmico da produção artística atual, apresentando, criticamente, um análogo do que se acredita ser a situação contemporânea.

Desses procedimentos emergiu, como consenso, o seguinte elenco de artistas:

Alexander Pilis: relaciona a construção à "desconstrução" em arquiteturas metafóricas, remetendo-nos a questões de grande interesse sobre a arte e a vida contemporânea.

Ana Maria Tavares: tece curiosas relações entre o espaço, a forma e o traço ampliado, criando situações da reflexão sobre o desenho e a tridimensionalidade.

Ângelo Venosa: articula de maneira inteligente e sensível a linguagem da escultura, fazendo emergir, em suas obras mais recentes, formas evocativas ancestrais que remetem a importantes questões contemporâneas.

Artur Lescher: apresenta uma instalação compreendendo duas peças idênticas que exploram relações de simetria, equilíbrio por opostos e aspectos relacionados ao próprio espaço físico do edifício.

Cassio Michalany: retoma os elementos constantes em sua produção — espaço, cor, brilho e matéria —, porém agora em grandes dimensões, permitindo uma discussão contemporânea das questões peculiares da pintura.

César Brandão: trabalha com instalações rudimentares e elementos naturais, induzindo a uma percepção ritualística da obra e sugerindo formas arcaicas e espaços míticos.

Cynthia Vasconcellos: revela em sua pintura, repleta de humor e diferentes códigos de estilos, aspectos de interesse para a compreensão de questões contemporâneas, como fragmentação, ecletismo e narração.

Dudi Maia Rosa: mescla, em sua obra, experiências pictóricas e objetuais não-formalistas, de maneira a tecer um discurso incisivo sobre os novos procedimentos da arte.

Eliane Prolik: constitui seu discurso plástico a partir da análise sensível das relações entre corpos e imagens, remetendo-nos, neste momento, a importantes questões dentro da arte contemporânea.

Georgia Creimer: discute, em seus recortes, a ambigüidade da técnica e da representação, criando, entre a objetualidade e a pintura, interessantes depoimentos sobre a tridimensionalidade.

Iran do Espírito Santo: discute em seu trabalho recente, de maneira incisiva e com muito humor, questões relacionadas à representação convencional dos objetos, às suas características físicas e à sua situação no espaço.

Isa Pini: une, em seus desenhos, sensibilidade formal e capacidade de discussão conceitual, remetendo a questões relativas ao momento contemporâneo da arte.

Ivens Machado: cria esculturas carregadas de subjetividade e estranheza, usando materiais de construção — ferro, cimento, vidro — que informam sobre as questões relativas ao meio expressivo na contemporaneidade.

Juraci Dórea: corresponde ao espírito da 19ª Bienal Internacional de São Paulo pela originalidade e articulação da linguagem de seu "Projeto Terra".

Karin Lambrecht: oferece múltiplas possibilidades ao olhar, com seu trabalho atual, a caminho da tridimensionalidade, nos limites da cenografia, que nos remete a questões contemporâneas essenciais.

Luiz Hermano: liga-se à corrente da nova figuração, mas indica um caminho bastante específico dentro da arte brasileira contemporânea, com sua pintura de caráter eminentemente narrativo e pessoal, repleta de símbolos e imagens.

Luiz Zerbini: tece curiosas relações entre tempo e espaço, teatro e objetividade em suas obras e instalações mais recentes, que podem ser encaradas como coreografias dinâmicas ou, se quisermos, performances estáticas, cujas principais características constituem-se em drama e humor.

Marcia Grostein: dá uma interpretação pessoal à corrente da nova figuração, em que se inserem suas pinturas, nas quais a narrativa e a simbologia prefiguram um rumo novo dentro da arte brasileira atual.

Milton Machado: discute brilhantemente os limites entre o objeto, a elaboração pictórica e a idéia, o formalismo e o não-formalismo, em trabalhos metafóricos nos quais a relação com o espectador é sempre o mais importante.

Rogério Nazari e Telmo Lanes: remetem a questões de grande significado na vida e na arte contemporâneas por meio de seus trabalhos argutos e irreverentes em instalação, pintura e performance.

Sérgio Romagnolo: percorre importantes caminhos da arte atual, em suas instalações com figuras humanas, ícones do cotidiano e da "baixa cultura".

Tunga: articula uma linguagem narrativa que remete às questões ontológicas — tempo, matéria e vida, origem e fim, ciclo e linearidade. A despeito do apelo contido nos materiais usados e nas formas, desenvolve sobretudo a idéia em sua essência mais simbólica.

Comissão de Arte e Cultura

TEXTOS CRÍTICOS

Alexander Pilis: Architecture Ego / Codes of Disruption / The Physical Memory of Death.

Ego Text.

Architecture ego is a vigilante disguised as an architect who wants to satisfy his melancholical loss of the ideal. He disposes power of desire by vicariously controlling the subconscious mental disorder of the other: to own the metropolis and then the entire network. Through fashion, he appears/disappears through electronic signals, a discerning schizo. His external influences creates a tech image for himself as a fashionable architect, prestigious and powerful. Building towers and towers he finds that he is a spectacle of our society, suspended in mid air, being watched and watching, his eye becomes the simulated tv screen, watching his moves as the metropolis slides and turns through his fingers. Through his electronic cables he has martinis with presidents and chats with great dames while riding his helicopter inspecting the fabricated astroturf city. He builds codes to disrupt the expected order. His ego the physical memory of death a theoretical representation.

Alexander Pilis
Toronto, june 1987

Ana Maria Tavares

"DUAS NOITES DE SOL" é uma instalação em 228 m² de área, com 482 m² de piso e parede revestidos com lajota cerâmica de 31 x 31 cm, para criar uma trama transparente que abriga um conjunto de 72 peças de esculturas tubulares em aço-carbono e vidro, e um painel mural em desenho e pintura.
Na primeira sala uma única peça, a trama, o silêncio: uma harpa.
Entrada/Saída.
Harpa/Passagem.
Segundo momento:
Barulho.
Eco.
Sobreposição de tramas.
Percurso.
Convulsão.
O desenho se desenvolve em diálogo com os habitantes das salas:
harpa, lanças, orbital, soprador.
Deslocamento.
Força.
Silêncio.
Vazio.
Eco/Cor.
"DUAS NOITES DE SOL".
Percurso.
Tempo.
Temperatura.
Vácuo.
Eco circular.

Ana Maria Tavares
São Paulo, 7 de julho de 1987

Angelo Venosa

A escultura de Angelo Venosa sugere-me as seguintes observações:

1. Ela participa do processo renovador da escultura atual, que é paralelo à transvanguarda, aos novos *fauves*, ao *pattern* e à *new image*.

2. No Brasil insere-se na vertente construtiva e absorve elementos de nossa raiz barroca. Contudo, seu minimalismo não revela a neutralidade da sociedade industrial, faz ponte com a *arte povera* e as correntes arqueológicas.

3. A escultura de Venosa não é feita de desbaste ou subtração, mas de acréscimos. *Bricolage*. Soma materiais e resíduos de materiais. Ao invés de elevar-se a partir do chão, deixa-se pender do teto, um quase-corpo, uma estrutura que tende ao amolecimento. Sua escultura mimetiza a forma dos materiais de que é constituída: o poliéster continua o galho, que é fragmento de corpo e, assim, termina em osso.

4. Venosa vai direto à estrutura óssea desse quase-corpo. Ela é vértebra só: juntas, discos, articulações. E, ao tornar visível essa estrutura interna da obra, exacerba essa visibilidade. É assim barroco e brutalista. Mais que isso: é um *designer*, ou, como diria Deacon, um fabricante.

5. É um Henry Moore às avessas. Sua escultura sugere algo inconcluso ou inacabado, algo que volta à sua condição de osso. Mas, fazendo-se ou se desfazendo, é sempre dentro, articulação óssea, vértebra. E ao tornar visível isto, que estava camuflado, Venosa dá a esse corpo uma dimensão perturbadora, intrigante, quiçá onírica — a de que o sonho e o inconsciente também habitam a arte construtiva.

Frederico Morais
Rio de Janeiro, julho, 1987

Anna Mariani: Fachadas Populares do Nordeste do Brasil

Segundo Toynbee, uma civilização precisa, para seu pleno desenvolvimento, enfrentar contratempos, estimulantes para sua vitalidade criativa. O mesmo parece acontecer com o processo cultural, no que se refere às influências. Não acredito que existam culturas completamente livres de influências exteriores. Sua dimensão e o grau de resistência oposta é que irão, entretanto, determinar a possibilidade de sobrevivência ou a total absorção / destruição de uma civilização / cultura por outra.

As 200 fachadas de 80 localidades do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia selecionadas e fotografadas por Anna Mariani indicam influências (neoclássicas, modern-style, art-deco e até pós-moderna, com a justaposição de estilos usados quase como citações / pastiche), mas indicam também uma resistência que — à exceção, talvez, de alguma coisa da arte plumária indígena e outras obras esparsas — é algo muito especial, na situação de aniquilamento em que se encontram, na maioria dos casos, as artes ditas "populares" deste país. Não estão incluídas, aqui, na categoria artes populares, a televisão ou a música divulgada por esta, pelo rádio, ou pelos festivais, que são e têm outra história. As fotos das fachadas resultaram numa criação artística, viva, cheia de inventividade, mas, igualmente, de rigor em suas formas, cores e conceituação geral (lembram, às vezes, João Cabral de Mello Neto em sua "enxuteza") — opondo-se, assim, ao estereotipado / kitsch "south american way" que continuam a nos impingir como sendo a arte dos povos destas bandas.

Anna escolheu, fotografou, fez um belíssimo livro e, agora, ampliando as fotos, cria um espaço (instalação) na Bienal. Ela se assusta um pouco com a idéia de apresentar estas fotos, livres, espontâneas, catalogáveis, num espaço institucional como a Bienal.

Não creio que Anna deva se preocupar. Seu trabalho trará várias saudáveis inquietações: por exemplo, qual o sentido, se não o ideológico, de se estabelecerem rígidos limites valorativos entre culto e popular, entre emocional e intelectual, entre rigor técnico e espontaneidade, entre específico e não-específico, entre simples e sofisticado, alienado ou não, superficial ou profundo? "O mais profundo é a pele"? Como repensar as divisões, as diferenças, as complementariedades? Se o "*establishment* artístico" tende ora para um lado, ora para outro, a estrutura básica, compartimentada, excludente e maniqueísta da cultura ocidental, embora dê sinais de estar em final de linha, faz força para permanecer.

A criação de Anna Mariani e aquela dos construtores do Nordeste, reunidas numa só obra indissociável, ao mesmo tempo culta / popular, emotiva / imaginosa, rigorosa / intelectual (até carinhosa essa história de moradas!), abrem, certamente, uma brecha na parede das divisões / exclusões e nas nossas organizadas cabeças. Anna, que conheço e admiro, e você pessoal do Nordeste, fazedor das casas, que não conheço, mas admiro — que bonito, gente!

Anésia Pacheco Chaves

Artur Lescher: Sobre os Aerólitos de Artur Lescher

Foi neste século que o lugar da arte (galerias, museus etc.) passou a ser o propulsor para a concretização da mesma. Marcel Duchamp, Yves Klein, William Anastasi e, no Brasil, Julio Plaza foram alguns dos artistas que, a partir das mais diversas razões, utilizaram o próprio espaço institucionalizado de apresentação da obra de arte para efetuá-la.

Essa estratégia, espiritual (no caso de Klein) ou cínica (em relação ao sistema da arte, como em Anastasi ou Plaza), tem como ponto básico, pelo menos em tese, a negação da arte enquanto objeto perene, precioso e passível de troca. Seja por qual caminho trafegue, tal estratégia sempre enfatiza a percepção total do espectador, colocando-o no limiar entre o espaço real e o espaço ideal da arte.

Em sua proposta para a 19ª Bienal Internacional de São Paulo, Artur Lescher optou por trazer como conteúdo o continente da mostra: o edifício projetado por Niemeyer. Através da disposição paralela de dois polígonos separados pelos caixilhos e vidros da Bienal, o espaço pretensamente neutro da construção é revelado em sua potencialidade significativa, subordinada à intenção do artista.

Lescher enfatiza a dimensão poética do espaço interno do edifício da Bienal, transformando-o — através do polígono de alumínio — num quase-hangar de reverberações oníricas, "refletido" no exterior pelo polígono plástico, através dos vidros transformados agora em quase-espelhos.

Perfeitamente integradas ao espaço real do edifício, as formas parelhas de Lescher dialogam igualmente com o espaço metafórico da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, na medida em que, apesar de tão reais em suas materialidades, deixam na mente a dúvida se pertenceriam de fato a este mundo...

Tadeu Chiarelli
Julho, 1987

Cassio Michalany

Meu trabalho diz respeito a espaço, cor, brilho e matéria.

César Brandão

METAMORFOSE
NA TRADIÇÃO DO 'GRANDE VIDRO'
DA VINCI DUCHAMP BEUYS

META MOR: FORMA
SPURBEUYSFLYCHECKMATE
LARVA CASULO BORBOLETA

Colagem de metáforas. Marca. Sinal. Pegada. Rastro. Trilha. Pista. Espora. Impulso. Estímulo. SPUR. Rabiscogrifos. Caracteres pré-históricos. Pollock action-painting. Retas tracejadas construindo caminhos-Mondrian. Cézanne. Klee. Antropoformas Picasso-parietais. Carne seca Couro Terra Kangaceyrus. Movimentos-Duchamp-máquinas de um "nu descendo a escada" (.). MinasMontanha, Terra, Ferro, Amilcar de Castro. Pasto, vaca, couro de boi, estrume, arame farpado, pau, pedra. Pré-história: pedra amarrada com cipó num pau (arma-paleolítica). "A próxima guerra do homem após a bomba" (..). Joseph Beuys. Couro; pele de coelho; feltro; gordura; mel. Ouro Preto. Congonhas. Diamantina. Sabará. Tiradentes. Aleijadinho. Barroco. História da Arte. Informação. Memória. Excesso. Novo barroco pós-tudo. "Homem primata; Capitalismo selvagem" (...). Símbolos. Grafismo. Letras que escrevem textos cromáticos que não possuem tradução verbal. O visual é a essência. Televisão. Neon. Computador. Flíper-vídeo. Só o olho decifra um quadro. Só o ouvido decifra um som.

"TAPA OS OUVIDOS DE TEUS COMPANHEIROS COM CERA DOCE COMO MEL AMOLECIDA, PARA QUE NENHUM DELES O CANTO POSSA ESCUTAR. MAS TU PRÓPRIO, SE OUVI-LAS QUISERES, É FORÇA QUE PÉS E MÃOS NO NAVIO LIGEIRO TE AMARREM, EM TORNO AO MASTRO, DE PÉ, COM POSSANTES CORDAS SEGURO, PARA QUE POSSAS OUVIR COM DELEITE O CANTO DAS SEREIAS." Homero, *Odisséia*, canto XII.

Infinitos textos podem explicar um som e jamais traduzirão a sua essência sonora. Assim é a pintura. Impossível verbalizá-la para um cego. "COMO EXPLICAR QUADROS A UMA LEBRE MORTA" (....) (?). É preciso ter olhos. Educar o olhar. Deixar que ele descubra o mundo. Que ele traduza cor / luz ao coração. Cor Ação. Gesto. Forma. Linha. Espaço. "O sentimento do mundo" (.....) desenhando a vida. Estar atento, consciente, vivo.

"A CERTEZA DA PERCEPÇÃO TORNA-SE NÃO MAIS REAL QUE AQUELES SENTIMENTOS VAGOS DE JÁ TER TIDO UMA SENSAÇÃO OU SITUAÇÃO ABSOLUTAMENTE SIMILAR." Beuys

O homem é o produto de sua própria história. Família e mundo. Invenção e lugar-comum. Coerência e contradição. Silêncio e grito. Camuflagem. Êxtase. Inércia. Ritmo. Mito. Transcendência. Código.

Criar é, então, uma espécie de dissecação quase-arqueológica dos diversos processos que constituem a self-história do homem. UM MOMENTO HISTÓRICO PESSOAL CONGELADO. Como que montando um jogo de objetos diversos que contam uma ou diversas histórias (ou estórias). Uma mistura do "ser" com os conceitos / arte que alimentam a inventividade. O homem alimenta-se da arte, que, por sua vez, é o reflexo da exteriorização de sua própria história pessoal. Uma síntese de emoção, razão, criatividade e sonho. Existência e sensibilidade. Indivíduo e universo. Rural e urbano. Pau-a-pique e cimentoferro. Do arame farpado, couro de boi, barro, bucha, larva, casulo, arapuca, atiradeira, estilingue, flecha de índio, urucubaca, macumba, prenda, ex-votos às Beuys-Aktion. Vivência e cultura. Das pinturas / inscrições nas cavernas ao gestualismo neo-expressionista. Azul. Vermelho. Amarelo. Branco. Preto. Terra. Pedra. Casulo. Do desenho infantil à forma geomé-

trica. LITOCASULOS. Do gestual livre à mentalização da forma. "PINTURA É COISA MENTAL" e um "SALTO NO VAZIO". É "MERDA DE ARTISTA" e "VIOLÊNCIA DOS TEMPOS ATUAIS". Leonardo Da Vinci e Yves Klein. Piero Manzoni e Karel Appel. Os homens são semelhantes, porém, únicos!

"UMA CORRENTE BEM EMENDADA NÃO MOSTRA MARCA. SÓ QUEM SABE..."

(Mário Peixoto; "O Inútil de Cada Um").

Penso que o objetivo da arte é a transformação (formar através da ação). Utopia? Idealismo? Beuysismo? Não sei!

Pra mim, arte é vida. Vida é movimento.
LARVA CASULO BORBOLETA.
Abelha
Bicho-da-seda
João-de-barro...
A meta maior é a forma.
Transformar.

SPURBEUYSFLYCHECKMATE seria como um "GRANDE VIDRO" transparente revelando as possibilidades para o vôo criativo. Um ESTÍMULO para um vôo radical. BEUYS é a trilha / gênese. CASULO. A bucha natural é casulo vegetal com insetossonhos prontos para VOAR. Não há saída sem movimento. A meta é pular. Do casulo ao mundo. Do espelho ao infinito. METAMORFOSE. 'O espelho não mente; apenas reflete o real ao contrário'. Quem tiver asas, voará. Os outros cairão nas amarras suicidas criadas por eles mesmos. Não adianta artifício. "Somos nossos próprios anjos" (.....). O humano é um fato. Ícaro. Cera. Sol. CHECK-MATE.

"A VIDA É ASSUSTADORA!" Cézanne

É hora de plantarmos novas sementes para que dos ovos saiam borboletas voadoras que não desconheçam a importância da cultura nas PEDRAS das cavernas. A história é COURO circular curtido, repousando sobre um universo de FELTRO, desde muito antes da invenção da RODA. As COLUNAS do tempo nada escondem, mesmo cobertas por COURO DE BOI em SIMETRIA com espaços utópicos, no limiar da catástrofe. O perigo existe! É necessário possuir cordas, BARBANTES, cera de abelha e mastros suficientes. Chega da matança de COELHOS brancos para tapar os estragos nas paredes. Tirem a CERA dos ouvidos e ouçam no mínimo a própria batida do coração.

No lugar da metáfora, metamorfose!
SPURBEUYSFLYCHECKMATE
CONTRA O CANTO DAS SEREIAS.

César Brandrão, 1987

(.) Duchamp; (..) Einstein; (...) TITÃS / Cabeça Dinossauro; (....) Beuys; (.....) Drummond; (.....) Wim Wenders.

Cynthia Vasconcellos

De que vale

Anime-se porque ri-se muito com ela ou e dela. Mas se for desconforto o seu sentimento descoberto é porque toda essa situação foi planejada cuidadosamente Cynthia é fácil e difícil.

Ela aponta como o mundo está alegre e divertido. Se expõe integralmente, e nessa entrega está a brutalidade, o achatamento da ilusão capitalista em situações convencionadas por códigos e comportamentos — que a performer percorre criando "espelhos".

Auto-Retrato (a geladeira) é o trabalho que mais me impressionou, é uma pintura sobre papel formato pequeno com têmpera nacional, que configura a noite, a geladeira, a luz feia da geladeira é uma aura que ilumina um espécime solitário, gordo, homem ou mulher, comendo e engordando dentro da geladeira sem saída, embutido (morrendo ou vivendo, quem sabe?). O massacre do ser humano desumano onde Cynthia é cobaia deste deboche. E nesse ponto o trabalho causa grande impacto, porque é necessária essa estória, é a vida do artista ou sua morte, e ela penetra assim em rumos embrionários de arte que ocupam espaços de ficção até serem comidos. Nesse pequeno espaço, fração de segundo, é uma visão impossível para muitos (a maioria?). A alucinação é a realidade! Os ídolos que encantam, "de que vale", Roberto Carlos o rei, que Cynthia reproduz e sempre mais em busca de ídolos, do desejo coletivo, o beijo ganho nas fantasias inacabadas de todos. O autógrafo para consumar esse contato oco, e fica a marca da realidade — a ausência...

Karin Lambrecht

Dudi Maia Rosa

Não existe mais um suporte sobre o qual se encontra a cor; a rigor, ele não pinta mais, ele persegue uma espécie de arquitetura cromática; o quadro é uma realidade unívoca, coerente. Suporte e superfície, fundo e forma, cor e formato surgem ao mesmo tempo. A cor está na matéria-prima com que constrói seus quadros — resina poliéster —, ela resulta do próprio processo de produção. Nesse sentido, o que ele faz, hoje, é uma pintura tátil, seus quadros são, verdadeiramente, construções pictóricas, objetos palpáveis, pegáveis, cheiráveis, com uma existência real, algo que se insere na vida cultural, assim como uma pedra e uma árvore se inserem na vida natural. Como uma baleia no oceano — com *Jonas* dentro dela.

Frederico Morais

Eliane Prolik

A tão sonhada transformação do mundo através da arte e da estética vem esbarrando, ao longo do século XX, com regimes totalitários tanto de direita quanto de esquerda, com o pragmatismo da sociedade de consumo ou a agressiva marginalidade imposta ao Terceiro Mundo. Temos visto, principalmente ao longo das últimas décadas, movimentos da vanguarda como pop art, minimal art deixarem rapidamente sua posição questionadora para se transformarem em bens consumíveis.

No Paraná, comprovando que o inconsciente coletivo gera reações universais análogas, os artistas da geração 80 retomam a discussão sobre o mercado da arte submerso na ideologia burguesa. Sem querer cair na indiferença autodestrutiva da cultura *underground* da geração 60, questionam a validade da coisificação da obra de arte reduzida a objeto decorativo ou a mercadoria. Em "Arte e os Outros Inutensílios", de Paulo Leminski, eles encontram o suporte teórico para suas propostas: "As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a obra sirva para alguma coisa. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um modo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem — nós homens chamamos poesia —, inestimável inutensílio".

Justamente Eliane Prolik, uma das mais questionadoras desses jovens artistas, tem seu percurso nas artes plásticas caracterizado pelo embasamento teórico que dá às suas propostas. Dentro da tradição da arte local, ela não só recupera as experiências de arte conceitual e povera dos artistas saídos dos Encontros de Arte Moderna (início da década de 70), marginalizados pela "arte oficial", mas também leva o espectador à reflexão. Fazer arte é para ela um espaço para a invenção, para a provocação.

Adalice Araújo

Georgia Creimer: Dois Objetos, Dois Lagos, Duas Cabeças

Este trabalho, semelhante à exposição "Objetos de Arte", é fundamentalmente um trabalho de instalação. O que significa que, apesar da força (força aqui vem como significado) individual de cada trabalho, seu funcionamento depende intrinsecamente da relação ou relações entre eles e o espaço que ocupam. A palavra "funcionamento" encontra aqui dificuldade para se expressar. (Funcionamento, locomotiva, movimento, relações que se concretizam muito bem na imaginação.)

Seria talvez mais fácil pensar em coreografia. Coreografias de imagens sem função que, em contato com o espectador, atuam primeiro em tempos diferentes e mais tarde (questão talvez de segundos) atingem então um equilíbrio de atuação e uma mensagem (obviamente de caráter pessoal e individual).

As peças adquirem uma qualidade específica em função da posição, canto ou altura onde são colocadas (ou encontradas) para que atuem em uma outra dimensão que não seja somente: espectador em frente ao trabalho, espectador de costas para o trabalho, espectador de lado para o trabalho. Mas, talvez, com um pouco de sorte, espectador dentro do trabalho. O espaço então se torna o que abriga, o que permite, o que divide e faz pausa.

Os trabalhos em si

Os trabalhos individualmente são ainda objetos, peças. Agora os elementos se agrupam e contrapõem formando às vezes situações. São objetos, sem dúvida de caráter arquitetônico, monumental, que repousam, flutuam, emergem. O seu corpo é concreto, *Gegenständlich* e sem truques de ilusão. Novamente aí ocorrem problemas; como explicar uma ilusão sem truques (pois é lógico que a ilusão está presente)? Parte-se do ponto de que ela existe, mas não se procura esconder de onde provém. A clareza e o despojamento são aí fundamentais.

As superfícies são lisas e duras e seus tons monocromáticos. E suas formas estão num meio-termo entre o geométrico e o orgânico. O geométrico, por exemplo, acontece tão perfeito quanto o podem criar as mãos e os olhos do artista (sem instrumentos tão sofisticados quanto uma régua) e o orgânico, tão espontaneamente quanto sua mente e seu raciocínio o permitem.

Fazer e construir são verbos importantes para a percepção do trabalho. Sua conversa gira em torno de construções, esculturas, visões. É um trabalho de construção, de "pedra sobre pedra".

Georgia Creimer

Isa Pini: As Montanhas Encantadas de Isa Pini

Isa Pini, a paulista de 27 anos, alcançou, nesta sua monumental escultura, plena maturidade de expressão. A obra tem o carisma da sua personalidade, uma personalidade ligada a nossa época e ao passado. A sua arte é contemporânea no uso dos materiais e ligada ao passado na sua concepção artística.

Já em 1912, os futuristas tinham declarado que na escultura podiam ser usados todos os materiais: o vidro, a madeira, o papelão, o ferro, o couro, os tecidos e os espelhos. Na nossa época esses materiais são usados geralmente para expressar a agressividade do nosso tempo, como é o caso de John Chamberlain, que usa *assemblages* de carros pintados para construir as suas imponentes esculturas. Se Chamberlain desmistifica, Isa Pini mistifica.

Porquanto profundamente lírica, a artista não quer negar sua época: ela traba-

lha com uma borracha líquida (neoprene), que ela pinta às vezes antes de montar a escultura e às vezes depois.

Nesta sua obra de 6 metros de altura (o que corresponde a dois andares de um prédio), ela apresenta duas montanhas que quase se tocam. Um lado é de ferro, o outro de borracha, uma parte é geométrica, a outra é lisa. No interior, esferas de vidro refletem a luz e dão movimento.

Nessa sua escultura, Isa cria uma linguagem nova. O seu trabalho não é conceitual, enquanto não planejou apresentar um conceito. O conceito surgiu, tomou forma enquanto ela trabalhava.

As duas superfícies que quase se unem surgiram das lembranças de igrejas góticas, dos ritmos das mantras de Fra Angelico e Piero della Francesca, que pertencem a todos os tempos, também ao nosso.

Utopia e realidade... a temática desta Bienal é perfeitamente captada nesta obra: qual é a utopia, qual a realidade? Símbolos, duplicidades, inversões, mistérios, tudo expressado através de um arquétipo.

Como todas as grandes obras, esta escultura é simples e complexa ao mesmo tempo. Lógica no seu absurdo. As montanhas se inclinam, quase se abraçam... e o equilíbrio é perfeito.

Como se viessem de um eco remoto, nos chegam as palavras de Franz Werfel, os versos de Rainer Maria Rilke, a música de Gustav Mahler.

Quanto mais contemplamos esta obra, tanto mais nos identificamos com o trabalho de Isa e sentimos que as montanhas somos nós. Nos inclinamos num abraço que nunca se concretizará, mas que representa o eterno anseio do homem.

Lisetta Levi

Ivens Machado

O corrimento constante e impreciso que os gregos antigos conheciam como gonorréia caracterizou sempre a minha produção, não o que é conhecido hoje na medicina também como blenorragia. Numa visão ético-moralista característica dos meios de arte e de outros saberes desde a antigüidade: eu estaria sendo usado e desperdiçando ao usar o que está em torno, e não pertence — infidelidade — com um tempo onde o prazer escorre pelas coisas sem objetivo. Estou satisfeito com esta maneira, não pretendo a posição de "reprodutor". A paternidade não me pré-ocupa, embora reconheça sua existência. Depois de alguns anos de trabalho, é como prazeres noturnos indistintos que vivo o fazer artístico. Não estou circunscrito pela razão ou pela informação e prefiro o fazer difuso e assistemático. Essencialmente o trabalho é "órfão" e "impotente"; não aspiro a um coito definitivo.

Ivens Machado

Juraci Dórea: O Sertão de Juraci Dórea

Arredores de Canudos.

Diante de nós, um chão quase estéril, ensolarado, doloroso. O calor que brota da terra faz tremeluzir a vegetação. Um único lance de olhos nos remete a qualquer dos séculos passados, tal a sensação de perenidade das coisas que nos cercam: nuvens, arbustos, pedregulhos. Embrenhamo-nos por ali não mais que duzentos, trezentos metros — e eis que nos surpreendemos a murmurar, olhando em torno: estamos sós.

Eis a verdadeira terra dos cactos. Eis o sertão de Juraci Dórea. Aquele mesmo retratado por Euclides: palco da mais absurda guerra da nossa história. Canudos, cidadela de esfarrapados guerreiros, hoje submersa nas águas do Vaza-Barris, apenas uma paisagem azul entre pequenas serras. Ali o artista fincou varas toscas, cobriu-as com alguns meios de sola, amarrou-as com firmeza e largou-as no tempo. Não incomodavam sequer os passarinhos: nada havia de estranho. O sertão era mesmo aquilo: varas toscas, couros secos, abandono.

Eis a proposta de Juraci Dórea. Uma arte para ninguém, pensaríamos. Porque um vernissage em tal *salão*, ao lado de naturezas-vivas como mandacarus, os xiquexiques, as cabeças-de-frade, os gravatás, as palmatórias, e mais calangos, escorpiões, jararacas, teiús, cutias, parece não se dirigir a ninguém.

Ou — que dizer desse outro *salão*: o Raso da Catarina? Esse Raso são milhares de quilômetros quadrados de caatinga baixa, perdidos no norte da Bahia, vá lá que não tão longe de Canudos. Mas o mesmo ermo. Meia dúzia de visitantes, se muito, trafega por ali a cada trimestre. Pois bem, ali o artista *expôs*, em 1984, uma de suas esculturas. O tempo se encarregou de amoldá-la nestes três anos; alguns paus restam de pé.

Não seria isso o suficiente para convencer-nos de que se trata de uma arte para ninguém?

Apenas em parte. Aquela parte a mais pura de uma intenção. A que chamaríamos de ideal. Na realidade, essa proposta foi levada à presença das pessoas: beiras de estradas, terreiros, feiras-livres. E as pessoas — gente do lugar, tabaréus — fizeram dela o mais variado uso, de consonância com sua índole: amarraram animais, recostaram-se para uma prosa, destamboucaram para fazer loros, ou admiraram a "instúcia" do artista.

Monte Santo, secular romaria de beatos com suas inesgotáveis esperanças, também palco para essas exposições, conheceu mesmo alguns dias de *festa*: a novidade.

Parece assim — disse um homem —, *uma coisa assim, assim mais ou meno um sinal, num é? Assim, pur ixemplo, assim uma coisa qui as veiz vem pelo ar, pelo alto. Assim, mais ou meno assim, dano alguma visão.*

Canudos, Raso da Catarina, Monte Santo — uma Bahia ainda estranha dentro da Bahia. E, no entanto, corpo do Brasil.

Antônio Brasileiro

Karin Lambrecht

Ester ou Ester entra no pátio interior da casa do rei. Todos os servos do rei e o povo das províncias do rei bem sabem que para todo homem ou mulher que entrar ao rei, no pátio interior, sem ser chamado, não há senão uma sentença, a de morte, salvo se o rei estender para ele o cetro de ouro, para que viva.

Então disse Ester antes ainda na casa das mulheres:

— que tornassem a dizer, jejuai por mim, e eu e as minhas moças também jejuaremos.

E assim foi ter com o rei, ainda que não era segundo a lei.

— perecendo pereço.

E Ester entrou no pátio interior da casa do rei. E saiu.

(Ela fez isso porque tinha um requerimento, que fosse salvo seu planeta, ela entendeu isso olhando os relógios. Ester é uma figura bíblica.)

Karin Lambrecht

Luiz Hermano: Astronave

O trabalho de Luiz Hermano, por si só, dispensaria qualquer tipo de apresentação. Desde 1976, firmou-se como gravador e desenhista, passando para a pintura em 1983. Neste meio, o aperfeiçoamento técnico e qualitativo se deu de dois anos para cá, revelando decisão e firmeza na fatura.

Este artista de produção tensa e abundante nos transporta a um universo onde o lúdico e a ficção se fundem, permeados de fantasias, símbolos e lembranças de infância: brinquedos, kits de montagem, figuras arquetípicas configurando magia e sonho.

Da gestualidade e da imagem visceral explodem formas e colorido intenso, em constante movimento, como partículas soltas ou em trânsito pelas galáxias.

Insatisfação e fúria de pintar geram um desafio ao tempo, a sua velocidade. Ao expressar sua poética a um qüinqüênio do ano 2.000 (futurista???) elabora visualmente o projeto estético de um futuro agora próximo, já cantado por poetas e pensadores: o da era espacial.

Em *Projeto Astronave*, o homem que se precipita para o futuro embarca na utopia do vôo; dirigíveis, bélicos, balões, naves e astronautas transitam em busca de transcendência, de um momento espiritual. O imaginário do pintor faz o nosso olho viajar do passado para o presente, do presente para o futuro.

Instigante, esse artista não pode ser enquadrado em nenhuma tendência. Tem a sua própria estética, uma estética que convive em harmonia com diversas tendências das neovanguardas (expressionismo, construtivismo, op), não se esquecendo, no entanto, de suas raízes culturais: os sertões do Nordeste (o circo, o colorido das civilizações mambembes e tupiniquins) e a América Latina (os símbolos e arquétipos das civilizações Maia e Inca).

São as diabruras da cor e do gesto, num constante convite ao olhar. Futurista?

Nada disso, Luiz Hermano é diferente!

Vitória Daniela Bousso

Luiz Zerbini

"Alguns não precisam da religião ou do misticismo para não acreditarem na realidade, tal qual ela surge para cada um. Para eles a realidade não é real — por isso mesmo existem os arranha-céus", as betoneiras, os navios, o aterro do Flamengo etc.

Quem acredita em fantasmas tanto quanto em cada cara de carne e osso não tem medo do ser figurativo ou abstrato.

Gertrude Stein se espantava com a maneira como Picasso conseguia reunir objetos e fotografá-los.

A força da composição era tão grande que já não era preciso pintar o quadro; ter reunido aqueles objetos era por si só mudá-los, e isso bastava para sua visão.

Às vezes os objetos pedem para ser pintados. Outras vezes os objetos, as emoções, as pessoas, as paisagens, as situações estão distantes umas das outras no tempo e no espaço. Quando só o meu olho é capaz de vê-los juntos, aí é preciso pintá-los.

Luiz Zerbini

Marcia Grostein na Betty Parsons

As expressivas figuras de Marcia Grostein, em exposição na galeria Betty Parsons, assumem com a imagem uma proximidade mais suave, brilhante, menos egocêntrica e metafisicamente encharcada do que a de muitos dos pintores contemporâneos. Seus acrílicos sobre tela, em tamanho médio, têm um agradável senso de forma, linha e cor que se mostra graficamente ousado e se aproxima do *cartoon*, com uma paleta que pende fortemente para os tons neutros do cinza e do branco, acentuados por azuis e vermelhos ondulantes. Espirais, redemoinhos, espessas marcas de cortes e saliências de tinta definem áreas e investigam a dialética do movimento e do repouso em seus retratos de dançarinos, esquiadores e esportistas aparentemente parados em pleno vôo.

Na forma e no espírito do trabalho de Grostein há óbvias influências de Willem de

Kooning e de Francis Bacon, enquanto a figuração lembra artistas mais jovens: Enzo Cucchi, com o peso de seus contornos e formas estilizados, Sandro Chia, com o volume simples. (Grostein acentua coxas e nádegas, especialmente, em oposição à estratégia de grandes dimensões de Chia.) Mas é o amor de Marcia Grostein pelo gesto físico e pelo movimento que enche suas telas com um plástico e arejado encanto. Tendo sido dançarina em seu país natal, o Brasil, ela transforma sentimentos de liberdade e espaço no gesto e na expressão da pintura em tela. Essa liberdade se estende à interpretação, que não é dificultada pelos nomes das pinturas — pois estas são deixadas sem título. Depois de estudar em São Paulo e seis anos de arte em Nova York, nos quais seu trabalho passou dos auto-retratos para temas como cadeiras (tanto em escultura quanto em pintura), elefantes e representações de mulheres justapostas com um misterioso e vazio terno cinza-marrom (outra influência de Bacon?), Grostein parece ter descoberto um significativo caminho para seu trabalho maduro. Suas figuras ousadas, arredondadas e suas texturas sensuais criam sensações de animação e claridade, exaltando a atividade, mas fugindo à conflitante e violenta metáfora do não menos potente mundo do espírito e do humor.

As pinturas de Grostein foram exibidas junto com trabalhos antigos de Jackson Pollock (anteriores a 1951) em homenagem a Betty Parsons, uma grande-dama da arte, que descobriu Pollock e muitos dos expressionistas abstratos e que morreu no início deste ano. A mostra tinha um forte sentido do primeiro e do último, onde Grostein era a *protégée* póstuma da formidável e saudosa Parsons.

Steven L. Kaplan

Milton Machado

HI-FI (Alta-Fidelidade)
Empilhamento de oito mapotecas Fiel sobre estrutura tubular Mills.
Música eletro-acústica, colaboração de Rodolfo Caesar, compositor.
Segue-se a *Heavy-Metal-(Des)Concerto para Seis Mapotecas de Aço* e trinta *Objetos Metálicos* (*Território Ocupado*, Rio de Janeiro, 1986).
Em *Heavy-Metal* a escultura era um continente, e o som devolutivo — suas gavetas recebiam conteúdos imaginários que o ouvinte-observador deduzia e ordenava a partir das relações som-imagem-número.
Em *HI-FI* o som deverá evoluir dos entornos da própria escultura.
Alta-fidelidade, e nesse caso nossas primeiras matrizes sonoras serão as da fábrica, passando pelo registro sonoro da instalação da escultura na Bienal, até os sons de todo este som em seu processamento em estúdio. Música de memória, capaz de conter simultaneamente todo este aço-chapa-mapoteca-instrumento-de-percussão-escultura...

Semáforo
Empilhamento de 25 lâminas de vidro plano, pintura e fonte luminosa
entre
superfície e corpo, aparência e densidade, luz e óptica, os olhos e o relance, retenção e velocidade, contagem e tempo, intervalo e entorno, objeto e imagem, o real e a ausência, o material e o simplesmente visível, velatura e transparência, o vermelho e a cor, pintura e escultura, perspectiva e prospecção. Bienal e arte, eu e nós, esta leitura e o trabalho,
SEMÁFORO é sinal de trânsito

Milton Machado

Nazari e Lanes

Intenção é a palavra-chave na obra de Nazari e Lanes. Eles vão além do desejo de se expor, pois o que lhes interessa realmente é transmitir alguma coisa que o público possa compreender com a sensibilidade, mas também com o raciocínio. Para isso, a dupla aderiu com entusiasmo à linguagem figurativa, e isso sem falsos pudores, como se pode dar ao luxo de fazer quem tem larga experiência com a arte dita conceitual e com procedimentos do gênero performance.

O figurativismo de Lanes e Nazari não representa, e sim significa. Para isso, eles se valem de signos universais, puxando não apenas pela imaginação do observador, mas também pelo seu *background* cultural. Não se pense, no entanto, que os dois artistas resignam-se a seguir os cânones do academicismo: deste eles têm, fundamentalmente, a qualidade do acabamento e a perfeição técnica, capazes de lavar a alma de muitos artistas que já foram obrigados a ouvir comentários do tipo "hoje em dia ninguém mais sabe pintar".

Cada obra da dupla é cuidadosamente planejada, pensada e detalhada em torno de uma idéia. Freqüentemente esse período de pré-elaboração consciente da pintura é mais longo do que o da execução, e é somente quando eles sentem a concepção totalmente amadurecida que a transferem para a tela. Tendo muito a dizer, Nazari e Lanes muitas vezes não se contentam com a obra única e optam por polípticos, subdividindo a idéia principal em diversas acessórias, ou por dípticos, em que um dos painéis suscita uma pergunta, enquanto o outro fornece uma das respostas possíveis.

Engana-se, contudo, quem imaginar que todo esse cerebralismo resulte em uma obra fria e sem alma. Ao contrário: a escolha e a posterior aproximação, oposição ou complementação dos signos lembra-nos até mesmo a "escrita automática" de Breton, que fundamentaria teoricamente o uso do inconsciente na literatura e, posteriormente, na pintura.

Aliás, outros pontos desse trabalho são nitidamente surrealistas, como as rochas que parecem sem peso no espaço, apenas para citar um exemplo. Por outro lado, o tema das ruínas e da destruição causada pelo homem em um dos polípticos, em oposição ao consolo e ao aconchego representado pela natureza em outro, não pode ser mais romântico, e nem mais atual, nesta época individualista que se nega a reconhecer que cultua os valores do romantismo.

Observar com a atenção que merecem as obras de Nazari e Lanes é um prazer do qual não devem se privar todos aqueles que se interessam pelas artes plásticas como um importante aliado para a compreensão do mundo.

Eunice Gruman

Sergio Romagnolo

Eis uma pintura popular (destinada a um público de massa), consumível, até certo ponto ingênua (porque não propõe armadilhas), sexy e glamurosa (dependendo de quem vê). Mesmo com tais características, o trabalho de Sérgio Romagnolo não corresponde à definição da *pop art* de Richard Hamilton, como pode parecer à primeira vista. Para ser *pop* mesmo, cada uma dessas peças deveria ser produzida em massa, remetendo à escala empresarial, lidar com soluções a curto prazo e baratas, dirigir-se exclusivamente à mocidade e, essencialmente, provocar humor. É verdade, contudo, que, na formação desse jovem artista paulista, contemporâneos da *pop art* — como Nelson Leirner e Julio Plaza — foram o pivô determinante para sua reflexão pessoal sobre as artes plásticas.

Tudo começou de fato com a exposição "Pintura como Meio" (1983), que já revelou nomes de talento como Leda Catunda e Ana Maria Tavares. A partir deste momento, soprou um novo fôlego no circuito das artes. Produzindo uma figuração não-mimética e nem propriamente gestualística, a ousadia da intenção residiu em evitar que a pintura se tornasse assunto, receptáculo de histórias, fim do processo. Se na época a expressão "pintura conceitual" soava como palavrão, hoje está claríssimo que é uma proposta estética que veio revigorar uma velha e sofrida questão: a de representação.

Lisette Lagnado

Tunga

A instalação se apresenta em dois campos básicos.
No primeiro, *iconográfico*, vê-se um grande animal degolado repousando ao solo em rigidez cadavérica. Sua cauda é extensíssima e desenha o pavimento recoberto de ferro. A continuação da cauda segue-se uma vasta cabeleira em ascensão de 5 metros até o teto, de onde tomba pendular, terminando em uma cabeça humana degolada.
Essa cabeça, próxima ao solo, acima do corpo do animal, eriça os pêlos deste, num como arrepio de pavor.
No segundo campo, *material*, é onde se dá a aventura da matéria. As figuras descritas são compostas por ímãs recobrindo uma estrutura em forma de trança férrea, apenas perceptível. Sobre os ímãs, limalhas e fragmentos de arame desenham um campo magnético em metáfora capilar.
O conjunto surpreende mais uma vez ao ser percebido a distância, como um gigantesco desenho — a forma de uma jovem fêmea que se enrola em seus próprios cabelos.

Tunga

ARTISTAS CANADENSES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Canadá

Bruce W. Ferguson
Comissário

Os seis artistas que constituem a participação do Canadá na 19ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1987, são: Kim Adams (Toronto), Ronald Brener (Victoria), Eleanor Bond (Winnipeg), Geneviève Cadieux (Montreal), Wyn Geleynse (London) e Barbara Steinman (Montreal). Cada um deles tem exposto, com freqüência, no Canadá, e constituem um grupo amadurecido de artistas que emergem para o *status* internacional. Apesar da autonomia e da individualidade de cada artista e de cada um dos seus trabalhos, eles foram livremente tematizados, para esta exposição, sob o título de *Ruídos do Norte (Northern Noises)*.

A arte canadense amadureceu na década passada graças, principalmente, ao esforço dos próprios artistas e de instituições fora de um mercado virtualmente não existente, com a notável exceção do governo. O resultado foi um desenvolvimento muito significativo dos trabalhos que tratam especificamente das condições da sua apresentação e seu relacionamento com o público. As obras desta exposição representam um dos melhores desenvolvimentos recentes no campo.

Se o Modernismo, e a sua arte visual, foi calmo, absolutista e estático, estes trabalhos representam um rompimento com aquelas tradições herméticas. Em vez disso, as obras são mais dramáticas e transitórias e se abrem para um compromisso com um público heterogêneo. Os ruídos do título referem-se a essa quebra ou ruptura com o puramente estético, em favor de uma arte que atua numa arena mais ampla, de maior desempenho. A palavra "ruídos", do título, é também, às vezes, literal ou acústica nas obras de Adams, Brener e Geleynse e, às vezes, mais metafórica e implícita no caso de Pond, Cadieux e Steinman. Nos dois casos, contudo, refere-se à maneira pela qual a obra destes artistas visuais é mais teatral, demandando mais ativamente uma resposta que se encontra no mundo social e político; assim como no mundo artístico. Além disso, às vezes refere-se à natureza das demandas de espaço e dos diversos meios envolvidos, que criam práticas museológicas diferentes do que as criadas pela pintura e escultura puras, contaminando assim um espaço silencioso com os "ruídos" da mudança.

PARTICIPAÇÃO CHILENA NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Chile

Gabriel Barros
Comissário
Santiago do Chile, dezembro de 1986

No Chile, a transvanguarda ou neo-expressionismo é uma tendência da pintura contemporânea internacional que foi cultivada por um grupo importante de pintores da chamada "Geração de 80".

As premissas básicas que, em meu conceito, caracterizam este importante movimento são as seguintes:

— a obra de arte serve de meio para oferecer a possibilidade de um novo método de leitura, quebra-se a noção tradicional do quadro considerado como janela aberta em direção a um cenário imaginário idealizado pelo pintor e incursiona-se no campo das ilusões através dos grandes formatos, em que a mancha e o traço de cor exuberante permitem ao espectador interpretar ou sentir mais que comprovar ou entender;

— o óleo não respeita as regras tradicionais de desenho e composição, senão que subordina estes elementos a formas e cores;

— o artista assume o compromisso que corresponde a todo artista jovem, que é o de interpretar através de sua obra a problemática do ser humano em seu contorno atual.

Os artistas dessa geração têm experimentado as influências da *pop art, action painting, dripping*, informalismo e outras tendências da arte atual, porém têm sido capazes de elaborar uma linguagem plástica com selo próprio. Marcelo Larraín emoldura sua obra dentro de um regionalismo que tem como marco de fundo a cordilheira e seres errantes, fragmentados por pinceladas gestuais em que o uso solto da cor complementa a composição neo-expressionista. Patricia Figueroa tem uma clara postura ecológica de defesa do meio ambiente, denunciando os perigos que ameaçam a sobrevivência do ser humano. Utiliza pequenas frases, sobrepostas com personalidade em diferentes ângulos de seus óleos, que são de um grande desgranhamento, mas com um senso muito bom da cor e do desenho. Seus trabalhos resumem características dos *graffiti* e incluem fórmulas químicas, imagens nucleares que apóiam uma pintura eminentemente testemunhal.

Roberto Dannemann e Diego Hernández são dois pintores que se complementam muito bem realizando suas exposições e obras em estreita colaboração, usando a linguagem neo-expressionista para captar o momento que vive o mundo atual. Em Dannemann há maior preocupação com a gravura, na qual emprega tons chapados, exaltando como temática a beleza física clássica. Hernández, pelo contrário, concentra seu enfoque plástico nos esportes e no emprego da força física para estes propósitos, mas com um tratamento claramente pictórico; empaste e colorido servem como instância de apoio formal a suas pinturas sobre tela.

Os quatro artistas mencionados foram escolhidos por membros do Círculo de Críticos de Arte do Chile e do Ministério de Relações Exteriores, por estimarem que podem oferecer a visão do artista do Chile sobre a "Utopia versus Realidade", tema escolhido pelo Comitê Organizador da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, com a qualidade que seus antecedentes permitem supor.

ARTISTAS COLOMBIANOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Colômbia

Maria Elvira Iriarte
Comissária

Dois colombianos foram selecionados nesta oportunidade para participar do evento em São Paulo: Eduardo Ramírez Villamizar, convidado pela Bienal, e Oscar Muñoz, escolhido pelo Comitê de Artes Plásticas do Instituto Colombiano de Cultura. O primeiro pertence à geração conhecida como "Os Grandes" e o segundo se situa no grupo de artistas consagrados na década de 70. Entre um e outro, portanto, medeiam pelo menos três gerações artísticas e há uma enorme diferença nas circunstâncias históricas que envolvem e condicionam suas respectivas obras.

O escultor Ramírez Villamizar representa, em nossa história artística, a geração que introduziu a arte moderna no país, abrindo as portas de um núcleo cultural, antes fechado sobre si mesmo, às grandes correntes internacionais do pós-guerra. Sua geração viveu momentos dramáticos e emocionantes; hoje, além deste escultor, outros membros da mesma geração se encontram entre os artistas mais criativos do país.

O trabalho de Muñoz se vincula, por sua vez, às linguagens neo figurativas que estabeleceram o contrapeso da arte conceitual, nos anos 60 e 70, buscando caracterizações nacionais. O panorama artístico dos seus primeiros anos está pontuado pelas Bienais de Gali e Medellin, o auge da expressão em gravura e de um mercado de arte relativamente amplo.

Cabe a estes dois artistas a difícil tarefa de representar um país cujas artes plásticas são extremamente variadas, ao menos quanto à sua vasta geografia e às mil faces de seus habitantes.

Eduardo Ramírez Villamizar

O escultor Eduardo Ramírez Villamizar, um dos artistas mais conhecidos no panorama da arte atual latino-americana, participa neste ano do evento de São Paulo, como convidado pela organização da Bienal.

Um cuidadoso exame de sua trajetória artística mostra certas pautas detectáveis, praticamente, desde a década de 40, quando iniciava sua carreira, como se o conjunto de sua obra constituísse hoje uma grande sinfonia clássica, escrita num tom dominante — talvez em ré maior — e da qual as obras ora expostas materializam o mais recente movimento. No conjunto da sinfonia, tentamos ouvir algumas das dominantes que determinam sua estrutura, três ou quatro temas que nos guiam na percepção e estruturam a totalidade da obra. Saltam à vista vários desses elementos, fios básicos da trama; uns referem-se mais diretamente à personalidade do artista, outros são característicos do próprio trabalho.

Nesta breve nota, não cabe um comentário de caráter antológico. Proponho-me somente a salientar alguns dos traços que considero fundamentais no trabalho do artista e que o caracterizam, singularizando-o, no amplo marco da arte abstrata geométrica contemporânea.

O talento de Eduardo Ramírez Villamizar é reflexivo, profundamente disciplinado e consciente. E estes elementos indicam não apenas traços inatos e involuntários de um caráter, mas também uma eleição, um ato de vontade que marca uma pauta de referência inquebrantável. Isto é excepcional em nossos ambientes latino-americanos, muito mais dados a improvisações e ao lampejo que ao esforço sustentado como crença. Torna-o também excepcional ante o momento presente, quando a vontade e determinação de disciplina e de ordem parecem contradizer as tendências mais generalizadas.

Muitas vezes, o próprio artista referiu-se à sua disposição de ordem como uma característica, em aberta contradição com seu meio cultural. Muito mais que seu vocabulário plástico — essas geometrias sen-

síveis afinadas até lograr obras vivas —, o que se torna verdadeiramente especial são as qualidades éticas evidenciadas por sua produção, os motivos íntimos que distinguem este construtor de utopias, como o chama acertadamente Frederico Morais; da mesma estirpe que Cézanne e, como o grande mestre, volta-se à vida e à natureza, em seu empenho em perseguir formas essenciais e extraí-las do mundo mutável das aparências.

Se observarmos a obra do artista, veremos que um dos fios condutores — das pautas da sinfonia — é a lógica impecável do processo criativo. Visto retrospectivamente, cada etapa percorrida aparece como absolutamente inevitável: um elo imprescindível da corrente, que corresponde a uma necessidade gerada pela etapa precedente e que, por sua vez, gera a subseqüente. Não há obras ociosas nem becos sem saída. Não há obras isoladas nem conjuntos que não se encaixem. É o compromisso absoluto do artista consigo mesmo e com sua criação.

Ao destacar a coerência interna do processo, é necessário destacar igualmente sua riqueza, sua flexibilidade. Porque Ramírez Villamizar não é um artista centrado num sistema monotemático, como o são tantos outros criadores, que se expressam no campo da arte abstrata. Não; o conjunto da obra do colombiano apresenta grandes ciclos de trabalhos desenvolvidos em torno de uma ou várias problemáticas, com resultados muito variados: algumas vezes mais inclinados aos dinamismos curvos, como os Recuerdos de Rio (1969), e outras, mais severas, apoiadas em sistemas estritos de ortogonais, como as grandes Colunatas (1970-71); às vezes, concêntricos e envolventes, como as séries vinculadas ao tema do caracol; outras, obras marcadas pelos ritmos diagonais, com tensões extremas. Valha, novamente, a metáfora da composição sinfônica em que os diversos temas se cancatenam numa arquitetura complexa, que, de outra forma, perderia sua unidade. A lógica do processo criativo assemelha-se mais, por isso, a uma função natural do que a um rígido sistema preestabelecido. Não correspondente a qualquer programação prévia ao ato criador, nem a qualquer cálculo. É uma resultante, uma conseqüência.

Outro elemento constante na produção de Eduardo Ramírez Villamizar é a capacidade aprendida, ou melhor, desenvolvida, desde as grandes pinturas sem cor, de 1959, e já nessa época assinalada pela crítica. Tal capacidade nada tem a ver com a limitação ou pobreza de meios. Ao contrário, o inventário dos elementos formais usados pelo artista é surpreendente rico: com recursos manejados, há dois anos, com mestria, o escultor tende às formas essenciais, ao "menos é mais", por caminhos muito diferentes da árida singeleza da minimal art. Cada vocábulo de seu idioma tem um significado preciso, único. E se cada etapa da trajetória aparece como necessária, em cada obra as partes cumprem função semelhante com relação ao total.

Seu vocabulário privilegiou os planos e os ângulos. Mas, com estes recursos aparentemente tão limitados, que riqueza na criação!

O próprio artista disse, certa vez, que aspirava dizer numa só frase tudo o que levava em seu interior. Suas esculturas refletem tal aspiração. Cada trabalho se propõe essa meta e se dobra à mesma exigência. E, uma vez mais, não é apenas questão de vocabulário, nem da abstração geométrica como veículo expressivo. A geometria é um instrumento que, às mãos do artista, chega a formar-se, a constituir-se forma. Forma essencial e, portanto sintética. A capacidade de síntese não deriva tão-somente da vontade de ordem; é antes um dom complementar que atua paralelamente e que, algumas vezes, precede inclusive a vontade ordenadora.

Para trabalhar com o espaço mediatizado pela geometria, Ramírez Vallamizar manipulou materiais sóbrios. A cor foi um auxiliar temporário, hoje desnecessário. Assim, o ferro pintado pelo tempo caracteriza sua produção já há alguns anos. Há muitos compassos da sinfonia entre as obras que, em 1969, mereceram, em São Paulo, o Segundo Prêmio Internacional — compartilhando com artistas da estatura do inglês Anthony Caro — e as esculturas oxidadas que apresenta agora.

Esses trabalhos retêm o profundo impacto, recebido durante a vista do artista a Machu Pichu, em 1983. Uma extensa série de obras de maiores dimensões os precede, e à série *Recuerdos de Machu Pichu* refere-se o crítico Germán Rubiano Caballero, nos seguintes termos: "Baseado em suas vivências intensas dessas ruínas fabulosas que realizam a fusão da arquitetura com a escultura, Ramírez Villamizar produziu construções poderosas que aludem diretamente aos muros, aos terraços, aos caminhos e aos canais de irrigação da arquitetura inca e, indiretamente, ao ar que bate contra as muralhas, à água que cai em finas cascatas, à majestade das montanhas e, sobretudo à eternidade do tempo que se sente em Machu Pichu".

Continuam presentes aqui as alusões à arquitetura da natureza e à arquitetura do homem. Estas *Máscaras*, estes *Trajes*, estas *Pedras Cansadas* [1], todas são construções monumentais em sua capacidade de significar, conseguida a partir de planos diagonais e de ângulos formadores do espaço, da luz e do tempo. Três materiais básicos e outras tantas constantes na arte de Eduardo Ramírez Villamizar.

Porém, a sinfonia não foi concluída, não foram construídas todas as utopias; as obras realizadas permitem imaginar a continuação do processo que já classificamos como lógico e flexível e, assim, anular a oposição dos termos contraditórios como realidade e utopia.

Oscar Muñoz

Nascido em Popayán e formado em Cali, Oscar Muñoz desenvolveu uma carreira contínua, sem sobressaltos nem grandes hiatos, desde sua primeira exposição individual, em 1971. Os temas de seu trabalho têm sido insistentemente figurativos: o corpo humano e o que o rodeia, representado por arquiteturas e objetos. Assim, as *Cortinas de Baño*, enviadas a esta Bienal, são uma etapa na investigação contínua que caracteriza o percurso deste artista.

Muñoz é antes de tudo um desenhista. Trabalhou, ocasionalmente, como pintor e como gravador, mas o essencial de sua obra refere-se ao desenho, explorado em várias possibilidades técnicas. Interessam-no, primordialmente, traço e luz, e com ambos constrói atmosferas que os integram até absorver suas características individuais.

O artista iniciou-se com uma figuração imaginária na qual o elemento erótico desempenhava papel principal. Os personagens empregados pareciam surgir de uma velha fotografia que o artista houvesse modificado: "engomados" e solenes, trajados segundo a moda de 1920. Só que aparecem nus da cintura para baixo, e os corpos assim expostos são avultados de modo a salientar e ridicularizar um erotismo cru, burlesco e exasperado. Muitos conteúdos e leituras possíveis estão presentes nestes desenhos realizados há pouco menos de quinze anos. Desde uma atitude crítica frente às convenções mais hipócritas da sociedade, até um certo fascínio por objetos de um passado recente; desde a tentação de um expressionismo lindante com a caricatura, até o interesse pela colagem, manifestos na edição de fitas, telas ou encaixes na parafernália que rodeia as figuras.

O desdobramento dos personagens cria um ambiente ambíguo, de contraste agudo nas situações. A ironia cruel causa evidente desconforto no espectador. Nessas situações inquietadoras já se faz presente o questionamento feito por Muñoz a respeito da realidade. A duplicidade na imagem revela conflitos, tanto ao nível individual quanto ao nível social. A realidade psíquica opõe-se à realidade visual, como a realidade dos traços esfumados se opõe à realidade dos objetos apreendidos, acrescentados ao desenho.

Numa etapa posterior, os trabalhos de Muñoz exploram a compartimentação da superfície, ao mesmo tempo que abandonam o erotismo primário, quase pornográfico, dos primeiros desenhos. Como se a obra se construísse com a justaposição de fragmentos estanques, de imagens diversas, relacionadas unicamente graças à percepção do espectador. Os personagens grotescos desaparecem; agora, vemos fragmentos de cenas onde o erotismo, de rua ou de café, é apenas sugerido. Estes desenhos apresentam espaços arquitetônicos reais, mas fragmentados, apenas indicados com pedaços de seus elementos constitutivos. Já então Muñoz empregava a fotografia como valioso auxiliar de seu trabalho, como realidade congelada que lhe permitia selecionar elementos do seu vocabulário. Em 1975-76, os desenhos aproximam-se de uma linguagem realista, aparentada com o mundo das fotonovelas. Um pouco mais tarde, o interesse pelas relíquias do passado, vestuário, objetos, se desvanece, e uma realidade atual, a dos cortiços e quartos de aluguel, domina a temática do desenhista. Nessa mesma ocasião, outros artistas de Cali, como Ever Astudillo ou Fernell Franco, interessam-se igualmente por esse mundo e, segundo o crítico Miguel González, houve influências mútuas "relativas a argumento e técnica".

No âmbito geral do realismo da década de 70, a obra de Muñoz apresenta um elemento levemente surrealista, que a distingue nitidamente dos trabalhos propriamente realistas ou hiper-realistas. Este clima é obtido principalmente pela justaposição de espaços numa espécie de *continuum* atmosférico e por um manejo refinado da luz. Sempre com o apoio de documentos fotográficos e escolhendo cuidadosamente alguns elementos eloqüentes para suas construções, Muñoz conseguiu transformar a realidade tétrica dos cortiços em realidade plástica e poética, em que pese a sortidez do tema. A superfície da etapa anterior, dividida mediante requadramentos, transforma-se numa sugestão de âmbitos múltiplos, dos quais vêem-se apenas indicações, sem que seja possível delimitar a configuração real desses ambientes. Longos corredores com uma luz ao fundo, saguões em penumbra, espaços habitados por presenças fantasmagóricas, que o artista conjura sem comiseração nem crítica, como testemunha alucinada por sua própria descoberta. A realidade plástica redunda tão convincente, ou mais, que a patética miséria urbana que lhe serve de apoio.

Com o uso de várias pregas justapostas em sentido horizontal, o desenhista modificou e levou a cabo a composição fragmentada de seus trabalhos anteriores. As uniões das pregas, habilmente incluídas na composição, apoiam o discurso totalizador do ambiente em que o artista transmuda seu personalíssimo "inventário de corredores, quartinhos e espaços miscelâneos nos quais se comprimem de um modo inverossímil tantos habitantes" (A. Medina). O confinamento físico não está presente nos desenhos do artista de Cali; é, uma vez mais, a atmosfera que transmite sua presença, uma atmosfera rarefeita, quase negra, na

qual os fragmentos de objetos e de corpos parecem sucumbir ou, quando muito, vegetar. O conteúdo erótico, que deixa de ser uma constante, está apenas insunuado e talvez exprima mais do que a brutal desfaçatez dos desenhos do início dos anos 70. Com as séries Interiores e *Cortiços*, Oscar Muñoz apresentou-se, com sucesso, fora da Colômbia, em Havana e em Paris, e também em Nova York, em exposições coletivas e individuais.

A visão totalizadora dos ambientes fechados se modifica uma vez mais nos desenhos dos primeiros anos da década de 80. A luz, utilizada de forma muito arbitrária para destacar apenas fragmentos da iconografia geral, conduz o desenhista a privilegiar determinados aspectos, que por sua vez se transformam em primeiros planos e, paulatinamente, encampam a totalidade da imagem. O espaço se fecha, e de certo modo adquire concreção, para servir de marco a objetos domésticos, às vezes simples despejos, tratados com técnica minuciosa e enorme distância emocional. Um colorido muito tênue, mais sugerido do que realmente pintado, soma-se aos recursos propriamente de desenho até então empregados pelo artista.

A aproximação quase obsessiva aos primeiros planos da realidade conduz o artista a investigar a realidade material e física dos suportes que sustentam seu trabalho, assim como ao emprego da luz artificial, da iluminação. É como se sua mão, tão destra em reproduzir sobre o papel os efeitos da luz sobre um monte de desejos, um muro sujo ou vazio de uma porta aberta (todas presenças físicas, entes reais que estão defronte ao artista e fora de sua obra), se empenhasse agora em penetrar no material sobre o qual trabalha, ou quisesse criar a ilusão de que o penetrava. O suporte, até então neutro, ganha realidade dentro do significado plástico, adquire categoria formal.

As *Cortinas de Baño*, apresentadas inicialmente como *Pinturas de Água*, inegavelmente são entidades reais que, com a intervenção do artista, se apropriam da realidade plástica, toldando os limites entre a ficção e a realidade. Não perdem sua personalidade, como ocorre com uma tela pintada, com um papel desenhado. E mais: propõem, com verdadeiro virtuosismo, uma realidade artística, uma mentira que nos ajuda a compreender melhor o mundo real.

1. Os nativos atuais chamam de pedras cansadas os enormes blocos de pedra que, apesar de talhados, jamais ocuparam seu lugar nas arquiteturas às quais se destinavam; a explicação me foi dada pelo próprio escultor.

ARTISTAS CUBANOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Cuba

Alejandro G. Alonso,
Orlando Hernández,
Gerardo Mosquera

José Bedia: o outro mundo é este

Para compreender o sistema bediano de reflexão artística, um dos mais complexos e originais de toda a plástica cubana, teríamos primeiro de desembaraçar-nos, o quanto antes, do desconforto que provocam palavras como bruxaria e espiritismo. São palavras marcadas pelo opróbrio de todas as inquisições. Palavras tabuladas. Desvirtuadas. Com facilidade concedemos salvo-conduto a um mito grego ou a um símbolo cristão, mas continuamos desconfiando dos trapinhos vermelhos, das bonequinhas espetadas com alfinetes e das caçarolas repletas de ossos, paus e facas. Nos cheiram a sangue, ao mal, a obscurantismo. Ainda nos seduzem mais as mandalas tântricas, o I-Ching ou o tarô, que o "dilogún" da macumba cubana, o "mpaka mensu" do "palero"(*) ou os "gandós" e "anaforuanas"(**) da seita "abakuá". Sua própria proximidade nos faz desconfiar da beleza de seus mistérios. Nos assustam a macumba, a umbanda, a "regla de ochoa", o "palo monte" e o vodu. Não nos parecem religiões. A presença do negro, talvez mais que a do indígena da América, constitui a pedra de toque dessa segregação. O pensamento de filiação eurocentrista introduziu essa forma de discriminação racial na valoração de nossas religiões. O pavor ao "primitivo" castigou nossas crenças. O escrúpulo colonial. Ocidental. Branco. Católico.

Desde alguns anos, José Bedia trabalha dentro deste "outro mundo". Marginal. Problemático. Vivo. Reproduz a peculiar heterogeneidade desses cultos, tal e como ainda se manifestam em muitas áreas do Caribe e da América. Sem atenuar a atmosfera de seu ambiente litúrgico. Às vezes, demente, incompreensível, surpreendente. Repete efeitos de execução de feitura, com idêntica rusticidade. Sem gratuidades decorativas, nem folclorismos. Conserva alguns símbolos. Altera outros. Cria-os. Exalta-os. Funde-os. Conecta-os. Sua obra atua como um grande condutor. Obra-médium. Entre a realidade cerimonial e a artística. Artista moderno e não bruxo, não obstante sua identificação com os procedimentos de ordem religiosa, mitológica e mágica provocarem sempre algum resplendor de ambigüidade. Entre pesquisador e iniciado. O autêntico de suas propostas está radicado nessa presumível dubiedade. Bifrontalidade inquietante. Com magistral desenvoltura, Bedia traduz a atmosfera esotérica de nossas crenças populares para a linguagem da arte. Religiões de hermetismo obrigatório, cuja tradição oral as faz ainda mais secretas. Religiões mescladas. Mulatas. Com cheiro do negro. Onde, freqüentemente, o sobrenatural deixa de ser simples modelo utópico para converter-se em outra opção, quase real, de liberdade humana. Como a que inspirou, com sua licantropia rebelde, o lendário Mackandal no Haiti. Muito real. Positivo. Ilusório bastião para o despossuído. Arma invencível também. Necessária. Não o melhor. Nem o única. Nem o último. Mas, mais que o silêncio temeroso ou a burda canção, vale o hino, a reza. Sobretudo quando sabemos que é só o homem que a escuta. Voz e ouvido de todos os deuses.

José Bedia estendeu uma mão gigantesca e obscureceu a cidade. Tentou tampá-la, cobri-la, negá-la. Com a mão invisível do espírito. Múltipla mão. Mão impossível. Mão poderosa. Recrutou dois braços do espiritismo para apagar, com uma bofetada, o mundo material. Bofetada selvagem. Sabendo que é inútil. Que sempre vai desbordar-se entre os cinco dedos. Como a luz. Como a enxurrada do tempo. Incontrolável. Convocou as comissões espirituais da África e da América. Cravou no asfalto suas flechas. Incorporou, no ataque, a velocidade do veado e a energia do bisão. Fauna emblemática dos antepassados. Magia muscular. Magia de sangue. Magia de reza. Sabendo, talvez, que é inútil, ineficaz, ingênuo, instalou um imponente altar. Altar de resistência. Plumas. Pedras. Paus. Ossos. Terra. As armas naturais. Dirigiu um grande exército incorpóreo. Impalpável. Espíritos. Orixás. Antepassados. Santos. A guerra simbólica de José Bedia é de caráter cultural. Contenda heróica por conservar nossa cultura. Seu formoso e doloroso rosto. Não se trata, pois, de um estranho monumento à superstição. Colocou de pé seus deuses na terra. Nossa terra. (Orlando Hernández, crítico do Departamento de Pesquisas do Museu Nacional de Cuba).

*Seita religiosa africana. ** Elementos gráficos semelhantes aos "pontos riscados" do candomblé.

Mito, conceito e poesia em Brey

A obra de Ricardo Rodríguez Brey foi inicialmente impulsionada por um fascínio ante a natureza da América. Mediante um paradoxal conceitualismo lírico, imaginou livros dos primeiros cientistas que exploraram nosso continente, acompanhando a também paradoxal mescla de ciência e poesia nos documentos de Humboldt, Darwin e outros assombrados descobridores de uma natureza real que parecia de fábula.

Seu trabalho atual continua esta linha por estar imbuído da mesma sensibilidade ante o mundo natural, porém estabelece uma evolução, porque desta vez se trata da natureza vista através do mito. Assim, seus desenhos recordam uma cosmogonia, uma crônica da ordem das coisas naturais e sobrenaturais, de seus poderes e relações.

As obras não ilustram mitos nem os criam: constituem uma visão da realidade baseada no pensar mitológico, onde o sobrenatural é tão natural quanto é sobrenatural o natural. Porém, apenas baseada nele, porque não responde a uma experimentação com seus procedimentos. É uma visão *interiorizada*, de um intelectual cuja consciência cotidiana participa deste pensamento e modula sua consciência artística. Com absoluta naturalidade, Brey funde sua personalidade de homem do Caribe, para quem o mágico-mitológico é familiar, e seu caráter de artista contemporâneo, inclinado à elaboração conceitual mais sofisticada.

Mais precisamente, sua arte identificou-se por um predomínio das idéias sobre a elaboração plástica, ainda que esta, apesar de sua contenção, sobressaísse pelo refinadíssimo exercício. O resultado era sempre uma singular poesia visual que, longe de contradizer a colocação de conceitos, a reafirma, ao sugerirem estes, também, um sutil lirismo.

Esta poesia conceitual serve-lhe agora para expressar ao mesmo tempo a poesia e os conceitos da cosmovisão "primitiva", fundamentando-se sobretudo na "santeria", no "palo" e outras crenças afro-cubanas. Os artistas plásticos cuja obra responde à presença da cultura africana na América em geral recriaram formas de origem africana (como Cárdenas e Valentín), usuram-na para alcançar uma atmosfera mágica (como Lam), empregaram uma linguagem primitiva para apresentar os mitos (como Mendive), reimaginaram objetos rituais (como Abreu) ou foram "primitivos" reais (como os haitianos e jamaicanos) que deixaram prevalecer uma exuberância formal na maioria das obras. Só ultimamente vêem-se criadores cujo trabalho responde não tanto às formas, à magia, ao cerimonial, às fábulas e aos mitos de origem africana quanto às idéias gerais que os sustentam, idéias de projeção muito universal. Assim, em Elso, Bedia e outros jovens cubanos, o interesse vai mais na direção das abstrações e das essências, que determinam o sentido de todo o seu trabalho.

A esta linha somou-se Brey. Ele elabora a base, diríamos, filosófica da interpretação do mundo presente nestes sistemas religio-

sos, abrindo-a na direção de suas semelhanças com o pensamento de outras culturas. Daí porque procede mais conceitual que morfologicamente. As obras se abrem a múltiplas significações em-toda uma reflexão poético-mitológica sobre a substância do criado e suas forças. Reflexão, porque trabalha com conceitos; poética, porque busca imagens sensíveis autônomas; mitológica, por seu enfoque.

Trata-se de uma obra de síntese em todos os seus aspectos. Penso que nisto consegue um valor cultural que transcende seus valores artísticos. Para a cultura latino-americana, que se debate entre o ocidental e o não-ocidental, entre o contemporâneo e o tradicional, toda solução integradora é muito digna de atenção. Obras como as de Brey somente podem ser realizadas por um artista com formação acadêmica, culto, de posse dos recursos da arte atual, que é simultaneamente um homem para quem o mito e a magia estão vivos em seu contexto.

Esta situação permitiu a alguns latino-americanos explorar vias de criação próprias, que se tornam muito instrutivas na busca de uma plástica latino-americana capaz não mais de refletir nossa identidade nem de nacionalizar aquilo que se inventa fora, mas sim de mudar a direção da corrente: que nossa identidade participe ativamente, de dentro para fora, na invenção da arte contemporânea. Para nós, o decisivo não é exprimir a identidade, e sim agir a partir dela. Identidade para a ação, não para a exibição. Deixar de "procurar as raízes" qual salvo-conduto para escapar de nossa cisão e pô-las a trabalhar para que alimentem folhas novas, pois outra não é a função primordial de toda raiz. Viver a identidade como atualidade, não como tradição. Convertê-la em eixo da criação artística mais que em seu emblema. Que o latino-americano seja motor de uma contemporaneidade diferente, feita a nossa maneira e enriquecedora do mundo. (Gerardo Mosquera)

Amelia Peláez — exposição antológica de óleos, têmperas, desenhos e esboços (1928-1967)

Cubana e universal. Tais termos definem justamente a façanha criadora de Amelia Peláez y del Casal (1896-1968), sintetizada agora num conjunto panorâmico que o Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes de Ciudad de la Habana, preparou especialmente para ser apresentado nesta oportunidade.

A mostra é uma versão de *Amelia Peláez, Exposição Antológica. Pinturas 1929-1967*, que o museu organizara por ocasião da II Bienal de Havana. Contudo, agora, tendo em vista o público a que se dirige e seu contexto, realizou-se uma seleção de um grupo significativo daqueles óleos e têmperas, aos quais se incorporaram desenhos e esboços capazes de dar conta não só dos resultados obtidos concretamente na pintura, mas também do caminho percorrido, do rigor, da versatilidade e do método de trabalho da artista.

Figura destacada do grupo de autores encarregados de estabelecer as bases da arte contemporânea em Cuba, a revalorização, desenvolvida por Amelia, dos elementos decorativos próprios do momento radical da nacionalidade cubana assume categoria de arquétipo na caminhada de assimilar, à própria sensibilidade e idiossincrasia, tendências universais, neste caso, o que foi válido nas vanguardas européias do século XX. A linha negra de nossos ferros oitocentistas, o cromatismo dos vitrais, as estruturas e matizes de encaixe, flores e frutas, marcaram um estilo que, concretamente a partir da década de 40, se tornou reconhecível no caminho de sua incorporação orgânica do cubismo austero e intelectual à potente sensualidade do trópico. Universo fechado em si mesmo e, ao mesmo tempo, sinal lançado para o exterior para induzir ao auto-reconhecimento de um modo de ser e de sentir, indubitavelmente foi o que garantiu a autonomia da linguagem, a possibilidade de ultrapassar fronteiras, a fim de conseguir a eficácia com sua beleza absoluta, com seu absoluto rigor.

Falamos, naturalmente, da Amelia Peláez definitiva. Mas, por acaso é o modo descrito a chave exclusiva de sua projeção? Serão, talvez, os motivos citados soma e medida da totalidade artística desta grande pintora? A exposição procura dar respostas a tais inquietações, pois a contribuição transcende amplamente sua localização numa dada década, uma vez que o *antes* e o *depois* incorporam-se organicamente ao discurso.

Impõe-se um pouco de história. Recordemos que em fevereiro de 1943, em resposta a uma solicitação de dados, Amelia informava sobre seu nascimento, a 5 de janeiro de 1896, em Yaguaday, província de Santa Clara, acrescentando: "Residi nessa cidade até 1915. Quando minha família se mudou em 1916 para Havana, matriculei-me na Academia de Pintura y Escultura San Alejandro. Ali realizei todos os estudos que se cursavam na época, na escola. Em 1924, realizei breve viagem a Nova York, assistindo a um curso de verão na Liga de Arte, rua 37. Fui à França em 1927 e lá permaneci até 1934, ininterruptamente, realizando curtas viagens a Espanha, Alemanha, Itália, Tchecoslováquia e Hungria. Acompanhei, em Paris, os cursos livres de desenho na Grande Chaumière. Depois, trabalhei sozinha em meu próprio estúdio, embora continuasse assistindo cursos de História da Arte da École des Beaux-Arts e da École du Louvre. Em 1930, tive aulas com a professora russa e grande artista, Madame Alexandra Exter, a quem devo meu maior progresso e conhecimento técnico. De minha obra pessoal, considero que ainda nada realizei". E, prosseguia, ao se referir a preferências e outros aspectos de seu trabalho: "Na arte, tudo me interessa, preferindo a pintura a óleo por considerá-la mais difícil e duradoura. Os artistas que mais me interessam são, da escola espanhola, El Greco e Goya; da italiana, Giotto, Filippo Lippi, Leonardo Da Vinci e Rafael; da alemã, Dürer; da francesa, Ingres, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse. Minha natureza morta de tonalidade vermelha (*Guanábana en rojo*, Museum of Modern Art de Nova York), adquirida pelo Museum of Modern Art, é para mim apenas um problema de cor; o desenho foi de 1934 ou 1935, quando me dediquei apenas ao desenho, estudando a pureza do traço. Ilustrei *Sept Poèmes*, de Paul Fargue, para uma exposição de livros ilustrados por André Derain, André Lhote, Mme. Alexandra Exter, Lydia Cabrera e eu. A exposição realizou-se em Paris, na Galeria Myrbor, em 1934. *La muerte de Petronio*, por Julián del Casal, exemplar único, texto manuscrito por Manuel Peláez e ilustrações minhas, em guache. Conservo-o em minha coleção. Colaborei com desenhos nas revistas *Grafos, Espuela de Plata* e *Nádie Parecía*, todas de Havana. Também nas revistas *Art-Industrie, Art Vivant, Movier and Decoration*, de Paris. Realizei dois ensaios de pintura em afresco na Escuela José M. Gómez e na Escuela Normal para Maestros, na província de Santa Clara".

Desde a data que marca este depoimento sóbrio, compacto resumo da carreira já plena de êxitos, até o momento de seu desaparecimento, o exercício constante, a clara visão da direção a que se encaminhava, marcaram o fazer da pintora que cedo, no ano de 1936, havia enunciado sua declaração de princípios: "Não me interessa copiar o objeto. Às vezes me pergunto, para que pintar laranjas de um realismo exterior? O que importa é a relação do motivo conosco mesmo, com nossa personalidade e o poder que tem o artista de organizar suas emoções. Esta a razão pela qual rompi deliberadamente com as aparências. Uma das grandes aquisições dos artistas de hoje é haver encontrado a expressão através da cor. Seguindo este princípio, dediquei todos os meus melhores esforços durante os últimos anos. Acostumada a expressar minhas emoções valendo-me da pintura, o que poderia eu dizer ao público, por meio da palavra escrita, a fim de fazê-lo sentir, não compreender, de saída, esta profunda emoção, este choque de minha sensibilidade com o natural. Confesso que é dura a tarefa e que a obra realizada, o motivo plástico plasmado, resolvido em forma e cor, deve responder amplamente a todas as indagações que se formulem". (Amelia Peláez, 1936).

A pintura e a paixão pela cerâmica, atividade que absorve boa parte de seu trabalho durante as duas últimas décadas de vida, preenchem uma existência plena. Concebe esboços para murais, tais como os destinados ao edifício do antigo Tribunal de Cuentas na Plaza de la Revolución (1953) e o Hotel Habana Libre (1957), para citar apenas dois exemplos eminentes de acertos com a manipulação de diferentes opções em cerâmica e no desenvolvimento plástico; expõe em importantes mostras em Cuba e no exterior; suas obras estão presentes em coleções de grande significação... Já com a capacidade física reduzida pela enfermidade, em 1967, concebe um mural transportável para o Fruticuba de El Caney, onde a trilogia gloriosa de seus motivos — frutas, vitrais e arados — torna a espraiar-se em escala social. É quase na iminência da morte que interrompe a execução do último quadro, deixado no cavalete em seu estúdio no edifício La Víbora, Havana, em 8 de abril de 1968.

Amelia Peláez, conseqüente, vital, ao longo de seu frutífero périplo permaneceu fiel ao tema único. Ao se aprofundar nas possibilidades da natureza morta, forjou uma das obras mais sólidas e transcendentes da América. Cubana-universal, íntima e abarcadora. (Alejandro G. Alonso)

MARGRETE SORENSEN NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Dinamarca

Jorn Otto Hansen

"Salomon obtaines,
In Babel's tower,
All the sciences
of Asia's land."

Trecho de *Yr Awdil Vraith*, estança antiga do País de Gales.

A Torre de Babel, o grande zigurate ou os Jardins Suspensos da Babilônia de Semíramis: ou é o lugar onde todas as línguas se misturam numa desordem total, ou é o lugar que promete delícias inacreditáveis. É o lugar onde a vida e a morte se unem, onde o prazer do amor se junta à dor profunda e onde tudo renasce, num círculo sem fim.

A desorientação e a falta de comunicação lingüística, espelhadas pelo mito da Torre de Babel, estão centradas numa torre, numa montanha construída por seres humanos, que possui, ao mesmo tempo, sabedoria e amor; é o lugar onde a sabedoria se transforma em amor e o amor se transforma em sabedoria. É também o lugar onde o mundo era uma unidade, porque, nos tempos antigos, a razão e o sentimento, o amor e a ação comungavam. Este lugar foi mais tarde difamado e tornou-se imagem de arrogância e desordem, quando a razão e o sentimento se separaram, da mesma forma que o amor se isolou e a ação tornou-se algo diverso. Este lugar, que depois se tornou um espantalho e que também é símbolo de nossa própria maldição e impotência, transformou-se todavia na fonte da qual Salomão derivou sua sabedoria. Este lugar, chamado a Torre de Babel, o grande zigurate, é o local, a montanha que, após o término de sua construção, uniu o céu à terra, tornando-se a imagem espiritual do entrelaçamento de todas as coisas.

De certa forma, este grande paradoxo também existe em nossa cultura técnica, isto é, todos os grandes ideais no final viram ao avesso e transformam-se em seus próprios opostos. Isto ocorre diariamente. Muitas vezes a medicina não é usada para manter a vida, mas para criar vida nova, para transformar características hereditárias e, várias vezes, para intervir diretamente na ordem da natureza, sem poder prever completamente as conseqüências. Outras ciências técnicas também se desviam de seus objetivos. A ciência eletrônica e o nosso sistema de comunicação despejam quantidades de poluição espiritual.

Às vezes se tem a sensação de que o objetivo desapareceu e que a comunicação ocorre por sua própria causa. Os sentidos de cada indivíduo enfraquecem e transformam-se num aparelho receptor, perde-se a habilidade e a vontade de realizar algo por conta própria. O ser humano somente existe por existir. Portanto, se tem a sensação de que os nossos maiores ideais, a nossa fé firme na sabedoria, no conhecimento e na vontade se realizaram, mas que também se transformaram no contrário do que havíamos imaginado.

O ideal possui harmonia, simetria, ordem, visão e controle. Ninguém imaginou que isso fosse ocorrer: a simetria, por exemplo, tornou-se na realidade uma construção impossível e, conseqüentemente, se transformou na imagem espiritual da morte e da destruição, do silêncio imóvel. A ordem surge ao se nivelar todas as contradições e ao se começar do ponto zero todas as formas de dinâmica da vida, chegando-se finalmente a uma condição de não-existência. A visão geral é um sonho ansiado e serve unicamente aos objetivos do poder aparente. A moderação é muitas vezes a expressão de uma limitação desejada.

Margrete Sorensen apresenta sua pirâmide, que não é simétrica, apesar de aparentemente poder ser considerada como tal, uma vez que a sua simetria segue o princípio do dinamismo. A pirâmide gira e cresce, respira e vive — não é um objeto concreto, mas sim uma diretiva para a grande unidade que simboliza. A pirâmide possui uma estrutura transparente, que acumula em si um mundo novo (e ao mesmo tempo antigo), onde tudo que existe fora do objeto possui um papel mais importante que o próprio objeto. O seu zigurate é um modelo — mas é também mais do que um modelo, porque permanece no mundo das idéias (da abstração), em seu próprio volume. É um esqueleto, em que a carne que o envolve é feita somente de espírito, de pensamentos, de imagens e de estímulos que ultrapassam os limites necessários, criando uma nova (e antiqüíssima) imagem do mundo.

A pirâmide de Margrete Sorensen é também um lugar de culto, da mesma forma que o zigurate, ou seja, os jardins de Semiramis, era a pirâmide de outrora. É um lugar de culto para afirmação da vida e do eterno renascer. Pode-se subir ou tentar subir vagarosamente pelos degraus da pirâmide e acaba-se encontrando o berço, onde a união é realizada. É lá que todos os opostos se completam e se misturam: vida e morte, céu e terra, sentimento e intelecto. É lá que a fusão e unificação ocorrem, que a nova vida é criada, que os novos opostos surgem, liberando novas forças dinâmicas, abrindo novos caminhos para o entusiasmo, que é a verdadeira fonte de toda sabedoria.

A fonte da qual Salomão bebeu na Babilônia era a fonte da desordem, do infindável e do eterno retorno.

ARTISTAS EQUATORIANOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Equador

Rafael Herrera-Gil

Marcelo Aguirre, pintor dos instintos e das forças humanas

A crítica especializada não ficou, de maneira nenhuma, surpreendida pelo fato de Marcelo Aguirre ter sido o único pintor equatoriano a conseguir uma distinção na I Bienal de Cuenca, Equador, porque sua trajetória, na jovem arte plástica do país, sua força criativa, sua formação e suas qualidades expressivas o haviam distinguido positivamente.

Aguirre, que tinha recebido uma forte influência dos pintores alemães da década de 50, alguns dos quais foram seus professores, logrou uma visão desgarrada e desgarrante do mundo, que permaneceu intacta no espírito e no intelecto deste jovem de sensibilidade particular.

Mas, aos poucos, a sua pintura, às vezes excessivamente esquemática e carregada de pinceladas dominadas por cores frias, foi se alimentando de novas expressões e características mais definidas, tais como traços mais livres, figuras em atitudes gestuais — imprescindíveis num pintor que necessitava "fazer ver" aquilo que queria dizer — e uma segurança e uma força que parecem carregadas de instintos e visões humanas quase apocalípticas.

Esses últimos elementos aparecem quando o pintor que Aguirre é se encontra na plenitude e na totalidade máximas. Esmiuçando os elementos que rugem dentro dele próprio e observando aqueles que são visíveis nos seres humanos da nossa época, o pintor cria, com um sentido dolorosamente realista, ainda que nem sempre de todo figurativo, uma pintura que fere as retinas, a alma e a sensibilidade do espectador, acostumado, com demasiada freqüência, às obras geralmente sugestivas, em que o secundário assume seu próprio corpo. Aguirre é força criativa, instintiva, vital, dinamismo e paixão beligerante, em cujos quadros a fauna humana assume, às vezes, um caráter quase demoníaco ou um absurdo "tremendismo".

Os traços violentos, às vezes primitivos e brutais, a força expressiva que desnuda a tela, a necessidade de se afastar das forças tradicionais de expressão, comumente estereotipadas, caracterizam, com uma firmeza cada vez maior, uma personalidade plástica definitiva.

Aguirre é, sem dúvida, um pintor de instintos e forças humanas carregadas de premonições e realidades, de miséria e fome, de frustrações, produto de uma sociedade que devora aqueles que pretendem enfrentá-la. Aí está precisamente o transcendental da obra de um pintor equatoriano que não se amarra ao passado, mas que pinta e cria projetando-se vitalmente para o futuro.

Mariella Garcia de Manrique: arqueologia do passado e do futuro

O Equador queria apresentar, pelo menos, uma figura feminina nesta 19ª Bienal de São Paulo. Trata-se de uma mulher cujos valores plásticos surgem como resultado de um processo de desenvolvimento não desligado do contexto de um continente, mas profundamente mergulhado naqueles elementos que, desde sempre, sobrevivem à destruição do tempo. Mariella Garcia de Manrique é uma pintora cuja obra está, há muito tempo, envolvida com paixão e prazer na recuperação do passado histórico do país, mediante a presença, nos seus quadros, de elementos, telúricos e cosmogônicos das mais antigas culturas equatorianas, com um rigor recriativo que não desmente jamais a sua origem.

Sobre a base de uma utilização adequada dos elementos plásticos, reunindo os valores essenciais da harmonia e da composição, Mariella mergulha nesse abismo, aparentemente insondável, para recuperar o essencial do mundo de Valdívia, a milenar cultura costeira do Equador, e vai trazendo, pincelada a pincelada, com segurança e habilidade, um universo arqueológico quase desconhecido, mas absolutamente real.

Em quase todos os quadros dessa seleção, ela tem utilizado, predominantemente, o azul, como se através do espaço percorrido pelo tempo o cosmos daquela geografia milenar voltasse a viver. Os próprios títulos dos seus quadros, *Mundo Valívia*, o feminino ou o masculino ou *Valdívia do Século XX*, ratificam nosso critério.

Mas Mariella está envolvida, diria enraizada, no descobrimento do arqueológico, não só do passado, mas que se lança também para a "arqueologia do futuro", ou seja, para a análise intelectual e plástica daquilo que restará do mundo em que vivemos. Aí temos não só uma inovação temática para a sua obra, mas também, e sobretudo, o resultado da sua profunda e hu-

mana preocupação com o mundo no qual vivemos, condenado, quase que irremediavelmente, a um holocausto nuclear.

E esses quadros de Mariella recolhem, estremecedoramente, repetindo de modo inflexível as tonalidades do azul, os pedaços do mundo destruído pelo homem, com base na técnica e no desenvolvimento científico anti-humano.

Mariella tem pintado esses quadros partindo da recuperação do passado, mas advertindo-nos duramente sobre o que teremos do mundo no futuro.

Jorge Artieda ou a coerência intelectual e a harmonia plástica

Surpreendente a obra de Jorge Artieda; surpreendente sob vários pontos de vista: o homem profundamente vinculado ao seu país, com uma transcendente cultura européia, que tem dominado e domina as técnicas e os segredos da gravação, agora expondo pintura; o artista, em gozo absoluto da liberdade criativa, ansioso por resolver nos seus quadros os questionamentos dolorosos do homem contemporâneo; esta arte moderna, que irrompe no mundo dominado, e com absoluta suficiência, pela perícia pictórica de Artieda.

Os "muros" criados pelo artista significam, ou deveriam significar, a recuperação de elementos intelectuais e emocionais que o homem da rua escreve ou pinta nas paredes, numa ânsia desnorteada de se comunicar. Artieda os resume nesses quadros, trabalhados com vigor, com a força da análise plástica e intelectual, recuperando elementos simbólicos aparentemente comuns, e com o tratamento às vezes explosivo, às vezes meditado da cor. Ruptura das normas de composições estabelecidas, mas que nunca rompem o ritmo, a não ser para formar um todo plasticamente válido. É que a coerência intelectual e a harmonia plástica são evidentes.

Obra que nos deixa carregados de interrogações, porque os símbolos usados, pelo caráter absolutamente comum a eles, irrompem nosso sentido lógico e nos imergem no mundo das dúvidas e dos desconcertos, da vida e da morte, do tempo e do espaço. Às vezes, pode parecer que os elementos do universo se romperam, e o vermelho e o amarelo, o violeta e o branco são representações fragmentárias daquilo que resta deste mundo.

Sem dúvida, a obra de Jorge Artieda é importante, não só do ponto de vista plástico, mas muito mais do domínio técnico e do mundo insuspeitado contido em cada quadro. Um mundo que apenas o artista pode transpor e transmitir à obra, excepcional pelo caráter universal do seu conteúdo.

Nicolas Svistoonoff e a procura de um novo conceito espacial

Nicolas Svistoonoff representa um caso particular na pintura contemporânea equatoriana; filho de pais russos, nascido na República Popular da China, e radicado e naturalizado no Equador, sua obra reflete essas aparentes contradições.

Mas não é somente nesses aspectos que se deve procurar a transcendência da sua obra pictórica, mas também no processo de evolução que tem sofrido graças às suas condições criativas e plásticas pessoais. A partir do seu domínio do desenho, os elementos da composição vão se aliando a uma utilização transcendente da cor, o que o leva a uma permanente procura de elementos plásticos que melhor se adaptem aos temas, que nunca estão num plano secundário ou subsidiário, pois constituem a razão de ser da sua criação.

Sua capacidade de observação, seu poder de análise e síntese definem quase completamente os motivos que conduzem a obra de Svistoonoff, mas a sua condição de gravador determina uma aplicação absoluta ao trabalho, a necessidade de uma elaboração minuciosa de cada quadro, onde cada elemento tem um significado e uma razão de estar.

As obras de Svistoonoff expostas em Quito, em junho deste ano, refletem o momento culminante desse processo de evolução do autor, onde matizes de figuras bélicas ou grandes volumes de barcos ocupam o pano todo, sem que haja um só espaço livre, como se a convulsão do mundo em que vivemos tivesse se apoderado completamente do quadro.

E aqui está o grande salto. Entre os quadros que expôs e estes que estão apresentados nesta 19ª Bienal existe uma distância significativa: Svistoonoff se faz uma nova proposta estética e plástica, que consiste em deixar vazios os espaços do quadro, utilizando apenas os extremos, para ali colocar alguns elementos. O restante está vazio.

Mas não se trata de um vazio absoluto, como se o artista não tivesse nada a expressar, nem de um vazio como solidão, freqüentemente utilizado por outros artistas. Trata-se de um vazio com conteúdo, como meio de comunicação, através do qual os elementos que se encontram nos exteriores do quadro se inter-relacionam, se falam, se nutrem da própria força vital que o vazio possui. E isso é conseguido por Svistoonoff graças ao universo plástico que criou através de um novo conceito espacial.

Luigi Stornaiolo: tornar visíveis os fantasmas e opor-se aos demônios

Luigi Stornaiolo é um jovem pintor equatoriano que reflete nos seus quadros sua perícia como desenhista e como caricaturista, ou seja, como observador grave e crítico do mundo convulsionado no qual vivemos.

Mas é a partir dessas duas condições básicas que parte para criar uma obra que se aproxima do "tremendismo", não só da realidade, mas também de uma subrealidade não precisamente surrealista. Essa sub-realidade, carregada de demônios e de santos, de homens e de animais, está às vezes repleta, cruel ironia, de um satânico humor negro.

É nessa linha que se fixa firmemente a pintura de Stornaiolo. O sardônico, a sátira social, o demonismo tomam corpo nos seus quadros, sutilmente traçados, e onde a cor ganha sentido porque é com ela que crescem os elementos com os quais o autor inunda a tela. De fato, os demônios e os homens, os fantasmas da realidade e do mistério parecem emergir vitalmente da força cromática transmitida pelo pintor.

A pintura de Stornaiolo não responde sequer às tendências dominantes da arte de hoje; talvez nem mesmo aos conceitos da arte do passado. Ali está, precisamente, a sua originalidade, porque responde melhor às forças de um cristianismo permanente, quiçá dantesco, que tem levado muitos artistas a não serem meros observadores ou críticos da realidade, mas sim descobridores dos demônios que existem dentro e detrás de todos os homens. É isso que dá um sentido humorístico, irônico, diria, sardônico, à pintura de Stornaiolo.

Seguramente, essa será uma das razões para que as obras que ele apresenta nesta 19ª Bienal de São Paulo rompam, cruelmente, os critérios e conceitos estabelecidos.

Caricaturizar a realidade, revelar o subreal, tornar visíveis os fantasmas e opor-se aos demônios para deixá-los intactos nas telas são os mundos que Stornaiolo tem moldado nas suas obras.

QUATRO EIXOS DE INTENSIDADE NA PLÁSTICA ESPANHOLA DOS ANOS 80

Espanha

Fernando Huici

Os artistas selecionados para representar a Espanha na 19ª Bienal de São Paulo simbolizam, na diversidade de orientação de suas quatro propostas, a fértil efervescência e a multiplicidade de caminhos que vêm caracterizando a plástica recente de nosso país. Susana Solano, José María Sicilia, Ouka Lele e Juan Carlos Savater pertencem, de certo modo, independente de diferenças de idade, ao que se poderia definir como sendo "a mesma geração"; todos eles emergem no panorama plástico espanhol no mesmo momento, uma vez que suas primeiras mostras individuais se situam em torno de 1980, com mínimas diferenças. Integram, neste sentido, a geração que surge quando já ficaram para trás longas décadas de isolamento social e artístico da realidade espanhola face ao contexto internacional, bem como aqueles anos de transição democrática durante os quais nossa jovem plástica — ainda marcada por individualidades e debates de interesse muito efetivo, cuja reflexão independente marcou, sem dúvida, um paradigma do qual se beneficia a geração presente — não teve, lamentavelmente, uma estrutura de projeção adequada para além de nossas fronteiras. A ressonância contundente que, desde cedo, obras como as de Susana Solano ou José María Sicilia obtiveram em muitos ambientes significativos do panorama artístico internacional comprova que a situação da arte espanhola mudou drasticamente; pouco conhecidos ainda fora de nosso país, os trabalhos de Ouka Lele e Juan Carlos Savater demonstram, também, em minha opinião, até que ponto as expectativas de interesse abertas pela mais recente arte espanhola não se reduzem a um círculo limitado de casos excepcionais.

Susana Solano

A personalidade de Susana Solano foi, indubitavelmente, de longe, a mais intensa de quantas se nos deparam na escultura espanhola dos anos 80. A poderosa e versátil imaginação conceitual em que se aninha sua obra, a rica ambigüidade de suas soluções plásticas e a vertigem que abriga seu sentido de metáfora, inclusive, situam sua escultura entre as maiores singularidades de nosso panorama nas últimas décadas. Torna-se difícil definir uma raiz essencial nessa invenção que se move, ainda no âmbito de uma perspectiva inicialmente pós-minimalista, em campos de sentido muito diferentes, que selecionam seus problemas num umbral muito amplo de sugestões, no interior da memória da escultura ou da arquitetura, entendida esta como criação livre de formas no espaço. Neste sentido, acaba sendo mais eloqüente partir de sua própria metodologia de trabalho. As fontes da escultura de Susana Solano, sua matéria original, nascem muito mais de um sentido intuitivo e emocional da experiência do que de um interesse de ordem analítica. Um encontro, entendido como revelação formal ou vital, desencadeou o processo, que não é, no cerne, se-

não uma sensação tão intensa quanto imprecisa, uma espécie de estado romântico de inspiração.

Tem-se, amiúde, ressaltado a inexistência de esboços, no caso desta escultora — entendendo-se estes como um desenho que resolve, em sua totalidade, a natureza da peça. De fato, seus rascunhos prévios não traduzem, em geral, mais do que um impacto nebuloso de uma idéia que se realiza e desenvolve tão-somente no próprio ato da execução. Daí a importância essencial que assume o processo de trabalho, esse confronto com o material, que dita, dialeticamente, a identidade final do produto. Disso deriva, também, essa insistência, que não é meramente retórica, nos vestígios do processo, o valor que adquirem suturas, encaixes, soldaduras, como elementos fundamentais de sua poética. Nessa linha, materiais diferentes ou modos diferentes de abordagem do material acabam por produzir obras de natureza plástica ou mental muito díspares, que comprometem de forma muito distinta o sentido e o tratamento dados a questões como espaço, luz ou referências metafóricas a determinados arquétipos. Em sua essência itinerante, a obra de Susana Solano não nasce tanto da exploração sistemática de um campo formal ou conceitual determinado quanto de sua vontade poética, radicalmente aberta, na qual o sujeito — isto é, a própria artista — se situa como eixo central e único de uma identidade complexa e hipnótica.

José María Sicilia

Há um verso de Ezra Pound em seu Canto IV que parece refletir-se em certas obras de José María Sicilia: "The scarlet flower is cast on the blanch-white stone". Isso não ocorre apenas devido à menção compartilhada, que o poema e a pintura fazem ao tema da flor, a esse motivo que, no Sicilia dos últimos anos, se converteu numa espécie de marcozero de referência a seus problemas mais específicos, como um detonante neutro que remete à pintura, num âmbito de equívoca representação. Para além da flor — além, mas através dela —, o sentido se define, no verso e na pintura, mediante a cor, sobre uma idéia de impacto congelado, de tensão violenta mas contida.

Nos primeiros anos da década de 80, com suas séries sobre ferramentas, eletrodomésticos e paisagens urbanas ou montanhosas, Sicilia estabeleceu uma versão complexa e ambígua da dialética fundo-figura ou de ilusão da profundidade espacial. Sobre a dramática ocupação total da tela pela cor — que de certo modo se ligava à herança de gestos do expressionismo abstrato —, o pintor sobrepunha imagens emblemáticas que condensavam a composição e que supunham, simultaneamente, um arriscado esforço para manter uma síntese impossível, fosse entre dinamismos de signos divergentes ou, com maior freqüência, entre profundidade referencial e superfície estrita.

Por volta de 1984, com seus primeiros ramos de flores ou esse perfil arquitetônico do *Edifício Espanha*, que é uma simples estrutura escalonada, vai-se diluindo a referência figurativa até deslocar o problema para um confronto entre elementos plásticos de índole mais literal. Fixa-se, então, o desafio de Sicilia quanto aos termos que definem sua produção atual: um diálogo entre componentes de natureza contraditória, mas que se conjugam num equilíbrio dramático. Gesto ou matéria devem, assim, enfrentar seu peso em face de geometrização compositiva, que nasce inclusive do encaixe de diferentes telas num políptico, assim como planos de tendência monocromática mantêm seu contraste com outras superfícies saturadas com sobreposição de cor. E sobre essa contínua dinâmica entre opostos, o caráter limite do desafio conceitual assumido por Sicilia adquire todo seu potencial perturbador, sua secreta e complexa violência mental.

Ouka Lele

A utilização de suporte fotográfico, paralelamente ao desenvolvimento de certa trajetória profissional neste campo, tem gerado equívoco sobre a verdadeira natureza do trabalho criativo de Ouka Lele, restringindo-a abusivamente à esfera fotográfica e deixando de lado a sofisticação maior de um processo no qual a fotografia, ainda que chave, é apenas um instrumento parcial. Em seu sentido amplo, o processo se inicia com manipulação cenográfica do real, que supõe já uma primeira etapa de reordenação. O suporte fotográfico intervém, aqui, sendo talvez, paradoxalmente, o mais neutro, o mais distanciado em relação aos componentes ativos da criação desenvolvidos por Ouka Lele, proporcionando uma base documental que possibilita uma segunda perspectiva de intervenção, através da cor ou de outras formas de manipulação pictórica.

Desde o início, praticamente, a obra de Ouka Lele se mantém fiel a esse duplo processo de transformação alegórica da realidade. Não obstante, a sua poética, esta sim, sofreu uma clara evolução. O início de sua trajetória se relaciona com uma confluência de elementos pop e surrealista, bem como uma gama mais ácida e agressiva no tratamento da cor. Em sua etapa mais recente — a despeito de suas referências culturais continuarem dependendo antes de uma forma mais espontânea de intuição do que de uma linha de reflexão historicista —, a obra de Ouka Lele se deslocou em direção a coordenadas que evocam a riqueza da tradição barroca espanhola, tanto na natureza de suas invenções alegóricas quanto na estrutura compositiva das imagens que as sustentam. E, na minha opinião, também aqui, onde o equilíbrio sutil entre o candor emocional e o patético subjacente se concretizam, em sua extrema liberdade de manipulação simbólica, é que o clima da poética de Ouka Lele encontra, finalmente, sua expressão mais eloqüente.

Juan Carlos Savater

A corrente sobre a qual se articula, mental e plasticamente, toda a trajetória de Juan Carlos Savater radica-se na grande tradição centro-européia da paisagem romântica. Mas, no seu caso, essa referência se baseia menos em citações formais diretas do que numa certa identidade anímica, na da paisagem como projeção de um estado de espírito, que se reflete na natureza para nos revelar nossa condição dividida. A pintura é, assim, um instrumento de conhecimento, cujo alcance e intenção envolvem muito mais que o estritamente plástico. Esse modo de conhecimento tem, para Savater, numa linha que compreende também o que tem sido seu interesse pelo pensamento e pela arte do Extremo Oriente, a forma de uma intuição instantânea, de um resplendor que ilumina subitamente o sentido profundo de uma determinada parcela da realidade. Daí, conseqüentemente, seu método de trabalho envolve também a busca de um "estado de graça" que defina de uma só vez o desenvolvimento da obra, como uma espécie de "impressionismo místico".

Paisagens abstratas, palpitação suntuosa e quase sagrada de luminosidade cromática, a obra atual de Juan Carlos Savater abre um rota de apaixonante intensidade na evolução deste artista, cujo caráter manteve sempre uma distância singular frente às correntes plásticas dominantes em seu meio. Na concisão dos formatos, na busca de uma vibrante e concentrada sensualidade em sua técnica pictórica, Savater encontrou um meio precisamente ajustado à natureza de sua inquietude, através de uma concentração de energia num quadro que se converte em catalisador emocional de alta voltagem, tal como uma "mônada", que aprisiona e irradia, ao mesmo tempo, um aspecto essencial desse diálogo, no qual o sentido do real se revela ante o espírito lúcido e agônico do pintor.

ARTISTAS ESTADUNIDENSES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Estados Unidos

Anne Sue Hirshhorn

Os trabalhos de Stephen Antonakos, Robert Stackhouse, Pat Steir e Michael Singer apresentados na 19ª Bienal Internacional de São Paulopartilham uma única atitude comum. Cada um deles abordou o tema "Utopia versus Realidade" mais como fusão do que como oposição entre os temas. Em suma, eles apresentam visões utópicas da realidade.

Stephen Antonakos

Stephen Antonakos nasceu em Agios Nikolaos, Gythion, Grécia, em 1926. A família do artista mudou-se da Grécia para Nova York em 1930, que, desde essa época, tornou-se o lar permanente de Antonakos. Sua primeira exposição individual, "Colagens", foi realizada na Avant-Garde Gallery, Nova York, em 1958. Desde esse momento, ele vem ganhando amplo reconhecimento, nos Estados Unidos e na Europa, pelo uso do neon, que se tornou um material para abstrações formais e elegantes na sua arte. Ele é particularmente conhecido pela criação de obras de arte pública de grande escala. O trabalho de Antonakos é arquitetônico pelo seu caráter, sendo freqüentemente uma colaboração ou um diálogo com o arquiteto envolvido em projetos esculturais para edifícios.

A obra de Antonakos é conhecida de forma escultural, mas é pictórica pelo seu uso da cor e, freqüentemente, integra abstrações em neon brilhantemente colorido, com uma superfície pintada sobre tela ou painel. O seu projeto para São Paulo é uma integração desse tipo, poderosa e pictórica.

Refletindo sobre o tema "Utopia versus Realidade", Antonakos escreve: "Diria que o meu tabalho se realaciona plenamente com a 'realidade'. Eu uso o meio diretamente, tal como é, sem forçar ou alterar o seu caráter contínuo. Não existe nenhuma alusão ou representação, nenhuma referência a imagens ou coisas externas à obra. Eu quero que os observadores experimentem a obra diretamente. Ela própria concretiza a experiência em todos os seus aspectos e 'visões' diferentes, de acordo com as diferentes quantidades de luz, com o ângulo de visão, com a distância e com outras variáveis.

"Nessas últimas semanas, tenho conversado com várias pessoas sobre isso, e elas têm sugerido que na obra existem coisas que se realacionam com 'utopia' — a sua natureza totalmente abstrata, a qualidade

'ideal', aparentemente inerente ao uso de formas geométricas clássicas, e o desenvolvimento contínuo do uso que faço delas em locais arquitetônicos específicos, assim como a evolução consistente da obra para outras formas e significados. Certamente, desejo permanecer aberto para onde quer que a minha visão vá. Nada existe de didático ou normativo no meu modo de trabalhar. Para mim, existem possibilidades quase ilimitadas a serem exploradas — só espero dispor de tempo para tornar realidade todas essas idéias."

Antonakos já recebeu numerosos prêmios, entre os quais uma bolsa da National Endowment for the Art, e uma da Deutscher Akademischer Austauschedienst de viagem para Berlim. Vários projetos têm sido fomentados por programas de arte em locais públicos da Endowment.

Michael Singer

Michael Singer nasceu em Nova York em 1945 e fez seus estudos na Cornell University, seguindo cursos de pós-graduação na Yale University e na Rutgers University. Os materiais das primeiras esculturas de Singer — madeira, aço e tijolo — estavam relacionados a seu ambiente urbano, Nova York. Mas duas experiências ligadas à natureza — os charcos de água salgada de Long Island e um relato da exploração aventureira de Thor Heyerdahl ao cruzar o Atlântico — exerceram uma forte influência sobre o trabalho de Singer.

Uma subseqüente seleção de juta, corda e juncos para sua escultura foi influenciada não apenas pelos charcos de Long Island, mas também pelo significado desses materiais nas culturas antigas e suas mitologias (como o lago Titicaca, no Peru).

Os desenhos e as esculturas de Singer evocam ao mesmo tempo a natureza e o ritual. Diana Waldman, em seu ensaio para a exposição de Singer no Guggenheim Museum, de Nova York, escreveu: "Em muito da obra executada de 1980 em diante há um sentimento de autocontenção. São estruturas pouco elevadas, cujas 'paredes' atuam não como barreiras, tal como na arquitetura ocidental, mas como portões que conduzem ao interior, evocando portões e cercas de santuários xintoístas... Esses mágicos cercados evocam uma relação ritualística que é em parte natureza, em parte mito".

O significado mágico e ritualístico da escultura de Singer reflete-se em títulos como *First Gate Ritual Series*, um tema explorado desde 1979.

Robert Stackhouse

Nasceu em Bronxville, Nova York, em 1942. Desde a sua primeira exposição individual, na galeria Sculpture Now de Max Hutchinson, Nova York, 1976, Robert Stackhouse se tornou conhecido pela justaposição de símbolos, inclusive imagens de sonhos, freqüentemente executadas em aquarela e carvão sobre papel, e pelas esculturas tridimensionais em madeira.

As alusões de Stackhouse a uma visão utópica são inferidas por Donald Kuspit, que escreveu sobre Deep Swimmers de Stackhouse, uma montagem e desenhos relacionados, na Galeria de Arte e Arquitetura da Universidade de Tennessee-Knoxville, em 1985: "A escultura primitiva, localizada num espaço primitivo, nos faz recordar a nossa própria natureza primitiva. Essa é a dimensão realmente subjetiva da escultura de Stackhouse. Ela nos transporta para aquilo que julgávamos morto dentro de nós, para o ego arcaico, primitivo, fantasmagórico, 'natural', o ego atemporal de que nos esquecemos".

Ruby Birth é outro desses mundos arcaicos envolvendo poderosamente a imagem de uma serpente vermelha — uma antiga metáfora do renascer, tão antiga quanto as serpentes e as deusas-serpentes de Creta. O artista escreve: "Olhando a distância, devido às treliças abertas, o espectador vê as duas partes como se fossem uma. (...) Quando o espectador se coloca entre o desenho e a estrutura ele vê ambas como entidades separadas. Cada um desses processos físicos simboliza uma viagem pessoal do passado ao futuro cheio de esperanças. Um futuro com que apenas podemos sonhar pode ser utópico".

Pat Steir

Nasceu em Newark, Nova Jersey, em 1940. Sua primeira exposição individual de Pat Steir foi realizada na Galeria Terry Dittenfass, Nova York, em 1964. Steir estudou filosofia e literatura na Universidade de Boston, antes de receber o título de Bacharel em Belas-Artes, em Pratt, Nova York, no ano de 1961. Contudo, somente após 1972 seus temas principais, sua investigação de filosofias, suas pesquisas nos campos da arte e da história entrariam no seu trabalho, insistentemente preocupado com esses temas.

O Panorama, 1987, de Steir é um estudo desses temas. As suas pinturas, gravuras e desenhos traduzem o pensamento através do gesto. Inicialmente, uma série de monogravuras, seguidas de *A Onda*, interpreta arte e história através dos recursos de tema e gesto da pintora. *A Onda*, segundo Hokusai, como se pintada por Turner; *A Onda*, segundo Coubert, como se pintada por Pollok; *A Onda*, segundo Coubert, como se pintada por Turner, são concepções grandiosas que rivalizam na impetuosidade.

Steir escreveu a respeito do desenho e da realidade: "Desenhar é, naturalmente, uma forma radical, um alento... Um movimento de luz, de tênue luz contra a escuridão. Olhá-la pode fazer tanto bem à humanidade... pintar ou desenhar esse tênue acidente ou movimento de luz fugaz como uma meditação, começar a desenhar essa pequena coisa natural e, depois, ver o natural naquilo que se acabou de desenhar. Trata-se de concentrar, mediar a realidade para representar nela a insinuação do real. Acima de tudo, um desenho do real não tem nenhuma relação com o real, ou com qualquer realidade, mas a realidade de desenhar a natureza só diz respeito à natureza do desenho".

Nós, juntamente a outros artistas participantes dos Estados Unidos, sentimo-nos gratificados em compartilhar a longa tradição e o compromisso com a excelência artística que marcam a 19ª Bienal Internacional de São Paulo.

ARTISTAS FINLANDESES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Finlândia

Arja Elovirta

Procuramos analisar e explicar o nosso mundo através da denominação, classificação e periodização dos fenômenos nele percebidos. Ao observar uma obra de arte, queremos saber a que grupo, a que estrutura de referência ela pertence. Na arte de uma época, procuramos os aspectos mais característicos, uma tendência dominante ou algumas tendências rivais. Classificando um novo fenômeno — por exemplo, uma obra de arte — e incorporando-o ao nosso mundo de experiência prévia, nós também o tornamos inofensivo e familiar, curvando-o à lógica do pensamento analítico.

Por volta do final da década, acostumamo-nos a considerar a ausência de uma tendência dominante como uma característica básica da arte finlandesa contemporânea. O "vale tudo" tem emergido como um lema da nossa época.

Sem dúvida, o nosso clima cultural tornou-se mais pluralista. Desde os anos 70, a fé idealista no progresso, no poder da política e numa ideologia explícita — que era esquerdista, há uma década — ficou abalada. Agora, estão disponíveis e aceitáveis muitos conjuntos alternativos de valores. A sociedade informatizada assegura uma rápida disseminação da influência internacional. Além disso, um número cada vez maior de artistas finlandeses passa algum tempo trabalhando numa das metrópoles artísticas — Nova York, Paris, Londres, Berlim.

As decisões do artista são guiadas por impulsos subjetivos: identidade nacional, mitologia e tradição visual são apenas umas dentre muitas musas.

Havia uma tendência a datar a "emancipação" e a pluralização da arte finlandesa na virada da década, quando os "grilhões" da arte fortemente realista foram quebrados pelo novo impressionismo. Na realidade, pelo menos alguns dos artistas, que posteriormente se tornaram famosos, vinham produzindo trabalho semelhante já há algum tempo; contudo, não foi antes da virada dos anos 80 que as tendências internacionais da *Heftige Malerei*, na Alemanha, e da *transvanguardia*, na Itália, forneceram suporte para movimentos similares na Finlândia. Paralelamente à nova pintura, ganharam força também a "arte da terra" (*earth art*), a instalação (*installation art*) e a arte conceitual, já existentes, em estado latente, desde o final dos anos 60.

Espetáculo e vídeo chegaram para ficar. Aumentou a contribuição da mulher à nossa arte. O papel e a função da arte foram submetidos a uma reavaliação — a arte sendo vista notadamente como instrumento da psique e da mitologia subjetiva do artista.

Na Bienal deste ano, a Finlândia está representada por dois artistas jovens. Kari Cavén tem produzido construções de madeira, que se espalham pelas paredes e no espaço; e Jussi Kivi mostra fotografias coloridas sobre o tema da lei de Murphy: o que pode acontecer, acontecerá. Ambos os artistas se formaram pelo Departamento de Pintura da Academia de Belas-Artes da Finlândia em 1982. Ambos se tornaram conhecidos através de trabalhos diferentes da pintura: Cavén com suas construções de madeira e Kivi através de diferentes *happenings*, projetos de arte conceitual-com-fotografia e de arte ambiental. Economia de expressão e traços de humor subjacente são os fatores de união da dupla finlandeses, ora vista em São Paulo.

As pinturas primitivas de Kari Cavén eram peças coloridas a pastel que emergiram da tradição construtivista. Letras que se interceptam mutuamente e superfícies abstratas podiam ser construídas como signos, que — com toda justiça — foram preferidos antes pela forma que pelo conteúdo. Uma característica essencial era o estudo do espaço entre as estruturas e dos níveis do relevo, que resultou no abandono gradativo tanto da tela como do acrílico. O fundo restritivo desapareceu, deixando apenas as figuras semelhantes ao relevo que se arqueiam em formas geométricas, que se unem pela tensão do espaço entre elas e pela escala refinada e extraordinariamente rica de tonalidades da madeira flutuante unidas com cuidado.

Glosando uma declaração atribuída a Picasso, poderíamos dizer que Kari Cavén não procura, encontra. Seus materiais são peças de madeira, barras de metal e velhas portas, encontradas em caçambas, demoli recentes de Cavén, uma estrutura é formada por duas ou mais partes organicamente unidas. O artista cria tensão entre dois materiais diferentes: na *União pelo Sofrimento*, a barra metálica de uma centena de quilos dobra contra si a base de madeira, enquanto o pólo do ímã de ferradura, numa *Última Gota*, cai pesadamente no chão. Pode-se ouvir o diálogo entre a forma da obra e as associações criadas pelo título.

Jussi Kivi se auto-define como um pintor especializado em arte ambiental e fotografia. Se a arte de Cavén é reminiscente de um processo, Kivi enfatiza o caráter de processo de toda a sua atividade artística. Ele é um dos poucos artistas finlandeses que, no verdadeiro espírito de Beuys, estão preparados para contestar a existência de uma fronteira entre vida e arte. Para ele, uma obra de arte é um signo de algo maior do que ela própria, um lembrete de que a mudança é a única força verdadeira. As ações conceituais de Kivi foram ligadas à natureza e a um certo misticismo, um desejo de retornar ao estado virginal, onde a arte era uma parte organicamente integrada à vida cotidiana do Homem. Ele pode ser caracterizado como um sentimental romântico shilleriano: a relação entre o artista e sua obra é contemplativa, reflexiva. Em vez de tratar diretamente com a vida, ele trabalha com as idéias.

Os temas das fotografias exibidas nesta exposição são tirados do mundo dos Westerns, das notícias sensacionalistas e da realidade televisiva. Eles examinam a relação de impressões, atitudes e crenças frente à realidade — ou ilustram o mundo da fantasia de um menino. As fotos montadas com brinquedos emprestam realidade a uma aventura de espionagem internacional, um acidente, um incêndio ou um novo planeta num céu rubro. Jogando com luz e cor, Jussi Kivi capta uma atmosfera genuína: o espectador acaba desejando aceitar a definição do artista como sendo toda a verdade. "Se é possível, acontecerá."

As obras de Cavén e Kivi podem não ser o exemplo típico da arte finlandesa atual. Antes, elas são uma referência à existência de artistas jovens e talentosos, dos quais podemos esperar muito no futuro, também.

ARTISTAS FRANCESES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

França

Gérard Guyot
Comissário

Uma das mais interessantes formas da modernidade origina-se na história, tanto pelo emprego de técnicas tradicionais quanto por variações no real e na ficção.

Os sete artistas franceses convidados para a 19ª Bienal Internacional de São Paulo, cujo tema é Utopia versus Realidade, têm em comum a absorção da cultura ocidental a partir de seus arquétipos mais banais até suas intuições dramáticas. Face à atual situação de esgotamento, ao abandono das certezas, eles propõem cada um dos desvios, ultrapassando a virtuosidade, jogando com o instável, para tratar do estilo, da imagem, da visão, assim como do mito, do ritual e da magia.

Estes singulares conjuntos de obras, em muitos casos pouco conhecidos, serão apresentados isoladamente em São Paulo no intuito de escapar a qualquer critério nacionalista.

A um catálogo, sobrecarregado de informações, preferi que os artistas pudessem criar um espaço imaginário numa configuração de jornal, sedutor pelo formato, pela matéria, pela fragilidade, mas que, diferentemente dos diários, poderá ser menos efêmero.

Entrevista com Jean-Michel Alberola, julho de 1987

Gérard Guyot: E São Paulo?

Jean-Michel Alberola: Escultura recente proveniente de massas africanas e da política ou das políticas, em que a lenda de um *ready-made* posto às avessas não é senão a imagem reencontrada para Joseph Beuys (um santo de todos os santos), em meio a uma pintura civil como uma guerra civil ou em meio a uma invasão de gafanhotos, como se me tivesse sido contada uma recordação da infância, uma recordação defronte da pintura, pois que em São Paulo o corpo de uma palavra como a palavra do corpo da pintura vos saudarão uma vez mais.

Entrevista com Bruno Carbonnet, julho de 1987

Gérard Guyot: Em São Paulo, o senhor apresenta diferentes tipos de peças. Qual é a articulação entre elas?

Bruno Carbonnet: A luz, a pintura, a absorção.

G.G.: A própria pintura está ausente em algumas peças?

B.C.: Não, a mera presença de um toque de lápis já é pintura.

G.G.: O senhor sempre utiliza a presença da fotografia?

B.C.: É a presença da imagem.

G.G.: Certas peças integram partes recortadas, sobre chassis espessos; outras são planas; mas também, freqüentemente, o senhor pinta diretamente a parede.

B.C.: Duas razões concorrem para isto: a concentração do espaço e o espaço, histórico, da pintura.

G.G.: O senhor faz este espaço, que qualifica de histórico, passar por uma evolução?

B.C.: Não, não há progresso em arte. Sim, ocorrem sempre mudanças.

G.G.: Nas peças que contêm recortes, sempre se descobre um fundo pintado com cores quase inqualificáveis. Elas o são para o senhor?

B.C.: Tela de televisão apagada, água, céu, luz...

G.G.: Nestas superfícies pintadas aparece uma esfera vermelha, recoberta. De que modo ela se articula, por um lado com o fundo e, por outro, com as partes para encaixar?

B.C.: É sempre interessante articular-se com as esferas.

G.G.: Nos elementos encaixados encontra-se uma parte recoberta de resina. Do que se trata?

B.C.: É ao mesmo tempo imagem e reflexo, com a cor entre ambos.

G.G.: O senhor afirmaria o mesmo quanto aos elementos em preto e branco onde se reconhecem fragmentos de cruz?

B.C.: Trata-se com efeito de imagens e reflexos, mas já gravados.

G.G.: Pensamos reconhecer elementos da tecnologia atual. De que maneira eles intervêm?

B.C.: Na pintura, há os elementos que se podem representar e os que se podem ver. Estou interessado em sua capacidade para a destruição visual. É a guerra.

Entrevista com Gérard Garouste, junho de 1987

Gérard Guyot: Qual poderia ser o título destes nanquins que o senhor acaba de publicar?

Gérard R. Garouste: Seria a arte de pensar em outra coisa quando nos obstinamos a ser muito precisos.

G.G.: O que o senhor entende por isto?

G.R.G.: Ser bastante preciso é aplicar um jogo de formas. Aqui será o nanquim, isto é, um traço preto sobre uma folha branca, sem escapar a esta forma, como uma avó que faz seu eterno tricô, mas que, enquanto o tricô progride, pensa, e seus pensamentos jamais são da ordem do acaso. Tudo é infinitamente ligado; estes nanquins associam imagens e aqui a associação de uma imagem a outra reveste-se de maior importância do que a própria imagem.

G.G.: Qual a relação com as pinturas apresentadas pelo senhor?

G.R.G.: Sobre a forma, direi que o nanquim é preto sobre branco; é por conseguinte a mais simples expressão possível. É o estilo em estado puro; se fiz uma série de nanquins, era para permanecer em ruptura com o que havia feito nestes últimos anos e confrontar-me com meu próprio estilo. Os quadros concluem esta atitude, pois um quadro é um jogo de passagens de um esboço a um empastamento, de um empastamento a uma pintura pouco carregada em pigmentos.

Sobre o fundo, direi que ambas as expressões, pintura e tinta, são imagens apanhadas deste jogo associativo que poderia ser a vivência de uma recordação, ora comum a todos, que será mitologia, ora de uma lenda muito mais pessoal.

G.G.: O senhor está se referindo à lenda pessoal?

G.R.G.: Sim, é um paradoxo. Uma lenda é comum à sociedade como um todo, mas, de fato, as recordações mais pessoais, enterradas no nível mais profundo de minha memória, as mais arcaicas, as que são ao mesmo tempo maravilhosas e perigosas, isto é, as da minha primeira infância, creio que são igualmente compartilhadas por outros e são as que fabricaram as lendas. Uma criança, ao ouvir lendas, também as inventa.

Atribuo uma considerável importância à vivência da infância; vejo aí uma relação muito precisa com a infância de nossa sociedade, que para mim caracteriza-se pela Idade Média, época na qual, de uma cidade para outra, era preciso atravessar florestas profundas com lobos e bandidos, atores necessários para a encenação do drama.

Mutus Liber, Notícia.

Mutus Liber (um livro mudo) é um ciclo de pinturas iniciado em julho de 1986.

É um museu imaginário em vias de realização, desmontável e transportável.

Mutus Liber é um conceito de múltiplas facetas, sem ponto de vista, formado pelo encontro de várias imagens na consciência.

É uma escultura que não existiria senão num espaço imaginário. Uma utopia.

O Livro é organizado segundo uma estrutura de 36 "assuntos" ou capítulos, numerados de 0 a 36. Cada tela traz o número correspondente a seu assunto.

36 é o número do círculo. O próprio ciclo é dividido em três círculos. O primeiro procede do duplo (da imagem), o segundo do simples (do real), o terceiro da triplicidade (do signo).

O Livro é uma estrutura aberta. Cada capítulo pode ser objeto de várias versões

denominadas "estudos". Nenhuma é definitiva.

O assunto do Livro é o assunto em geral. Seu objeto é aquilo que não tem imagem, o real, a luz.

Cada "capítulo" tenta apanhar um arquétipo, uma imagem na qual o pensamento esbarra no real.

Os desenhos de Mutus Liber, provenientes de variações sobre a deformação do cubo cênico, funcionam simbolicamente, como ideogramas.

Trata-se pois de um sistema não fonético (mudo) e não sintático (mas paratático). Um jogo de armar simbólico.

Com efeito, é da justaposição das peças em ordem parcial e aleatória que nasce o sentido de cada apresentação.

Antigamente, o assunto precedia a arte, neste caso a arte antecede o assunto. Por este motivo, as palavras em Mutus Liber são escritas pelo avesso, no avesso do sentido...

Mutus Liber é um drama cujo ator principal é a imagem, tomada no absoluto de seus atributos: a sombra, a luz, as linhas, os ângulos, os planos, os antagonismos da forma e da força, do acaso e da lei, da tensão e da flutuação, do sólido e do vaporoso, do azul e do castanho.

O drama é o mistério, em cena, da perda do real em sua própria imagem e na imagem da consciência, lá onde todavia apenas existe e é amado.

Mutus Liber é uma tentativa de transfiguração do assunto. (Philippe Hurteau, junho de 1987)

Entrevista com Pierre Mercier, junho de 1987

Gérard Guyot: Em São Paulo, como serão organizadas as diferentes peças que o senhor apresentará?

Pierre Mercier: Primeiramente, tratar-se-á de definir com o auxílio de um espaço construído arquiteturado, no interior do espaço geral da Bienal, um local particular. É praticamente um *enquadramento,* no sentido fotográfico do termo, dentro do qual certos *objetos sensíveis* (como digo no texto que escrevi no jornal que acompanha a exposição) poderão ser percebidos.

G.G.: Vi nos projetos que esse "enquadramento", que inclui uma abertura, obriga o espectador a percorrer uma distância bem grande antes de poder penetrar no interior.

P.M.: É para mim uma vontade de tornar presente o corpo, os corpos que circularão neste espaço. O corpo como local de experimentação do espaço, a confrontação do corpo e da obra de arte são para mim coisas totalmente primordiais.

G.G.: É por isto que o senhor vem mostrando, há vários anos, carne, tanta carne, nas imagens que realiza?

P.M.: Carne é do corpo, um pouco de corpo, um pouco do espaço do corpo, uma espécie de concentrado de certa forma monstruoso, porque cortado em suas partes mais essenciais, mas ainda assim o vivo, a vida, o que serve à vida.

G.G.: No interior do dispositivo do qual falávamos há pouco, o senhor instalará a projeção diapositiva de uma imagem do céu, uma tiragem sobre pedestal e uma espécie de mesa ou de tribuna metálica. Que papéis desempenham estes diferentes elementos entre si?

P.M.: Com o auxílio destas três peças que são outras tantas direções para não dizer sentidos, gostaria de estabelecer, de definir um espaço sensível, isto é, um local onde nossa *intuição* nos permitiria perceber um pouco do sagrado, um local onde estão reunidos potencialmente o corpo, a palavra e o espírito; um tipo de deserto experimental ou *vazio* no qual — para mais uma vez tomar de empréstimo termos do linguajar fotográfico — uma palavra "latente" estaria contida e poderia ser "revelada" a *alguns.*

Entrevista com 4 Taxis, julho de 1987

Gérard Guyot: De onde vem "4 Taxis"?

4 Taxis: Há aproximadamente dez anos, 4 Taxis (Michel Aphesbero, Danièle Colomine) inventou para si um estilo de vida: morar numa cidade estrangeira, aí conceber um trabalho plástico cujo tema é a cidade e a configuração uma revista: *4 Taxis.*

Berlim, Barcelona, Los Angeles, Madri, Sevilha, Lubbock, todas essas cidades em que já vivemos, compõem as bases de uma construção mental que hoje escapa à forma de uma revista. "O verdadeiro território da viagem não é o mundo das latitudes e das longitudes que atrevessamos, é aquele que transportamos e que tanto cá como lá, não se sabe por que, desabrocha." (Guillebaud)

Gérard Guyot: Qual seu projeto para São Paulo?

4 Taxis: Vamos realizar uma composição visual inserida na paisagem urbana de São Paulo, incluindo sinais gráficos tomados de empréstimo às cidades (e aos personagens destas cidades) visitadas por 4 Taxis. o projeto principal se chama "4 Taxis Hollywood Suicide".

No Parque do Ibirapuera, circundando o pavilhão da Bienal, vamos construir uma réplica, em tamanho natural, de algumas letras do signo HOLLYWOOD inscrito sobre as colinas da cidade de Hollywood. As letras que faltam serão pintadas sobre as vidraças no interior do Pavilhão e, por um efeito de perspectiva, somente desse ponto de observação se tornará possível a leitura da palavra HOLLYWOOD.

Para complicar a situação (!), as letras de 4 Taxis "se atirarão" do alto do *HOLLYWOOD Sign;* elas estarão "suspensas" no topo, em posição de desequilíbrio...

Gérard Guyot: Esta é uma alusão a uma forma de suicídio bem hollywoodiana?

4 Taxis: É claro que se pode pensar em Lillian Millicent Entwhistle, aquela atriz que se suicidou atirando-se do alto do "H" em 1932... mas para nós é mais a imagem de um suicídio "tipográfico": um (tipo) *Linéale Ombrée* que se precipita do alto de um (tipo) *Machine* (de sonhar?) *Bold.*

Gérard Guyot: Por que este jogo visual monumentalidade-precariedade, este jogo sobre a profundidade de campos?

4 Taxis: Para os habitantes ou visitantes de Hollywood o signo aparece quase sempre minúsculo no horizonte, como flutuando sobre um nevoeiro enganchado nas colinas que pendem sobre a cidade. Esta imagem de culto, permanente e inatingível, essa marca registrada das indústrias do imaginário era nossa visão cotidiana quando morávamos em Carlton Way. (Fizemos, aliás, desta imagem, a capa de 4 Taxis Los Angeles.) Em São Paulo, ao contrário, propomos uma leitura inversa: o *HOLLYWOOD Sign* surgirá num primeiro momento como se estivesse próximo, retalhado, ilegível, em sua materialidade "cirúrgica" (armação, andaimes, chapa ondulada pintada de branco) para depois tornar a encontrar sua "distância natural", sua leitura (por conseguinte sua magia), somente do interior do edifício que abriga a Bienal.

Em abril passado voltamos a Hollywood para fazer a ascensão, "ver de perto", medir o signo. Que surpresa! O signo se protege; até mesmo se entrincheira. *Keep out, Danger Zone!,* tudo é feito para afastar os incrédulos...

Opalka por Gérard Guyot

Roman Opalka vai primeiramente trabalhar sem jamais querer expor. Após dez anos de pesquisa, durante os quais o tempo tornou-se a maior das suas preocupações, ele decide, em 1965, visualizá-lo por números, e fazer dos mesmos o programa de sua vida inteira.

Sobre a primeira tela deste programa, cujo fundo foi preparado em preto, ele sobrepõe o algarismo 1, no alto e à esquerda, por meio de um pincel nº 0 e de tinta branca. Do mesmo modo que para o tamanho dos pincéis utilizados, Opalka define as dimensões de 196 x 135 cm para cada tela, idênticas no decorrer de toda a sua vida.

Cada uma das telas é simultaneamente um quadro e um "detalhe" do conjunto do programa definido por uma seqüência de números, que recobrem inteiramente a superfície das telas.

O número que "abre" cada detalhe, no alto e à esquerda, segue o último número sobreposto embaixo e à direita do "detalhe" precedente.

Em 1972, Opalka decide preparar fundos de maneira que cada uma de suas próximas telas comporte 1% de branco suplementar. Pouco a pouco, o cinza vai se tornar mais claro para, no fim da vida, atingir números pintados de branco sobre fundo inteiramente branco.

Para não interromper o trabalho, quando viaja, Opalka continua a progressão de números, que ele traça a pena ou a tinta preta, sobre folhas de papel cujo único formato é de 32,5 x 23,8 cm. Esse tipo de "detalhe" é chamado por ele de "Mapa de Viagem".

Ao voltar para casa, termina esse "Mapa de Viagem" e, retomando uma tela, aí inscreve o número seguinte. De igual modo, antes de partir, deve imperativamente terminar um grande "detalhe", antes de poder começar o "Mapa de Viagem", que é um desenho.

Cada detalhe do progrma traz, como título, OPALKA, e uma só data constante: 1965/1 - ∞, seguida do primeiro e do último número inscritos.

Em seu ateliê, após cada jornada de trabalho, Opalka fotografa seu rosto diante da tela na qual está trabalhando — e faz isso sempre nas mesmas condições de iluminação, atitude e vestuário, manifestando assim uma outra imagem de sua visualização do tempo, que pode ser lida no decorrer dos anos e das décadas.

Enquanto os números permanecem visíveis sobre o fundo da tela, Opalka os pinta, os lê em voz alta e grava sua fala. Está se preparando para o dia em que deverá, a fim de poder continuar a progressão, gravar todos os números que traçará, brancos, sobre um fundo completamente branco.

Enquanto viver, Opalka pintará e permanecerá no branco.

Opalka por ele mesmo

Eu tentei notar, "captar", representar o tempo, mas antes de tudo sua mudança na duração, como o demonstra a natureza — só que de maneira mais apropriada ao homem porque ela o marca paralelamente à sua própria existência: tempo irreversível, cuja leitura nem sempre é compreendida, e que pode nos conduzir para a via errada do tempo reversível que não me interessa; não o considero nem mesmo como tal porque ele se apaga de si próprio pela repetição que o define (calendários, relógios que não são senão instrumentos de medida do tempo, seqüências as mais precisas possíveis, invariáveis por séculos, frações que anulam o passado sem deixar o vestígio da duração, focalizando o presente sem futuro). Há dois "aqui e agora": um pertence ao objeto, outro ao sujeito; espaço e experiência do corpo para o sujeito em uma unidade; imagem da totalidade multidirecional da mudança nas relações do passado com o devir, criando-se em diferenças semelhantes à repetição, contudo sempre outras em sua dessemelhança, resultando na especificidade do tempo irreversível. (...)

Conscientemente, forcei-me a imitar o caos por movimentos desordenados; após certo tempo, me dei conta de que fora levado, por uma tendência natural e independente de minha vontade, a criar relações entre grupos diversos que, por seu próprio poder, impunham determinadas formas de estrutura. Decidia neutralizá-las pela seleção de pontuações precisas na série de trabalhos intitulados *chronomes* e constituídos apenas por traços, ziguezagues ou então pontos que experimentei sem me deixar desviar por esta "auto-organização"; este não era o objetivo almejado. Contudo, a partir daí, os resultados começaram a me interessar e me pareceram responder a um certo ensaio de visualização do tempo; mas, segundo meu ponto de vista, faltavam a esses exercícios vários aspectos fundamentais de razões lógicas, morais e determinantes em seu desenvolvimento. Eu poderia preencher espaços de duas dimensões com uma quantidade aleatória de elementos dicotômicos tão reagrupados que chegariam a desaparecer (sem poder decidir-me a parar antes que a estrutura tenha desaparecido totalmente e se tenha tornado visualmente ausente). Cada obra pode ser considerada como acabada, mesmo se for tão-somente pensada e não realizada *de facto* se aceitarmos o jogo dialético, mas é difícil — psicologicamente — tomar a decisão, fundamentada na boa-fé e julgada a partir de seu princípio formal e estético, de que uma obra de arte está realmente terminada em sua razão de ser. Esse aspecto arbitrário de toda criação artística sempre me apresentou dificuldades de apreciação quanto à qualidade intrínseca da obra. Cada texto, cada definição do pensamento podem ser formulados ao infinito sem a certeza racional de se aproximar da primeira versão, ou de uma infinidade de precisões possíveis, porque nos faltam argumentos objetivos capazes de provar um engano, e, na ausência de provas objetivas de erros, faltanos também a satisfação possível da qualidade imanente à criação. (...)

Cada elemento pode ser substituído sem prejuízo lógico da totalidade porque as diferenças são devidas ao acaso e não ao código da duração criadora; a parte de baixo, a esquerda, a direita, não existem, pois as direções são objetivamente reversíveis no *chronomes*, como aliás na ampulheta. Todavia, na realidade, cada grão de areia da ampulheta ou de todos os desertos tem em comum relações infinitas fundadas em suas semelhanças e diferenças, cada um desses elementos possuindo uma única particularidade, como tentei demonstrar numa gravura cujo título foi extraído da Bíblia, quando Deus dirigiu-se a Abrãao, anunciando-lhe: *Tornarei tua progenitura tão numerosa quanto a poeira da terra.* (...)

Estou privado de quaisquer possibilidades para dirigir o resultado natural, visível, quase "orgânico" por meus diferentes estados psíquicos e condições físicas que os acompanham quando da realização do programa (etapas curtas na escala de meu biorritmo, com novas forças no começo do dia, olhos descansados, espírito calmo, estado este que pode ser lido numa escrita reta, passando, após muitas horas de trabalho, para uma fadiga bem marcada que se manifesta preponderantemente no decorrer de longas seções prolongadas até bem tarde durante a noite, originando um traçado um tanto trêmulo, números maiores e por conseguinte menos legíveis, juntamente com o reflexo de meu esgotamento. (...)

Através destas transformações chego a largos movimentos variados, que se imprimem sobre os *detalhes* aos quais se acrescentam as variações das semanas, dos meses sobre o mesmo quadro e, sobre todos os *detalhes*, as modificações dos anos em etapas mais longas, até mesmo décadas: fenômenos devidos parcialmente a certas degradações físicas do envelhecimento, e ao fator consciente do princípio previsto em meu programa. A dificuldade aumenta quando se trata de fixar números brancos que se esfumam sobre um fundo cada vez mais branco, para cada *detalhe*, aproximadamente 1% de branco a mais (hoje já consideravelmente claro, o que pode ser muito angustiante e fascinante ao mesmo tempo), próximo do branco sobre branco em que as impressões dos números são dificilmente perceptíveis; ainda é possível percebê-las sem que seja necessário gravá-las todas em fita magnética, uma após a outra, pronunciadas em sussurros na língua polonesa, paralelamente ao traçado (prossigo hoje o que comecei há vinte e dois anos e decidi nada mudar. Para a coerência de meu método, nada deve ser modificado conscientemente. Em compensação, a gravação de todos os números será inelutável no futuro..., se este me for dado). (...)

Não estou diante do cavalete como um artista que se questiona sobre o que vai empreender, como será seu próximo quadro, como terminá-lo, que diferença formal ou conceitual lhe dar, formulando incessantemente perguntas sobre a pertinência da novidade e a qualidade de minhas pesquisas. Afastei-me deste aspecto da criação, defini-me em relação a este mundo do qual saí, liberei-me da qualidade; tornei-me um artista à maneira de um filósofo que não mais queria ser filósofo, e preferia ser artista, mas permanecia filósofo. A arte não me bastava, mas não queria fazer outra coisa, tinha um ódio de amor pela arte, queria despedaçá-la e destruir-me, não mais encontrava razões para fazer qualquer coisa, queria acabar com tudo recusando-me a criar, mas recusava-me também a sair dessa situação, e acabei por decidir me atirar no "vazio", criando uma obra na qual o vazio estaria cheio de presença.

Se começarmos a imaginar nossa realidade a partir do zero, este início não nos levará senão ao zero, pois a distância entre o zero e o 1 é um contra-senso — pode-se acrescentar zeros até o "infinito", somente zeros serão obtidos, jamais um: o zero não pode ser senão a base de uma crença religiosa (pois tão somente Deus pode fazer surgir o um do zero) — ou ainda a abertura que permite dividir ou multiplicar a unidade ao infinito, e não uma base conceitual criativa da realidade, que não pode começar senão com a unidade. Para Malevitch, o Absoluto era o nada: ele estava fascinado pelo simbolismo do zero, no qual via a liberação necessária e o fundamento de sua supremacia: "roda da transformação de todas as figurações no não-figurativo".

Para ele a ciência desconhece o medo e não espera catástrofe alguma; ela sabe que a pré-matéria, isto é, a não-figuração, nunca pode cessar de existir, pois é invariável e eterna: desse modo o homem em sua pré-matéria seria inatingível pelas catástrofes e pela morte; se porventura conseguir ultrapassar a fronteira da não-figuração, para ele desaparecerão todas as imaginações sobre o tempo, o espaço e as distâncias: permanecerão tão-somente as sensações e a ação por ela mesma, sem objetivo, porque o não-figurativo desconhece melhorias possíveis, e o nada não pode desenvolver-se no mundo, pois não pode multiplicar-se nem mesmo encolher... (...)

Os pitagóricos colocaram em evidência o princípio da unidade, mais tarde reconhecido pelos atomistas quando perceberam que os átomos, ao se juntarem, mudavam propriedades de que não dispunham em sua separação: isso tinha sido interpretado por Pitágoras em sua tétrade, que atribui aos números sua representação espaço-temporal pela chegada de um quarto elemento. Sem entrar no discurso das estruturas físicas e biológicas (composição das quatro bases do ADN e por aí das próprias cadeias da vida e de seu movimento não-linear), na abertura das composições numéricas, na representação dos processos fundamentais de nossa natureza psicofísica, "arquétipo da ordem que se tornou consciente" segundo K. G. Jung, faço questão de lembrar esses diferentes pontos na expressão dos números, de todas as suas relações possíveis no insconsciente coletivo, fornecido pela imagem de duas dimensões e cuja leitura logicamente definida abre relações multidimensionais. (...)

A vida não se encontra mais aí; contudo será possível que de agora em diante permaneça a consciência de um todo, a imaginação de uma realidade verossímel, inseparável do que sobra disto e que não mais se pode repartir com qualquer um, última etapa do pensamento transformada em eterna presença, ilusão irreversível como o tempo real de um sonho que não poderá mais ser contado — e que é, no entanto, a única ilusão de uma realidade, *unus mundus*, que seja eterna e própria para sê-lo em sua integração com o infinito?...

TERRA, VENTO E FOGO

Brett Rogers
Comissária

Apesar da considerável diferença de idade e formação, David Mach e a família Boyle possuem várias áreas de interesse e preocupação em comum, embora os métodos de trabalho e as raízes dos Boyle sejam derivados do início dos anos 60, época em que eles começaram a ser conhecidos pelos seus "Eventos" e "Shows de Iluminação", enquanto os de Mach utilizam conhecimentos adquiridos nos mais recentes desenvolvimentos que têm como centro o Royal College of Art de Londres e o nascimento de um grupo de Novos Escultores Britânicos.

Indicativos, talvez, do debate mais amplo que ocupa atualmente o mundo da arte britânica, tanto Mach quanto os Boyle compartilham de um interesse superior pela representação, pelo limite entre natureza humana e cultura e pela posição do artista na sociedade. Se algumas dessas semelhanças acontecem por serem ambos de origem escocesa, é difícil de supor — o que fica, entretanto, claro é que seu cinismo (quase sempre beirando o desdém) com relação ao "sistema" que controla as artes tem sido largamente responsável pela diretriz singular de seus métodos de trabalho.

Nenhum deles gosta de trabalhar sozinho, confinado em um estúdio. Conforme Mark Boyle categoricamente afirma, "a idéia de que a Arte só pode ser concebida por indivíduos obcecados é uma neurótica aberração de nosso tempo". Reconhecendo o fato de que artistas de muitas culturas diferentes e através de longos períodos da história trabalharam naturalmente juntos em grupos familiares, a produção dos trabalhos é agora creditada à família Boyle, em vez de a Mark Boyle e Joan Hills, como acontecia anteriormente.

Assim como a família Boyle, que viaja pelo mundo em busca de suas 1000 locações mundiais, só retornando ao estúdio para recriar e completar as esculturas, David Mach também prefere trabalhar em espaços públicos, tais como shopping centers, ruas e, mais recentemente, em um vagão de metrô. Para ele, trabalhar constantemente na frente de um público significa que "as pessoas fazem perguntas às quais devemos responder no ato sem pensar duas vezes, forçando-nos a questionar nossas próprias regras e a repensar no nosso papel na sociedade — eu sou um catalisador, um artista ou um escultor?"

A quebra da distinção entre escultura e representação, que começou nos anos 60, estabeleceu um contexto para a compreensão dos trabalhos da família Boyle e de Mach. A integração e colaboração entre os quatro Boyles na criação de um novo trabalho e na busca de soluções para todos os problemas é uma continuação do elemento "representação", que foi um aspecto importante de sua obra nos anos 60. Para Mach, a própria realização da escultura com seu grupo de assistentes torna-se uma representação na qual ele atua como diretor. Ainda assim, "embora eu me sinta como o diretor, o time trabalha em termos de igualdade como indivíduos".

Mesmo que ambos estejam preocupados em criar um objeto representativo que se refira a alguma coisa do mundo real, nenhum deles rejeitou totalmente as lições do conceitualismo por um lado, ou do formalismo por outro. Ao contrário, seu trabalho demonstra um completo entendimento das linguagens formais tanto da escultura quanto da pintura. É constante a existência de um paralelo no uso do espaço, cor, textura e escala entre a escultura dos Boyle e as pinturas expressionistas abstratas dos anos 50. Entretanto, não se pode negar que tanto Mach quanto os Boyle preferam uma aproximação menos hermética e mais abrangente em relação à escultura, permitindo associação, metáfora e uma variedade maior de meios de operação.

Embora o elemento figurativo da escultura de Mach tenha tendência a incluir outras respostas, está claro que ele está lidando com conceitos esculturais tradicionais — a delineação do espaço através da massa e do volume, a veracidade dos materiais (mesmo que estes sejam modernos e produzidos em massa) e um reconhecimento de pontos de vista múltiplos. Por usarem a parede em vez do chão, as esculturas dos Boyle identificam-se com uma tradição escultural que remonta a um período histórico que vai do Partenon ao Renascimento. A criação de um espaço ilusionista em uma base bidimensional levanta a questão do espaço escultural versus o espaço da pintura e, conseqüentemente, o debate sobre ilusão e realidade.

Ao contrário de seus contemporâneos Tony Cragg e Bill Woodrow, Mach não considera o material que utiliza para suas esculturas como pertencente à categoria de sucata. "As coisas que uso não são objetos achados — eu não os desenterro de refugos. Eles ainda fazem parte da vida. As revistas serão cortadas, reduzidas a polpa e aparecerão novamente no próximo mês." Nesse sentido, "a consciência de um ciclo de vida é um aspecto importante". Para aqueles entre nós que estão mais familiarizados com a ligação entre ciclo de vida e Natureza do que com artefatos culturais, é difícil deixar de perceber que essa preocupação também está presente na maior parte dos trabalhos dos Boyle — seus "objetos achados" não são culturais: com a apresentação dessas "fatias da realidade", essas esculturas de parede aprisionam o tempo e chamam a atenção para suas incursões no clima, na habitação humana e na erosão natural das paisagens.

No momento em que a recriação dos Boyle da parada de um caminhão urbano em uma praia deserta inevitavelmente levanta questões sobre ecologia e meio ambiente, é difícil evitar uma conexão entre a utilização, por Mach, de itens produzidos em massa, tais como pneus ou revistas, e a própria conseqüência da produção em massa. Mach não nega esse fato. "Existe aqui uma crítica à postura materialista, que eu espero retorne diretamente ao próprio mundo da arte, onde existe um mercado de comodismo tão grande quanto em qualquer outro lugar." A noção do Desejo que está no coração de sua obra tornou-se mais pronunciada desde meados de 1986, quando Mach realizou a instalação *Fuel for the Fire* (*Combustível para o Fogo*), no Riverside Studios, em Londres. Pela primeira vez, Mach incorporou valiosos objetos de consumo, como vídeos, pianos e móveis finos, no turbilhão abstrato das chamas. Insatisfeito em restringir-se a temas puramente estéticos, assim como a formas diferentes de representação, esse trabalho destaca a preocupação constante de Mach de mostrar o Consumismo, o Mercado e o Desejo. Pois, por trás da virtuosidade técnica e da transformação de materiais comuns em arte, existe — tanto na obra dos Boyle quanto na de Mach — um impulso contínuo de questionar aquilo que passa por Realidade e de nos fazer olhar novamente tanto para o mundo natural quanto para o cultural. (Brett Rogers)

A arte é a Terra da Família Boyle (por Nicolau Sevcenko)

Você já pensou alguma vez em observar o chão aos seus pés como uma obra de arte? E se ele aparecer um dia nas paredes de uma galeria ou de um museu? Seria então um chão artístico ou uma arte chã? Pois prepare-se você mesmo para a excitante experiência de avaliar o labirinto de paradoxos, desencadeado por uma das mais perturbadoras aventuras artísticas do nosso tempo: a família Boyle. (...)

Mark e Joan, os pais, Georgia e Sebastian, os filhos, fazem um trabalho coletivo centrado na simplicidade, no descondicionamento da imaginação, na busca de uma nova relação com a realidade, sob o frescor de um olhar espontâneo. Sinta primeiro, se desloque, repense depois. O banal deflagra o essencial, o fragmento resgata o coletivo. Pode ser um trecho de um beco esburacado de Londres. Ou de um estacionamento de supermercado no Texas. Ou do deserto central australiano. Ou do fundo de um lago no Japão. Ou de neve semiderretida dos Alpes. Tudo remontado com a mais minuciosa precisão, sob uma base de fibra de vidro. Sinta a vertigem do chão sumindo sob seus pés. E indo explodir na sua cabeça.

Em entrevista exclusiva Mark fala do trabalho da família.

Folha — Eu gostaria inicialmente de saber como nasceu esse projeto da "Viagem à Superfície da Terra" e qual era o contexto artístico que estava por trás dele?

Mark Boyle — Bom, o contexto é que quando Joan Hill e eu começamos a ter um delicioso envolvimento romântico, nos encontramos para nosso primeiro jantar num restaurante chinês e logo passamos a discutir o que faríamos para o resto de nossas vidas. O que decidimos então foi fazer um tipo de arte em que não rejeitaríamos nada, ou seja, um tipo de arte que incluiria criteriosamente qualquer coisa. Isso nos levou por vários caminhos nos primeiros anos. Naquela época Joan era uma pintora e eu um poeta. Fazíamos trabalho de "assemblage" e colagens. Mas fomos percebendo cada vez mais claramente que a única forma de levar a cabo nossas intenções seria produzindo uma amostragem aleatória do mundo. Creio que o projeto nasceu então em 1967, quando convidamos um grande número de amigos para nossa casa, a fim de atirar dardos num alvo que eles não vissem. Nós os vendamos e eles atiravam os dardos num grande mapa-múndi. Ampliamos essa experiência em 1969 no Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, quando completamos um número de mil pessoas que alvejaram o mapa com dardos. A idéia era partir de um projeto que nós jamais pudéssemos terminar. Sempre que conseguimos, vamos a um desses lugares e reproduzimos um pedaço da superfície da terra de acordo com a escolha casual.

Folha — Qual a razão dessa opção por um projeto de caráter interminável?

Mark — A primeira é que nós estávamos perfeitamente conscientes nessa época dos poderes do mercado de arte, e da maneira como os artistas eram forçados pelos negociantes a mudar ou adaptar seu estilo contra sua vontade. Isso era feito de uma forma muito insidiosa. O negociante dizia, por exemplo, que estava muito entusiasmado com o novo trabalho de um artista, mas que levaria muito tempo para que o público se acostumasse com ele, daí por que a exposição teria que ser adiada! O artista logo respondia: "Não é possível, eu preciso dessa exposição para sobreviver". O negociante então perguntava: "Nesse caso, será que você não teria aí alguns de seus trabalhos no velho estilo?"

Ou então era um contrário. O negociante dizia: "O público já está um pouco enfastiado desse seu estilo, será que não é a hora de tentar algo novo?" E é claro que um artista não pode sofrer esse tipo de interferência. E por isso decidimos trabalhar com o acaso e definir um projeto que se estenderia pelo resto de nossas vidas.

Por outro lado, em se tratando de um projeto mundial, ficava claro para nós que era um projeto para o resto da vida, mas nós não tínhamos a consciência de todas as dificuldades que isso implicava. Até então só tínhamos viajado até a França nas férias. Não poderíamos sequer imaginar todas as imensas distâncias envolvidas.

Folha — É curioso, o seu trabalho soa como uma paródia do romance de Júlio Verne (Viagem ao Centro da Terra), *só que ao invés do centro vocês escolheram a superfície do planeta. Por que essa preferência pelo superficial em vez do profundo? Ou qual é a profundeza da superfície?*

Mark — Isso é interessante, porque de fato se trata de um gracejo. Mas de um gracejo com sentido. O que queremos dizer com isso é que embora estejamos fazendo essa longa viagem através da Terra, de fato, se você quiser fazer uma viagem à superfície da Terra, você não tem que se mover, porque você já está nela. Assim, embora nós prossigamos viajando, estamos certos de que onde quer que possamos ir, nós sempre estaremos no mesmo lugar. Portanto, nós apenas iniciamos a nossa jornada e ao mesmo tempo nós já chegamos ao nosso destino.

Folha — Nesse sentido, seria correto compreender que a família Boyle encara a atividade artística com uma espécie de espírito de aventura?

Mark — Sem dúvida eu acredito que as pessoas gostariam de encarar sua vida como uma aventura. Eu gosto muito desse aspecto da vida, você pode vivê-la como um romance. E é claro que ela pode ser sentida ao mesmo tempo como uma peça de Samuel Beckett. Ou seja, em outras palavras, a verdadeira questão é de atitude. A mudança mais importante que um indivíduo pode fazer em seu meio ambiente, exceto destruí-lo, é mudar a sua atitude em relação a ele. E esse é um dos aspectos fundamentais do nosso trabalho. Ele é um esforço para dizer: tudo que você tem que fazer para transformar o mundo é mudar a sua atitude. E você pode fazer isso de vários modos. Nós escolheremos um que tem a forma de uma aventura.

Folha — Seu método de relação com a arte faz lembrar fortemente o próprio método científico: técnicas, instrumentos de precisão, critérios rigorosos. Quais são portanto as relações entre arte e ciência?

Mark — Bem, eu não sou absolutamente um cientista. Nunca recebi educação científica. Mas acho que há uma ligação fortíssima entre arte e ciência. Meu pai era um homem muito pobre, mas era um advogado. E ele tinha um interesse persistente sobre a lei. Achava que a lei poderia ser usada para se descobrir a verdade. Se a verdade fosse descoberta, então poderia se impor a justiça. Da mesma forma eu tenho me preocupado com essa questão da verdade e da possível descoberta. Essa é a intenção precípua da ciência e acho que também da arte, do tipo de arte pelo qual me interesso. É possível descobrir a verdade? É possível enunciar a verdade? Existe algo assim como a verdade? E assim por diante. Não acho que seja possível para uma pessoa, nos limites de sua vida, responder a essas questões. Mas acho que a procura dessas respostas é extremamente importante. E gradualmente, com mais e mais pessoas envolvidas nessa procura, chegaremos a uma compreensão melhor do nosso mundo.

Há contudo um outro aspecto da ciência que eu acredito estar muito longe das intenções dos artistas. Me refiro à vontade de dominar a natureza e o meio ambiente. Não acho que isso seja parte das funções do artista: pretender dominar, desejar o controle. Nesse sentido o artista é muito diferente do cientista. (...)

Folha — Vocês estão reservando alguma atração especial para essa sua primeira exposição no Brasil?

Mark — Sim, todos os trabalhos que vamos expor são novos. Ir ao Brasil é uma emoção enorme para nós. É a nossa primeira ida à América do Sul de uma forma geral. Temos a expectativa de poder desenvolver muitos trabalhos novos aí. Não estamos animados somente com a exposição, mas também com a criação de novas obras em solo latino-americano. Gostaríamos também de ter um contato mais próximo com o grande público brasileiro, não só os que freqüentam as galerias de arte, como sempre fazemos aqui. Essa é uma parte importante de nosso trabalho, nos ajuda sempre a aprender belas lições de humildade. (*Folha de S. Paulo*, 26/6/87)

A arte desconcertante do inglês David Mach (por Nicolau Sevcenko)

A Grã-Bretanha decidiu atacar com carga total na Bienal de São Paulo deste ano, que abre em outubro. Junto com a família Boyle virá nada menos que David Mach, o mais genial e desconcertante dentre a nova geração de escultores britânicos. Mach tem 31 anos e nasceu na Escócia, mas a essa altura já é patrimônio internacional dos mais disputados. Por um bom motivo: ele redefiniu os conceitos de escultura em circulação. O que ele não recria, ao menos repassa por um lustre de ironia, que reformula os contextos e as possibilidades de percepção da escultura. Sua arte tem um impacto direto pelo frescor das idéias, pelo inusitado dos materiais usados, pela escala colossal e pela intimidade instantânea que sentimos com ela. Não é uma arte para iniciados, é para o grande público, porque fala do presente em seus significados mais imediatos, numa linguagem lírica e eloqüente. (...)

O primeiro choque das suas esculturas vem dos materiais utilizados. Jamais serão os das esculturas convencionais: argila, mármore, bronze ou metais nobres. Ao invés disso ele recorre a excedentes da produção industrial em massa. Garrafas de cerveja ou de molho, sapatos, tênis e sandálias, revistas, livros, jornais e listas telefônicas, móveis de escritório, luminárias, louças, fósforos, pneus, automóveis, caminhões e o que mais as máquinas fizerem acima da inesgotável obsessão de consumo dos homens. Antes que essas sobras de mercadorias sejam reprocessadas para gerar novos produtos e hábitos de consumo, Mach interrompe temporariamente o ciclo para transformá-las em obras de arte insólitas. Memoriais tão impressionantes quanto provisórios. Ele não vende suas esculturas-mercadorias: acaba a exposição, simplesmente as desmonta e as remete de volta para os fornos industriais, seu túmulo e seu berço, na reencarnação infinita dos produtos. (...)

Essa virgindade da mercadoria que não chegou a ser consumida, ou seja, que não cumpriu o seu destino, reforça o caráter alusivo das criações de Mach. É impossível não sentir, diante daquelas toneladas de mercadorias recém-fabricadas, o delicioso delírio do desejo de posse, complicado pela indignação do desperdício e pelo espanto daquilo ter virado outro produto, igualmente desejável, mas ainda mais descartável e inaceitável. É um labirinto com revelações a cada esquina. As mercadorias novas viram um novo produto, os consumidores ardentes viram voyeurs impotentes da mercadoria, a galeria se torna um supermercado, a arte um subproduto e o artista se transforma no anti-herói da mitologia do mercado: o fabricante que consome por inteiro o seu próprio produto. A serpente morde a cauda, fechando o círculo. (*Folha de S. Paulo*, 1/8/87)

UTOPIA VERSUS REALIDADE

Grécia

Maria Kotzamani
Comissário

As viagens e a fascinação de vaguear sempre foram necessidades vitais na vida dos gregos, estabelecendo as fronteiras de seu mundo. A história grega é rica em narrativas de viagens por terras distantes, reais ou utópicas — de *ou topos* = nenhum lugar — viagens que remontam em suas origens às profundezas dos séculos. Cabia ao mito prosseguir a jornada quando a realidade atingia seus limites; o ilimitado da poesia, o êxtase da magia vinham à tona, ocupando espaços além do conhecimento e superando os limites do racional. Um infinito perambular pelos reinos da memória, onde o fascínio da própria viagem torna-se mais sedutor do que o ponto de chegada. Como aventura mítica, a *Odisséia*, de Homero, deixou sua marca no intelecto ocidental e ainda continua a inspirar o pensamento e a arte.

O trabalho dos artistas gregos que participam da 19ª Bienal de São Paulo — Davos, Lappas, Totsikas e Varotsos — deve ser visto no contexto desse vaguear e de seu significado para a vida e a cultura gregas. Quatro artistas em uma nova viagem, procurando uma passagem tortuosa, através das estruturas históricas e origens culturais do pensamento filosófico e do conhecimento, para o extremo desafio de medir-se com o destino: tomados pela *hybris* temerária, eles procuram transformar a eternidade em tempo inteiramente subjetivo e o evoluir da arte em história individual.

E mesmo que não haja mais terras novas para se descobrirem na geografia da arte, o desafio para um artista grego — aventureiro moderno e descendente espiritual do Ulisses de Homero — é ainda mais encantador, mas também mais perigoso. Ele aceitou ouvir as ardilosas canções da memória, sereias de todas as viagens da Odisséia, da Antigüidade aos nossos dias, e ainda permanece determinado a não ser destruído.

A poesia, com sua liberdade de associações, justifica a utópica aventura pós-moderna. A ilha "Utopia" não pode ser achada no mapa. Através dos tempos, a compreensão poética foi um privilégio exclusivo de videntes, profetas, revolucionários e autênticos artistas criadores; somente o dotado pode revelar o outro lado da realidade, desvendando a diferença entre o que parece e o que é.

As eternas indagações são transformadas sempre em modernas interrogações, merecendo ser exploradas de novo desde o começo, mediante reflexões contemporâneas e novas linguagens. Criando reinos onde os mais divergentes fragmentos da memória se entrecruzam com as íntimas experiências da sensação na atualidade do presente. O tempo revigora o passado histórico, transformando-o em linguagem falada, viva, adequada para expressar de modo integral e penetrante o fluir dos sentimentos.

Há, portanto, um ponto de partida comum para a viagem dos quatro artistas gregos. Mas, no curso da viagem, cada um traça individualmente seu próprio caminho, lutando entre os agudos rochedos do mito e do *logos*.

ARTISTAS GUATEMALTECOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Guatemala

Alaide Foppa, Delia Quiñones,
Victor Vásquez Kestler (Comissário),
Estela Recinos Aguirre

Dagoberto Vasquez

Uma exposição é, como um livro, resultado de muitas experiências; é um balanço, um olhar para trás, até mesmo um exame de consciência. Acho que Dagoberto Vasquez pode sentir-se satisfeito com o balanço e que o exame de consciência o deixará livre de remorsos. Sua trajetória é limpa e clara e sua sinceridade evidente. Uma grande coerência, muito rigor e absoluta fidelidade a si próprio manifestam-se em sua obra. Desde o mais simples traço de bico-de-pena — que sempre expressa algo — até as elaboradas composições dos painéis em relevo que recobrem amplos muros de edifícios públicos, podemos acompanhar o desenvolvimento harmonioso e necessário de uma linha jamais movida nem por arbitrariedade nem por capricho.

Que a escultura seja filha do desenho, talvez em maior grau do que a pintura, parece depreender-se daquelas conhecidas disputas do século XVI, recolhidas por Vasari, quando buscava fórmulas conciliatórias. No caso de Dagoberto Vásquez, a estreita dependência está evidente. Sua escultura é linear, nítida, desenhada. Quer se expresse em jogos geométricos e simétricos ou se rompa com a simetria, quer se manifeste sob a forma até certo ponto narrativa e coordenada do baixo-relevo ou com a liberdade da figura que se eleva solitária no espaço, é fácil perceber, por trás desta plasticidade dúctil, o andaime intelectual do desenho. (Alaide Foppa)

Isabel Ruiz

Primeiramente, um ato de consciência. A seguir, a rígida e estudada elaboração dos conceitos plásticos que preocupam o artista. Finalmente, o transbordamento impetuoso de formas e cores que rompem o muro do conformismo; águas que derrubam horizontes estáticos ou convencionais. Assim visualizo a obra pictórica de Isabel Ruiz.

Essa obra parece estar à vontade com a placidez sensual das formas. Epidermes cujos poros rejeitam, às vezes, a perfeição da linha em troca de absorver a plenitude dinâmica de todas as forças que fazem do homem um anjo ou um demônio. Neste caso, anjos e demônios circulam e subjugam a visão estética da artista. A luz que banha as molduras de suas obras contrasta com as sombrias, embora vigorosas, tonalidades de suas singulares visões. O gosto pelo zoomorfo, unido à força e à paixão com que capta suas criaturas, é uma demonstração evidente da realidade fugaz que Isabel Ruiz percebe no trânsito vital do homem, nos atos e nos sonhos de seus personagens. Estes surgem dotados de um passado tormentoso. Não são seres humanos plenos, porém elementos em constante transformação: híbridos de homem e animal. E, em seu meio, a dolorosa paixão que os marca para sempre, sua luta pela perfeição, a busca por manifestar seu rancor e sua rebeldia frente a uma ordem estabelecida que cerceia as melhores manifestações artísticas do homem contemporâneo.

Penachos eqüinos mesclam-se com traseiros repugnantes e pretendem apossar-se dos espaços centrais. Porém, há também esbeltezas luminosas cujas dualidades formais insistem em sublinhar o mutável do tempo e dos seres, sua dupla personalidade sem redenção. Sem dúvida, a asfixiante atmosfera de suas cores escuras — particularmente as de suas gravações — aquece nossos olhos para resistir aos matizes da claridade, que são um transbordar incessante em sua obra. Que afã de emoção reflexiva persegue essas visões demolidoras de mitos e propiciadoras do divórcio entre a ilusão e o prazer!

Considero que o propósito da complacência é alheio aos fins estéticos de Isabel Ruiz. Antes, dir-se-ia que ela aspira a crescer, elevar-se de seus próprios alicerces de dorida vocação: levantar-se a partir de seus mais íntimos e sinceros atos de consciência para encontrar expressão pessoal que a identifique com um contexto que não é plácido, mas descarnado e angustiante. Nem imagino contra quantos muros se terá chocado a força pictórica de Isabel Ruiz. Talvez suas tempestades sejam mais poderosas que as vagas de luminosidade que deixam atrás de si. Isso é discutível, conforme a perspectiva do enfoque. Mas o que é valioso e se firma com poderosa angústia e decisão é a verdade dos atos de consciência que o talento dessa artista é capaz de transformar no registro palpável e estremecido do aqui e do agora, impossível de se diluir no esquecimento. (Delia Quiñonez)

Eugenia Beltranena

Eugenia Beltranena, em sua gestualidade puramente plástica, sugere simbologias dimensionais que atraem e subjugam, ora com signos reconhecíveis, ora com signos desconhecidos, através de espessas camadas materiais superpostas e coloridas com feminina delicadeza, mas feridas em sua carne mineral com fendas, estrias ou incisões que provocam especulações muito subjetivas...

Eugenia Beltranena, textural, enigmática, material, construtora de uma geologia íntima e onírica, daquelas em que se descobrem asperezas rupestres, socavões telúricos, em meio a uma dominância de cores terrosas e sinais megalíticos, de morbidezas violentamente feridas pelo "grattage" e premonições ópticas de um mundo arrasado pela destruição nuclear.

É como se seu destino fosse devir no tempo e no espaço, com atavismos telúrico-estelares, para demonstrar ou assinalar com símbolos descobertos ou por ela recolhidos em sua passagem (ou passeio) por idades primevas, distantes cronologicamente, mas que proporcionam enigmas permanentes sobre o homem de todos os tempos...(Victor Vásquez Kestler, Comissário)

Sofía González

"Erosão, transformação, decomposição, caos, ordem, desordem, transformação, beira, linha, energia, entropia, potencial, cinética, ilusão, falso, imagem, falta de persistência, transformação de função."

"Tempo, tensão, plainas, arado, terremotos, novo versus velho, função versus sem função, moda versus estilo, todos rompem o existente, tal como o caos da destruição carreia uma nova forma de ordem, uma ordem que às vezes é dolorosa, embora com uma beleza inegável."

"Este tipo de beleza raramente é planejado."(Sofía Gonzáles, 1987)

As obras de Sofía Gonzáles nos oferecem fortes explosões, quer de vistas aéreas, umas, quer de francas fotografias de seu ego interior, outras.

Sofía González realiza, com um novo expressionismo abstrato, a amálgama de duas ou mais culturas, duas ou mais épocas, duas ou mais realidades, que, com sua hábil técnica de encaixe, se convertem em conceitos e linguagens universais da civilização contemporânea.

Literalmente, consegue enviar mensagem forte, clara, real e importante sobre o atual e constante reordenamento das coisas. Tanto de seu cosmo interior, como do cosmo exterior que vai conhecendo.

Ao transpor essa mensagem de observação à conceitualização e, logo em seguida, à própria plástica de suas obras, Sofía alcança algo que considero muito importante: o fato de fazer da mensagem e do objeto uma mesma coisa. Ao mesmo tempo fazer que o recriador, isto é, o observador, seja copartícipe, cúmplice imediato de sua arte.

Influenciada por Robert Smithson, ao fazer isso, está colaborando com um conceito verdadeiramente revolucionário e autêntico, no que corresponde ao enfoque mais recente do que denominamos "boa arte plástica contemporânea". Transformando a transposição e possível confusão de idéias em harmonia através de investigação e de árduo trabalho, para chegar a uma eficaz linguagem plástica de fins do século XX, como lhe corresponde; ao assim fazê-lo, Sofía é, simultaneamente, artista e inovadora. (Estela Recinos Aguirre)

ARTISTAS HOLANDESES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Holanda

Gijs van Tuyl
Comissário

Em 1983, para superar uma ausência de dezesseis anos, os Países Baixos apresentaram na Bienal de São Paulo cinco artistas pertencentes a três gerações diferentes: Ben Akkerman; Jan Dibbets e Ger van Elk; René Daniels e Hans van Hoek. Como contribuição histórica de interesse atual foi então apresentada uma mostra limitada da pintura de Bram van Velde. Dois anos mais tarde as pinturas enviadas encontravam-se sob o signo de novos desenvolvimentos no que diz respeito à pintura figurativa, como se pôde ver nos trabalhos de Ansuya Blom, Marlene Dumas, Gea Kalksma, Rob Scholte e Emo Verkerk. Em relação com eles foram nesse momento apresentados sob novo aspecto os quadros expressivos e surrealistas de Pieter Ouborg.

O Departamento Internacional do Serviço Neerlandês das Artes Plásticas propôs-se o objetivo de, para esta 19ª Bienal Internacional de São Paulo, apresentar a vitalidade da pintura abstrata. Dentro desse âmbito houve estreita cooperação com Gosse Oosterhof, produtor de exposições de Rotterdam, o qual preparou e assessorou a apresentação, tendo também compilado o catálogo. Para ele, assim como para os artistas e aqueles que nos emprestaram obras para uma tão longa viagem à América do Sul, vão os meus agradecimentos. Graças à coerência do conjunto, serão esses trabalhos também expostos na Holanda e no exterior. Devido à renovação das relações entre forma, cor e espaço, foram escolhidas não somente novas obras de Rob van Koningsbruggen, objetos pintados de Han Schuil, Willem Sanders e Piet Dirkx, mas ainda esculturas policromadas

de Peer Veneman. É surpreendente constatar que os relevos coloridos de César Domela (n. 1900), que ainda participou do De Stijl, ganharam renovada atualidade, graças à utilização não-dogmática dos materiais e das cores e de suas perspectivas arquitetônicas e espaciais.

Com a cor ganhando o espaço

Durante a primeira metade dos anos 80, o neo-expressionismo não se desenvolveu nos Países Baixos de forma tão ampla e profunda como na Alemanha Ocidental e na Itália. Os pintores neerlandeses que, internacionalmente, se consideram ligados a esse movimento, podem ser contados nos dedos de uma só mão. Entre esses pintores, René Daniels e Hans van Hoek participaram da Bienal de São Paulo de 1983 e Marlene Dumas na de 1985. Em seus quadros, as formas emocionais e expressivas são conduzidas com mão firme através das trajetórias da cor e da forma. A versão neerlandesa do neo-expressionismo se achava de tal modo dominada pela reserva que o quadro formal determinava os limites dentro dos quais podiam se mover a expressão e a emoção.

O contrário parece estar acontecendo desde há alguns anos com a pintura abstrata. Jovens artistas e um certo número de artistas mais velhos quiseram se libertar das severas definições formais e dos entraves da pintura sistemática e analítica, escolhendo os novos caminhos da liberdade que oferecem espaço ao lirismo. Essa revolução silenciosa foi iniciada sob a pesada sombra do neo-expressionismo internacional, do qual emanava uma ação provocadora e inspirativa. É certo que nos Países Baixos a arte abstrata não tinha sido relegada para último plano, mas ela originava apenas escassos impulsos, sendo essa afirmação particularmente válida para os que continuavam fazendo pintura fundamental.

Porém, na época em que dominava o neo-expressionismo, um certo número de pintores, como é o caso de Rob van Koningsbruggen, preferiu abandonar o suporte de qualquer corrente ou grupo, passando a viver um desenvolvimento individual. Nos anos 70 sua pintura se destacava por uma forte ênfase do conceito. Telas monocromáticas ainda úmidas, inicialmente em preto e branco, mas mais tarde também em cores primárias, deslisavam umas sobre as outras, resultando assim em paisagens pictóricas independentes do controle visual do artista. Uma vez exaurida essa idéia, o pintor procurou fazer novas descobertas. Passou novamente a utilizar os pincéis para pintar a tela, deixando-se guiar por seus olhos e sua intuição. O fulcro se tornou a ação autônoma da cor em todos os matizes, apoiada sobre formas elementares como o círculo, o quadrado, o triângulo e o cone. Assim abriu ele algumas perspectivas coloridas dentro da pintura abstrata.

Entretanto surgiu uma nova geração de pintores que não se liga diretamente às tradições abstratas da arte sistemática e analítica. Para tornar clara a própria posição, eles discordam que seus trabalhos sejam classificados como abstratos. Abandonando oposições tais como abstrato e figurativo, eles partem com freqüência de motivos concretos para realizar trabalhos de aparência abstrata, permitindo-se a liberdade pós-modernista de procurar sua inspiração em qualquer das tradições da pintura. Dentro do grande conjunto da história da arte, essa orientação pode ser denominada neo-abstrata, utilizando-se o prefixo "neo" para realçar as novas cores, formas e conteúdo e, sobretudo, a parte de nova realidade adicionada à abstração. A utilização da cor é feita com um grande número de matizes e sutilezas, não se baseando por conseguinte em princípios ou leis, mas tendo sua origem em observações, lembranças e sentimentos.

Por sua vez, o discurso da forma também não é sistemático e tenso, mas bastante livre, se bem que lhe seja emprestada certa firmeza pelas conotações arquitetônicas. Forma e cor se fundem em relações concretas com o espaço que as rodeia.

Han Schuil faz pintura e utiliza madeira ou zinco para criar objetos de cor que funcionam como sinais arquitetônicos na parede. Seus campos de cor se acham repletos de sutilezas líricas irradiando no espaço. Os quadros de Willem Sanders, executados em esmalte sob vidro, fantasiam movimentos no espaço, refletindo o meio que os limita. Tal como acontece com Schuil, suas pinturas têm algo de semelhante aos objetos compactos e sólidos, o que acentua seu caráter concreto. Piet Dirkx fortalece ainda mais o aspecto espacial da cor, com a utilização de pequenas tábuas pintadas monocromáticas, geralmente de caixas de charutos, formando armações. Desse modo não somente a parede funciona como suporte, mas o mesmo pode acontecer com uma escada ou um andaime. Elas literalmente fazem com que a parede ganhe cor. Peer Veneman cria esculturas abstratas policromáticas em que, de maneira insistente, cor e forma se determinam mutuamente. Ele é um dos escultores de uma nova corrente na escultura neerlandesa, que, juntamente com a pintura neo-abstrata, determina fortemente o aspecto da arte atual.

Considerado à luz dos desenvolvimentos recentes, o trabalho de César Domela (n. 1900), que ainda participou do movimento De Stijl, ganhou nova atualidade. Da mesma forma independente que ele se posicionou em relação aos dogmas do De Stijl, assim se acham também os pintores neo-abstratos em relação às tradições da arte abstrata. Existem igualmente concordâncias com base em aspectos formais, tal como a linguagem da forma orientada para a arquitetura, a utilização não-convencional das cores e dos materiais, certo aspecto artesanal e certa transparência no processo de execução e uma penetração profunda do espaço real. Domela se libertou conscientemente das limitações que separam a pintura da escultura e da arquitetura: "Libertando-me das limitações convencionais do quadro, meus próprios trabalhos, concebidos como reação contra a pintura de cavalete, encontraram espontaneamente seu lugar em um espaço arquitetônico". Domela procurava "a projeção da ressonância da alma no ritmo das coisas". Se bem que os jovens pintores neo-abstratos se exprimam em termos menos solenes, também eles procuram dar a seus trabalhos um significado mais profundo: a dimensão suplementar da cor e da forma em relação ao espaço.

FRANCISCO ALVARADO-JUÁREZ

Honduras

Carter Ratcliff
Nova York, 1986

Conjugando mito e história, reinventando-os, Alvarado-Juárez luta com as ambigüidades da posse de uma dupla cultura, norte-americana e latino-americana. Alvarado-Juárez freqüentemente assinala sua dupla herança com pares de imagens: misturas complexas de imagens especulares e variações. Suas pinturas perseguem a luta em dois *fronts*. Num, lida com aspectos de sua própria vida. Noutro, dirige-se ao domínio público definido por questões da história contemporânea. Inexoravelmente, o pessoal tem sobrepujado o público. Mas o auto-retrato de Alvarado-Juárez desvaneceu-se, assim como as representações de figuras públicas. Substituindo-os, surgem as formas de dragões, cuja chegada fora sempre prenunciada pelos rostos fantásticos dos seus retratos de máscara dupla.

Essas criaturas quiméricas e bestiais são presenças privadas, interiores e, no entanto, têm a aura do mito, do símbolo. Outra ambigüidade, outra duplicidade: por mais pessoais que possam ser essas invenções, elas são também públicas. Nem ligadas à biografia de Alvarado-Juárez, nem a fatos históricos, elas permitem ao artista aproximar-se de mistérios quase inalcançáveis: abismos do ego que indicam que o outro não é exterior, ou não totalmente, mas reside também dentro do ego. Alvarado-Juárez revela-se um pintor masculino lutando por se completar na busca dos aspectos femininos do seu ser. E, se o ego é o outro, então a alteridade seria um aspecto do próprio ego. As obras mais recentes de Alvarado-Juárez também sugerem essa possibilidade, por vezes inquietante, por vezes estimulante.

(Excertos de Nativo/Forasteiro)

ARTISTAS HÚNGAROS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Hungria

Katalin Néray
Curador Nacional da Hungria

Nesta 19ª Bienal de São Paulo apresentamos dois jovens artistas cujos interesses e atividades estão fortemente ligados ao tema principal da mostra: Utopia versus Realidade.

Ambos são filhos dos anos 80, época em que a nova onda na pintura e a forte influência das tendências pós-modernas têm marcado a sua presença, fazendo-se sentir também na arte húngara. Em lugar das tendências claramente definidas e estilisticamente puras da fase anterior, emergiu para o primeiro plano um certo ecletismo. Ele é constituído por uma mistura de elementos, motivos, princípios e leis diversos, cada um dos quais possuindo uma força própria. A obra de János Szirtes pertence à escola da utopia romântica, que se constitui num dos elementos desse ecletismo. Todas as suas pinturas anteriores, e também os desenhos e realizações de grande escala, revelam o fato de Szirtes ser um filho típico dos anos 80: rodeado pela realidade européia do final do século XX, ele é afetado por uma ânsia de rituais e objetos de culturas antigas. Estes evocam a arte de tribos bárbaras, dos rituais africanos. O próprio Szirtes deseja cumprir esse papel nas suas realizações artísticas, onde, freqüentemente, lança mão de seus desenhos. Pode-se sentir que por trás da tensão físico-espiritual das obras, com a sua agressão controlada, existe uma luta, travada contra forças des-

conhecidas. Nas suas realizações recentes (em Gothenburg, Suécia, e no Palácio de Exposições de Budapeste) ele parece estar coletando os elementos da cultura popular do Extremo Oriente, da África e da Hungria, utilizando esse ritual misto como uma mensagem para o nosso tempo. Resultado do seu trabalho: as telas fuliginosas com seu aspecto macio e misterioso tornaram-se elementos de uma nova montagem sobre a parede — os requisitos de uma cultura perdida.

Péter Gémes também trata de mitos, mas a sua fantasia está muito mais ligada à tradição cultural européia. A mitologia grega e a iconografia medieval e renascentista são as principais fontes da sua inspiração. Suas telas grandes parecem tiradas de um filme estranho, uma espécie de sonho surrealista. Ele usa também uma técnica especial, tanto nos seus trabalhos em papel quanto nos sobre telas: um efeito fotográfico conseguido com o uso de *spray* e nanquim. Instantâneos de um drama, marcação teatral de seres humanos, anjos, guerreiros em trajes de épocas indeterminadas. Reminiscentes de uma cultura perdida, utopia num mundo realista. A atitude de Gémes com seus grandes quadros suspensos, apesar do seu forte envolvimento com a representação, é bastante similar à do romantismo de Szirtes.

ARTE INDIANA, UMA SITUAÇÃO FIGURATIVA

Índia

Yusuf Arakkal, A. P. Santhana Raj
Comissários

No empenho de encontrar um ponto de apoio para libertar-se dos grilhões da história, para alcançar uma convergência na qual a ambigüidade seja reduzida ao mínimo, e de focalizar o cenário atual da arte indiana contemporânea, surge a necessidade de reexaminar um argumento freqüentemente rejeitado e, não obstante, persistente.

O que se questiona aqui é a alegação de certos setores de que a arte indiana contemporânea não é, em absoluto, indiana e que, na melhor hipótese, não passa de uma imitação do Ocidente. Trata-se de um argumento aduzido por alienígenas, cuja compreensão da situação atual sócio-cultural e histórica desse país é mínima, agravada por uma obstinada crença de que nenhuma tendência de mudança possa materializar-se fora do hemisfério ocidental. Soma-se a eles um setor de indianos cujo apego obstinado ao passado cultural da Índia também concorre para esse argumento — mesmo levando-se em conta que esse passado enfeixa grandes correntes de civilização que participam das raízes do próprio Ocidente.

Embora a rejeição inequívoca desse argumento possa soar como capricho, deve-se ter em mente que as manifestações de migrações sócio-culturais entrecruzadas tornam-se largamente responsáveis pela formulação de certas percepções estéticas numa dada sociedade. É necessário enfatizar tais fatores para sepultar aquele argumento.

Plágio escandaloso e adesão a idéias estranhas à cultura e à tradição milenares indianas podem ser vistos no amplo painel da arte contemporânea da Índia. Todavia, o principal fator relevante que domina a arte indiana de hoje, especialmente das últimas duas décadas, é a emergência de um notável volume de pensamento original — uma abordagem livre e individual que aceita incorporar elementos, independentemente de sua origem, ocidental ou oriental, para fortalecer as possibilidades criativas individuais, superando assim as limitações impostas pelas barreiras sócio-culturais. Criações recentes evidenciam que tais idéias têm beneficiado a arte indiana.

Muita reflexão foi dispensada a esses fatores, de modo a chegar aos cinco nomes finais dos representantes da Índia na 19ª Bienal Internacional de São Paulo: K.M. Adimoolam, Yusuf Arakkal, P.N. Choyal, Dharmanarayam Dasgupta e Santhana Raj. Cabe acrescentar que, restringindo a seleção a cinco artistas da Índia — um país vasto como um continente, com espantosas variações culturais e sociais —, fomos compelidos a deixar de incluir nessa mostra muitos talentos iguais e importantes. Foi neste ponto que nos empenhamos em identificar certos fatores de representação que governam a arte indiana de hoje, mantendo também em mente o fator geral de orientação da Bienal de São Paulo, sem todavia deixar lugar para compromisso.

Apesar do documento que propõe uma discussão sobre Utopia versus Realidade, conforme sugestão da Bienal de São Paulo, ter merecido muita reflexão, é possível que sejam aventadas as razões de nossa não-conformidade ao conceito considerado de modo estrito. Deixamos esse aspecto em aberto, para dar campo ao fato de que estas obras pretendem também mostrar as idéias significativas e os recursos criativos que predominam hoje na arte da Índia.

Na busca de uma linguagem comum, o principal critério aplicado foi o de dar margem à diversidade e à individualidade. Os cinco artistas apresentados provêm de quatro centros principais do cenário artístico indiano: Bengala Ocidental, Karnataka, Rajasthan e Tamilnadu. Há um fio de interesse comum; todavia, eles mantêm uma individualidade que resiste fortemente à abordagem acadêmica. Esses artistas pertencem a gerações diferentes: Choyal e Santhana Raj, respectivamente, com um pouco mais e um pouco menos de 60 anos; Adimoolan. e Dasgupta perto dos 50; e Arakkal entrando nos 40 — e provêm de passados também diferentes, tanto do ponto de vista acadêmico quanto de abordagem. Originários de regiões diferentes, separadas por vastas distâncias geográficas, eles também estão impregnados de contextos sociais diferentes, que, naturalmente, se refletem nas suas obras. Mas a herança comum indiana que todos compartilham predomina na expressão de cada um.

Embora esta apresentação não dê margem para uma discussão das obras dos artistas, tomados individualmente, cabe notar que todos eles evidenciam um altíssimo nível de habilidade técnica e um notável controle dos meios de expressão, o que, na nossa opinião, apesar de freqüentemente negligenciado hoje em dia, é muito importante para a transposição efetiva de qualquer idéia para o plano da arte.

Concluindo, cabe dizer que todos esses artistas se expressam no idioma figurativo, de uma ou de outra maneira. Eles não se amoldam à representação realística, tendo desenvolvido seu próprio estilo de linguagem figurativa. Isso é também um indicador da importância que a linguagem figurativa alcançou na arte indiana de hoje — talvez como feliz manifestação de um maravilhoso passado figurativo que pertenceu a uma idade de ouro da arte indiana.

ARTISTAS ISRAELENSES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Israel

Mordechai Omer
Comissário

Pinchas Cohen Gan

Cada uma das *Semióticas Visuais* de Pinchas Cohen Gan é constituída de nove unidades de cartolina cinza. Cada uma dessas unidades é, por si só, um termo modular autônomo, que pode ser ajustado a seu grupo segundo diferentes ordens sintáticas.

As imagens propriamente ditas são tiradas da vida cotidiana: captadas e documentadas pelos olhos de um fotógrafo comercial nos jornais ou na tela de uma produção de televisão. Apesar das imagens virem através de um amplo processo de redução e abstração, ainda é possível reconhecer as suas origens, que remetem à vida urbana e ao homem citadino.

Nos trabalhos de Pinchas Cohen Gan, essas imagens se tornam símbolos que têm sido absorvidos num sublime espaço utópico cinzento. As linhas sensuais, o calor da cartolina e a poderosa e precisa ordem do seu relevo provocam nessas pinturas um sentido de otimismo pelo futuro.

Motti Mizrachi

Os trabalhos de Motti Mizrachi são um ato de negação, uma necessidade de refutar sua própria evidência, reunindo, simultaneamente, mensagens contraditórias: estados da mente e direções opostas.
Seu tema principal é o corpo humano, surpreendido em posições absolutamente inesperadas e contraditórias, exigindo suas expectativas não cumpridas.
O sentido de desapontamento é misturado com um sonho de um desejo utópico: a "agonia" e o "êxtase" são fundidos — inseparavelmente.

Ofer Lelouche

As paisagens de Ofer Lelouche harmonizam o vasto movimento incessante e a grandeza característica de um local com o esforço do artista e a exaltação ao repouso. Das colinas que rodeiam Jerusalém emerge um mundo sólido, de extensão ilimitada, que sobe e desce. As linhas divergentes parecem um vago reflexo das formas das colinas, sendo a grande profundidade construída em amplas camadas engrenadas, aparentemente sem nenhum esquema construtivo. Até mesmo o brilho da pedra branca e incandescente de Jerusalém foi controlado, escurecido e unificado com o natural e o artificial, que se interpenetram através de tons comuns e de formas paralelas.

É esse contraste de movimentos, de luz e sombra, do marginal e do central, da simetria e do desequilíbrio que atribui um profundo sentido de drama às suas cenas utópicas.

ARTISTAS ITALIANOS NA 19.ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Itália

Bruno Mantura
Comissário

No final dos anos 60, a temperatura moral da pesquisa artística subiu de repente, quando na criação das imagens começaram a ser usadas, no território da *arte povera*, materiais e matérias numa forma neodadaísta. Exibiam-se, em ambientes imprevistos, matérias moles e ácidas, técnicas artesanais e primordiais como golpes de machado, trapos e terra, pedras e líquidos químicos, e até mesmo animais vivos, mulheres, montes de carvão ocupando altivamente o espaço e criando um ambiente incisivo, inelutável, amparado por significados profundos, entre mito e psicanálise; envolvido certamente por uma auréola de transgressão, porém não limitada ao conjunto das experiências individuais.

Cheia de sentidos e símbolos, esta maneira de fazer arte colocava-se como a única possível representação supra-histórica e supra-individual do destino do homem, ponto de fusão tanto da pesquisa artística quanto daquela do pensamento, terminando numa excepcional imagem de síntese. Um eixo vertical, que atravessava toda a história da arte e a própria história em si mesma, erguia-se como elemento de medida, de unificação paradigmática, onde a utopia assumia dimensões concretas e tangíveis de uma imagem castigada, sem uma linguagem aparente e ordenada estrategicamente no espaço da vida.

Foi um momento forte da pesquisa artística, que continua viva até hoje e na qual a pintura quer voltar ao espelho da tela. É um retorno excitante e, em alguns artistas, impecável. (Este retorno se divide em mil caminhos.)

Contudo, a grande massa de uma iconografia cimentada há séculos em construções precedentes, estratificada sobre camadas sucessivas e ligada realisticamente com "o mundo", pesa sobre este retorno-reativação da pintura que se considera leiga e que, daqui a pouco, vai acabar transcrevendo em hieróglifos ornamentais determinados nós muito significativos de uma figuratividade exumada. O ponto de junção parece estar fora e não dentro da estrutura significante da imagem; a escrita torna-se demasiadamente alusiva: "Le sens trop précis rature ta vague littérature" e portanto não adere ao mundo no qual se representa. E com isso, decompõe-se também moralmente.

Parece-me oportuno neste contexto nacional, europeu-ocidental, ainda indefinido, apresentar ao visitante dois personagens precisos e preciosos, opostos e complementares: Kounellis e Paolini. O segundo distancia-se mais de um *pathos* determinado, formando, numa encantada e cristalina análise mental, uma equação visual que, além de sutil, é branca. A primeira é densa, como que encarnada nas coisas exibidas, a segunda material.

A pintura de Kounellis apresenta-se envolvida por sons de trombetas de ouro e por sons abissais, enquanto que aquela de Paolini é cheia de tramas ópticas e silenciosas. E não é nem por acaso nem um caso o fato de o primeiro ter escolhido obras monumentais e rumorosas de abundantes matérias para marcar sua presença em São Paulo, e o segundo a delicada presença dos diapositivos, imagens de imagens.

Kounellis apresenta duas obras de grandes dimensões, uma escultura com fogo vivo, de 1975, e um trabalho antigo, de 1967, *A Carvoeira*, estruturado pela opacidade ambígua do carvão. Na primeira das duas grandes *Sem Título*, a de 1986, aparecem num fundo metálico uma cama, uma rede, sacos em tecido de juta e placas polidas de chumbo.

Alternam-se matérias opacas e luminosas e o chumbo polido parece ocultar — usando as palavras de Herodíades — o reflexo de "armes, vases, depuis ma solitaire enfance".

De um lado o leito, de outro matérias insignificantes mas límpidas combinam-se com conceitos de mitos do passado; o luzidio, o rico, as situações cotidianas humildes, o leito; tudo isso enfileirado numa ampla superfície como um pedaço da muralha de uma cidade, como um baluarte.

Em *Sem Título*, 1987, Kounellis trabalha com pães de cera, reunindo os elementos de 6 em 6 e de 3 em 3, que se vêem como um conjunto a compor uma "linha" de significados. A cera é amarela, matéria luzidia e misteriosa, ligada em muitos versos à luz, enquanto que a cor amarela é uma cor irradiante, solar.

Os pães viscosos tomam forma; a luz é emprisionada naquela matéria imperscrutável. Os pães são modelados por Kounellis a partir da restrita forma geométrica do cilindro, e como *cloisonné* da regularidade da configuração das partes metálicas. Sobre estas *tabulae* coloca ainda outras matérias, como o gesso e a juta armados sobre duas barras de ferro, e a lã que encontra seu espaço na dura compacidade do gesso; enfim o alcatrão ou o breu, elemento impuro, de um negro espumante que envolve a forma arquetípica do ovo, imagem cósmica, berço de todos os nascimentos e renascimentos. A onda de breu recobre e insulta a forma perfeita, enlutando a sede da ressurreição.

Estas obras recentes parecem uma matéria envolvida por uma armadura geométrica, uma malha indeformável que estivera difusa em obras precedentes. Os elementos tornam-se mais numerosos, mas envolvidos por uma inquieta espera.

No texto que acompanha a obra *Triunfo da Representação* é o próprio Paolini, quem nos diz: "O intervalo que nos separa da imagem é a eternidade que se esvai na espera do início". Os trabalhos de Paolini realizados quase sempre em branco, num branco opaco, situam-se justamente como o branco, no início e no durante, entre o visível e o invisível, e estão, como nesta obra, envolvidos por uma espessa rede de linhas em perspectiva que parecem indicar e descrever os impossíveis confins da imagem.

Imagens de imagens, sucedem-se numa presença-ausência, delimitando, delicada mas decididamente, o território da arte.

UTOPIA VERSUS REALIDADE

Iugoslávia

Aleksandra Janković
Comissário

Considerando o tema deste ano da Bienal de São Paulo, que enseja uma discussão interminável no cenário da ampla tendência pós-moderna na arte, a seleção iugoslava foi construída tendo em vista todos os diferentes aspectos da oposição poética e metafórica entre utopia e realidade, que podem ser identificados nas linguagens artísticas individuais.

Os trabalhos dos três artistas selecionados não precisam, necessariamente, pertencer aos núcleos contemporâneo ou histórico, mas podem, muito bem, ser considerados como pertencentes a ambos. Trata-se, além disso, de obras artísticas extremamente individuais, que contribuíram sobremaneira para o panorama artístico da Iugoslávia já há algumas décadas. Na busca de analogias da linguagem artística, que pudessem representar preeminentemente certas questões atuais no panorama artístico contemporâneo, escolhemos os trabalhos de Emerik Bernard, Ferdinand Kulmer e Milica Stevanović.

A estrutura fundamental de cada um dos trabalhos de Milica Stevanović nunca poderá ser apreendida com clareza suficiente se não partirmos à captura da nossa própria visão introspectiva, do nosso próprio senso de presença no tempo e no espaço, a partir das nossas esperanças, sonhos e anseios. As imagens de suas obras — esculturas e pinturas —, que derivam de experiências cotidianas banais, apelam para a capacidade sensitiva de cada um, para o olhar "perscrutador", para uma contemplação detida de objetos, detalhes ou seres que nos rodeiam no ambiente comum e que revelam em si mesmos uma forte interferência da linguagem autônoma da artista. Se, ingenuamente, nos guiássemos pelos títulos de suas obras, o plano da imagem-real nos levaria apenas a uma quantidade de visões complexas no curso da construção de um mundo profundamente íntimo — este da existência da qual todos participamos. Os detalhes poéticos de cada inscrição, ou o suave e frágil crescer do baixo-relevo de gesso que se projeta no espaço, e que se expande a partir do plano pictórico num mimetismo de camadas dos fenômenos do subconsciente, confrontam-nos com uma leitura demorada e extenuante de um universo, "acadêmico" de aparências cotidianas há muito sonhadas. Milagres e visões inesperadas derivados desses motivos comuns fornecem a memória histórica de uma realidade, como um "estado de silêncio". O silêncio de uma presença negativa (Lyotard) que relembra todos os estados dos sentidos à espera de serem despertados — e, não obstante, é em si um postulado utópico inspirador de um mundo sagrado, repleto de auto-alienação e da constante interferência de outros mundos, algumas vezes vividos e agora recordados. Se condescendêssemos com a possibilidade enganosa de uma abordagem teórica, parece que, nessas obras de arte, a idéia de Doren sobre uma mente moderna se caracteriza pelo anseio de um espaço e de um tempo para sempre perdidos. Os trabalhos de Milica Stevanović refletem essa convulsiva procura da *presença* nas coisas e nos tempos idos. O cotidiano nunca é uma metáfora para a esperança otimista no amanhã, nem é uma memória romântica: aqui estamos diante de um forte cativar da *expectativa* com um constante esforço de realização. Já nas arrojadas e profusamente entonadas pinturas de *Ferdinand Kulmer* estamos diante de uma perspectiva radicalmente diferente da do sonho. O plano pictórico-iconográfico oferece, acima e além de tudo, uma promoção um tanto apocalíptica da utopia de hoje, que poderá ser a realidade de amanhã. Essas, carregadas de ansiedade, fazem uma profunda incursão na memória de incríveis criaturas, compiladas a partir de mitos desconhecidos e fantasmas de quase-contos de fadas — possíveis palcos ou cenas de eventos anacrônicos e formas de conteúdo devastador. Essa procissão bestiária, que progride em ciclos de um quadro a outro, de

origem incompreensível e de resultado ainda menos previsível, produz uma memória metafórica, um pouco lúdica, que argumenta contra a unidimensionalidade da arte moderna, inaugurando aspectos diversos da imagem pós-moderna. Ou, como se referiu Mannheim, quanto ao contexto social: à "má" realidade, à perda de ideais na consciência utópica, se opõe a imagem fantástica da vida (ou de arte), que pleiteia, demanda, tornar-se realidade. Como uma paródia a essa idéia, o *Zeitgeist* dos modelos espaciais barrocos ou renascentistas fornece palcos para espetáculos — e, no contexto do trabalho artístico híbrido pós-moderno, as pinturas de Kulmer oferecem uma solução fiel à definição de Lamartine do mito moderno, como uma simples afirmação demasiadamente prematura da verdade. Felizmente, somos capazes de compreender esses trabalhos com muita esperança, apesar de tudo.

O plano pictórico de múltiplas camadas das pinturas de *Emerik Bernard* devolve-nos, numa atmosfera de agonia, uma visão frágil, sutil, dos mundos micro e macrocósmica, cujo aspecto radicalmente diverso acabamos de contemplar na obra de M. Stevanović. Antes de mais nada, essa visão introvertida e constantemente modificada de um reflexo, de uma espécie de construção seguida de uma demolição (esse é, literalmente, o seu método de pintar) da estrutura violada do quadro, inicia a reencarnação da visão existencial novamente atualizada na realidade de uma obra de arte como um *ser*. A rusticidade do material disponível, a robustez e, freqüentemente, uma compilação quase coincidente das cores disponíveis, detalhes de objetos ora arruinados na sua superposição ou compilação refletem a estrutura frágil de uma membrana psíquica imposta sobre a pintura. Eis por que essas pinturas respiram — sente-se que elas são organismos vivos, querendo tolerar ou refletir a imperfeição da alma humana. O material colado, num dos seus numerosos níveis de leitura, corresponde às características locais rudes, robustas da paisagem da Istria, de terras estéreis, onde essas pinturas foram realizadas, revelando um sentimento profundamente específico de solidão, abandono ou deserção. Como que se debatendo contra o aprisionamento representado pelos contornos da moldura, as pinturas de Bernard parecem aspirar a um objeto auto-suficiente e é aqui que podemos reconhecer o organismo vivo: todas elas parecem ter uma forte estrutura esquelética, aspectos de metabolismo diferente e certas partes periféricas independentes do todo. Recordações de detalhes da capela gótica às vezes se espalham, como se retratassem a dispersão das capelas na paisagem da Istria — fomentam uma linguagem profundamente universal, embora motivada regionalmente. Não é por mero acaso que algumas delas são intituladas "palimpsestos". É como se fossem reescritas, repintadas, refeitas de novo, de novo e de novo, expondo timidamente os remanescentes das realidades passadas da pintura, uma espécie de raio-X que disseca formas e estruturas.

PARTICIPAÇÃO JAPONESA NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Japão

Yoshiaki Tono
Comissário

Várias coisas me impressionaram durante a minha primeira viagem ao hemisfério sul, para atuar como comissário do Japão na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. A diferença de doze horas existente entre o Brasil e o Japão significa que os seus dias e as suas noites são invertidos, assim como as quatro estações do ano: quando é inverno no Japão, é verão no Brasil. No Brasil, quanto mais norte, mais quente, ao passo que no Japão é exatamente o contrário. Em suma, para mim, era como se a Bienal tivesse sido realizada em um país às avessas, como em *Alice do Outro Lado do Espelho* (Through the Looking Glass).

Tomando como referência as Bienais de Veneza e de Paris, pode-se dizer que o Brasil se encontra na "periferia", em termos de arte contemporânea. Ao mesmo tempo, no entanto, nele é bastante fraca a influência européia ou norte-americana: são as próprias obras sul-americanas que servem como pontos de referência e se situam no centro das criações artísticas. As tendências comerciais dos países "adiantados" são tratadas magistralmente com relatividade, como se fossem as espumas de uma onda, tragadas pela imensidão do mar. Se as Bienais de Veneza e Paris são o "centro" da atual arte contemporânea, a de São Paulo — expandindo e ampliando a sua energia "periférica" — consegue encerrar em si uma crítica a essa situação, tendo como objetivo o esvaziamento desse "centro". Aceitei pela segunda vez ser o comissário japonês nesta 19ª Bienal de São Paulo, devido — acima de tudo — ao meu interesse por essa "Bienal de periferia".

O tema da Bienal de São Paulo, este ano, é "Utopia versus Realidade". Seria bom que a própria Bienal viesse a ser — na sua tentativa de derrubar a estrutura por demais rígida da arte contemporânea internacional — uma "utopia" para os artistas da chamada "periferia". (Quando a Bienal de Tóquio — que aconteceu pela última vez em 1970 — for reativada, o hemisfério norte deverá tentar espelhar em si os inúmeros avanços experimentais do hemisfério sul.)

Os participantes japoneses da última Bienal foram Yoshishige Saito, o decano da arte de vanguarda no Japão, que à época estava com 81 anos; Tadanori Yokoo, um pintor representativo e pertencente à escola neo-expressionista, e duas jovens artistas, Michiko Yano e Mika Yoshizawa. Na Bienal deste ano, os participantes serão: Masaaki Yamada, Naoyoshi Hikosaka, Tadashi Kawamata e Koichi Ebizuka.

Masaaki Yamada (nascido em 1930) começou produzindo pinturas à moda da arte minimalista, em meados de 1950. Não se viu tentado a mudar seu estilo, acompanhando o contexto artístico japonês do pós-guerra, bastante influenciado pelas tendências internacionais. Em vez disso, simplesmente perseguiu, à sua moda, as possibilidades de uma expressão pura, contidas na superfície pictórica. Os seus trabalhos dos últimos trinta anos voltaram a ser reavaliados dentro do próprio país. Como seu nome não figurou na mostra "O Japão e a Arte de Vanguarda", realizada no Centro Georges Pompidou, a mostra foi como um livro em que estivessem faltando as páginas de um importante capítulo. Para a 19ª Bienal de São Paulo, Yamada trará trabalhos que enfocam pinturas e desenhos recentes, realizados na década de 80. Yamada tem se concentrado na questão das possibilidades no "campo magnético" das pinturas, omitindo todos os elementos que lhes são externos, tais como a imagem e a ilusão. Nos anos 50, os títulos de seus trabalhos continham a letra "B"; nos anos 60, a letra "C"; nos 70, a letra "D" e, nos 80, "E".

Seus trabalhos se desenvolveram na forma de uma série, que inclui: *Arabesco, Quadrado, Listras, Repetições de Listras Coloridas, Arranjos de Superfícies Quadradas, Repetições de Listras Bicolores* e *Intersecção de Superfícies*. As pinturas de Yamada nos fazem lembrar o comentário que Samuel Beckett fez, uma ocasião, acerca da arte: "A expressão de que não há nada para expressar, nada com que se expressar, nada do que se expressar, nenhuma força para expressar, nenhum desejo para expressar, junto com a obrigação de expressar".

Yamada abandonou a idéia de que as pinturas são reflexões, sugestões, substitutos ou símbolos para elementos externos às próprias pinturas e, como se fosse um cientista frio e desapaixonado, ficou observando as pinturas brotarem e reproduzirem pinturas de si próprias. Na década de 80, ele permitiu que movimentos fluidos aparecessem na superfície da pintura. Pode-se dizer que, assim, passou a abrir e a cultivar o lado da "brincadeira" que as próprias pinturas encerram em si. As linhas duras e controladas que delineavam a trama dos primeiros trabalhos desapareceram, dando lugar — com força total — às cruzes resultantes das linhas que se entrecruzam para constituir os quadrados, como se fossem dobradiças. É como se essas linhas fossem dotadas de vida própria: são violentas marcas de cor, deixadas pelos movimentos dos pincéis. Tendo como ponto de partida a tentativa de "expressar o fato de que não há nada para expressar", Yamada está na sua fase madura, em plena florescência: suas pinturas estão começando a criar a ilusão de serem pinturas.

Ao contrário de Yamada — que é um artista que não professa nenhuma escola — os demais, Naoyoshi Hikosaka (nascido em 1946), Tadashi Kawamata (nascido em 1953) e Koichi Ebizuka (nascido em 1951) pertencem todos à escola pós-*monoha*. A já citada mostra "O Japão e a Arte de Vanguarda" dera como as maiores tendências vanguardistas japonesas o concretismo dos anos 50, o neodadaísmo dos anos 60 e o *monoha* dos anos 70.

Na época, lastimou-se muito o fato de a tendência mais recente da segunda metade dos anos 70 — o pós-*monoha* — ter ficado de fora da mostra. Acredito que a participação japonesa na 19ª Bienal — através dos trabalhos de Hikosaka, Ebizuka e Kawamata — poderá, numa certa extensão, preencher essa lacuna.

A palavra *monoha* pode ser traduzida como "escola da coisa" ou "escola do objeto". É um movimento que surgiu entre fins dos anos 60 e meados dos anos 70. Um grupo de pintores, entre eles, Nobuo Sekine, Shio Sugaki, Lee Yu Fan, Susumu Koshimizu e Katsuhiko Narita, começou a dispor objetos (*mono*, em japonês), como pedaços de madeira, pedras, vidro, terra, carvão, água, corda e cera, de uma forma à primeira vista aleatória nos salões de exibições. Essa corrente estava ligada aos movimentos estudantis nos campi universitários, em fins dos anos 60, e era uma tentativa de produzir uma fenda na organização artificial da sociedade japonesa, altamente controlada. Na sociedade contemporânea, todas as coisas ou objetos são parte de um sistema de distribuição inserido num mundo de controle e de regulamentos: os seres humanos perderam a oportunidade de interagir diretamente entre si mesmos. Os artistas da escola *monoha* demoveram o significado e o sentido cotidiano das coisas e, devolvendo-as ao seu estado natural, tentaram estabelecer um novo tipo de contato entre elas e os homens.

A escola pós-*monoha* abordou a questão do que acontece depois que o signifi-

cado e o sentido das coisas ou dos objetos são "arrancados" deles, tentando com isso criar novas estruturas. O pós-*monoha* difere da escultura moderna pré-*monoha*. Esta faz uma infusão da matéria com os sentimentos e a noção de espaço do artista, para que os objetos sejam um meio para a sua auto-expressão. Já os artistas do pós-*monoha* quase só levam em consideração o estado natural das coisas, numa situação em que estas se despem de todo e qualquer sentido. Os seus trabalhos podem ser vistos como uma tentativa de converter as coisas ou os objetos — despidos de sentido, no seu estado natural — em um novo estado em que passam a fazer parte de uma instalação.

Naoyoshi Hikosaka, cujos trabalhos estiveram presentes na Bienal de Veneza e na de Paris, pertence à primeira geração da escola pós-*monoha*. É conhecido pela série de pinturas em madeira: ele dispõe os pedaços de madeira em diferentes níveis e pinta sobre eles formas abstratas de cores belíssimas. Nesse instante, nascem expressões pictóricas, pelo fato de — por baixo — perceber-se a madeira em seu estado natural. Trata-se de um excepcional exemplo de ruptura do estado primitivo da escola *monoha*, em direção a uma nova forma de expressão artística na pintura.

Kawamata, que participou da Bienal de Veneza em 1982 e foi escolhido para a Dokumenta deste ano, vem produzindo continuamente não só no Japão, mas também nos EUA, na França e nos Países-Baixos. Seus trabalhos — que consistem na montagem de pequenos pedaços de madeira, de forma bastante complexa — lembram casas em construção. Freqüentemente escolhe prédios "comuns", no lugar de museus ou galerias de arte, para montar os seus trabalhos: aí espalha pedaços de madeira por todos os lados, exatamente como fazem os passarinhos com seus ninhos. O artista parece captar metaforicamente a energia e o sentido do processo que os edifícios parecem manifestar precisamente no ponto intermediário que se situa entre a sua existência e a sua destruição. Nesta Bienal, Kawamata também pretende escolher um lugar "comum" — um espaço residencial em São Paulo — para criar um de seus trabalhos.

"Se considerarmos que nos centros urbanos contemporâneos tudo vem sendo construído de uma forma planejada e que o processo de construir representa, ao mesmo tempo, o de destruir, penso que existe um outro sentido no simples processo de o homem montar alguma coisa", explica Kawamata.

Os trabalhos de Koichi Ebizuka, que ganhou um prêmio na Trienal da Índia em 1986, também sugerem canteiros de obras de um edifício em construção. Ele coloca carvão, madeira e ferro sobre o chão, horizontalmente, dispondo, em seguida, verticalmente, pedaços de madeira, concreto e ferro. A superfície plana de madeira cobrindo o chão, como um palco de teatro nô, faz os olhares se dirigirem para baixo, enquanto os pilares — verticalmente dispostos — convidam os olhos a se moverem para cima. A madeira, o concreto e o ferro dão a impressão de terem sido deixados ali por acaso. Como resultado dos efeitos horizontais e verticais, o olhar para baixo do observador se funde com o seu olhar para cima, causando-lhe a sensação de estar todo o seu corpo envolvido por um espaço "solto", como o de um navio, em alto-mar.

"Colocado entre o estado de matéria comum e o de obra instalada, o material agora artístico começa a germinar, à medida que se processa a construção. O intercâmbio entre os diferentes materiais, enquanto elementos que irão criar a forma, é inserido em um movimento que possui valores constantes, inalteráveis. Ao mesmo tempo, cria-se uma impressão sobre a multiplicidade de funções que os materiais possuem. Cada qual com sua própria forma concreta, cada qual apontando para um papel independente, os materiais começam o seu solilóquio.

LUXEMBURGO NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Luxemburgo

Lucien Kayser
Comissário

Patricia Lippert

É gratificante saber que Luxemburgo, restabelecendo uma velha tradição, está outra vez presente na Bienal de São Paulo. Ainda mais quando essa volta, através das obras de Patrícia Lippert, nos traz o que se pode chamar de jovem pintura luxemburguesa em efervescente atividade artística nos últimos anos. Sim, pois jamais foi tão grande o número de artistas promissores de uma ou duas gerações. E, mais do que nunca, torna-se hoje tentador pôr em relevo ou definir o que acontece como uma convergência de idéias, até de estilos. As razões desse desenvolvimento, dessa explosão, são sem dúvida múltiplas, difíceis de delimitar com precisão. É certo que há o exemplo encorajador dos artistas precedentes (em sua época, presentes em São Paulo), a animação do ambiente e o engajamento das galerias. E também a abertura ao estrangeiro, desta vez em todas as direções, após os olhares tanto tempo voltados exclusivamente para Paris, uma disponibilidade que se mostra enriquecedora; e o perigo do abandono de si, se existe, parece-me já inteiramente afastado.

Há outra coisa vital no contexto da pintura de Patricia Lippert. Em outros anos, as discussões para saber se existe ou não uma literatura (ou escrita) especificamente feminina (feminista) foram longas e animadas. Isso aconteceu após maio de 68, em seqüência à explosão dos movimentos feministas. Tais escritores cismaram com as palavras em si, abandonando ou substituindo inexoravelmente seus significados paternalistas, machistas. Palavras diferentes para um outro texto, um texto diferente. Que afirmasse a identidade e a particularidade femininas.

Os debates, é verdade, não foram tão acesos na música e na pintura. Pelo menos as notas musicais não refletem tão diretamente as coisas. E em pintura, é claro, há o tema, a motivação, onde se pode abrigar alguma reivindicação. Quanto ao processo, ao ato pictórico, guardemo-nos de cair (pelo lado certo ou pelo avesso) na esparrela do divisionismo.

Na pintura de Luxemburgo, nos últimos cinco ou seis anos, as mulheres ganharam seu espaço, e Patricia Lippert entre as primeiras. Fato incontestável, ainda mais porque essa artista abordou o assunto num simples postulado: "Gibt es eine weibliche Ästhetik? Vorschläge zu einer veränderten Kunstpraxis der Frauen".

E é preciso também lembrar as obras, já tão expressivas, onde ela celebrava a maternidade, salvo quando se tratava de reivindicar o matriarcado. Elas revelavam muita força, uma rara energia. Fenômeno talvez ainda mais característico da nova prática: o retorno às origens, ou uma espécie de *élan* original.

Da profundeza dos tempos, da tradição mítica mais secreta, emergiam e emergem os animais criados por Patricia Lippert, numa pintura que nos remete às florestas das eras primitivas. Aí penetramos e nos defrontamos com um estado de selvageria inteiramente natural, uma brutalidade elementar. Do mesmo modo, os personagens, aqui e ali, parecem vir de muito longe, por uma liberação de energia e vitalidade física. Como são concebidos, os quadros de Patricia Lippert aliam solidez e dinamismo; e qualquer que seja seu formato, eles atingem um raro grau de densidade.

Patricia Lippert valeu-se, generosamente, do amplo celeiro de imagens dos mitos e das lendas, certamente em função das questões essenciais que eles despertam. E com todo vigor sua pintura interroga a nós também. Ela se apossa de nós, não nos deixa mais. E isso ocorre, por vezes, do modo mais insidiosa. Ela nos emociona, nos seduz; uma poesia verdadeira cresce em meio a tanta veemência.

É por tudo isso que a mais recente exposição de Patricia Lippert, na primavera, chamou a atenção; cabe ressaltar que sua força não muda nada quando ela se inspira diretamente na realidade. Ao contrário, tratava-se da pior realidade que existe, a prisão, com suas celas fechadas, gradeadas, seus homens humilhados; esta realidade adquire subitamente grandeza. Ela se torna fabulosa, enfeitiçadora, inquietante; com seu pincel, Patricia Lippert cria novos mitos sobre nosso próprio mundo, sobre nós mesmos.

O traço, nessa pintura, é firme, poderoso. Nenhuma concessão, como o emprego mais intenso da cor. Resta a bela materialidade, como o ouro ou o papel de pergaminho. Ela nos revela de uma só vez o rude e o delicado, as marcas de violência e de ternura.

ARTISTAS MARROQUINOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Marrocos

Esta exposição permite uma aproximação à pintura de um país onde a criação foi e continua bem viva. Pintura variada que reflete sensibilidades singulares; opera pela sua dupla referência, uma síntese entre o passado e o futuro.

Se a atividade artística no Marrocos — e todas as relações que implica — nasceu durante o protetorado, é contudo necessário dizer-se que a pintura de cavalete não surgiu do nada.

As formas herdadas, múltiplas e essenciais, existem para exprimir o capital cultural que certos artistas continuam a questionar.

A primeira geração de pintores marroquinos nasceu durante a primeira metade do século XX, do encontro entre a arte marroquina e a pintura européia. Geralmente autodidatas, como Drissi, Louardiri e outros, praticavam uma pintura figurativa dita *naïve*, em que os temas principais se inspiravam em cenas da vida cotidiana e no imaginário popular.

Foi preciso esperar pelos anos 60 para ver surgir pintores como Cherkaoui e Garbaoui, que reavaliaram a riqueza da herança cultural árabe-muçulmana e berbere, operando assim, cada um a sua maneira, uma síntese entre a abstração contemporânea e as formas do seu patrimônio.

Não será senão depois de 1965 que um grupo de artistas vai reagir vigorosamente contra a alienação cultural e artística do período colonial, durante o qual a expressão pictórica se contentava em mimar superficialmente o modelo importado, ou a tradição no seu aspecto passadista. Colocados no centro das contradições sociais, esses pintores, professores na Escola de Belas-Artes de Casablanca, produziram uma intensa atividade cultural e plástica com o fim de redefinir a "Identidade Cultural" e a sua integração na vida social.

Deste modo, através das suas diferentes atitudes plásticas, esse grupo tenta oferecer respostas estéticas à problemática da criação artística. Mergulhando nas artes tradicionais, dedicaram-se à pesquisa de expressões adaptaaas ao seu contexto social e ao pensamento contemporâneo. Belkahia, Chebaa e Melehi são exemplos desses pintores, que marcaram indelevelmente esse período, graças à multiplicidade das suas intervenções.

Atualmente, a evolução da expressão pictórica tende para a diversificação do traço, baseado na sensibilidade individual.

Interiorização e incorporação da vivência cotidiana em Kacimi, acompanhado de um aprofundamento da pesquisa plástica. Exploração de novos espaços em Bellamine com reintegração da memória na dinâmica da criação pessoal.

A exposição agora apresentada no Brasil pelos artistas Abdelkebir Rabii, Fouad Bellamine, Farid Belkahia, Mohammed Melehi e Mohamed Kacimi exprime a vitalidade artística de Marrocos.

Brahim Alaoui

ARTISTAS MEXICANOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

México

Raquel Tibol

Para participar de maneira muito direta e diversificada na confrontação poética e metafórica entre Utopia e Realidade, o México situa, no Núcleo Histórico, dois notáveis artistas utópicos: David Alfaro Siqueiros e Remedios Varo; e no Núcleo Contemporâneo, três artistas dos novos realismos: Marta Palau, com uma concreção essencialmente de materiais, Marisa Lara e Arturo Guerrero com reflexões em torno dos ídolos populares.

David Alfaro Siqueiros

David Alfaro Siqueiros (1896-1974) vive as convulsões revolucionárias e os avanços científicos com exaltação utópica. Seu desejo de transfigurar a realidade leva-o, com vigorosa imaginação, a transitar rumo ao inexistente, tanto num passado que quisera restaurar quanto num futuro pensado, às vezes, com fatalidade pessimista e, outras, com o otimismo que nele despertava a possibilidade de o homem atravessar, como está dito na Bíblia, as entranhas da Terra. Sua fantasia o leva a restaurar as grandes urbes devastadas pelo conquistador europeu, atribuindo-lhes um esplendor muito diferente daquele que, de fato, tiveram (*Chichén Itzá flamante*, 1948). A recorrente preocupação com o desenvolvimento destrutivo por causa das conquistas tecnológicas o faz inventar um cogumelo atômico, dez anos antes das explosões nucleares de Hiroshima e Nagasaki (*Explosão na cidade*, 1935). Não se lançara ainda o primeiro *sputnik* ao espaço exterior quando o pintor decide elaborar seus próprios projetos espaciais, sem se basear em qualquer lei científica (*Antenas estratosféricas*, 1954 e *Aeronave atômica*, 1956).

A inovação e a previsão apaixonaram Siqueiros - cujas obras são vistas agora, pela primeira vez, no contexto de uma Bienal paulista, 37 anos depois de ganhar, na XXV Bienal Internacional de Arte de Veneza, o prêmio de 500 mil liras oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Naquela época, o sueco Nils Lindghagen opinou: "Siqueiros é o homem dos excessos, tanto em sua vida como em sua arte. Ele apresenta a arte como um assalto e uma violação (Revista *Prisma*, Estocolmo, 5 de julho de 1950). Em 1956, Siqueiros sustentava que o cósmico é parte da nova natureza do homem e que o exercício conceitual haveria de modificar os critérios primários, simplistas e mecânicos da objetividade nas artes plásticas. Sua preocupação preponderante foi produzir objetos de aparência inovadora com técnicas inovadoras.

Remedios Varo

Remedios Varo (Catalunha, 1908; México, 1963), que realizou seus estudos na Academia de São Fernando, em Madri, e foi aceita, a partir de 1937, em Paris, como membro da família surrealista, desenvolveu sua mui particular aventura plástica uma década após ter chegado ao México, em 1941. Variadas fontes estéticas e científicas alimentaram sua inventiva. Peter Engel, historiador da ciência da Universidade de Harvard, enumerou-as com acerto: biologia, matemática, engenharia, psicanálise, física, astronomia, pintura de Hieronymous Bosch e Pieter Brueghel, os romances de Herman Hesse, as teorias da reencarnação de Gurdjieff, o misticismo germânico dos tempos do Sacro Império, os cantos gregorianos, a alquimia medieval. Tudo refundido na concepção das viagens imaginárias realizadas durante suas voluntárias e prolongadas clausuras.

Remedios Varo transpõe, com freqüência e de forma sutil, princípios científicos, ao mesmo tempo em que organiza na superfície pictórica verdadeiras rebeliões contra a ordem ou as sagradas leis da natureza. No último quadro que chegou a terminar, *Natureza morta ressuscitando*, Engel vê uma espécie de reconciliação entre seus conflituosos impulsos frente ao material e ao mítico. Esta obra coincide com o entusiasmo que despertou, em Remedios, a teoria da expansão do universo exposta por Fred Hoyle e sustentada também por Hermann Bondi e Thomas Gold. Euforicamente, e com o selo da legitimação científica, se desprendia da cor a promessa do moto perpétuo, a geração espontânea e a imortalidade.

Sob a aparência de um comentário sarcástico sobre as naturezas-mortas em geral, Remedios Varo oferece uma metáfora do cosmos com as frutas como planetas girando ao redor do sol, que é a vela. Há uma meditação referida ao nascimento, morte e renascimento das coisas, em que a harmonia não é perfeita, pois há colisões e expulsões de significado apocalíptico, ainda que o ciclo encerre em sua dinâmica os elementos da regeneração. Ao serem expulsas de suas órbitas, as frutas deixam cair sementes, que produzirão plantas de onde nascerão novos frutos. Engel vê nesta pintura um equilíbrio otimista entre o mítico e o científico, e a relaciona com o descobrimento, dois anos depois, em 1965, pelos astrônomos Arno Penzias e Robert Wilson, dos Laboratórios Bell, de radiações cósmicas originadas nos remanescentes de uma energia original. A capacidade de fertilizar antigos mitos com modernas cosmologias deve-se, em certa medida, às leituras não só do astrônomo Fred Hoyle, como ainda, relembra Engel, ao interesse por Aldous Huxley, Ray Bradbury, Isaac Asimov e Robert Heinlein. Estes deram a Remedios Varo os fios para tecer o tempo e o espaço.

Marta Palau

Marta Palau (1934) irrompeu no cenário da tapeçaria do México em 1972, após uma década de intensa dedicação à pintura e à gravação. Influenciada primeiro pela norte-americana Sheila Hicks e depois pelo catalão Josep Grau Garriga, em cujo estúdio trabalhou durante algum tempo, assume os materiais com a versatilidade requerida por uma expressividade aformalista com equivalências simbólicas. Deste último, aprendeu a trabalhar os materiais sem subtrair-lhes o valor específico que possuem na realidade ecológica e nas relações sociais.

Depois de alcançar um bom equilíbrio entre brutalidade e refinamento, definiu-se mais e mais pela matéria virgem e pelo exagerado: excesso nas dimensões, excesso nas texturas, excesso no insólito. O impulso ao tosco é freado por um sentido artístico de sensualidade e refinamento, assim como pela atuação das partes no espaço. Com suas próprias propostas, Marta Palau milita na "dimensão excessiva", praticada pela iugoslava Jagoda Buic, pela polonesa Magdalena Abakanowicz e pelo próprio Grau Garriga. Dentro desta tendência, ela alcança seu original repertório de "anudados" (ligados por nós), costurados, trançados, enovelados, armados, recheados e mesclas de materiais, o que lhe valeu, em 1986, um dos prêmios da II Bienal de Havana. Com grande liberdade, passou de formatos enormes a dimensões mínimas, tendo sido iniciadora e principal animadora das cinco edições do Salón Internacional del Textil en Miniatura.

Dos muitos materiais utilizados por Marta Palau, são as palhas da espiga do milho as que alcançam máximo esplendor ao serem submetidas aos processos de estirar e amarrar para obter texturas desafiadoras tão cálidas quanto impositivas. Pela maneira como Palau as reúne, as palhas do milho adquirem valor emblemático e uma profunda solenidade íntima. Outro tanto ocorre com os mui mexicanos e cerimoniais papéis de figueira (papeles de amate) e os fardos de palha, agora reunidos em *Recinto de xamãs*, ambientação arquiteturada que em sua austera sobriedade recupera com peso mais simbólico que evocativo valores espirituais da antiguidade americana.

Marisa Lara e Arturo Guerrero

Marisa Lara (1958) e Arturo Guerrero (1956) trabalham de forma individual dentro de um mesmo projeto, *Ídolos do Povo*, ou seja: cantores, lutadores, compositores de boleros e de *danzones*, virgens, lucíferes, meninos-deuses, toureiros. Esteticamente, este projeto pode e deve ser situado nas inúmeras derivações da *pop-art* produzidas na última década. Ao invés de resgatar a lata de sopa, a velha fotografia, a história em quadrinhos, Marisa e Arturo se adentram nas formas mais autônomas da cultura popular urbana a fim de sintetizar seu sincretismo cultural, sua rítmica, seu cromatismo, seu ímpeto.

Frente a suas pinturas realizadas em acrílico, miçangas e imaginária impressa, o etnólogo Guillermo Bonfil Batalla afirma: "Os ídolos são os ídolos. Sempre o foram. Dizem que desde os astecas. Os ídolos em seus nichos, como deve ser, com anjinhos bundudos e diabo pançudo, sem deixar de lado os símbolos da idolografia de hoje: máscaras, trajes de luz, capas e japonas, lapelas brilhantes sobre casimiras de franjas largas, vestidos justíssimos que levantam os seios como castiçais ardentes, cinturão de campeão e saxofone. Graças a meu empresário e à Virgem de Guadalupe. A Guadalupana transita por estes mundos como antiga larva de união".

Num manifesto pictórico elaborado em 1984, Lara e Guerrero se referiam à luta e aos salões de bailes nos seguintes termos: "O ringue é um dos cenários do rito. Excêntrica cerimônia coletiva onde jovens e velhos compartilham igualmente a mesma ficção. A magia é sagrada, mas o elemento místico aflora profanamente também. Máscaras, capas, cinturões e cabelo emaranhado conformam o quadro pictórico. As figuras giram impudentemente pelo ar e se plantam solenemente ante o observador. O ato está pleno de símbolos como o de desafiar e conservar a máscara em defesa da dignidade. O quadrilátero sustenta a composição e as cordas circundam os espaços. O do baile é outro cenário ritual. Aparece a música como estrutura fundamental de sua cor e de suas formas. Figura e cor tratam de se acoplar num mesmo ritmo. Pares quase casados pelo ritual do baile e trompetistas produzem grandes torvelinhos de cor, de luz em movimento".

Como o exige a *pop-art* de antes e de hoje, a obra de Lara e Guerrero transcorre com simplicidade lapidar, dentro de uma escala de cores utilizada pela publicidade e pela indústria do espetáculo, dos anúncios luminosos e dos altares de oferendas e devoção. Estridência e visceral ironia sublinham o conteúdo vital deste desfile de fetiches contemporâneos.

BEBEU ÁGUA DO RIO DA SEIVA DO SEU POVO

Moçambique

Eugênio Lemos, Augusto Cabral, Júlio Navarro, Lindo Hlongo, Paulo Soares

Malangatana

Na tradição africana, o fantástico, o mundo povoado de animais astutos e também monstros horrendos e onde ocorrem as situações inquietantes mais insólitas, transmissível e enriquecido historicamente, é escola de valores e forma de desenvolver capacidades intelectuais e criativas das crianças.

Cosmogonia que se insere na cultura popular, o imaginário é evocado normalmente à noite, à volta da fogueira, rearticulando o verossímil e o inverossímil, o verdadeiro e o falso e fazendo surgir situações antes tidas por impossíveis, numa dialética que não explica o mundo, mas procura imbuir a sociedade de respeito pelas normas que garantem a estrutura dessa sociedade e pelos valores culturais que lhe são próprios.

Com o ritual mágico do gesto e da palavra, o conto, a narração, a canção e o passo de dança, magnetiza-se a assistência e estimulam-se as crianças, fazendo revelar as mais dotadas de memória e vivacidade. Com a curiosidade infinita da infância, Malangatana bebeu avidamente a água de todos os sabores deste rio de seiva do seu povo.

Vivendo uma relação permanente e enriquecedora com este universo de valores, Malangatana é hoje um narrador de histórias do imaginário popular que ultrapassou o quadro étnico original e integrou no seu sistema símbolos, códigos e signos do patrimônio universal, que inserem a trajetória da sua obra na nova cultura que une a humanidade nesta segunda metade do século XX.

Em 1961, ano das independências africanas, Malangatana é apontado como caso único de artista africano que alcança este estatuto sem ter sido sujeito a um processo de aprendizagem que o moldasse nos valores ocidentais, revelando assim de forma original e genuinamente criativa a personalidade cultural africana.

Dez anos depois, José Craveirinha, poeta e jornalista, defendia que Malangatana tinha de ser analisado pelo universo de valores que criara, contra a posição colonial de só considerar arte o que se integrava dentro dos conceitos de arte ocidental.

A vida de Malangatana ocorre num período de profundas alterações sociais, que procuram desarticular o sistema de valores tradicional, em que o processo de despersonalização cultural provocado pelo colonial-fascismo se fazia impor com particular violência, para que se adotassem simplesmente os valores ocidentais através da assimilação cultural iniciada há muito.

Sua obra tem por isso a força de uma cultura longamente oprimida, que se liberta com violência até se impor com a sua identidade própria. Falar de Malangatana é falar de Moçambique, de África, dos seus mistérios, da sua libertação, do seu cotidiano de preocupações. A sua vida tem a intensidade própria que agita todos os artistas e os coloca entre o equilíbrio e o desequilíbrio da sociedade, tornando-os, por isso, elementos de coesão ou de desagregação social, e fatores de estruturação de valores culturais.

Arte erudita de um fabulário popular, a sua imagem exige um estudo constante, que nos faz penetrar em mil recordações e vivências de um cotidiano aprendido e dimensionado ao seu valor relativo, de forma imprevisível.

Na narração africana Malangatana iniciou um novo período e, respeitando a tradição, solicita resposta de quem o lê. A sua obra é o suporte para o narrador do futuro se interrogar no fabulário fantástico, estudar os símbolos, gestos, cor, grafismo e composição e dirigir-se a um público auditor, recriando perante este a mensagem do artista. Arte de símbolos, concebida para suscitar a comunicação com o público, arte de códigos e signos gráficos, onde a assimetria e a desproporção cumprem uma função, onde o feio e o horrível podem alcançar a violência e o prazer suscitar a dor, onde os corpos são distorcidos para neles se integrarem os elementos da natureza ajudando a mensagem da obra a chegar ao seu destino.

Como artista, Malangatana contribui para aproximar o conhecimento entre os homens de culturas diferentes, de raças e continentes distantes, revelando a cultura do seu povo, moçambicano e africano, após séculos de exploração colonial.

Da vida de Malangatana já se publicaram várias biografias que, com a obra, têm merecido a atenção de vários críticos e historiadores de arte, antropólogos, psicanalistas e pedagogos. Em qualquer compêndio ou antologia de arte africana é obrigatória sua presença, e estudantes de várias escolas de arte em todo o mundo conhecem em Malangatana a força telúrica da composição africana.

Malangatana sintetiza a cultura de um povo colonizado, as suas aspirações, angústias, preocupações e maneira de viver, de sofrer humilhações cotidianas, violências e barbáries diárias, a sua resistência e luta pela independência. Proporciona um registro cadenciado, como uma epopéia de quadros místicos, lendários, da realidade insólita do cotidiano e revela também que, mais do que um emissário desse espaço da natureza onde existe a sua imagem, Malangatana é um atento pesquisador da realidade humana e social que o compreende, preocupado em que a sua arte comunique, revele o não-dito, suscite a reação do espectador, chamando-o a refletir sobre os problemas da sociedade, do homem e da natureza.

Compreender Malangatana é aprender a própria terra que o viu nascer, as suas lendas, tradições e mitos, é conhecer os misteriosos sinais da floresta e caminhos do mato, como se manifestam e ritualizam as forças distintas da natureza, quais os códigos e etiquetas sociais e como tudo isso se rearticula nessa categoria do fantástico que pertence à mitologia popular de todo o mundo.

NICARÁGUA, JOVEM, SEMPRE JOVEM

Nicarágua

Luis Morales Alonso
Comissário
Maio, 1987

A arte moderna Nicaragüense é muito jovem. Há apenas 39 anos registrava-se o início de nossas artes plásticas e há 25 a atuação coerente de um grupo de artistas que são hoje os principais expoentes do país.

Para participar desta 19ª Bienal de São Paulo, selecionamos deste novel movimento talvez os mais jovens artistas do país, dois deles representativos da geração de 70 e um, dos anos 80.

Boanerges Cerrato

Com grande vigor, Boanerges Cerrato ingressou em nosso panorama plástico, expressando-se numa linguagem abstrata que sugeria estudos da vegetação, matizada por raios de sol, com uma transparência real dos planos na composição quase geométrica. Uma dessas obras valeu-lhe o Prêmio Nacional Enrique Fernández Morales.

Cerrato é muito moço, tímido, fala pouco, trabalha muito, é recém-chegado ao meio. Há algum tempo, um ou dois anos, começou a transformar essas massas serpentinas de cores esverdeadas em figuras reconhecíveis que agora nos sugerem grandes manadas de cavalos, chuva de cavalos (como a *Chuva de Touros* de Francisco Goya), e precisamente uma dessas obras de grande formato é a que apresenta, com audácia de desenho nas formas, poses, gestos, atos, reflexos eqüinos imagináveis.

Exaurindo quase a paciência, nos oferece um quadro eqüino que vibra com a cavalhada reunida, agitada, solta, desenfreada, dando saltos pelos cantos, roçando-se, batendo-se, cruzando-se, uma grande massa-manada verde-café, matizada por um esgrafiado artesanal que ressalta as figuras quase planas de cor, apesar do vigoroso movimento de cada uma delas. É uma composição ousada. Imagine: quantos cavalos há? Conte-os.

Ernesto Cuadra

Jovem e louco, extraordinariamente "automatista", espontâneo, experimentador. Aficionado pelo nu humano. Elabora-o por partículas moleculares que dão forma aos torsos: seus personagens agrupam-se para libertar-se do quadro, são faces iguais com expressões iguais que nos arrebatam na tentativa de dar gestos e reflexos diferentes. Os grupos humanos são essa ansiedade por encontrar no homem a solução estética da mulher e vice-versa, seus personagens claramente reconhecíveis nos transmitem, por vezes, um classicismo belo, pleno de cores, texturas, luzes, máscaras, vulcões, sóis. Seus personagens nos atraem à janela (o quadro) ou nos esperam no canto de uma casa coroada de lagos e vulcões para nos contar o segredo de sua clausura e, assim, capturar-nos para fruir com eles desse mundo de cor e textura de Cuadra.

Julio Quintero

Jovem, loquaz, o pai dos monstrinhos pré-hispânicos/pré-históricos, com excelente execução em seus trabalhos sobre papel e sobriedade em seus óleos.

Sua predileção bicromática pelo amarelo e vermelho é como que a gritante herança de nossa cerâmica policrômica, suas construções de ladrilhos nos oferecem documentos arquitetônicos antropológicos.

São fantásticos seus glifos, seu mundo, surreal e real; sua expressão fantasmagórica, com personagens que narram cada qual sua história bio-físico-psicológica. São monstros com vida própria, reunidos por casualidade no perímetro do quadro; todos vibram por si, com força e intensidade distintas; são como as partes de um códice, desordenados pelo saque arqueológico do tempo, elementos ancestrais e atuais, antropo-zoomorfos; são seres vivos, animais e vegetais, que rompem a ordem da ecologia e da biologia para transformar a psicologia do arqueólogo observador. Que gosto tem pelos monstros que não nos assustam, antes nos convidam a visitar o mundo irreal que se estende em algum sítio da dimensão da obra; num canto está o cordão umbilical que nos pode levar a seu mundo, arrastar-nos por um túnel tenebroso para viajar à dimensão da biologia e da arqueologia, levar-nos ao mundo mágico da interessante cabecinha de Julio Quintero.

O PILAR DA ENERGIA (PIRÂMIDES ARDENTES)

Noruega

Sissel Tolaas

É no próprio interior que se deve buscar o que está exterior. Há um *espelho escuro* no imo do homem. Lá está o terrível claro-escuro. Algo *refletido* na mente é mais vertiginoso que quando visto diretamente. É mais que uma imagem — é o simulacro, e no simulacro há o *espectro*... Quando nos debruçamos sobre este *poço* vemos uma profundidade abissal num círculo estreito, o próprio *Grande Mundo*. (Berlim, 15/03/87)

Sou apenas um instrumento da natureza que constata certas possibilidades apropriadas através de mim. *Ao* "morrer" aciono um processo de liberação dos conceitos de fado e de destino, de sua modelagem hedionda, e também revelo a angústia que sentimos sobre a inevitabilidade da morte. *Tendo "morrido"*, posso renascer e declarar meu reaparecimento como *ARTISTA*. Um retorno através de imagens.

Minha obra nada tem de novo. É uma conseqüência de haver sido capaz de ver, a partir de dentro de mim, a história. Ser capaz de ver a história a partir de nosso *interior* significa aceitar, como um gesto de necessidade; ver o passado como repetição circular. Como conseqüência de tal compreensão da história, o futuro significa *prosseguir* o que já foi iniciado. Em suma, deve-se iniciar por si próprio agora (presente), o que é a história dentro de nós mesmos. Só então a materialização da *arte* atinge uma perspectiva futura.

O que a água e o mar são em nossas vidas, o ar é para eles, e o que o ar é para nós, o éter é para eles. (Sófocles)

Se o pensamento pensa imagens, então as imagens também podem ver o pensamento.

DA SIMULAÇÃO PICTÓRICA À UTOPIA DA REALIDADE

Panamá

Irving Troya González
Maio de 1987

No Panamá, intensificou-se, recentemente, o interesse pelas diversas manifestações da arte, ganhando especial atenção as artes plásticas, em que artistas emergentes, individualmente ou em grupos, com formação nacional ou estrangeira, estabelecem as pautas de uma novíssima visão, plena de força, cor e entusiasmo por um ambiente cheio de vida, magia, movimento...

Arte Expresión é um grupo pioneiro, tenaz, marcado pela arte nacional, que se movimenta a partir da província (Chiriquí), propondo uma linha vertical de respeito à arte como criação e, igualmente, como "colóquio": a arte-consciência, interior do espelho onde se cinzelam os novos horizontes, clarinada diáfana de inflexível luta por um homem fraterno, digno, enraizado na plenitude de ásperos caminhos lavrados com as mãos suadas dos que crêem no trabalho e na justiça como sustentáculo de um amanhã pleno, cumulado de anseios libertários.

Arte Expresión nasceu há cinco anos, congregando o que há de mais rico dentre o intelecto pictórico regional, com vistas à projeção além-fronteiras, sem por isso abandonar seu interesse pelo que o rodeia. Tem patrocinado exposições, publicações, simpósios e atividades afins que permitam estabelecer um diálogo franco com o fazer estético de nosso tempo.

Em sua configuração básica, é integrado pelo grupo de Chiriquí: Irving Troya González, Verísimo Castillo (Vero) e Manuel E. Montilla. Conta com o sólido respaldo de artistas de outras regiões do país: Raúl Vásquez Sáez e Adonai Rivera Degracia (de Los Santos); Don Ignacio Mallol Pibernat e Teresa Icaza (da cidade do Panamá) e a chicana Migdelia Acosta, residente em San José (Costa Rica).

Arte Expresión é um grupo heterogêneo, aberto ao pensamento claro de postura vertical; não professa sectarismo ou ideologias de qualquer tipo; seus membros, de interesses divergentes, se unem por uma vocação posta à prova: a arte.

Simulação e utopia

À arte contemporânea atribui-se uma transição que coloca a ruptura cultural entre a simbologia do real, a lógica dos fatos e os planos subjetivos de onde emergem signos que assumem e simulam, não mais a realidade, mas sim sua insensatez. Contudo, o caos circundante oferece ao artista a luta entre a verdade autêntica e o mundo dos signos, obtendo, o criador, modelos de interpretação ou simulações para interpretar.

Tudo isso coloca uma pluralidade de variantes, oferecendo a possibilidade do estabelecimento de ordens particulares da desordem. Simulações plásticas que conduzem a um reordenamento de postulados neutralizados por práticas atávicas, colocando-lhe o impulso implosivo do neutro, da inércia.

Noutro ponto importante se integra a problemática de "material", em que as possibilidades inovadoras disponíveis permitem o cruzamento, a sobreposição e outras fór-

mulas afins, na integração das novas linguagens. Para esse fim, a multidirecionalidade dos nexos, de formas do geométrico ao orgânico, da fantasia à estridente verossimilhança, do rígido às convencções de magmas em ebulição, colocam-se não só como alternativas de linguagem, mas também como opções de inter-relação com sutis mecanismos sublimados, que afloram ao encontro da simbologia correspondente.

Ofício de trevas

Os artistas do grupo panamenho Arte Expresión — Migdelia Acosta, Irving Troya González, Teresa Icaza, Ignacio Mallol Pilemat, Raúl Vásquez Sáez, Veríssimo Castillo, Adonai Rivera Degracia e Manuel E. Montilla — abordam as novas linguagens preparados para encontros de sensibilidade, em que a tela agride o mundo circundante, intepretando o humano, o caótico, o frívolo, o alegre e o vernacular, questionando, simulando, proclamando e reinvertendo defesas, críticas e formas, aludindo conscientemente à discussão pública.

Falar de arte, hoje, por acaso não orienta um complexo cultural que na maioria das vezes é simulado, fingindo fazer o que não faz dada sua inoperância?

Nesta direção, a arte não simula, mas questiona, denuncia, separa o real do questionável; a obra impõe sua significatividade, revela tanto o artista quanto a si mesma (sua própria natureza), utilizando símbolos, códigos, gráficos, no processo comunicante em que linguagens alternativas colocam ao espectador disjuntivas iconográficas.

Esse conjunto é próprio do conceito de civilização em que imperam a publicidade, a televisão, a imagem fotográfica e o vídeo, absorvidos como elementos plásticos significativos, tornando-se contrapartida inédita, abolindo o mito da arte como tal, orientando-se, por um lado, no sentido das interdisciplinas e, por outro, no sentido oposto da segregação do artesanato do quadro. Dissimulando ou simulando?

Migdelia Acosta

Em Migdelia Acosta a arte é concebida com inusitado ascetismo, é a visão do ser humano explorando mundos desconhecidos, em cosmogonia perpétua.

O sentido da *gnosis* do iniciado estabelece-se mediante o uso da luz e da forma, submetidos a tonalidades espaciais, extensíveis, com sabor de infinito. O transcendente é o sentido de participação essencialista do espírito humano, conseguindo captar, na obra, o caráter global de um universo tangível e misterioso, secreto, unido pela cor, imperativo para Migdelia, de formas, de deuses e de homens em perpétua conflagração de destruições estelares em universos ignotos.

Migdelia Acosta nos coloca a idéia pura do ser e de sua concepção transcendente, com tal poder evocativo, que nos remete aos estados primevos da inocência. A beleza telúrica de sua obra nos fala alto dos mundos perdidos e de eclosões cromáticas.

Teresa Icaza

A seu respeito assim se expressou o poeta panamenho Ramon Oviero: "Para Teresa Icaza, o ato de pintar como que confina com a liberdade emotiva. Os quadros destes últimos anos acentuam de forma evidente esta apreciação, pois em cada série exposta vem desligando as formas que num dado momento captaram muito sua atenção, para concentrar-se cada vez mais em nos transmitir, através da cor, sensações anímicas determinadas, em que as tonalidades desempenham um papel de primeira ordem.

"A pintura de Teresa Icaza é necessariamente subjetiva. Daí seu total desapego ao figurativo; para ela, o primordial são as vibrações que podem produzir, no ânimo do espectador, determinada cor ou gama cromática. As poucas formas que inclui nos quadros deste período não têm como finalidade — como em séries anteriores — operar como insinuação de um estado de alma específico. Agora, acreditamos, a forma se torna um elemento compositivo, prestando maior atenção à cor e, em alguns casos, às texturas que integram estas formas."

Ignacio Mallol

Muitos artistas chegam a refletir seu meio, procurando a maneira de trazê-lo para sua obra, com a aspiração de revelar, em cada rincão, o inusitado, o maravilhoso.

Em Ignacio Mallol, é patente esta inquietação de nos conduzir ao nativo, à campina tropical e à vegetação exuberante que cobre as terras de nosso solo pátrio. De grande luminosidade e colorido, suas paisagens captam o cotidiano do homem que fecunda a terra com sua luta incansável; não cria efeitos banais, apreende e interpreta um conjunto de aspirações que, à falta de melhor expressão, chamaremos realidade.

Seu domínio técnico o leva a empregar a matéria sem vacilações, com objetivos precisos e com uma humildade exemplar ante a magnificência da natureza. Não copia a paisagem: um exemplo de pudor, modela a cor, a luz e o espaço, para entregar-nos um mundo esplêndido, onde a brisa do mar, da planície ou da montanha nos sussurra um hino de amor à obra do Supremo Criador.

Mallol não deixa de questionar-se e colocar seu pincel ou sua espátula a serviço da pesquisa. Com criatividade e tenacidade, apreende a essência do trópico e, com a ousadia de um navegante de mundos ignotos, nos desvela os mistérios de uma natureza que é expressão e canto da liberdade.

Raúl Vásquez Sáez

A obra de Raúl Vásquez Sáez propõe a liberdade individual, abolindo convencionalismos e preconceitos que tornam estéril nossa sociedade.

Sua pintura é, acima de tudo, uma evocação, uma insurreição em relação à vontade livre, sem peias, sem disfarces, nua ante o mundo, imolação estética.

De certa maneira, a arte fundamenta a denúncia contra a agressão e a opressão, contra os eunucos espirituais. A rebelião do artista vai em busca do ideal libertário, em que os grilhões ignominosos do menosprezo não oprimam os anseios criativos. O artista é, por sua vida e sua obra, um ente de denúncia, de reivindicações, de evocação de postulados do mais alto apreço por quem valoriza a vida e a coloca não como um mero trânsito pelo plano terreno e sim como um semear de esperanças que prodigalizem espíritos indômitos, prontos a serem homens e não lacaios.

Raúl Vásquez Sáez é, antes de tudo, um contestador, um homem sem pusilanimidade, que destroça valores caducos, propagando semente boa e, coerentemente, sua obra nos fala dos altos valores, da luta contra o opróbrio do genuflexo, da vida dura, porém nobre, daquele que vê em cada homem um irmão e lhe estende a flor da liberdade.

Adonai Rivera Degracia

Um paradoxo dramático acentuado em figuras de sabor truculento, preocupação pictórica pelo emprego de gamas tonais frias, personagens tristes sem delimitação entre eles e o ambiente, reflexivos, imersos em outras realidades, isto e mais é a arte de Adonai Rivera Degracia.

Sua produção é reflexo de introspecção, de seu nutrir-se culturalmente, de abordar temas pouco trilhados na arte. A interpretação humana em sua pintura é superdimensionada, captando intuitivamente um mundo em que sua profunda análise conceitual mescla-se com a mensagem dos signos, articulando-a de maneira tal que dá origem a um teatro pictórico.

Desta maneira, estabelece-se a relação entre criador e espectador, evocando linguagens e significados instaurados a expensas da obra que Adonai Rivera Degracia conhece e utiliza com singular acerto.

Veríssimo Castillo

As obras de Vero tentam elucidar o denominador comum das formas, sem que isso implique permanecer numa fria composição geométrica. Estabelece uma análise estrutural dos elementos básicos, pontos, linhas, figuras elementares, cores, espaço, luz, constituindo tipos retóricos de figuração orgânica; em certas composições, busca a elaboração de uma linguagem concisa, obtendo uma invenção de elementos geométricos significativos, evocadores de um universo infinito de referências espaciais.

Vero tem consciência de que inseridos em sua obra, eixo central, se encontram o Homem (*Homo sapiens*) e todo o seu processo de evolução, inter-relacionado com suas emoções (desespero, alegria, dor etc.). Como concepção totalizante, símbolo de vida, a imagem da fêmea, perpetuadora da espécie humana, e eterna fonte de inspiração para o artista sensível em qualquer estádio do devenir humano.

Irving Troya González

Profundo pensador das instâncias da arte, Irving Troya González diz: "A arte atual não deve ter fronteiras, basicamente é uma necessidade espiritual de todo ser humano; para o Artista é instrumento revelador do espírito. Pensemos a arte como criação-invenção, abandonemos o antigo e mítico símbolo da obra bela.

Hoje, a grande dicotomia do nosso mundo é o espelho que o Artista usa para plasmar espontaneamente em toda criação essa experiência (vivência) ligada ao fazer estético e ponto crucial de vida. Atualmente, a multiplicidade de linguagens e a pluralidade de técnicas nos convidam a pensar que não há divisões no campo da arte e que não se podem estabelecer categorias nesta atividade humana.

A perspectiva para elaborar uma pintura está a nossa frente. Factibilidades múltiplas, o emprego da multidisciplinaridade, os recursos tecnológicos, nada é vedado ao artista para a finalidade essencial: a elaboração de sua obra.

"Talvez a década de 80 proponha uma nova utopia acerca do mundo da arte. Neste caso, que papel desempenham os artistas?"

Manuel E. Montilla

Sua produção é vasta e abrange, além da pintura, o desenho, a fotografia, a escultura, a poesia, a serigrafia, a caricatura e a arte comercial.

Toda a obra de Manuel E. Montilla procura penetrar o universo de acordo com seus atributos, expõe a crise da arte contemporânea, reciclando descrições antropomórficas, ao mesmo tempo que signos evocadores das sociedades míticas dão sustento a uma arte em convulsão.

Antes de tudo, ele é um pesquisador que coloca uma realidade tangencial, com uma linguagem visceral que absorve as partes até alcançar uma concreção totalizante.

A reflexão é o sustentáculo vertebral na obra de Manuel E. Montilla, alcançando a

captação espiritual do espaço-tempo, dialeticamente anteposto ao real-imaginário e pronto a ser captado na essência do humano.

Montilla impõe em seu discurso plástico uma tipologia discursiva, unívoca, expondo a experiência da arte como transformação legitimada em instância própria de seu ser.

Fim de Festa

A obra destes oito artistas que hoje representam o Panamá amadureceu no crisol de um povo consciente de seu papel no consenso americano e de sua história fragmentada, tantas vezes dispersa, mas viva; de um povo com disposição de contribuir e seguro de que sua voz tem acento claro e conceito exato.

Arte Expresión considera a arte como essência vital, peça integral de um momento histórico em que a marca do homem almeja as estrelas, sem relegar ao ostracismo a verdadeira e vital esperança: o próprio homem.

O Panamá, terra de confluência, de fragores, de trânsito, a Corinto de Bolívar, alça sua palavra cromática para narrar sua própria aventura que, em suma, é a mesma de todos os nossos povos ligados culturalmente por uma história única, desde antes do encontro com a obra marginadora do oceano.

E, no final, que pressupõe o novo caminho, a palavra do poeta chiricano, Dimas Lidio Pitti:

"Era um povo sem bússola
nem estrela
Um povo de homens pequenos
de casas pequenas
de rios pequenos
e horas
e mães
e mínimas colheitas
Está escrito
Era frágil
de vida pequena
e pequeno céu

Era um povo diminuto
mas de heróis maiores que o esquecimento".

ARTISTAS PARAGUAIOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Paraguai

Lívio Abramo, Olga Blinder, Ticio Escobar

Lucio Aquino

Na pintura de Lucio Aquino, o bom manejo da cor, a sutileza dos matizes e esbatimentos, o conhecimento do empaste e da densidade do óleo, a gradação oportuna da luz promovem esse modelado sensual e sugestivo, esses volumes fartos, essas formas ambíguas e transparentes soltas e encaixadas segundo um movimento próprio que abre espaços e gera planos, desconhecendo a ordem das figuras, que aparecem arbitrariamente fragmentadas, como nos sonhos.

A iconografia de Lucio, matizada e densa, nutre-se de elementos diversos: seres híbridos de Solari, bestas serenas que recordam Chagall, associações irracionais dos surrealistas, signos da *pop-art*. Porém, plasticamente melhor escorados, melhor delineados, seus conteúdos integram esses componentes em progressivas formulações próprias: sua poética mantém certa fresca naturalidade por trás do absurdo, um sentido lúdico entre a mordacidade e a ironia, um princípio de unidade e de ordem, para além da confusão e do caos. (Ticio Escobar)

Gabriel Brizuela

Brizuela tem uma figuração minuciosa, que, por um lado, se apóia em suposições analíticas e, por outro, se abre à acentuação expressiva.

Traça nítidas figuras recortadas sobre fundo branco ou construídas em espaços racionais. Partem da condição do homem e de um sentido dramático da existência, movem-se próximos a um expressionismo de cunho fantástico, bastante característico, e sublinham com intensidade determinadas situações humanas. Brizuela toma os limites do humano como ligação ou contorno brusco; preocupado com o homem e seu destino, com o drama da sua finitude e as limitações de seus projetos, baseia-se fundamentalmente no traço para propor outros símbolos do homem. (Ticio Escobar)

Jorge Codas

Conheço, há anos, Jorge Codas; conheci-o como fotógrafo, interessado em tudo que dissesse respeito à linguagem visual; contudo, só cheguei a ver seus trabalhos plásticos há pouco tempo — creio, o ano passado —; quando apresentou obras relacionadas com o Mundial de Futebol. Faz pouco, mostrou-me alguns dos que hoje apresenta, e me indagou se gostaria de escrever algo a respeito, no Catálogo. Aceitei e me pus a pensar sobre o que poderia dizer acerca dos... São desenhos? Sim, pois a linha é um elemento fundamental neles, porém... São caricaturas? Sim, mas... Indubitavelmente, há nessas obras muito desenho e também há aspectos pictóricos, mas o que se percebe mesmo é ironia, sátira, humor, sarcasmo, crítica, denúncia. E tudo isso é dado através da espontaneidade da linha e da liberdade da cor com que expressa o que pretende dizer.

Ao ver seus trabalhos, pensei em Francis Bacon. E ainda que não creia que se "pareçam" às pinturas do grande inglês contemporâneo, há neles algo do espírito que caracteriza a obra de Bacon, algo que desfigura e desumaniza sem procurar agradar — e é por isso mesmo que sua obra nos atrai e nos prende.

Ainda haveria muitos aspectos a analisar desses trabalhos — os fundos, alguns traços aparentemente desnecessários... Então, o que mais dizer destas obras de Jorge Codas? Pedi-lhe que me fornecesse mais alguns dados e creio que o melhor será ele mesmo nos falar de como nasceram, e por quê. (Olga Blinder)

Felix Toranzos

Felix demonstra um agudo e fantasioso senso arquitetônico — ao elaborar uma verdadeira "arquitetura do fantástico", que é gerada dentro dos contornos precisos de formas geométricas.

Assistimos, pois, a uma nova comprovação da criatividade de Felix Toranzos — que sabe fazer brotar de uma linha, de um simples espaço despojado, um riquíssimo manancial de estruturas e formas, num exercício puramente abstrato da mente.

A delicadeza técnica do desenho — que se mantém perfeito nos mínimos detalhes de cada obra — dá-nos nova e cabal demonstração do domínio que este jovem artista tem do uso de "ferramentas" próprias a seu trabalho, a seu pensamento e a sua técnica.

Cada um desses desenhos — e nisto reside mais um de seus méritos — constitui um ponto de partida para ulteriores desenvolvimentos formais.

Noção lúcida do concreto, capacidade de transformar um conceito abstrato numa imagem de significado claro e preciso, convincente capacidade de realização plástica, sutil sensibilidade artística, eis a arte de Felix Toranzos, artista que conscientemente conquista sua própria linguagem com uma coerência digna da maior atenção. (Lívio Abramo)

Viviana

Nunca como hoje dispuseram os artistas plásticos de um acervo cultural tão vasto, rico e diversificado como fonte de inspiração. Queremos dizer que todas as experiências remotas, passadas e presentes filtram-se através da memória e da sensibilidade do artista. O artista dificilmente poderá manter-se indiferente frente ao espetáculo que o panorama da vivência universal lhe põe diante dos olhos, em vista do enorme avanço e da vulgarização dos meios de comunicação.

Ser moderno, pois, não consiste somente em inventar algo novo, como também em levar às últimas conseqüências uma experiência passada, naturalmente interpretada dentro do espírito de nosso tempo. Dentro desse ponto de vista insere-se a obra de Viviana Ocampo Salomoni, que temos o prazer de apresentar aqui ao público brasileiro nesta Bienal Internacional de 1987.

Tivemos a oportunidade de ter Viviana — arquiteta recém-formada — iniciando seus estudos de arte conosco, no Centro de Estudos Brasileiros de Assunção onde, desde o início, deu-nos as primeiras mostras de seu talento e de sua personalidade.

Não podemos classificar Viviana dentro de uma corrente definida das atuais artes plásticas, pois sua pintura, que abarca do figurativo ao abstrato, resume várias experiências pictóricas de nosso tempo.

Várias são as tendências que sua pintura revive, atualizando-as e inspirando-lhes um sopro novo.

Qualquer seja o motivo do quadro, a solução é sempre audaz, segura — seja ela alegre e lírica como no *Retrato de Valentina* (no qual forma e cor são tratadas com elevada inspiração), seja em suas últimas criações, nas quais predomina o abstrato e em que a artista, dando vazão a uma sua natural tendência, inventa um "barroquismo" novo, de cores dramáticas e explosivas e formas que se desenvolvem abertas, livres e inesperadas — essencialmente modernas.

Nisto consiste a atualidade desta pintura. (Lívio Abramo)

Édouard Glissant, Bélgica Rodríguez, Luis Miró Quesada Garland, Misko Lauer

Gerardo Chávez

Existe provavelmente um lugar onde se encontram as trêmulas lembranças dos homens para se confundir e se fixar, cada uma no seu irrefutável mistério, todas numa só inquietante e solar claridade. As histórias convergentes dos povos reclamam esse lugar focal, nosso imaginário reúne-se aí difusamente, nossas vontades buscam nele se nutrir. Não conhecê-lo ou adivinhá-lo nos paralisa. Se chegarmos a surpreender seu brilho, nossos trabalhos e nossos dias são assim multiplicados.

Alguns em segredo conhecem a felicidade de nos revelar este lugar. Divagam misteriosamente em pântanos sagrados, erram nos bosques onde se refugiaram as feras do fogo maligno que cada dia nos consomem, esperam o tempo necessário para abrir enfim as fronteiras a devorar o espaço louco. Chávez afasta assim os galhos que nos entravavam, incendeia as cidades que nos mantinham separados uns dos outros, traz de volta dos nossos passados prodigiosas criaturas descabeladas de lógica que projeta nesse espaço liberado, aberto.

O élam mágico do guerreiro inca, a lança do hoplita grego, o olho pacificado da cutia, os emaranhados de touros de cara lunar e de gnomos benéficos: esse mundo está suspenso num plasma onde nenhum corpo cai, todos em equilíbrio numa velocidade primordial, num abraço original, num combate de órgãos em gestação. Lembrança de nossas vidas futuras.

Uma tal manifestação convém à sóbria emoção da pintura. Digamos antes que a arte de pintar está mais apta a prefigurá-la, expondo-a ao mesmo tempo. Assim, estes corpos que estreitamos não preenchem o espaço: engolem-no, estirando-se aí à maravilha. Repousam nele em equilíbrio, obstinados, no entanto, em combates dos quais só surgem novas formas, sínteses e mutações, seres novos explodindo somente da sua vontade. O espaço da noite é uma luz que começa, a luz se esgota em profundezas que se adivinham.

A trágica beleza desta visão se reforça por ser descabelada mas esculturalmente decidida. Os seres que engendra estão imersos na nossa velhice, onde se espantam de sempre morrer, e se aventuram no nosso futuro, onde se fixam decididamente. O mito que procriam sem cessar, com este apetite de copuladores maníacos, é a frágil e irredutível garantia da nossa continuidade.

Sonho da cor da tempestade, profecia da cor da acalmia. A serena opacidade deste mundo, atravessado por breves sobressaltos, o azul da ruptura, o vermelho da conivência põem em órbita uma selvagem doçura. Chávez é um grande pintor visionário de uma precisão deliciosa. (Édouard Glissant)

Antonio Máro

Nascer em Catacaos, lugar desértico no norte do Peru, pode ser uma desvantagem para um artista, mas pode ser também a fonte de uma sensibilidade primigênia que faz com que ele, obsessivamente, procure dar expressão a fantasmas que o vêm acompanhando desde sua infância, seja através da música ou da pintura. Decidiu-se por esta última. A primeira parte do processo foi começar a pintar desesperadamente. Em seguida, estudar em Lima e, depois, na Alemanha. Hoje, é artista reconhecido por sua obra densa e situada entre duas tradições: a de seu país natal e a adquirida na Europa.

Antonio Máro re-situou, em seu trabalho, a tradição da pintura européia, amando a obra de artistas como Leonardo Da Vinci, Pablo Picasso, Willi Baumeister — seu mestre europeu —, juntamente com a herança cultural e artística latino-americana, não só no que respeita à arte e à cultura pré-hispânica, como também ao contemporâneo, através da obra de seu mestre peruano, Ricardo Grau, e a do artista mexicano Rufino Tamayo.

A obra de Máro mostrou, desde os primeiros momentos, a persistência da força única do homem que sabe o que procura e o encontra. Tem justificado as possíveis contradições da vida e da arte, aproximando-se sempre da deformação da mancha de cor e do traço. A ambivalência entre o abstrato e o figurativo convivem em harmonia e liberdade. Age aqui a redução rumo à síntese dos dois universos, o abstrato e o figurativo, na multiplicidade da unidade pictórica. Ambos os universos são capazes do diálogo, emergindo pictoricamente numa espécie de "comportamento" da forma e da cor sobre o suporte, que parece jamais terminar. Os jorros (*chorreaduras*) e as rupturas ou roturas ultrapassam os bordos da moldura. A pincelada gestual parece multiplicar-se ante os olhos do espectador, num ritmo dinâmico contínuo. Todo um discurso composto com uma linguagem plástica de unificações que não se pode captar com miradas rápidas, furtivas — mas somente com o olhar que escrutina e esquadrinha, chegando ao fundo da obra mesma, para alcançar a refusão dos elementos plásticos sobre o campo pictórico.

Cada elemento é uma indicação formal do alfabeto Máro. Linguagem que flui em inter-relações de significados, ligada por termos alcançáveis, compreensíveis e próximos dentro de um repertório de formas figurativas, manchas, linhas, graffiti, jorros, "rupturas", num processo de criação que interessa tão-somente ao artista, pois, segundo ele, "a coisa mais importante é o processo de pintar porque creio que são as formas que dão vida ao tema, e não o contrário".

Na obra de Máro, não existe uma proposição concreta de tema, nem de história, nem de breve narração. O que mais o interessa é a ação artística, o feito criador mais puro, no qual os elementos formais se conjugam para produzir uma pintura com significados, essencialmente importante na contraposição do abstrato e do figurativo. Por isso, ao lado das manchas e jorros de cor pode-se reconhecer imagens de pássaros, figuras femininas, luas ou sóis, máscaras. Não é o tema o que importa, nem sequer o pretexto para pintar, mas a própria pintura e o fato de criá-la. Ela é o desafio.

Contudo, as formas em si nada são, uma vez que sua verdadeira dimensão artística resulta de sua interação para provocar uma leitura múltipla dos "contraplanos". Essa situação gera uma reação de curiosidade no espectador e uma busca por decifrar um mistério. O significado da pintura de Máro reside na complexidade e na universalidade do tratamento dos aspectos formais. Ela está imbuída de uma carga poética que remete a suas heranças culturais e às memórias de um deserto onde as grandes atmosferas de sol reverberante se tingem de muitas cores. As formas figurativas e as abstratas têm seu próprio significado, mas simultaneamente são parte de um conjunto que tem um só significado. A energia, a explosão, o gesto violento e nervoso presente na maioria das pinturas de Máro são refreados e equilibrados pela verticalidade da "ruptura" que se abre em direção a uma outra perspectiva. A franja vertical, nem sempre em linha reta, liga os "contraplanos" e os reafirma, impedindo dispersão visual. É um elemento que une as partes do conjunto.

O artista aceitou o risco em cada um dos quadros. Cada uma das obras de Antonio Máro representa uma experiência criadora diferente e uma aventura plástica na qual convergem todos os seus fantasmas. Eles se apresentam como estremecimentos, como instâncias poéticas, como vibrações vitais. O diálogo entre formas e manchas de cor e gesto é permanente. As vozes pictóricas emergem como elos para dialogar com o espectador, a partir da alquimia técnica que o artista inventou e dos significados que a obra condensa em suas possíveis leituras polissêmicas. Não há acidentes. Tudo foi previsto de maneira consciente/inconsciente no processo de criação. A energia criadora do artista e os materiais se fundem numa única verdade, evidente na obra a partir das inter-relações de seus elementos formais. O abstrato e o figurativo não se fundem, e sim se juntam e se interligam num equilíbrio perfeito, indivisível, gerando tensões e pulsações e fortes correntes de energia.

Quando Máro fala de seus "contraplanos", refere-se à estrutura plástica de sua obra, que concebeu como uma sucessão de planos, passíveis de serem lidos de trás para frente e vice-versa. Nesse caso não parece haver perspectiva, porque a impressão que o espectador tem é de que todas as formas e manchas de cor estão situadas no primeiro plano. Porém, Máro fala da "perspectiva interior", ligada profundamente aos "contraplanos", que povoa o campo pictórico de mistério, de coisas por descobrir. A sensação de profundidade, em termos reais, torna-se ilusão óptica, mas faz vibrar intensamente a superfície da pintura, carregada do nervosismo do traço, da linha e dos próprios graffiti. Técnica e significado estão indefectivelmente associados. A multiplicidade de leituras leva à "verdade" da pintura de Antonio Máro ao seu significado mais essencial e profundo. Os contínuos impulsos renovados na obra desse artista geram grande dinamismo sobre sua superfície — irradiando um modo especial de confrontação entre os elementos que a formam, cada qual autônomo, graças à técnica dos "contraplanos" enquanto cor e estrutura —, mas não se contradizem e mantêm a unidade do campo pictórico, estabelecendo uma harmonia que obriga a pintura a apresentar-se em seu significado completo e essencial. Ao intensificar cada um dos elementos formais, especialmente a cor, o que se torna muito mais presente pelo uso de tintas metálicas que produzem diferentes graus de oxidação, as digressões prévias à conclusão da obra ocultam-se na superposição de planos, sendo cada qual útil e significativo, oferecendo a oportunidade de que o abstrato e o figurativo se transformem em aspectos eqüitativos e iguais no resultado final.

A pintura de Antonio Máro é de significados plásticos e conceituais. Em ambos os aspectos, encontra o essencial. (Bélgica Rodríguez)

García Miró: A matéria e a cor em García Miró

O prurido dos "ismos", a *avant-garde* e as colocações conceituais da década de 70 já não regem a criação dos artistas; não condicionam, necessariamente, sua maneira de expressão. Tom Wolf, em análise esclarecedora publicada há alguns anos, mostrou como as sucessivas e rápidas mudanças nos movimentos artísticos — pop, op, *hard edge*, minimal, hiper-realismo, pintura conceitual etc. — respondiam a elucubrações intelectuais dos críticos, a tal pon-

to que, de certa maneira, o trabalho criativo é presumidamente comunicativo era feito pelo crítico e não pelo artista — que se reduzia a um ilustrador/intérprete de uma noção. Para usar as palavras de Wolf: "A arte moderna se tornou completamente literária: a pintura e outros trabalhos existem só para ilustrar os textos".

A tentação literária na obra pictórica — seja de narrar um feito ou de interpretar um conceito — corre sempre o perigo de cair na armadilha de escamotear o trabalho pictórico, esquecendo que "a finalidade da pintura não é reconstituir um fato anedótico, mas sim constituir um fato pictórico", segundo as palavras de Braque. Essas idéias me vêm à memória porque creio que são pertinentes para explicar a pintura de Rafael García Miró, uma pintura que não pretende seguir pautas "novidadeiras", uma pintura que não quer ser outra coisa além de um fato pictórico; o que é criado com sinceridade deve ser revelador da sensibilidade do artista.

Os quadros de García Miró denotam uma pintura que causa impacto, sem deixar de ser um emocional e sensível convite à contemplação, expressando uma visão dinâmica, gestual, livre de figurações sugeridas ou patentes. Em exposições anteriores, o artista revelou a preocupação de criar conjuntos de planos interpenetrados, onde a cor atuava tão independente da forma quanto possível, criando conjuntos de um colorido de tons graves, sutil e firmemente combinados. Em seus quadros atuais, sempre dentro de uma mesma característica pessoal, incursionamos por uma textualidade mais acentuada, fruto de uma técnica semelhante à *collage*, que recorre à areia, à sobreposição de pedaços de tecido sobre a tela-base, criando um campo-textura de formas livres, em que se dá um jogo de contrastes e acentos, brilhantemente coloridos em retas definidas e claras.

As obras de García Miró mostram uma técnica elaborada — e, o que é mais importante, revelam uma seriedade de propósitos e uma sensibilidade pictórica refinada. (Luiz Miró Quesada Garland, *Diário El Comercio*, 15/6/86)

Esther Vainstein

Resgatou o deserto, como um dos organizadores importantes da cultura no Peru, e a geologia, como linguagem primordial da realidade visual peruana. Devolveu ao desenho um lugar central na plástica peruana e deu à escultura nova tarefa: estabelecer uma relação de comparação com as formas básicas da cultura, que lhes devolva o movimento.

Estabeleceu uma relação não subordinada, nem parasitária nem saudosista, com os restos arqueológicos pré-incaicos, que nos seus trabalhos revelam relações com a modernidade. É capaz de ver o atual no passado — capacidade que foi chamada de "anti-arqueologia".

Avançou com total segurança, a partir de suas texturas desérticas e ambientações de *Paracas I, II* e *III* até os espaços culturalizados de suas instalações, onde dá um passo adiante em sua reflexão sobre Nazca, na articulação de um pensamento que postula o não-objetual como terreno da identidade comum das diversas plásticas peruanas.

Desenvolveu a compreensão do tamanho natural como formato heróico no universo visual do Peru. (Misko Lauer, Lima, maio 1987)

ARTISTAS POLONESES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Polônia

Agnieszka Morawinska
Miroslaw Ratajczak
Mariusz Hermansdorfer
Leon Tarasewicz

Tomasz Ciecierski

(...) Existe, nos quadros e desenhos de Ciecierski, um traço clássico de serenidade e habilidade, indicando uma afinidade com a tradição do desenho francês — um pastiche dessa tradição composto por nuanças de uma nova família acrílica. Uma outra tradição, claramente perceptível, que modifica o classicismo de Ciecierski, refere-se à pintura americana dos anos 60 e a sua influência sobre elementos derivados da linguagem de histórias em quadrinhos. Esta origem de história em quadrinhos pode ser atribuída às linhas multiplicadas que intensificam a impressão de movimento, às manchas que sugerem algo ruidosamente explodido ou dolorosamente esmagado, à rachadura em ziguezague numa casca por onde subitamente sai alga. Formas e motivos extraídos da tradição preenchem, na imaginação de Ciecierski, uma função definida: eles negam (exatamente como o apagar e o borrar) a beleza de outros motivos, pondo a ordem em dúvida.
(Agnieszka Morawinska)

Edward Dwurnik

(...) Todo esse inferno que se vê nos quadros de Dwurnik (gostaria que todos pudessem ver uma exposição dele, com duzentos ou trezentos de seus quadros) é o seu inferno pessoal, talhando seu caminho através dos elementos da comunidade, a criação de uma visão capaz de abraçar e de penetrar em todos eles. Este é um esforço da grandeza própria do artista e resulta na sua revelação. O campo foi clareado, emergindo uma grande e madura metáfora do destino humano, uma síntese, uma profundeza filosófica. Dwurnik foi até mais cruel consigo próprio do que o tempo. Ele mergulhou (...) em sua fervura e em seu alcatrão e alcançou a purificação. É uma fórmula clássica: catarse. Ele foi capaz de se opor para salvar-se, ele também se aceitou como do passado e do presente. (...) No final, ele atingiu a singularidade do seu próprio trabalho criativo — de cada um presente nele. E é aqui que aparece o universalismo. O que vemos nos seus quadros, esta publicidade, indivíduos e eventos conhecidos são apenas o fundo para a "pequena guerra santa contra o mundo". O todo é uma visão universal, assustadora e quase bela na sua intensidade. É a visão de Edward Dwurnik. À qual ele tem pleno direito (...). (Miroslaw Ratajczak)

Izabella Gustowska

(...) As figuras são iguais — não as mesmas. Elas são auto-retratos da artista e retratos da sua irmã gêmea imaginária. Esse retrato duplo é às vezes repetido no fundo da composição, onde, como uma sombra ou talvez uma aura materializada da primeira imagem, aparece um segundo par de gêmeas — o mesmo de antes, mas diferente; semelhante, mas não idêntico. O número de combinações possíveis das versões multiplicadas parece ser infinito.

Mais de cinqüenta quadros foram produzidos desde 1979, isto é, desde o começo do ciclo "Traços Relativos de Semelhança". Mudaram os cenários das peças, as roupas, o ambiente do espetáculo. Antes, tudo era encenado em preto e branco, em trajes simples, cotidianos. Lá está ELA e o seu *alter ego*. As figuras ainda podem ser multiplicadas ou aparecer apenas aos pares.

O período seguinte de criatividade caracterizou-se por corpos destroçados, cabeças, pernas, braços e troncos decepados; eles formam uma massa confusa, para depois se fundirem em novos e diferentes arranjos. Ultimamente, quase sempre aparece apenas uma figura, mas dando a impressão de estar dividida em duas, como se a outra (sua gêmea, sua sósia) estivesse dentro dela. Esta mudança também modifica substancialmente a forma de trabalho. O branco e o preto são substituídos por vermelho, verde e violeta berrantes. A antiga elegância dos trajes simples deu lugar a vestidos ricos, nem sempre de bom gosto. O espetáculo beira o *kitsch*. Mas a personalidade da "outra" — presente como se estivesse dentro, unida, séria, às vezes irônica — oferece proteção contra a transgressão da fronteira. Há nesses trabalhos uma força plástica raramente encontrada, uma expressão muito atual, um excelente domínio da técnica e da tecnologia do meio; há também uma nova versão original da dualidade da existência, um problema que aparece em várias culturas, épocas, crenças, mitos e obras de arte. Herdeira e continuadora dessa idéia, Gustowska escolheu o caminho trilhado por Musil e Borges, Buñuel, Kurosawa e Polanski, assim como pelos artistas da sua profissão: Arbus, Beuys, Hanson, Pistoletto... Cada um deles percebeu o problema de um modo diferente, cada qual propôs um novo método para concretizar a idéia, mas todos ficaram fascinados com a dualidade do ser, a mítica idéia da dualidade da existência. (Mariusz Hermansdorfer)

Teresa Miszkin

(...) Pinta uma série de quadros, empenhando-se em definir a situação de seus contemporâneos. Os ciclos produzidos nos últimos dez anos, "Alienação", "Parada", "Recordação-Aproximação", "Limiar", são etapas sucessivas de estados espirituais de um grupo seleto de pessoas. Registro, porque nada é exaustivamente explicado, não há propostas concretas de como resolver problemas; existe apenas registro, documentação. O passado é limitado a uma recordação enigmática do aspecto de alguém na infância; o presente é irreconhecível; o futuro provoca medo e receio. O olhar da artista concentra-se nela mesma, na família, em um grupo de amigos, e, aparentemente, limita o alcance da visão a assuntos individuais. Aparentemente, porque as situações apresentadas provocam sempre a pergunta: o que acontece além desse grupo de pessoas? O que causou a sua alienação? O que paralisa os jovens no limiar da etapa seguinte de sua vida? Causas e efeitos potenciais dessa ansiedade influenciam o tipo de gesto, mimetismo e atitudes daqueles que participam do espetáculo. Figuras de homens e mulheres emergem do magma frio e cinzento. Elas surgem do nada e partem numa direção desconhecida — transeuntes ocasionais, espectadores do presente. (Mariusz Hermansdorfer)

Leon Tarasewicz

Eu sempre vivi cercado pela natureza e faço o que posso para manter esse estado de coisas. Não fujo da sociedade, mas, na

natureza, simplesmente me sinto mais seguro e mais calmo. Estou impressionado por este equilíbrio que rejeita tudo o que é doente e deformado. Isso cria uma maravilhosa harmonia auto-regulada (...) Ao pintar uma paisagem, eu conscientemente me abstenho das composições fechadas, de modo que o próprio espectador, se necessário, possa ir além da moldura do quadro. (...) Gostaria que um quadro pudesse dominar o espectador, que o ambiente ao redor desaparecesse e que o próprio quadro, não mais limitado pela moldura, pudesse se expandir à vontade e absorvê-lo. (Leon Tarasewicz)

TRÊS PINTORES E DOIS ESCULTORES PORTUGUESES NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Portugal

José Sommer Ribeiro
Comissário
Julho de 1987

Ao selecionar a representação portuguesa à 19ª Bienal de São Paulo, foi nossa principal preocupação mostrar o panorama diversificado e qualitativo da atual pintura e escultura nacional.

Os pintores Joaquim Bravo, Teresa Magalhães e Pedro Calapez expõem pela primeira vez, respectivamente, nos anos 60, 70 e 80, enquanto os escultores Rui Sanches e José Pedro Croft, na década atual. Mas, todos eles, mais novos ou mais velhos, têm já demonstrado uma forte personalidade artística e reconhecido talento, alguns mesmo para além-fronteiras.

Desde o início da sua atividade como artista plástico, Joaquim Bravo, cujos estudos universitários são de letras, tem tomado uma posição muito independente e alheia-se deliberadamente das "modas". Percorrendo o seu caminho, desenhando muitíssimo como se alguns desses desenhos fossem estudos preparatórios para os quadros, a sua pintura é simultaneamente rígida e sedutora no limite da abstração e da figuração. O gesto e a geometria confundem-se.

Teresa Magalhães, considerada gestualista, é de uma audácia invulgar, pois insere na sua obra alusões à paisagem ou imagens quase reconhecíveis. A cor, a luz e a matéria são utilizadas nas suas telas de modo a realçar registros do cotidiano inscrevendo nas sua pintura um diário em linguagem cifrada, mas com inegável poder comunicativo.

Pedro Calapez, nas primeiras obras, utilizava uma composição e uma matéria ricas de tratamento, como é o caso das suas grandes construções arquitetônicas. Porém, atualmente são compostas por espaços únicos em que as linhas muitas vezes são acentuadas de modo a criar uma imagem etérea, por vezes irreal, e em que a cor é inteligentemente utilizada para acentuar essa irrealidade.

Os escultores Rui Sanches e José Pedro Croft utilizam, respectivamente, pedaços de madeira e de pedra para criar os seus espaços.

Rui Sanches "modela" as suas obras construindo estruturas com varas, fasquias, retângulos. Dessas estruturas, aparafusadas ou pregadas, partem elementos sabiamente pousados, em que nada é obra do acaso, como poderá parecer à primeira vista, mas profundamente pensados de modo a curar os espaços que pretende e a que às vezes não é alheia uma ironia muito própria, ironia essa acentuada nos últimos trabalhos com a intromissão de objetos de vidro de produção industrial, como é o caso de candeeiros, lâmpadas e aquários.

Na obra de José Pedro Croft a arquitetura tem sido uma constante. De princípio, nos baixos-relevos, depois, nas figuras escavadas em grandes paralelepípedos, e, atualmente, nas construções de arcos, colunas ou caixas. As suas últimas esculturas são constituídas por placas de mármore sobrepostas que nos sugerem achados arqueológicos em que uma ou outra placa é valorizada por uma inscrição ou por um relevo. Na obra que executou especialmente para esta Bienal introduziu ainda, de uma maneira sábia, o bronze.

Croft é um dos artistas que muito têm contribuído para a renovação da escultura de pedra em Portugal, arte que aliás teve no passado grandes tradições.

Estes cinco artistas de tendências tão díspares têm em comum algo que se sente nas suas propostas — o sonho — e, como dizia o poeta Sebastião de Gama, "pelo sonho é que vamos..."

CONTRIBUIÇÃO DA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ

República Democrática Alemã

Gunhild Brandler
Comissário

O regulamento da 19ª Bienal solicita uma análise teórico-filosófica que não pode ser realizada, do ponto de vista visual, nem pela obra de um único artista, nem por uma pequena amostra de um país. De nossa parte, precisamos fazer referência à mais ampla receptividade dada, na República Democrática Alemã, à obra de Ernst Bloch, *O Princípio Esperança*, de orientação marxista, mas cuja postura subjetivamente humanista em relação ao estágio atual da sociedade socialista explicita um princípio de validade geral. Aliás, sob a óptica marxista, o conceito de utopia se evidencia como algo de natureza histórica, derivado que é da filosofia da história, da teoria sociológica, concepção de homem e visão do devir, sendo incompatível com as concepções a-históricas — tidas como equivalentes — de liberdade, visionarismo, ideal, escapismo, programa de futuro, jogo de idéias, fantasia, transcendentalismo etc., tomados como absolutos.

A utopia, como tema incomum, orientada de maneira técnica, arquitetônica ou idealístico-paisagística, já foi amplamente ultrapassada pelas possibilidades da técnica e da ciência. O potencial dessas possibilidades é pintado com cores sugestivas e muitas vezes românticas, como um componente natural dos domínios da música, do cinema, do vídeo e do lazer, influenciando naturalmente também as artes tradicionais.

Contudo, a retomada do problema na teoria sociológica burguesa atual constitui-se, em última análise, na sinalização de uma saída sem medo para o presente e para o futuro extremamente ameaçador, numa tentativa de superar o pessimismo cultural. No entanto, o regulamento declara ser a "esperança" uma dessas tentativas. Contudo, esta deve, no momento mesmo de sua transformação, negar-se enquanto utopia.

O crítico literário Werner Krauss (1900-1976), da República Democrática Alemã, dizia, já em 1964:

"A utopia não pode mais nos empolgar profundamente. A própria perspectiva de esperanças permanentes é bem recebida por um mundo imutável e irrealizável. Nossa expectativa de um mundo melhor está suficientemente justificada pela poderosa movimentação de nossa própria atualidade."

Em face do perigo agudo representado também, mas não apenas, pelo holocausto atômico, é admissível que a incerteza espacial e temporal — como critérios irredutíveis da utopia — leve a uma manipulação dos processos da atualidade, de modo leviano e de fato perigoso para a sobrevivência. Tão-somente o pressentimento de uma sociedade livre determina, com perplexidade, o jogo.

Na seleção da contribuição da República Democrática Alemã para a Bienal, eram inquestionáveis as posições realistas, a derivação imediata das diferentes expressões artísticas a partir do desenvolvimento social e histórico concreto. Na sua responsabilidade pelo futuro e perante a sociedade, nenhum artista desejava alhear-se da transformação, mental ou artística, do presente ou do passado. Naturalmente, a perda da utopia foi também definida como um medo pessoal numa época que aponta categoricamente para si mesma, para sua própria força, para sua própria decência, para a própria continuidade da ação. Facilmente, pode ser reconhecida, aqui, uma reação contra os "intensos" movimentos do início dos anos 80 e o desmascaramento relativamente rápido do "agora" juvenilmente exagerado como se fosse a maior "utopia". A partir dessas experiências, resulta uma arte mais fortemente orientada para o social, uma tarefa mais social, comunicativa e solidária que, nos limites da nossa contribuição, dificilmente ficaria clara sem se levar em consideração o correspondente campo social à sua volta.

Na República Democrática Alemã, com certeza, há muito, essa função é determinada pela arte. Modificados pelos mais recentes desenvolvimentos artísticos, os processos de transformação reconquistam, atualmente, contornos mais sólidos, através do trabalho orientado para o social e para além das próprias necessidades emocionais. Contudo, como momentos, e individualmente, como sempre acontece em qualquer expressão artística, pairam idéias, valores e sonhos antecipatórios, como se a arte não fosse uma ilustração, uma reflexão diante das esperanças políticas que atualmente precisam ser mobilizadas e concretizadas em favor da paz.

UTOPIA-SÍMBOLO/REALIDADE-SÍMBOLO: O PARADOXO DO ETERNO RETORNO

José Mármol

Falar de instalação como recurso de codificação plástica na arte contemporânea da República Dominicana implica necessariamente em deter-se em bem poucos nomes — e um deles é, precisamente, o de Geo Ripley (1950), cuja convicção a respeito do caráter revolucionário desse tipo de construção estética o situa como o mais hábil trabalhador do gênero, com mais de vinte realizações de grande originalidade.

O perfil do escrutador infatigável, do mistagogo, do explorador das zonas mais ocultas da sensibilidade mágico-religiosa do espírito dos povos arcaicos e civilizados, do indivíduo inconformado com a rigidez da linguagem plástica tradicional são partes insubstituíveis da personalidade artística de Geo Ripley. A esses traços devemos somar o determinismo da convicção estética e ética que traça a trajetória deste artista plástico: aquela de assumir a plástica como *poiêsis* e esta em função de uma atividade essencialmente lúdica. Nele o artista plástico manifesta-se em sua simultânea individualidade e sociabilidade criadoras como um deus *faber*, como um autêntico fabricante de sentidos e de conceitos — assim como da significação resultante da materialidade e da abstração lingüísticas destes dois últimos fatores.

A constante práxis poética deste fabricante mistagogo, em cuja linguagem fundem-se, para além de qualquer tentativa de demarcação preestabelecida, a música, a poesia, a pintura, a escultura, a arquitetura, a fotografia, o cinema etc., coloca-se na perspectiva de pôr em crise — a partir dessas formações codais, a partir de um discurso plástico integral — todos os *valores* sobre eles e sobre qualquer outro estrato cultural constituídos. Portanto, nesse sentido, uma instalação de Geo Ripley converte-se em manifestação patética dos fundamentos deste gênero plástico: transcendência das limitações expressivas da pintura de cavalete; quebrantamento da mediação virtualizante, desnaturalizadora do valor de mercado da plástica; inclusão participante do espectador na significação do mundo estético "instalado"; fundamentação de uma metalinguagem polissêmica e de uma diversidade de códigos lingüísticos (som, deslocação corporal, gestualização, traço vivo e espontâneo, coletivização do ato criativo e também do contemplativo etc.). E com isso, torna-se comovente perceber como a arte contemporânea, através da instalação, consegue dotar as artes plásticas com o elemento lúdico, com a sensação de liberdade e de poder subversivo que os próprios gregos perceberam ser sua mais nobre carência. A vinculação a restritas possibilidades formais, assim como aos meios de composição espacial fechada e definição material específica, restringia e eximia a plástica — sobretudo a pintura e o desenho, além da escultura — da possibilidade do *jogo* e da abertura para dimensões etéreas, menos arquetípicas. A instalação como espaço lúdico, como obra de arte e arte que obra, destrói também o clássico valor da duração, da perpetuidade do ato pictórico; a permanência torna-se elástica, passageira, inevitável e necessariamente breve, precoce.

Do ponto de vista da linguagem e dos recursos iconográficos característicos de suas concreções plásticas, Geo Ripley é um artista situado na essencialidade de seu mundo, de sua época. Como explicar, pois, um uso reiterado do mito — de uma projeção, de uma "ultra-significação" do mito, citando as palavras de Roland Barthes, para situá-lo numa dimensão *utópica*, nesta ocasião —, a constituição rítmica das escrituras sagradas ou supersticiosas, a enfatização e a onomatopéia na fala das celebrações e rituais? Como e com que objetivo ou pretensão *passar* do conteúdo de nossa sociedade afluente — com acentuado predomínio tecnológico e com espírito "racionalista" e anti-humanitário — para a circularidade temporal e dinâmica das culturas arcaicas presas à "irracionalidade" de certos *mitos*? Por que não só alimentar a intenção de retomar e assimilar mitos cosmogônicos ancestrais, mas também a de ir além disso, inventando-os?

Não é conseqüentemente, um despropósito sustentar que a *poiêsis* plástica deste artista desenvolveu-se como configuração de um paradoxo: um sacro ofício dessacralizante. Violentador, irreverente para com os lineamentos inerentes à tradição do discurso pictórico; porém, indomável, pertinaz na recorrência aos sistemas míticos e místicos, às hierarquias hagiográficas, aos poderes divinos, aos santeiros, ao cerimonial taíno, bramânico, tibetano; às vezes responde à historicidade própria de certas culturas; às vezes transcende o dado histórico e remonta ao imaginário puro, à livre ficção. Os textos poéticos que servem de apoio referencial para a instalação *Utopia-Símbolo/Realidade-Símbolo* constituem uma prova evidente do nosso parecer. Geo Ripley elabora uma mensagem que se concretiza como paradoxo, visto que a carga significativa ou ideológica remonta ao ancestral, enquanto o significante, o sentido, está sendo profundamente transformado. Aproximar o antigo do presente; deixar entrever o substrato antigo no presente; deixar que a contemporaneidade *seja*, manifeste-se a partir de sua ancestralidade. Porque é fundamento de toda tarefa reveladora de mundos míticos, utópicos, de toda realização poética, personificar, reconstruir o incorpóreo e sem vida: a lenda. Incorpóreo e sem vida porque já aconteceu no passado; ou melhor, incorpóreo e sem vida também porque ainda não aconteceu.

Qual o jogo deste fabricante com seus espectadores, quando aciona toda uma superestrutura complexa de mitos, de lendas, sobre uma infra-estrutura constituída por uma multiplicidade de fatores de sentido (significantes), de fatores conceituais (significados), que em sua interação geram uma gama infinita de *significações*, de mensagens? É possível uma evocação originária do mito por meio de recursos de comunicação como telas panorâmicas, projetores, pinturas, esculturas, fotografias? Será que diferentes meios lingüísticos não acabam dando lugar a mitos diferentes e inéditos? Sim, e este é o código plástico que caracteriza este artista dominicano. Fusão da adoração de crânios e de pedras, da adoração pré-histórica do fogo, com elementos da modernidade, com performances, danças, uivos, gemidos de percussão orientais e afro-antilhanos, saltos e estridências marciais: comunicação aberta a todo custo, *vivência* da linguagem como insubstituível experiência individual, ou seja, a própria cultura.

A esfera de realização do mito é a fala; isto é, em todo mito existe um sistema de comunicação, uma estrutura de mensagem, um modo concreto de significação, enfim, uma entidade *formal* e não um mero objeto, uma coisificação conceitual ou uma idéia rígida (Roland Barthes). Não é o objeto da mensagem que define o mito, mas sim a forma pela qual este mito é proferido, de tal forma que não se concebem limites substanciais ou de fundo na entidade mítica, mas somente formais. Este fato faz com que, no mundo, toda coisa ou todo ato possam ser elementos míticos. O mito oferece ao dado natural empírico, sobretudo a partir de sua integração num gerador de mensagens como o é a instalação plástica, um uso social que o enriquece. E o enriquece acima de toda pretensão de fixidez ideológica, visto que, como ato lúdico, todo mito tem sempre mais que um sentido, mais que uma possibilidade de interpretação e tende sempre a ser um encontro com a individualidade ainda que em meio da multidão.

Qual a mediação entre o mito e a utopia? Um e outro são *formas* de transgressão da realidade — entendida como dado natural, como o dado, o estabelecido. A propensão utópica caracterizou-se através de sua história por querer apresentar um sentido, uma possibilidade concreta do lugar que não existe em parte alguma, do lugar sem lugar (*ou*, prefixo negativo grego e *topos*, lugar), ou melhor, do lugar em nenhum tempo (udetopia). A propensão utópica é, por pressuposto, inseparável da propensão *ucrônica*, ainda que este termo apareça efetivamente no século XIX.

A instalação *Utopia-Símbolo/Realidade-Símbolo*, de Geo Ripley, apresentada nesta 19ª Bienal de São Paulo, à medida que integra culturas (espaços) e épocas (tempos) — verdadeiros ou não — é um reflexo patente da perpétua propensão humana para a transgressão de seu espaço de delimitação, de seu enigma de fixidez. Neste espaço estético permanece apenas a figura do demiurgo, do fabricante, e, mais que um emissor de significados, este é somente uma manifestação específica que sugere, que insinua a infinita cifra de mensagens que a instalação produz. As entidades icônicas falam de sua historicidade ou de sua ficticidade; o artista atua em meio a esta linguagem; também fala de uma história e de uma lenda, de múltiplas histórias e de múltiplas lendas. Permanece na instalação um fluir de significados e de significações a partir de uma série finita de elementos materiais significantes, de sentidos. Através de um código plástico se nos apresenta um valor utópico-ucrônico que nos faz experimentar, viver o ideal da utopia como necessidade histórica, ou transhistórica, à margem de qualquer possibilidade histórica efetiva. Prefiguração do absurdo nas latitudes do espírito, da sensibilidade estética. Uma forma de impossível fascinante; uma linguagem simplesmente.

Espaço tridimensional, a instalação *Utopia-Símbolo/Realidade-Símbolo*, reúne ossos, pedras ígneas, plantas, altares cerimoniais, artefatos tecnológicos, esculturas, alegorias arquitetônicas primitivas e atuais, pinturas de feitio contemporâneo e de talhe mágico-religioso, assim como a harmoniosa intervenção do corpo na execução de performances, danças, cantos rituais, poesia etc.; e tudo em estreito vínculo com o discurso mítico, mito-poético: "Do mito do espaço sagrado e dos ciclos do tempo", "Do mito de por que foram feitas as flautas de osso", "Do mito do arco-íris" e outros mitos. Uma nova visão da lenda e do mito que permite uma plena participação ao retorno histórico e à invenção espontânea. Uma abertura inovadora nos recursos estéticos da contemporaneidade.

Santo Domingo, julho de 1987.

ANSELM KIEFER

República Federal da Alemanha

Armin Zweite
Comissário

Para Kiefer a pintura é uma interpretação do mundo, embora não seja a recordação das experiências individuais e vivências. A arte para ele é a aquisição do incompreensível, é a reobtenção daquilo que permanece excluído do mundo da vida, daquilo que é reprimido consciente ou inconscientemente — e por isso está relegado ao esquecimento pelo ser humano mergulhado nas lides do cotidiano. Kiefer não é um pintor que retrata a história, e sim um artista que mais uma vez procura reter a totalidade do cosmos em metáforas pictóricas. O trabalho plástico para Kiefer é um ato de interpretação, ou melhor, é a tentativa de interpretação, que sempre está também marcada pela consciência da inutilidade, do estilhaçamento e da desagregação da unidade-homem e da unidade-cosmos, imaginada com nostalgia nos mitos ancestrais. Kiefer orienta-se, às vezes, no sentido da anulação do desligamento entre mito e história. Dos quadros de Kiefer provém algo angustiante como a visão do Gólgota espiritual abandonado. Seus quadros não têm cor. Predominam materiais mortos, como flores e ramos secos, ervas, palhas etc. Constantemente observam-se vestígios de incêndio. O chumbo é seu material de trabalho preferido.

Em *As Mulheres da Revolução*, a pintura não tem mais o papel tradicional. Na superfície de chumbo estão montadas de maneira pouco ordenada algumas molduras, que atrás dos vidros encerram cada uma delas uma flor seca. Abaixo das molduras estão escritos nomes de figuras femininas que desempenharam papéis muito diferentes no decorrer na Revolução Francesa. Mas a maioria, exceto Charlotte Corday e Maria Antonieta, só aparece em compêndios eruditos que a elas se referem como mulheres que levavam uma vida fútil. São também de chumbo o semeador e o funil que estão no quadro. Se esses dois objetos fossem realmente utilizáveis, eles serviriam para plantar novas sementes na terra. No entanto, nada mais aí pode tornar-se fértil. A pintura como paradoxo, o quadro como presságio fatídico sem medo. Torna-se claro que os quadros objetivam algo colocado da mesma forma no nível visual e no material como uma folha negativa. Como artista, Kiefer desempenha uma estratégia dupla, ou seja, a negação e a afirmação ao mesmo tempo. *As Mulheres da Revolução* sugere, por um lado, que a evocação do passado é também sua extinção e que, por outro lado, esse processo de anulação é semelhante a uma lembrança que se preserva sem fazê-la viver.

Essa ambivalência explica possivelmente por que a ênfase dos trabalhos de Kiefer parece tão tipicamente quebrada, anulada e neutralizada. A aparência à primeira vista tão pomposa não cativa o observador, mas impressiona-o sem derrotá-lo, criando uma distância e favorecendo as reflexões analíticas. Dessa forma torna-se claro que o homem não é o sujeito da história e esta não tem finalidade. Ao visualisarmos as composições do artista percebemos que elas refletem resignação. Para Kiefer trata-se de "uma resignação vista a distância, isto é, apontando para possibilidades ainda não conhecidas. E não entendo resignação como desistência (...), eu tento ver onde me encontro na imensidão e tento reproduzir o que está à minha volta". As outras obras expostas em São Paulo, *Eufrates e Tigre, Via Láctea* e *Descida*, também são quadros que fazem parte tanto da tradição da pintura paisagística, quanto da emblemática. Eles demonstram ainda que a pintura de Kiefer é dirigida principalmente para as relações universais e expulsa o indivíduo do mundo das imagens que lhe é próprio. Assim pode-se entender como os motivos surgidos das relações pictóricas em Kiefer podem tornar-se obras plásticas. A *Paleta com Asas* é um exemplo disso. Aqui lidamos mais uma vez com o paradoxo do método de trabalho de Kiefer: a idéia do vôo e da ascensão é contrariada pela materialidade da obra, feita de ferro e de chumbo. Menos que a escultura da força da inovação formal, *Paleta com Asas* é um símbolo fascinante para a dicotomia da matéria e do espírito no processo artístico.

ARTISTAS ROMENOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Romênia

Mihai Ispir
Comissário

Pode-se dizer que realidade e utopia são os termos de um dilema que está longe de ser superado na arte dos anos 80. Em áspera e dura oposição à "realidade", se tal oposição fosse possível, a utopia evoca uma sobrevivência romântica. "Qualquer arte substitui a vida real por algum tipo de utopia", escreveu Arnold Hauser, e prosseguiu dizendo que "quando se trata do romantismo, o caráter utópico é mais puro e mais profundamente expresso do que em qualquer outro lugar".

Essa afirmação aponta para uma atitude artística distinta. Sendo uma construção puramente mental de um mundo autônomo, a utopia é "séria" (apesar de, às vezes, de fato assumir a armadura da paródia), sendo seu objetivo não envolver-se com a realidade, mas substituí-la completamente, tornando-se, ela própria, uma segunda realidade.

Inversamente, as formas artísticas de intervenção na realidade, desde o *happening* até o neo-expressionismo, mais se assemelham a um jogo, ao jocoso, na medida em que o seu aspecto de desafio não pode ser compreendido sem uma óbvia gratuidade.

Por outro lado, a utopia é estática, esférica, imutável, aspirando à perfeição e à eternidade. Mas a perfeição — como escreveu em algum lugar Somerset Maugham — "apresenta uma grave deficiência: ela pode tornar-se enfadonha". Isso se revelou como a deficiência de várias utopias relacionadas aos movimentos artísticos de vanguarda do século XX. Com o intuito de corrigi-la, o pós-modernismo reavaliou a ironia. Seria bastante interessante afirmar a posição ambígua assumida pela utopia no clima pós-modernista, começando pela arquitetura de Bofill e terminando com o romance latino-americano contemporâneo, mas, infelizmente, não podemos fazê-lo aqui. Assim, o dilema central, surgido desse contexto, parece situar-se entre o jogo irônico e a mobilidade do real, de um lado, e a utopia "séria" e estável, de outro. Não obstante, procedendo assim, esta tentativa ficaria num nível puramente teórico.

De fato, se concordássemos, com Arnold Hauser, que a longo prazo qualquer arte é, ou torna-se, utópica, a desmitologização da utopia, através do ato artístico, aparece como muito natural, onde quer que sua descoberta esteja à mão.

Forçada pela intervenção do artista, a utopia pode tornar-se épica, perdendo seu caráter "sério" e estático, como no conto de fadas, na fábula, na história fantástica etc, ou pode ser individualizada na biografia de um único personagem, como no caso, por exemplo, de Dom Quixote e seus epígonos contemporâneos; ora, se ultimamente têm sido aceitas pela crítica as mitologias individuais, por que não o seriam também as utopias individuais?

Se utopia é um sonho, uma abstração, ela também pode ser considerada do ponto de vista da pessoa que a concebe ou que a sonha. A mescla da utopia com a realidade não é, portanto, nada mais que a manifestação mais direta de um artista visionário que, nos seus momentos privilegiados, ostenta o semblante bifronte de Janos.

O que acima dissemos foi sugerido principalmente pelos dez artistas romenos que participam da 19ª Bienal de São Paulo.

Pertencentes a gerações diferentes, eles revelam opções, tendências, visões e imaginação expressiva também diferentes. O que os une, contudo, é o desejo de dar ao "nada etéreo uma morada própria e um nome" (W. Shakespeare — *Sonho de uma noite de verão* — V.1.), cada qual com sua maneira peculiar de deslindar o mundo visível.

Geta Bratescu retoma uma obsessão temática anterior, o círculo, como uma forma simbólica, numa série de efígies, sintetizando uma arqueologia imaginária, múltiplos fazeres e desfazeres de mundos aparentemente compulsórios, que ocultam e protegem a liberdade interior de um jogo montado como mosaico, vista como uma metáfora da criação e como harmonia de forças antagônicas.

Wanda Mihuleac enfatiza o isolamento utópico, a sua qualidade de criar para si um espaço e emblemático, onde o arcaísmo mítico se entrelaça com a projeção antecipadora e, então, se confronta sob o padrão da simbiose natureza/cultura, nos *happenings* de arte ambiental ou da *land-art*, peculiares a esta artista.

Para Anamaria Smigelschi o estudo laborioso de formas visualizadas produz associações surpreendentes, situadas no limiar realidade/possibilidade, onde o efeito efervescente da fantasia não é contestado, mas sublinhado pela elegância do toque gráfico, lembrando-nos aquilo que William Blake teria dito: a força das visões está na sua precisão.

Ion Panaitescu é o incansável explorador das metamorfoses dos signos gráficos, aventura que se revela nas configurações plásticas autônomas contra um fundo de papel, situadas no limite entre a abstração sintética e o informal, tendo ao mesmo tempo a qualidade secreta de vibrar lá onde reside o mistério, onde se fundem a indecisão e a precisão.

Damian Petrescu interessa-se pela ilusão representacional surpreendida no duplo processo de amontoar/demolir e, ao mesmo tempo, é fascinado pela maneira com que as seqüências extraídas da realidade dinâmica da cidade podem ser integradas, quase sem qualquer transição, ao mundo puramente imaginário dos sonhos.

Nicolae Saftoiu é um temperamento explosivo, permanentemente censurado pelo rigor genuíno, o virtuose dos contrastes, o tipo imaginativo, debruçado sobre as metamorfoses espetaculares do mundo gráfico e as anamorfoses do mundo visualizado; ele capta e transmite o visível como uma torrente de impressões e um *fragmentarium* dinâmico.

Adrian Dumitrache, apaixonado pelo insólito, que às vezes se tinge de meio-tons sardônicos, pelas associações figurativas precisas e conspícuas, como aquelas entre o biomórfico e o mecânico, que não são apenas transcrições de crises psíquicas, mas também parábolas, atitudes carregadas daquela supra-realidade sempre sentida diante das realizações de paradoxos peculiares à civilização contemporânea.

Onisim Colta, graciosamente reconcilia as técnicas realistas da fotografia com uma imaginação figurativa constituída de detalhes, elementos ou precários ou fúteis, para transformá-los em iluminadas construções irreais.

Nicolae Alexi, fabulando melancólica ou ironicamente, segundo as hipóstases imprevisíveis de uma escrita fluida, propõe reinos invertidos do ser ou cortes cinematográficos, onde a sua propensão para o grotesco reina soberana através da percepção aguda e insólita da realidade.

Theodor Hrib transpõe seus personagens ao plano do pandemônio, de raízes populares, nutrido por suas afinidades temperamentais neo-expressionistas, realizando a síntese entre um desenho genuíno, baseado na observação e um insaciável anseio fabulador.

HARALD LYTH

Suécia

Olle Granath
Comissário

Carl Jonas Love Almquist, escritor sueco do século XIX, disse, numa citação constantemente repetida, que é difícil, indescritivelmente difícil, escrever *nonsense*. São muitos, depois de Almquist, os que testemunham a mesma coisa. Uma das heranças que o modernismo nos legou é o conhecimento da força libertadora que existe no *nonsense*, com consciência das liberdades que ele carreia. O automatismo dos surrealistas, os desenhos de mescalina de Michaux e o *Doodling* de Robert Motherwell, todos tiveram a missão de despertar a intuição e o instinto de criação que o ser humano sacrificou no altar da civilização.

Enquanto escrevo, do lado de fora da minha janela o ar está repleto de gaivotas atrás de peixe miúdo. Quando elas interrompem abruptamente o vôo rápido e descem de cabeça sobre sua presa na água, lembram as pinceladas caligráficas de Harald Lyth. Com seus meios extremamente sofisticados, ele ultrapassou nossos padrões de comportamento aprendidos e embotados, para alcançar uma perfeita coordenação entre observação e ação.

ARTISTAS SUÍÇOS NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Suíça

Barnabas Bosshart
Beat Stutzer

Barnabas Basshart: Por que e para quem

Alcântara do Maranhão ainda é um fenômeno para mim. Volto a esse ponto no Nordeste do Brasil pela quinta vez. A primeira (1973) foi acidental, mas nas outras vezes (1982, 1984, 1986 e agora) estava previamente determinado.

A força desse magneto, situado dois graus ao sul do equador, na baía de São Marcos, com temperatura em torno de 35 graus centígrados à sombra, é inexplicável.

Quem sabe o que me traz pra cá?

Que é que eu procuro aqui, especificamente?

Seria a magia e a sensibilidade de dentro das pessoas; a luz e as sombras; o ar quente e a pegajosa umidade da natureza; ou seriam os sobrados, mirantes e ruínas coloniais na periferia da floresta; ou, ainda, essa nova base que lança foguetes e satélites pelo mundo?

Eu fotografo, pinto, comento e interpreto. A formação de pensamento e idéias, aqui, flui. Geradora de espontaneidade, às vezes, quase fico louco com seu calor e seus bandos de insetos, mas, realmente, isso não me incomoda, porque os impulsos me levam às idéias novas.

Assim, sempre chego, novamente, no meio da escuridão da noite, que brilha no mar, quando a lua é cheia. Somente a área coberta por ruínas projeta sombras sinistras para fora da paisagem ondulada, sombras reveladas pelos passeios noturnos, que lentamente desembocam um novo dia.

Eu sinto o que eu vejo e sensibilizo meu momento fotográfico da "verdade", de forma, às vezes, totalmente inconsciente. Talvez eu seja as minhas próprias fotografias.

Quero agradecer às pessoas de Alcântara, que me permitiram fotografá-las. (Barnabas Bosshart)

Matias Spescha

As intenções artísticas de Matias Spescha (nascido em 1925 em Trun, Grisões) contaram desde sempre com a participação ativa do receptor do acontecimento visual: seus quadros, esculturas e instalações espaciais exigem constantemente, enquanto acontecimentos ópticos, todo nosso potencial de percepção, a fim de abranger a experiência visual por um processo de aquisição tanto racional quanto intuitivo. Isto vale sobretudo quando a presença física da obra rompe os limites do quadro tradicional e promove a imagem a quadro-objeto, a ambiente espacial que tudo engloba, a cenário de teatro que muda de cena em cena ou a pintura-corredor, de modo que o observador se vê confrontado com um trabalho artístico que pede uma participação física total.

Como suas efêmeras instalações espaciais anteriores, o artista igualmente chama sua pintura-corredor de imagem reminiscente.

Seguindo a densa série de doze quadros, que se articulam formando um afresco extremamente longo e fechado, tornando impossível uma visão de conjunto, ele nos envia a uma viagem semelhante a um percurso das estações da via sacral. A travessia inexorável do corredor propicia, pela qualidade meditativa e sacra dos quadros, uma experiência, que abandonamos ao fim do caminho com uma vaga reminiscência de uma impressão de conjunto. Nossa passagem de um negro profundo, de uma profundidade insondável e misteriosa, até um branco brilhante de uma transparência límpida, evoca uma viagem onírica que flui das trevas em direção à luz. Somos acompanhados e guiados por uma estrutura visual que, apesar de racionalmente construída, se caracteriza por um cavalgamento impenetrável e pelo ritmo dos compartimentos claros e escuros que nos mantêm em equilíbrio entre bidimensionalidade e profundidade espacial em suas zonas limítrofes sempre crescentes e decrescentes. Sobretudo na parte central, onde somos conduzidos através de uma claridade cujo volume aumenta constantemente, mas cujo colorido é sempre interrompido, a articulação clara é abandonada por um breve momento a favor de um fluxo intuitivo que desorienta os sentidos. Torna-se quase impossível manter separados os campos visuais individuais, que se engrenam mutuamente. Aqui fundem-se princípio e fim, alfa e ômega, numa larga zona de transição onde não sabemos mais como nos acontece estar a caminho entre o negativo e o positivo, entre Yin (o sombrio, o feminino) e Yang (o luminoso, o masculino).

Matias Spescha não tem nada a ver com um *trompe l'oeil* tradicional como a colunata de Borromini no Palazzo Spada em Roma, nem com um corredor segundo a concepção surrealista de um Alberto Giacometti, que igualmente nos propicia a experiência de transformações durante nossa caminhada através da passagem, mas onde estas transformações significam a vida psíquica sempre ameaçada. Matias Spescha criou com sua pintura-corredor antes de mais nada um *trompe l'esprit!' (Beat Stutzer)*

PETER MINSHALL NA 19ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Trinidad e Tobago

Nicolau Sevcenko

Peter Minshall revolucionou completamente o conceito e a experiência do carnaval, tornando-se um dos artistas mais solicitados e discutidos, tanto na sua terra, a pequena ilha de Trinidad, no Caribe, quanto na Inglaterra e nos Estados Unidos. (...) Para os ingleses e americanos o trabalho dele é uma fonte inesgotável de surpresa e encantamento, mas para nós, que juntos com os trinidadinos devemos ser os dois povos para os quais o carnaval é uma experiência social e cultural decisiva, a arte de Minshall é dinamite pura, infiltrada pelos olhos para explodir como paixão incontrolável no meio do peito.

(...) Foi em Trinidad que nasceram o calipso e as bandas de metais. Mas o melhor de tudo é o carnaval, que tal como o nosso, se desenvolveu após a abolição da escravidão, quando milhares de negros se reuniam para libertar a alma ao som de tambores, vestindo máscaras pavorosas, para encobrir sua identidade e aterrorizar seus ex-senhores brancos. A festa se tornou uma tradição de euforia, criatividade e crítica social. Como a carga de paixão posta em circulação é imensa, todo mundo foi aderindo e entrando na roda. E como em Trinidad ou se usa máscaras e fantasias ou se pinta o corpo todo, nunca se sabe quem

é quem, se branco, negro, oriental ou índio. Daí nasce esse prazer todo especial de se deixar de ser o que é e incorporar outra identidade, outra vida, mais dramática, mais lúdica, semidivina. (...)

(...) O carnaval, ao contrário do futebol e da música de palco, é a única festa em que o povo paga para atuar e não para assistir. Em Trinidad a especialidade logo se tornou a elaboração de máscaras e fantasias complexas, envolvendo partes que se projetam para além do corpo, agigantando a figura do folião. Os temas tradicionais são o morcego com asas imensas, o índio fantástico com seu enorme cocar, o marinheiro-rei e o ladrão da meia-noite, com máscaras diabólicas. Essas estruturas complicadas tinham, no entanto, que ser móveis e leves, porque o fundamental no carnaval é dançar.

Os grupos comunitários foram se associando e combinando as fantasias, dando origem às mascaradas, multidões de milhares de foliões associados numa única representação, o equivalente das nossas escolas de samba. Em dialeto popular são simplesmente chamadas de "mas". (...) Por um século, as mascaradas magnetizaram a vida de Trinidad, mas como nós no Brasil sabemos tão bem, acabaram virando uma instituição nacional, controlada pela máquina política, banalizada pelo exibicionismo nudista, tornada ridícula pelo luxo grotesco da classe média infiltrada, diluída no *kitsh* conservador das fantasias, temas, coreografia e arranjos padronizados pelos critérios fixos das tristes comissões julgadoras. Um longo desfile disciplinado e previsível destinado a excitar turista estrangeiro. A arte popular do carnaval agonizava. Até que apareceu Peter Minshall.

O homem revolucionou tudo. É uma espécie de dínamo descontrolado, de uma força criativa esmagadora. (...) O primeiro prêmio ele ganhou com treze anos, pela sua fantasia de *Doutor Feiticeiro*, feita de caixas de papelão, tufos de grama e osso de cachorro. (...)

(...) No ano da independência de Trinidad e Tobago, em 1962, foi premiado como o mais promissor dentre os pintores jovens. Além do design e pintura, trabalhava como radialista até vir estudar arte em Londres. Seu sucesso como designer do balé de Bristol foi tamanho que seus trabalhos para o grupo foram solicitados e incorporados por museus e galerias de arte. Paralelamente começou a desenhar fantasias para o carnaval de Notting Hill, impondo seu estilo ao evento, ganhando todos os prêmios e virando uma figura nacional através de um documentário da BBC todo dedicado a ele. Para encurtar a história: foi convidado para trabalhar como professor-assistente no Dartmouth College, uma das mais elitistas universidades americanas, e foi premiado como membro honorário pela Fundação Guggenheim dos Estados Unidos. (...)

(...) Em 1976 ele criou a sua primeira "mas", denominada *Zodíaco*. Ganhou o prêmio de melhor designer por ela, abriu uma polêmica que ele passaria a alimentar a cada ano e iniciou a sua revolução. Sua originalidade nasceu do inconformismo com a banalização da forma de arte que sempre lhe pareceu a mais completa e mais complexa: o carnaval. Sua reação teve dois princípios simples: recuperar a tradição de espontaneidade popular do carnaval e elevar o nível artístico através da incorporação das mais ousadas tendências da arte experimental no desenho das fantasias das "mas".

O mais notável nessa história toda foi a aceitação imediata e fervorosa que os membros de uma das mais tradicionais "mas" de Trinidad, o Paraíso Perdido, composta de gente humilde dos subúrbios portuários, demonstrou em relação a sua proposta audaciosa. "Eles simplesmente viram os desenhos, adoraram e resolveram montar a coisa." Não é difícil entender se aceitarmos que todo ser humano é sensível à inteligência; o resto é coragem. Além do mais há o fato de que, na melhor tradição popular, Minshall trabalha com materiais baratos, restos da atividade do porto, como madeira dos containers, isopor das embalagens, folhas de alumínio, celofane, redes, que combina com artigos comuns como malha de algodão, failete, cetim, escama de acrílico e lycra. Mas o efeito é retumbante.

Seu segredo maior está na concepção das fantasias como uma mistura de esculturas vivas com máquinas dançantes, criando engenhos fantásticos, que chegam a ter doze metros de altura por dez de diâmetro, mas são ao mesmo tempo levíssimos e perfeitamente articulados, permitindo ao folião ampla liberdade de movimentos, porque o importante é dançar.

São extraordinárias obras de engenharia cinética, que só fazem sentido se vistas em ação, porque quanto mais o dançarino se move tanto mais a fantasia-escultura se desdobra, ganhando novas feições, se transformando, virando várias imagens, com diferentes brilhos e colorações. Tanto o maquinismo elementar, baseado em estruturas de alumínio, arame e fibra de vidro, quanto o desenho da fantasia, se inspiram em várias fontes, como o design da Bauhaus, os móbiles e estábiles de Calder e, é claro, as fantasias tradicionais articuladas de Trinidad.

A idéia, genial por excelência, de prender a estrutura da fantasia ao mesmo tempo nos pés, na cintura e nos ombros, as áreas em que se concentra toda a movimentação de um folião de carnaval, veio da popular fantasia de morcego. Assim, quanto mais o folião dança, mais a fantasia adquire vida e esplendor, tornando-se uma ampliação gigantesca não só do seu corpo, mas principalmente do seu movimento. Concebida de baixo para cima, a partir dos pés, ela se abre como um leque e permite ao dançarino uma visão completa do ambiente em volta e dos efeitos de sua dança. (...)

(...) Só duas vezes concederam o prêmio principal para Minshall e seu grupo. Seu trabalho causa um visível mal-estar diante de gente que prefere um carnaval bem-comportado, conservador, apolítico, previsível e *Kitsh*. Afinal, o que caracteriza o povo é justamente a falta de refinamento artístico, não é? Com seu carnaval de vanguarda Minshall confunde demais as coisas e solapa a distância que o poder coloca entre a arte e o povo. (*Folha de S. Paulo*, 2/9/1986)

CORNELIS ZITMAN, CORPOS PARA UM ESPAÇO NA AMÉRICA

Venezuela

Maria Elena Ramos

As esculturas de Cornelis Zitman (1926) se apresentam com a força que lhes dá seu enlace com a tradição da escultura corporal, fechada, e a força de formas figurativas que reafirmam ao corpo humano e a suas histórias: seus mitos, rituais, signos étnicos, posturas e gestos.

Zitman é escultor e desenhista holandês chegado à Venezuela em 1947. Nestes quarenta anos e neste país tem realizado sua obra, e são deste continente americano as marcas mais sensíveis de sua temática. A escultura de Zitman nos propõe uma leitura em duplo sentido: a dos corpos (figuras, seres, mulheres) que ocupam, cercam e se impõem, abarcando os lugares da casa, da raça, de uma certa história visual construída sobre os corpos de um continente e, por outro lado, a escultura do século XX, linguagem formal que, partindo do volume fechado e da concentração da forma isenta, pode ser, ao mesmo tempo, obra aberta contemporânea.

As mulheres de Zitman ou A mulher para mostrar-se

"A escultura é alguma coisa que vai ocupar os espaços do mundo", diz Zitman[1]. E então a Caraíba exagera o corpo, expande o torso. Mesmo meio ajoelhada sobre a almofada, sua postura desafia. Outra escultura se expõe-exibe sobre a rede. O feminino e o escultórico são aqui uma distensão, mas também um estar, um acomodar-se. Elas distensas, seus volumes apertados e tensos, iluminados e reluzentes. Elas e seus volumes estão ali não só para ocupar os espaços do mundo, senão para mostrar-se. Que a beleza está aqui e é para que se veja, pareciam dizer. Zitman o diz por elas: "É o desafio de sua existência".

Esta escultura (esta cultura) do corpóreo inventa uma mulher como a quer o ancestral: mulher toda corpo, toda aí entregue, mas de olhar enviesado, ou ausente, ou baixo, de um olhar que não inquira, que não infira, que não interfira, que não exija. Zitman reivindica para a mulher que seu olhar, mais que baixo e submisso, seja distante; que mantenha para si seu espaço imaginário nunca de todo acessível, essa certa impenetrabilidade, esse mistério. Tanto as descaradas quanto as oprimidas, tanto as aquiescentes quanto as orgulhosas jogam a dualidade de corpo possível e o olhar negado que se resguarda.

A escultura corpórea se estende em seus objetos

Uma escultura e uma cultura do corpóreo "objetualizam". Ocupam o espaço, formam, consolidam e concretizam o espaço. Uma mulher esculpida (uma mulher — um volume — um corpo) é seu peso e o peso de sua entrega e seu abandono. Onde repousa este peso? A escultura corpórea continua sendo escultura nas extensões do corpo, em seus apoios: uma cama, uma almofada, uma rede, uma espreguiçadeira, um balanço, um quadrado, uma maleta. Volumes maleáveis vão adaptar sua forma às esculturas das desafiantes, das abarcadoras, das possuidoras. Elas afundam e marcam, texturam e constroem pregas e rugas sobre os lençóis; fazem reentrâncias e saliências nos travesseiros e colchões; criam suavidades aparentes, deformações desde um retângulo que agora parece orgânico, nas maletas-cadeiras. A reentrância do corpo, seu peso, sua firmeza e apoio, cria a saliência das formas que recebem ao corpo. O corpo-escultura dá sua marca aos objetos. O que afunda cria o que emerge. Há uma relação corpo-cama (relação física e também metafórica); há uma relação mulher — lugar fixo para estar; uma relação forma-suporte. Sobre o colchão, sobre o mole, sobre o suave, a mulher existe, quase se aninha. E não é estranho que a mulher se aninhe, se ela é olhada como sempre foi. Para estar. Estar aí ocupando este lugar: *seu* lugar. Mulher centro. Mulher que se envolve e envolve. Mulher "formada-por", e "formada-para". Para ser *figura* que se mostra, mas também *tras fondo*, passivo, da história.

Uma mulher olha e o espaço se abre

Se a escultura corpórea está aqui e se fecha em forma avultada, pelo olhar, ao contrário, ela se abre, amplia seu espaço. Se vista de lado, seu olhar se estende ao longe, a linha é reta, o horizonte se alonga, escultura e mulher brincam para alcançar o inalcançável. Se vista de frente, ela olha por cima de nossa cabeça e por cima de nosso ombro, ou, pior ainda, olha através de nós, como se não existíssemos. O olhar nunca nos inclui. Olhar ou furtar o olhar faz a afetividade, mas faz também as distâncias, especializa o lugar para habitar com o outro (as esculturas convivem no recinto), admite ou extrai de si ao incluir, desprezar ou jogar às tangentes e às indiferenças (a pálpebra baixa, a pupila indefinível, o globo ocular substituído por pequenas cavernas imprecisas). Zitman o comenta em termos de espaço afetivo: "Estamos aqui, perto, e elas, como se estivessem longe".

As esculturas de Zitman fixam o lugar e se fixam nele. Mas de seus volumes surgem não somente objetos de apoio, mas também espaços, outros lugares se tomam. O corpo necessita dar e dar-se. Amar e estender-se para fora de si. A mulher com o carrinho e a criança é uma abertura da forma: da escultura avultada para a forma vazia e permeada; mas é também a abertura do sentido: a mulher tem a outros, traz descendência, um corpo dá vida e faz mover a outro corpo. Com o carrinho, o corpo sai afora, à rua, aos outros lugares.

A cama ou a rede não são somente um apoio, senão uma projeção das forças e poderes da escultura. A escultura é avultada, mas "abre-se", cresce e se cresce. O espaço é contexto e é espaço-estrutura. Ainda mais que espaço aberto à maneira das esculturas modernas, abstratas e construtivas, estes são espaços abertos conforme a necessidade das figuras e suas histórias, ao modo figurativo de Zitman. E o vazio do espaço ao redor, ou as arestas do inventado recinto, ou a perfurada janela são parte de algum teatro pessoal, de uma especial mas cotidiana cenografia. O espelho em frente da mulher é a alusão à forma que se *con-creta* e está atenta, que está voltada sobre si mesma e seus reflexos, que por fim olha, ainda que seja para olhar-se, mas ao mesmo tempo é escultura aberta que tampouco quer limites: o espelho é perfurado e o olhar, como sempre, se escapa.

A mulher-no-balanço usa as cordas para se apoiar, para o embalo, mas as cordas são forças para que a escultura se lance para cima, para que o corpo ao mesmo tempo se levante e se suspenda, ao mesmo tempo se solte e contenha: a escultura é um momento suspenso do movimento, mas nos dá virtualmente a sucessão dos movimentos possíveis, os que passaram, os que vêm. A escultura que se abre é um momento interrompido na narração-continuidade dos seres.

Narram as formas, suas superfícies

Se podemos falar de uma corporalidade narrativa, de uma rotundidade narrativa (essa que nos diz que estas esculturas-mulheres se apropriam dos espaços, porque são desta outra maneira e o são com orgulho e sem medos) também há uma texturalidade, uma tatilidade narrativas. Zitman faz e conta pelas texturas. Isto é uma meia e suas tramas ou malhas, isto é um turbante e suas sedas, isto é um colar e é terroso o seu tato, esta é uma pele e suas turgências acetinadas, isto é um sutiã e seus rendados, isto é uma ferida, seus padecimentos, isto é textura e tato de rosto, de lágrima "petrificada" de boca ou face, de jovem ou velha, de pômulo ou de púbis. Se nas esculturas de anos anteriores Zitman trabalhou mais uniformemente as texturas ao longo de um corpo, depois as zonas texturadas foram parcelando-se e com isto demarcando-se, especializando-se visual e tecnicamente, mas, particularmente, aqui é um turbante, esta zona é para o bordado. Assim diversificadas as texturas, Zitman concentrou-se nas epidermes e deliciou-se com elas. Elas permaneceram epidermes e cada vez mais lisas, mais tersas, não só mais atraentes, mas também mais acariciáveis. Os corpos são tensos e polidos. A flacidez e as rugas que se tornam quase arabescos ficam para as almofadas e camas. Algumas peles são tão lisas que acabam sendo rostos "modélicos", rostos-arquetipos, alisados, simplificados até a máscara.

O desenho das mulheres rotundas e leves

Ainda que pareça estranho, Zitman confessa: "Tenho aversão pelo grande". Mas esta aversão só se estende diante de seus desenhos. Sutis, pequenos, linha e luz conformam os espaços para temas que se concentram nas alcovas e recintos fechados, nos lugares mais íntimos de uma casa. Lugares que se insinuam num fragmento de lençol, de vestido transparente que se torna ato de envolver-se e desvelar-se ou na indicação linear-geométrica dos extremos de um cubo: ao mesmo tempo recipiente-recinto e espaço incontido.

O desenho é uma intimidade, uma proximidade e um descanso. E duplamente é a alcova: pela sua temática e também porque o desenho feito depois da escultura é como a pequena alcova depois do grande ateliê. O desenho é um equilíbrio, definitivamente uma tendência ao centro: Zitman, o escultor, se abre o tempo todo a partir dele próprio, abarca espaços que seus braços não circunscrevem. O Zitman desenhista necessita adentrar-se então, precisar e cercar: olhar de perto, abarcar. A mulher desenhada e a mulher esculpida são de natureza diversa. Se a temática as aproxima, a técnica e a atitude do artista diante delas e seus materiais as define, as faz diferentes: as faz mulheres rotundas ou mulheres leves, inventadas estas últimas só para ocupar lugar em pequenos papéis.

A mulher do papel se diferencia pelos espaços que a rodeiam, talvez seja melhor dizer que a envolvem. O espaço onde vivem as mulheres leves é apenas um clima, um lugar para matizes e trânsitos. Ambíguo entre aberto e fechado, construções que se situam entre o branco de uma folha, a imaginária da caixa, a paz do receptáculo e um suporte para luzes que se concentram ou se expandem.

Clima aqui é o lugar do lápis e sua calidez, suas tramas, pontos e sombras. Desenha como se voasse, o lápis não se afinca e vai criando então os vazios para a luz, o ar e uma certa aparência de estampa gravada, de pressões e mordidas de consistência diversa. A tinta sépia baixa ainda mais a luz e o som das coisas que fazem o espaço para estas mulheres, as desejadas, as olhadas, as de uma certa cultura holandesa da visão concentrada no interior, na penumbra e no silente.

Caracas, abril, 1987

[1] Todas as citações do artista são tomadas de várias conversações com a autora do texto. Anos 1980 a 1987.

CATÁLOGO DOS ARTISTAS PARTICIPANTES

1981

ACOSTA, Migdelia
PANAMÁ

Nasceu em Boquete, Panamá, em 1943.
Licenciou-se em Pintura na Universidade de Costa Rica.
Vive em San José, Costa Rica.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 V Salón Anual, Museo Nacional, Costa Rica
1980 Ministerio de Cultura, Costa Rica
1981 I Salón de Octubre, Museo Nacional, Costa Rica
1984 Pintura Matérica, Museo del Jade, Costa Rica
1985 Bienal de Valparaiso, Chile

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica
1981 Instituto Panameño de Arte, Cidade do Panamá
1982 Caja de Ahorros, David, Panamá
1983 Banco Nacional de Panamá, Cidade do Panamá
1986 Salon Internacional, David, Panamá

BIBLIOGRAFIA:

CASTELLANO, Geramel. "La Pintura de Migdelia Acosta", *La Estrella de Panamá*, set., 1983
FRANK, Carlos. "La Pintura de Migdelia Acosta", *La Estrella de Panamá*
RETANA, Marcos. "Migdelia Acosta, o el Color", *La República*, San José, Costa Rica, jan., 1979

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Além do Arco-Íris/Mas allá del Arco Iris*, 1987
   Acrílica e aquarela, 73,5×99 cm
2. *Espaço na Cor/Espacio en el Color*, 1987
   Acrílica e aquarela, 81×67,5 cm
3. *Cor no Espaço/Color en el Espacio*, 1987
   Acrílica e aquarela, 73,5×59,5 cm

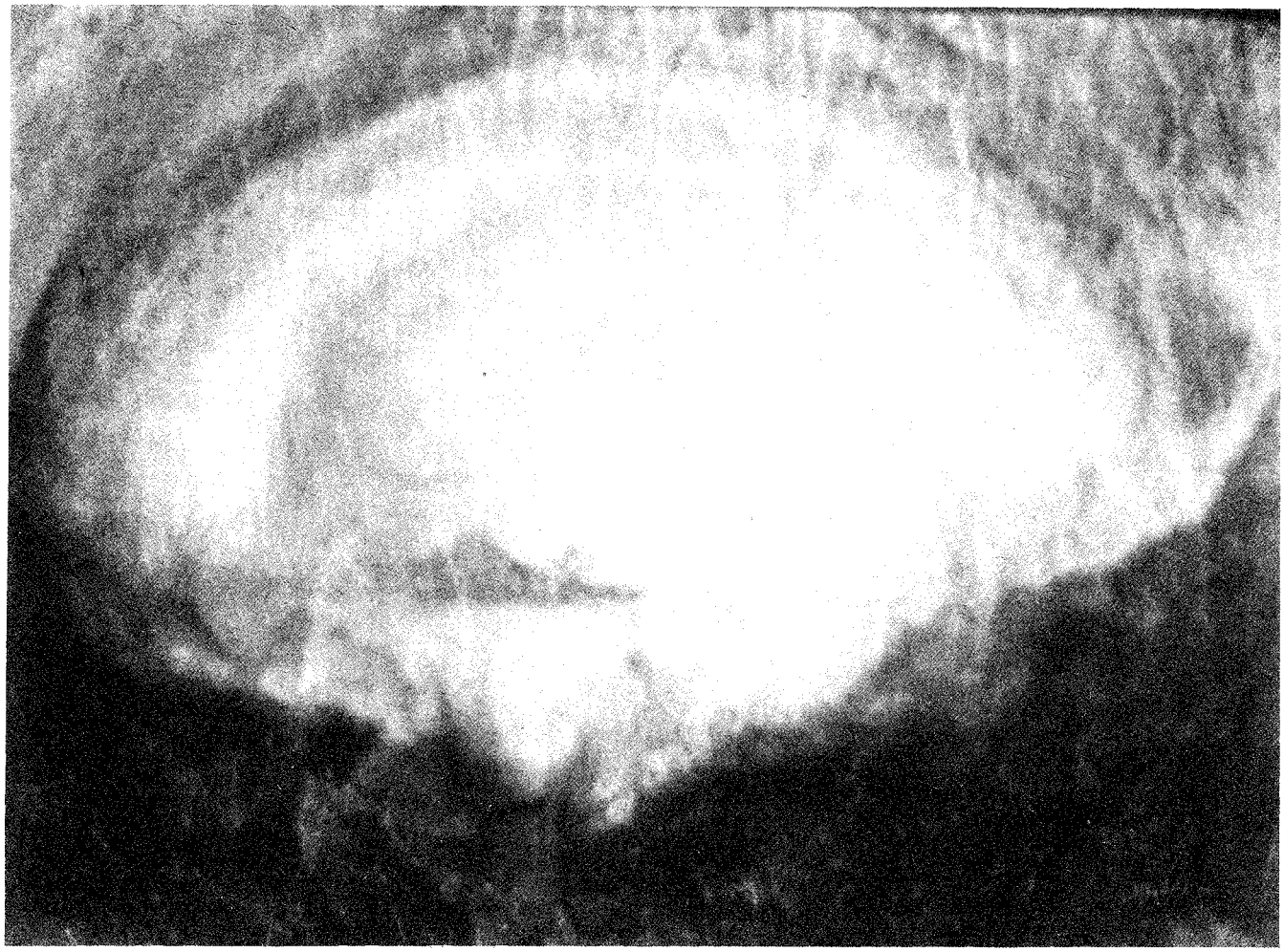
Neste panorama de conflitos totais, coloco-me numa busca profunda do ser. Lá, onde nada tem fronteiras. Lá, naquele jogo bonito do espírito, vou ao encontro da potência do ser. Quando trabalho no meu mundo, mergulho nas minhas próprias profundezas e em todas as superfícies.

Vivo em grandes espaços, na visão da luz... busco meus tons, desconheço os exteriores alheios, porque estou na cor. No meu mundo, no universo se for preciso, mas aí a natureza e eu.

Mostro estruturas da América índia e universal.

Migdelia Acosta

1



ADAMS, Kim
CANADÁ

Nasceu em Edmonton, em 1951.
Vive em Toronto.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Invitational, Art Gallery of Greater Victoria, Canadá
1982 Films by Artists, Open Space Gallery, Victoria, Canadá
1982 Mise en Scène, The North Gallery, Vancouver Art Gallery, Canadá
1985 Dislocations, Walter Phillips Gallery, Banff, Canadá
1987 Passage, Burlingnton Cultural Centre, Burlington, Estados Unidos

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Open Space Gallery, Victoria, Canadá
1984 Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Estados Unidos
1985 Visual Arts Gallery, University of Victoria, Canadá
1985 Leisure's Restraint (Dry-Spin, Spin-Dry), Ydessa Gallery, Toronto
1987 Ydessa Gallery, Toronto

BIBLIOGRAFIA:

DAULT, Gary Michael, Enigmatic Objects of Desire, *Vanguard*, mar., 1986
FALK, Lorne. *Dislocations*, The Walter Phillips Gallery, Banff, Canadá, 1985. Catálogo
MAYS, John Bentley. "Adams Creation a Feisty Absurdity", *The Globe and Mail*, E13, set., 1981
Mise en Scène, The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1982. Catálogo
Passage, Burlington Cultural Centre, Estados Unidos, 1987. Catálogo
RHODES, Richard. Review of Kim Adams at the Ydessa Gallery, *Vanguard*, n.º 9, nov., 1981
SNIDER, Greg. Review of Mise en Scène, *Parachute*, n.º 28, 1982
Vancouver Island Invitational, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, Canadá, 1978-79. Catálogo
WOODNARD, Josef. Kim Adams' Art Work Really Moves People, *Newpress*, jan., 1984
YONGI, Jane. Review of Locations/National, *Vanguard*, n.º 1, fev., 1984

OBRA APRESENTADA:

1. *Casas de Sedução/Decory Homes*, 1987
Instalação, 853,44×1097,28 cm
Col. do artista

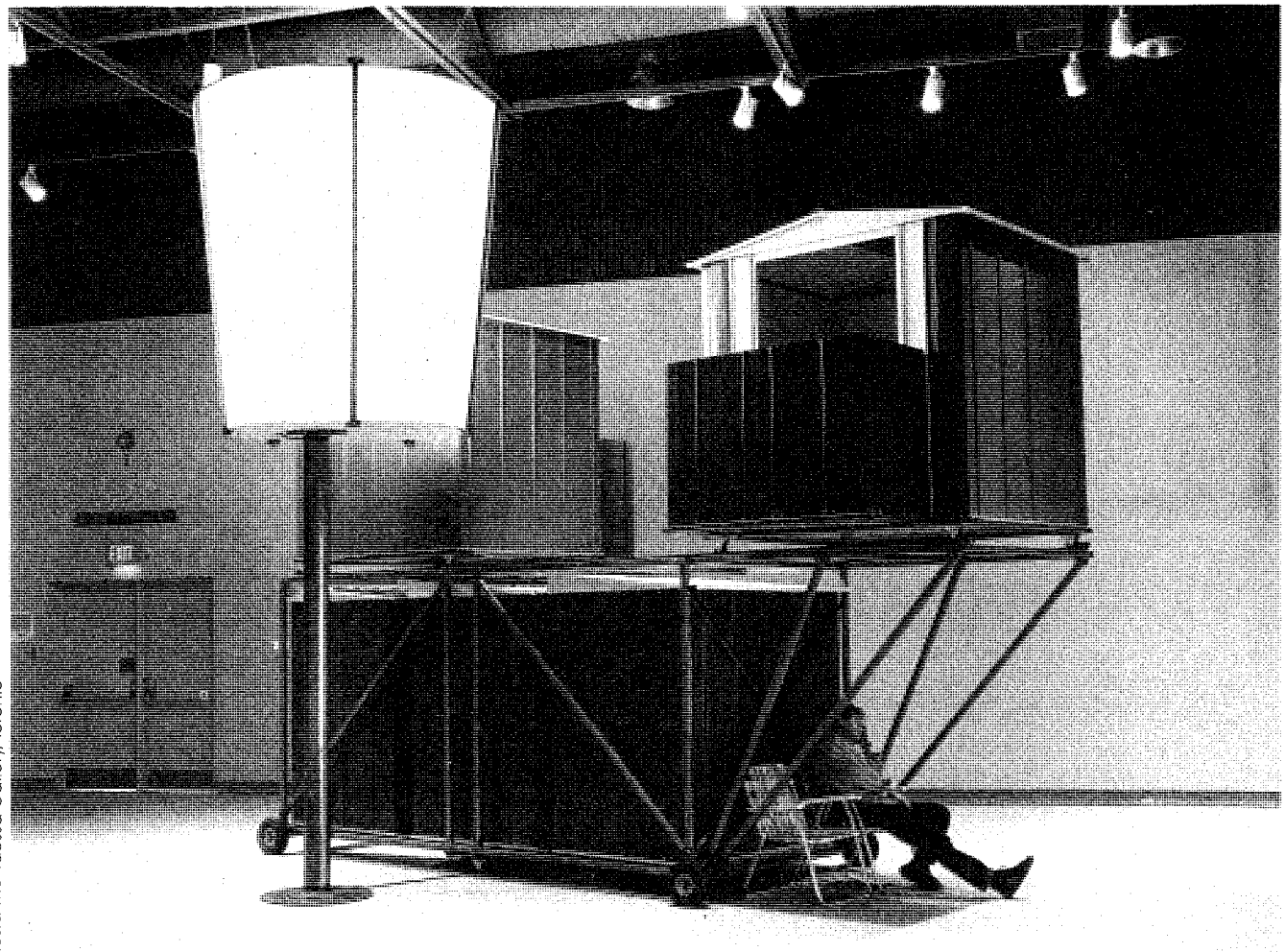


Foto Cortesia The Ydessa Gallery, Toronto

ADIMOOLAM, K.M.
ÍNDIA

Nasceu em Keerambur, 1938.
Estudou pintura na Escola Superior de Arte do Governo, Madras, Índia. Especializou-se em afresco, Banasthali.
Vive em Madras.

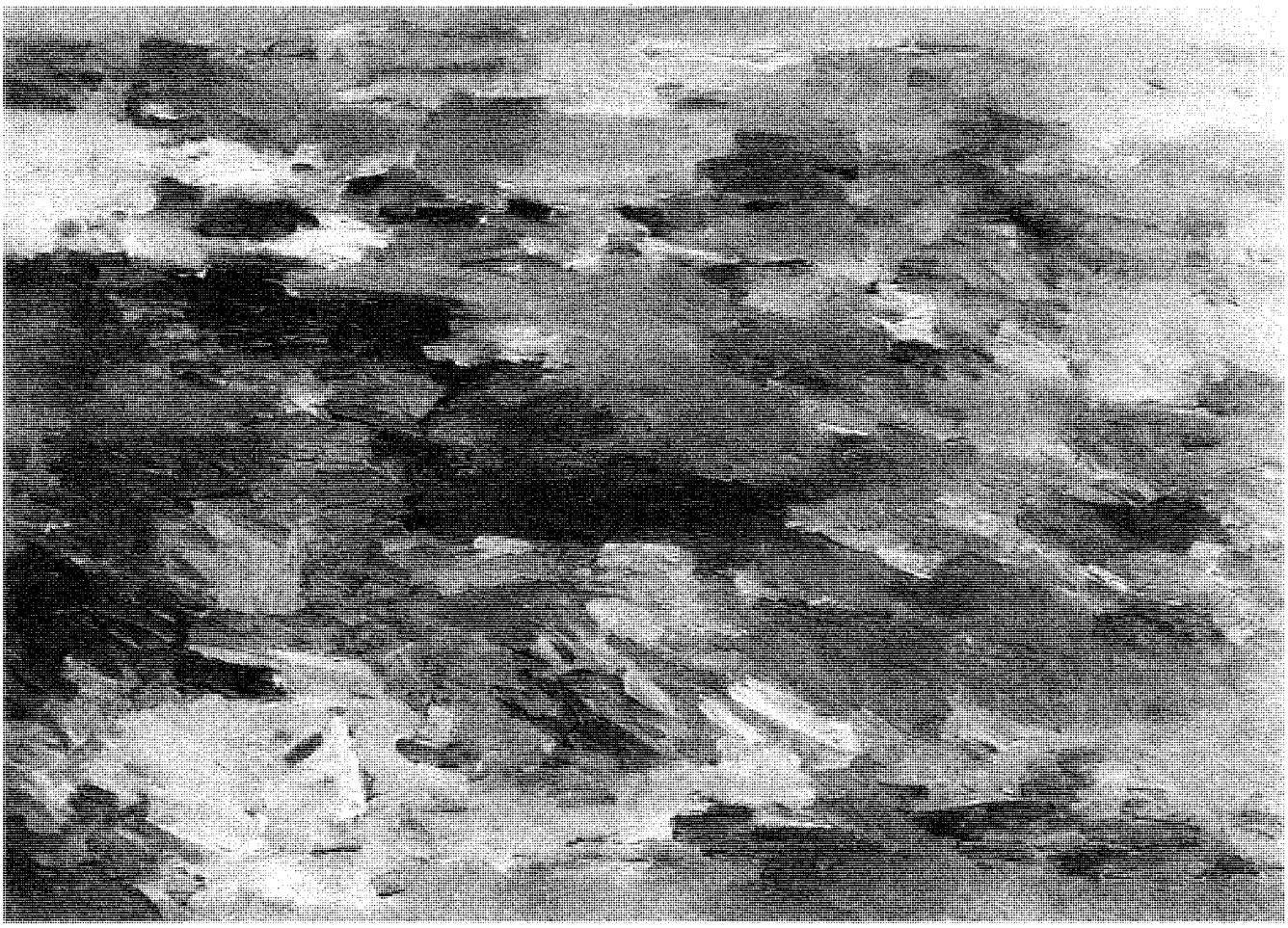
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Espaço II, Lalit Kala Akademi, Nova Délhi
1980 Sombra do Infinito, Lalit Kala Akademi, Nova Délhi
1981 Sem Título, Karnataka Lalit Kala Akademi, Bangalore
1983 Vôos, Galeria de Arte Contemporânea, Madras
1985 Sem Título, Galeria Nacional de Arte Moderna, Nova Délhi

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Terra Mítica- Um / Mythical Land-One*, 1987
   Óleo sobre tela, 152×178 cm
   Col. do artista
2. *Terra Mítica- Dois / Mytichal Land-Two*, 1987
   Óleo sobre tela, 152×172 cm
   Col. do artista
3. *Terra Mítica- Três / Mytichal Land-Three*, 1987
   Óleo sobre tela, 152×172 cm
   Col. do artista
4. *Terra Mítica- Quatro / Mytichal Land-Four*, 1987
   Óleo sobre tela, 86×114 cm
   Col. do artista
5. *Terra Mítica- Cinco / Mytichal Land-Five*, 1987
   Óleo sobre tela, 86×114 cm
   Col. do artista
6. *Terra Mítica- Seis / Mytichal Land-Six*, 1987
   Óleo sobre tela, 86×86 cm
   Col. do artista
7. *Terra Mítica- Sete / Mytichal Land-Seven*, 1987
   Óleo sobre tela, 86×86 cm
   Col. do artista
8. *Terra Mítica- Oito / Mytichal Land-Eight*, 1987
   Óleo sobre tela, 84×84 cm
   Col. do artista

4



AGUIRRE, Marcelo
EQUADOR

Nasceu em Quito, em 1956.
Estudou com Eduardo Serna em Buenos Aires. Estudou na Facultad de Artes de la Universidad Central, Quito, e na Hochschule der Kunst, Berlim Ocidental.
Vive em Quito.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Galería de la Municipalidad de Miraflores, Lima
1986 V Bienal Ibero-Americana de Arte, México
1986 II Bienal de Havana, Cuba
1987 I Bienal de Pintura, Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

Galeria Eivissa, Berlim Ocidental
Museo Camilo Egas, Quito, Equador
Museo Antropológico del Banco Central del Equador, Guayaquil
Museo de Arte Moderno, Cuenca, Equador
1987 La Galería, Quito

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Baile/Baile*, 1984
   Óleo sobre tela, 165 × 140 cm
2. *Salão da Cidade/City Hall*, 1986
   Óleo sobre tela, 170 × 140 cm
3. *Homem com Punhal/Hombre con Puñal*, 1986
   Óleo sobre tela, 140 × 100 cm
4. *Figura/Figura*, 1986
   Óleo sobre tela, 140 × 100 cm
5. *Par/Pareja*, 1987
   Óleo sobre tela, 170 × 140 cm

Aguirre é, sem dúvida, um pintor de instintos e forças humanas carregadas de premonições e realidades, de miséria e fome, de frustrações, produto de uma sociedade que devora aqueles que pretendem enfrentá-la. Aí está precisamente o transcendental da obra de um pintor equatoriano que não se amarra ao passado, mas que pinta e cria projetando-se vitalmente para o futuro.

Rafael Herrera-Gil



ALBEROLA, Jean-Michel
FRANÇA

Nasceu em Saida, Argélia, em 1953.
Vive em Paris.
É cidadão francês.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Ateliers 81-82, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1982 Mythe, Drame, Tragédie, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, França
1985 Bienal de Paris
1986 Prospect, Kunstverein e Kunsthalle, Frankfurt
1986 De Tous les Saints, Nápoles, e Musée Cantini, Marselha
1986 Die Malerei, Die Geschichte, Die Geographie und..., Kunsthalle, Düsseldorf
1987 Déréglement de Comptes, Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda
1987 l'Époque, la Made, la Morale, la Passion, Centre Georges Pompidou, Paris

BIBLIOGRAFIA:

COLLINS, Mattew. *Art Scribe*, nº 53, 1985
COURCELLES, Pierre. *Révolution*, set. 1985
DAVVETAS, Démosthène. *Les Images Peintes*, 1984. Catálogo
LASCAULT, Gilbert. *La Quinzaine Littéraire*, 1985
LOISY, Jean de. Ateliers de l'ARC, 1981-82. Catálogo
MARCADÉ, Bernard. *Arte Factum*, jun.-ago. 1984
SANS, Jérome, *Flash Art France*, nº 2, Inverno 1983-84
SEMIN, Didier. *Art Press*, nº 68, mar. 1983
STRASSER, Catherine. *Art Press*, nº 58, abr. 1982
STRASSER, Catherine. *Art Press*, nº 9, mar. 1984
SOUTIF, Daniel. *Libération*, out. 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Escultura Recente / Sculpture Récente*, 1984-85
   Fotografia, off-set, máscaras
   Col. D. Templon
   a. *Política, Políticas / Politique, Politiques*
   b. *Lendas / Lègendes*
   c. *Massas Africanas / Masses Africaines*
   d. *Ready-Made Revisto / Ready-Made Retourné*
   e. *A História, Geografia / L'Histoire, Geographie*
2. *Suzana e os Anciãos: A Imagem Reencontrada / Suzanne et les Vieillards: L'Image Retrouvée*, 1985-86
   Óleo sobre tela, 162 x 150 cm
   Col. D. Templon
3. *Suzana e os Anciãos: A Invasão dos Gafanhotos / Suzanne et les Vieillards: L'Invasion des Sauterelles*, 1985-86
   Óleo sobre tela, 150 x 162 cm
   Col. F. Roos
4. *Ex-Voto: Pintura Civil como Guerra Civil / Ex-Voto: Peinture Civile comme Guerre Civile*, 1985-86
   Óleo sobre tela, 230 x 200 cm
   Col. do artista
5. *De Todos os Santos (4 partes) / De Tous les Saints (4 cadres)*, 1985-86
   Ready-made, 50 x 60 cm (cada parte)
   Col. do artista
6. *Terceira Proposição / Troisième Proposition*, 1985-86
   Papel, metal, 10 x 10 x 3 cm
   Col. do artista
7. *Ready-Made / Ready-Made*, 1985-86
   Técnica mista, 45 cm (altura)
   Col. do artista

Escultura recente proveniente de massas africanas e da política ou das políticas, em que a lenda de um ready-made *posto às avessas não é senão a imagem reencontrada para Joseph Beuys (um santo de todos os santos), em meio a uma pintura civil como uma guerra civil ou em meio a uma invasão de gafanhotos, como se me tivesse sido contada uma recordação da infância, uma recordação defronte da pintura, pois que em São Paulo o corpo de uma palavra como a palavra do corpo da pintura vos saudarão uma vez mais.*

Jean-Michel Alberola

2

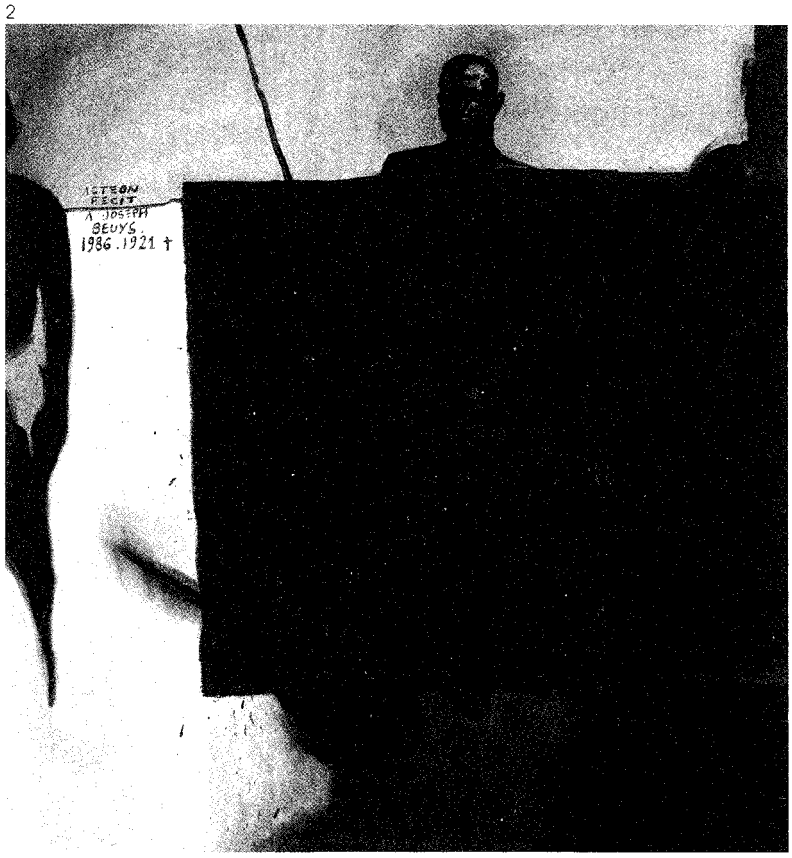


Foto Georges Poncet

ALEXANDER
AUSTRÁLIA

Nasceu em Londres, em 1927.
Estudou na St. Martin's School of Art, Londres.
É membro da Royal Photographic Society.
Vive em New South Wales, Austrália.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Gimpel Fils, Londres
1982 Gimpel Weitzenhoffer, Nova York
1984 Licht-Blicke, Museu do Cinema Novo, Frankfurt
1985 Immaterials, Centre Pompidou, Paris
1985 Pavilhão Australiano, Word's Fair Expo 85, Japão
1986 Images — Illusion Reality, Art Gallery of N.S.W. e Queensland Art Gallery, Austrália

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Alexander Sculptures, Goodman Gallery, Johannesburg, África do Sul
1982 Sculpture Exhibition of the festival of Perth, Austrália
1986 Visages et Images Holographiques, Museu de Holografia, Paris
1986 Marks, Stella Polaris Gallery, Los Angeles, Estados Unidos

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDER, "Searching for Four-Dimensional Form in Sculpture", *Leonardo*, vol. 16, n.º 2, pp. 81-85, 1983, Estados Unidos / Inglaterra
ALEXANDER, "The Great Tower: Conception and Construction of a Very Large Bronze Sculpture", *Leonardo*, vol. 18, n.º 1, pp. 28-31, 1985, Estados Unidos / Inglaterra
HUGHES, Graham, "Alexander The Great", *Arts Review*, set. 85, pp. 448-449, Inglaterra
HUGHES, Graham, "Working on the Edge of the Impossible", *Arts Review*, dez. 86, pp. 685-659, Inglaterra

OBRAS APRESENTADAS:

Instalação holográfica:
a. *Da Guerra à Paz 2 / War into Peace*, 1985
Holografia, 32 x 43 cm
b. *Liberdade / Freedom*, 1985
Holografia, 3 x 43 cm
c. *Gestos Finais — Homenagem a Dürer / Final Gestures-Homage to Dürer*, 1986
Holografia, 32 x 43 cm
d. *O Sonho / The Dream*, 1987
Filme holográfico, p.b., 8 min.

As três esculturas em holograma de Alexander foram criadas por ele em colaboração com o Dr. P. Hariharan, durante os prolongados períodos em que esteve como bolsista na Divisão de Física Aplicada do CSIRO. As bolsas foram patrocinadas pelo Conselho Australiano e pelo CSIRO, e as obras resultantes vêm sendo apresentadas em muitos países.

As descrições detalhadas das obras foram extraídas do catálogo de Alexander:

Da Guerra à Paz 2: *dois autores. O arame farpado é tomado como símbolo de agressão e repressão. Na medida em que o observador passa pelo holograma, torna-se visível um emaranhado de arame farpado. Todavia, se se observar o holograma a partir de uma posição central, vê-se um espaço em cruz (crucifixo) através do arame farpado. Um pouco mais atrás, pode-se discernir uma forma vaga insinuando um halo. Todo o rolo emaranhado de arame farpado se projeta no espaço real e se localiza entre o holograma e o espectador.*

Liberdade: *dois autores. Neste holograma, as duas cores diferentes são usadas para os dois componentes complementares da imagem. A estrutura verde representa uma prisão ou um elemento constrangedor que se projeta na direção do observador, enquanto que a forma amorfa, vermelha, representa a alma. Pretende-se, com o holograma, transmitir o próprio momento em que a alma de uma pessoa se livra dos constrangimentos impostos pelos costumes e práticas da família, escola e sociedade, que tentam modelar a pessoa a fim de conformá-la a um conceito pré-determinado.*

Gestos Finais - *Homenagem a Dürer: um autor. Neste holograma, se vêem numerosas mãos em diferentes gestos, com os dedos na direção do observador. O* pulse laser *disparou duas vezes, criando um padrão franjado que parece ajustar-se bem à idéia e à imagem. Ao ser exibido pela primeira vez, ficou patente que este holograma suscita interpretações diversas em diferentes pessoas de acordo com sua experiência. Assim sendo, é melhor que eu não sugira qualquer pista.*

P. Hariharan

c



ALEXI, Nicolae Aurel
ROMÊNIA

Nasceu em Drauseni, em 1947.
Graduou-se pelo Instituto de
Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Barcelona
1981 Breslau, Polônia
1983 São Paulo
1984 Rijeka, Iugoslávia
1985 Moscou

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975, 76, 77, 81, 84 Bucareste
1984 Accademia de Romania, Roma
1985 Civitavecchia, Itália
1986 Craiova, Romênia

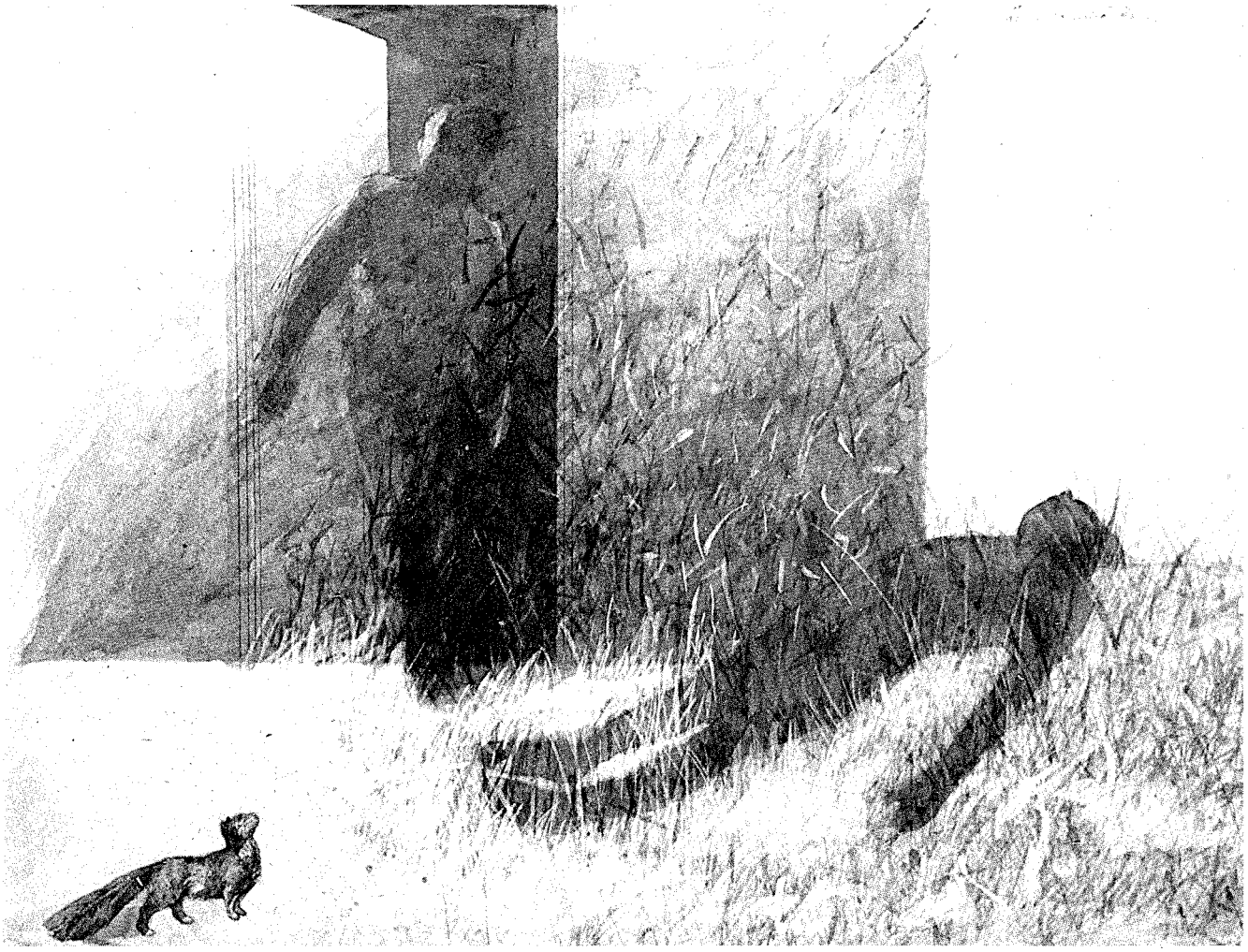
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Inspeção no Mar Vermelho*
   Técnica mista, 75,5 x 65,5 cm
2. *Um Sonho... Comida*
   Técnica mista, 70 x 92,5 cm
3. *A Jornada*
   Técnica mista, 71 x 90,5 cm
4. *O Compromisso*
   Técnica mista, 66 x 93 cm
5. *Noivado*
   Técnica mista, 62 x 65 cm
6. *Reconciliação*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
7. *O Soldado e a Garota*
   Técnica mista, 65 x 75 cm
8. *Máscaras*
   Técnica mista, 45 x 92 cm
9. *Despedida*
   Técnica mista, 55 x 67 cm
10. *Sem Título*
    Técnica mista, 95 x 72 cm

Nicolae Alexi, fabulando melancólica ou ironicamente, segundo as ipóstases imprevisíveis de uma escrita fluida, propõe reinos invertidos do ser ou cortes cinematográficos, onde a sua propensão para o grotesco reina soberana através da percepção aguda e insólita da realidade.

Mihai Spir

Humanos e Animais



ALONSO, Luis
PORTO RICO

Nasceu em San Juan, em 1951.
Estudou na Escola de Artes Plásticas, no Instituto de Cultura Porto-riquenha .

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 I Bienal de America, Venezuela
1979 IV Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan
1984 I Bienal de La Habana, Cuba

OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Observação I/El Acecho I*, 1987
   Xilografia, 122 x 213,5 cm
2. *A Observação II/El Acecho II*, 1987
   Xilografia, 122 x 213,5 cm

A Observação, detalhe



ALVARADO-JUÁREZ, Francisco
HONDURAS

Nasceu em Tela, Honduras, em 1950.
É Bacharel em Artes, SUNY, Nova York. Estudou no International Center of Photography, Nova York.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Fendrick Gallery, Washington
1985 The Second Canadian Club Hispanic Art Tour, turnê nacional 1985-87, O Museu do Bairro, Nova York, Hyde Park Art Center, Chicago, The Cuban Museum of Art and Culture, Miami, 1600 Smith, Cullen Center, Houston, Arvada Center, Arvada, Plaza de la Raza, Los Angeles
1985 Recent American Works Paper, Second Street Gallery, Charlottesville, Estados Unidos, Arlington Arts Center, Arlington, Estados Unidos, turnê internacional 1985-87
1986 Borough of Manhattan Community College, Nova York
1986 II Bienal de Havana, Museo de Bellas Artes de Havana

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Colonfax Gallery, Washington
1981 Galeria Inti, Washington
1984 The Midtown Gallery, Washington
1985 Arlington Arts Center, Arlington, Estados Unidos
1986 O Museu do Bairro, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

"Arte", *El Diario — La Prensa*, Nova York, nov., 1986
"Arte", *El Diario — La Prensa*, Nova York, fev., 1987
FERNÁNDEZ, Enrique. *The Village Voice*, vol. 32, nº 9, Nova York, mar., 1987
GARCÍA, Luis (entrevistador). *Voice of America*, Nova York, nov., 1986
SANCHEZ, Pablo (diretor e produtor). *Native Land-Stranger's Dream: The Paintings of Francisco Alvarado-Juárez* (videoteipe), I.C.S. Productions, Washington, 1986
"Week-end", *New York Newsday*, Nova York, jan., 1987

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Um Cochilo no Park / A Nap in the Park*, 1985
   Técnica mista, 167,64×214,63×7,62 cm
2. *Criaturas Mitológicas / Mythological Creatures*, 1985
   Técnica mista, 154,94×195,58×7,62 cm
3. *Morte numa Terra Estrangeira / Death in a Foreign Land*, 1985
   Técnica mista, 167,64×215,90×7,62 cm
4. *Partes Intercambiáveis / Exchanging Parts*, 1986
   Técnica mista, 111,76×161,29×22,86 cm
5. *Passagem Secreta / Secret Passage*, 1986
   Técnica mista, 96,52×139,70×22,86 cm
6. *Instalação / Installation*, 1986
   Técnica mista, 243,84×243,84×121,92 cm

Conjugando mito e história, reinventando-os, Alvarado-Juárez luta com as ambigüidades da posse de uma dupla cultura, norte-americana e latino-americana. Alvarado-Juaréz freqüentemente assinala sua dupla herança com pares de imagens: misturas complexas de imagens especulares e variações. Suas pinturas perseguem a luta em dois fronts. Num, lida com aspectos de sua própria vida. Noutro, dirige-se ao domínio público definido por questões da história contemporânea. Inexoravelmente, o pessoal tem sobrepujado o público. Mas o auto-retrato de Alvarado-Juaréz desvaneceu-se, assim como as representações de figuras públicas. Substituindo-os, surgem as formas de dragões, cuja chegada fora sempre prenunciada pelos rostos fantásticos dos seus retratos de máscara dupla.

Carter Ratcliff
(Excertos de Nativo / Forasteiro, Nova York, 1986)

1



Foto Francisco Alvarado-Juárez

ANTONAKOS, Stephen
ESTADOS UNIDOS

Nasceu em Agios Nikolaos, Grécia, em 1926.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Neons and Works on Paper, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Estados Unidos
1984 Neons para Nevers, Ateneu, Nevers, França
1986 Neons and Drawings, Rose Art Museum, Brandeis University, Massachussetts, Estados Unidos
1986 Neon for the La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Estados Unidos
1986 Neon for the Metro Rail Project, Los Angeles Art-in-Transit Program, Los Angeles

PRINCIPAIS INSTALAÇÕES PERMANENTES:

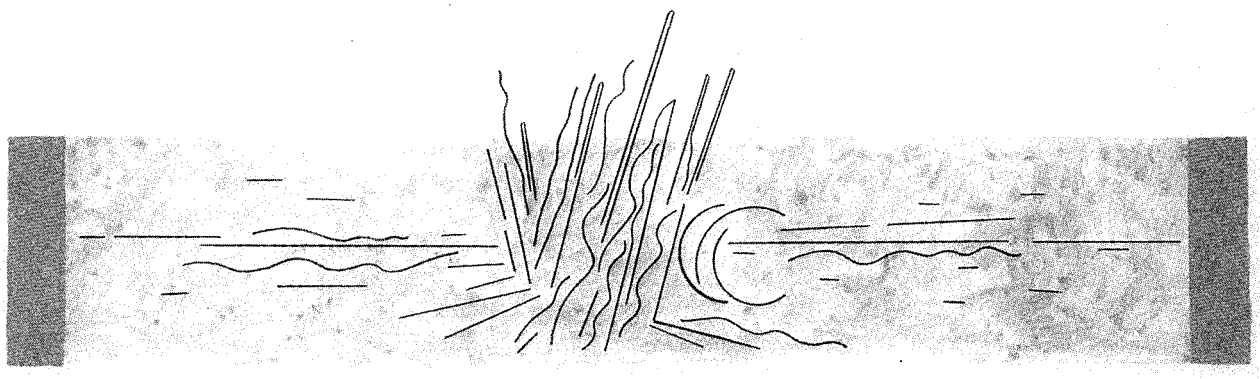
Colagens/Collages, 1958
Novas Obras/New Works, 1982
Neons, Desenhos, Colagens, Munique/Neons, Drawings, Collages, München, 1982
Neons/Neons, 1983
Nova Obra/New Work, 1983

OBRA APRESENTADA:

Neonidéia para São Paulo/Neonidea for Sao Paulo, 1987
Instalação de neon e acrílica sobre painel, 2,4×13,2×1,5 m

Diria que o meu trabalho se relaciona plenamente com a "realidade". Eu uso o meio diretamente, tal como é, sem forçar ou alterar o seu caráter contínuo. Não existe ilusão ou imaginação; nenhuma referência a imagens ou coisas externas à obra. Várias pessoas têm sugerido que na minha obra existem coisas que se relacionam com "utopia" — a sua natureza totalmente abstrata, a qualidade "ideal", aparentemente inerente ao uso de formas geométricas clássicas e o desenvolvimento contínuo do uso que faço delas em locais arquitetônicos específicos, assim como a evolução consistente da obra para outras formas e significados. Certamente, desejo permanecer aberto para onde quer que a minha visão vá. Nada existe de didático ou normativo no meu modo de trabalhar.

Stephen Antonakos



AQUINO, Lucio

PARAGUAI

Nasceu em Caacupe, em 1953.
Estudou na Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional de Asunción, e no Taller de Grabado de Lívio Abramo. Estudou Arquitetura na University of Texas, Austin, Estados Unidos.
Vive em Assunção.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Dibujantes Paraguayos, Centro Cultural Paraguayo-Americano, Assunção
1981 Exposición de Artistas Paraguayos, Casa da Cultura Brasileira, São Paulo
1983 Exposición Arte sobre Arte, Galería Arte-Sanos, Assunção
1985 El Desnudo en la Obra de 23 Artistas Paraguayos, Galería Arte-Sanos, Assunção
1987 Primera Bienal de Pintura, Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Dibujos y Pinturas de Lucio Aquino, Centro Cultural Paraguayo-Americano, Assunção
1974 Dibujos, Banco de la Nación Argentina, Assunção
1978 Pinturas, Casa de Estudantes, Austin, Estados Unidos
1982 Pinturas, Galería Arte-Sanos, Assunção
1985 Pinturas, Galería Arte-Sanos, Assunção

BIBLIOGRAFIA:

ESCOBAR, Ticio. *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay,* Tomo II, CCPA, Assunção, 1983

OBRAS APRESENTADAS

Série *Mbocayaty*

1. *O Vale dos Milagres / El Valle de los Milagros,* 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 98,5 cm
2. *Tarde de Futebol / Tarde de Fútbol,* 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 98,5 cm
3. *A Dama do Cemitério / La Dama del Cementerio,* 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 98 cm

Na pintura de Lucio Aquino, o bom manejo da cor, a sutileza dos matizes e esbatimentos, o conhecimento do empaste e da densidade do óleo, a gradação oportuna da luz promovem esse modelado sensual e sugestivo, esses volumes fartos, essas formas ambíguas e transparentes soltas e encaixadas segundo um movimento próprio que abre espaços e gera planos, desconhecendo a ordem das figuras, que aparecem arbitrariamente fragmentadas, como nos sonhos.

A iconografia de Lucio, matizada e densa, nutre-se de elementos diversos: seres híbridos de Solari, bestas serenas que recordam Chagall, associações irracionais dos surrealistas, signos da pop-art. Porém, plasticamente melhor escorados, melhor delineados, seus conteúdos integram esses componentes em progressivas formulações próprias: sua poética mantém certa fresca naturalidade por trás do absurdo, um sentido lúdico entre a mordacidade e a ironia, um princípio de unidade e de ordem, para além da confusão e do caos.

Ticio Escobar



ARDEN QUIN, Carmelo
URUGUAI

Nasceu em Rivera, em 1913.
Estudou com Emilio Sans e Pijoan.
Fundou a revista Ailleurs.
Vive em Paris.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1945 Art-Concert-Invention, Buenos Aires
1946 Grupo Madi (carMelo ArDen quIn), Collège Français d'Études Superieures
1956 Salão das Novas Realidades, Paris
1980 FIAC 80, Galerie Françoise Palluel, Paris
1981 Galerie de La Salle, Saint-Paul de Vence, França

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Galerie Charley Chevalier, Paris
1977 Galerie Quincampoix, Paris
1978 Galerie de La Salle, Saint-Paul de Vence, França
1983 Espace Latino-Américain, Paris

BIBLIOGRAFIA:

Artistas Latino-Americanos de Paris, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, mar.-abr., 1985. Catálogo
Espace Latino-Américain, Galerie de la Salle, Saint-Paul de Vence, França, 1983. Catálogo.

ARAKKAL, Yusuf
ÍNDIA

Nasceu em Chavakkad, em 1944.
Estudou pintura em Karnataka Chitakata Parishath, Bangalore, e gravura na Academia Nacional de Arte, Nova Délhi.
Vive em Karnataka, Índia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1970 Mostra de Artistas Indianos, Bielo-Rússia, Moscou
1980 Exposição de Artistas Indianos Contemporâneos, México
1985 Printmaking Festival of India, Estados Unidos
1985 II Mostra de Arte Fukuoka, Japão
1985 Trinta Artistas Indianos Contemporâneos, Havana
1986 Trienal Internacional Indiana, Dacca
1986 III Bienal de Arte Asiática, Bangladesh

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

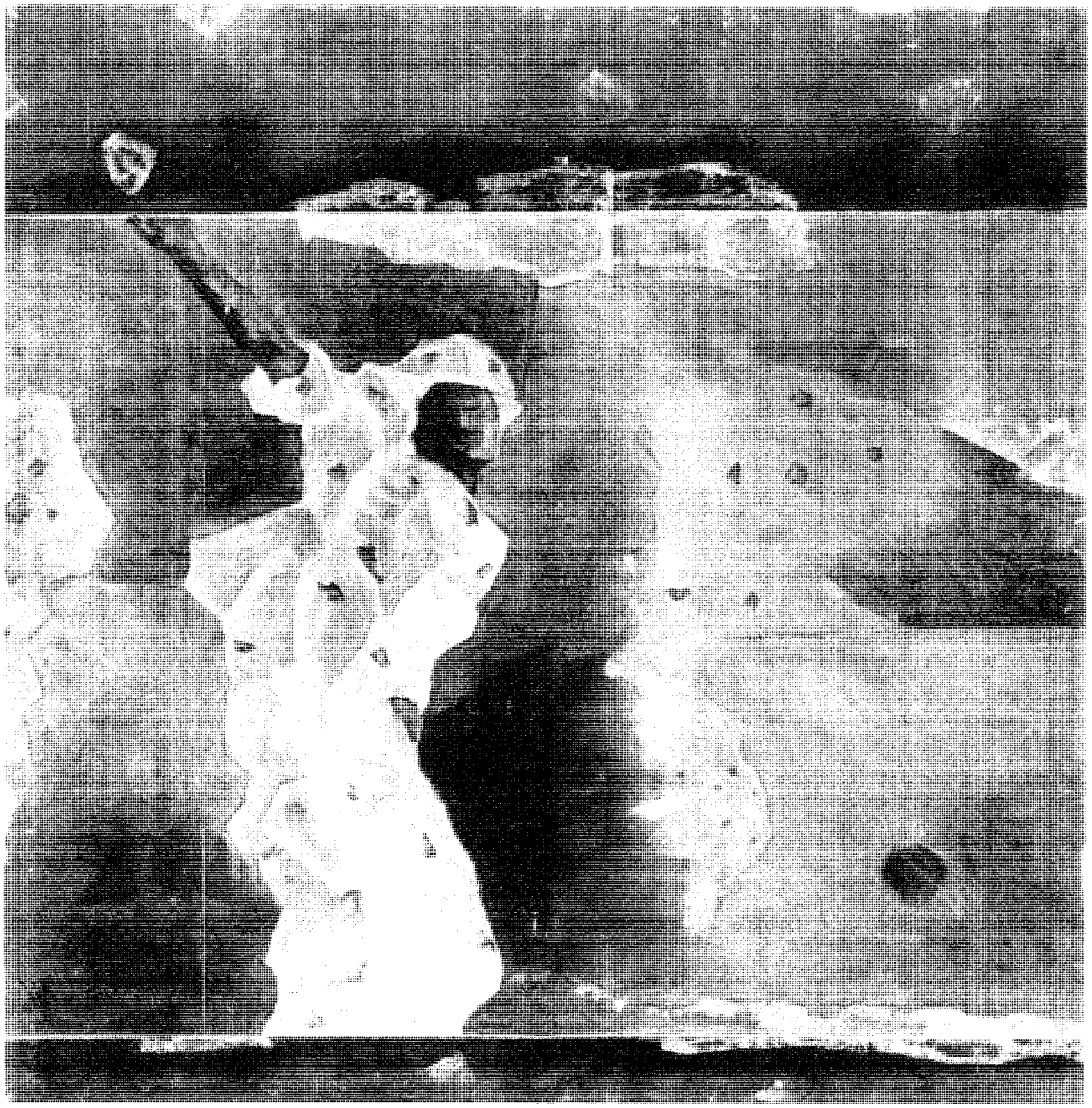
1975 Centro Cultural Francês, Bangalore
1980 Academia Nacional de Arte, Nova Délhi
1984 Academia Nacional de Estudios Comunitários Garhi, Nova Délhi
1986 Chola Sheratton, Madras
1986 Os Granitos de Arakkal, I.T.C., Bangalore

BIBLIOGRAFIA:

Quem é Quem na Índia, Business Press India Ltd, 1985/86
Lalit Kala Academy Artists Directory, Academia Nacional de Arte, Nova Délhi

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Silêncio no Pavimento / Still on the Pavement*, 1983
   Óleo sobre tela, 171x171 cm
   Academia Lalit Kala
2. *Carroça de Papel Quebrada / The Brocken Paper Cart*, 1985
   Óleo sobre tela, 195x170 cm
   Col. do artista
3. *Rostos de Incerteza - O Terceiro Mundo I, II, III / Faces of Uncertainty - Third World I, II, III*, 1985
   Óleo sobre tela, 151x151 cm (cada tela)
   Col. do artista
4. *Mulher em Pintura Marrom / Woman in Brown Painting*, 1986
   Óleo sobre tela, 114x12 cm
   Academia Lalit Kala



ARTIEDA
EQUADOR

Nasceu em Quito, em 1946.
Estudou na Escola Superior de Arte, na Escola Superior de Desenho e na Universidade de Hamburgo, República Federal da Alemanha. Graduou-se em Desenho.
Vive em Quito.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 VI Bienal de Grabado Latinoamericano, San Juan, Porto Rico
1983 I Bienal de Grabado Latinoamericano, Montevidéu
1984 Intendencia Municipal, Montevidéu
1984 Inter Grafik, Berlim
1985 Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1986 Galería de Arte Sosa-Nesle, Quito
1986 IFA Galerie, Bonn
1986 Torhaus Galerie, Hamburgo
1987 Museo Banco Central del Ecuador, Guayaquil

OBRAS APRESENTADAS:

Série Os Signos/Serie Los Signos
Nº 1, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm
Nº 2, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm
Nº 3, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm
Nº 4, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm
Nº 5, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm
Nº 6, 1986
Técnica mista, 146 × 146 cm

Obra que nos deixa carregados de interrogações, porque os símbolos usados, pelo caráter absolutamente comum a eles, irrompem nosso sentido lógico e nos imergem no mundo das dúvidas e dos desconsertos, da vida e da morte, do tempo e do espaço. Às vezes, pode parecer que os elementos do universo se romperam e o vermelho e o amarelo, o violeta e o branco são representações fragmentárias daquilo que resta deste mundo.

Rafael Herrera-Gil



BAECHLER, Donald

CONVIDADO

Nasceu em Hartford, em 1956.
Estudou no Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Estados Unidos, e na Staatliche Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt, República Federal da Alemanha.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981	Aljofre Barroco, Palazzo Ducezio, Noto, Itália
1984	New York Now — Works on Paper, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalbord, Dinamarca
1985	Innocence and Experience, Greenville Country Museum of Art, Greenville, Estados Unidos
1986	Vom Zeichnen, Frankfurt Kunsteverein Museum, Frankfurt, República Federal da Alemanha
1986	Vom Zeichnen, Museum Moderner Kunst, Viena, Áustria
1986	4 Artistas Americanos, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979	Galerie patio, Frankfurt, República Federal da Alemanha
1982	Hallwalls, Buffalo, Estados Unidos
1983-84-85	Tony Shafrazi Gallery, Nova York
	Tony Shafrazi Gallery, Nova York
1984-85	Galerie Ascan Crone, Hamburgo, República Federal da Alemanha
1985	Pat Hearn Gallery, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

ALINOVI, Francesca. *Flash Art* (Edição italiana), primavera 1982
COHEN, Ronny. "Energism", *Artforum*, set., 1980
"Frontispiece", *The Paris Review*, outono 1982
HONNEF, Klaus. "Tagebuch Einer Dienstreise", *Kunstforum International*, maio 1983
JONES, Alan, "Psycho Interview with Donald Baechler", *New York Talk*, dez., 1985
KOSUTH, Joseph e DAHLEM, Frank. *Hamburger Gemalde*, Galerie Ascan Crone, Hamburgo, 1985. Catálogo
PAPARONI, Demetrio. *Aljofre Barocco*, Palazzo Ducezio, Noto, Itália, 1981. Catálogo
PINCUS - Witten, Robert. *Donald Baechler*, Tony Shafrazi Gallery, Nova York, 1983. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título / Untitled*, 1987
   Acrílica e colagem sobre tela, 281,94 x 281,94 cm
2. *Composição com Violão / Composition with Guitar*, 1987
   Acrílica e colagem sobre tela, 281,94 x 281,94 cm

APOIO:

Galerias Tony Shafrazi/Thomaz Cohn

1

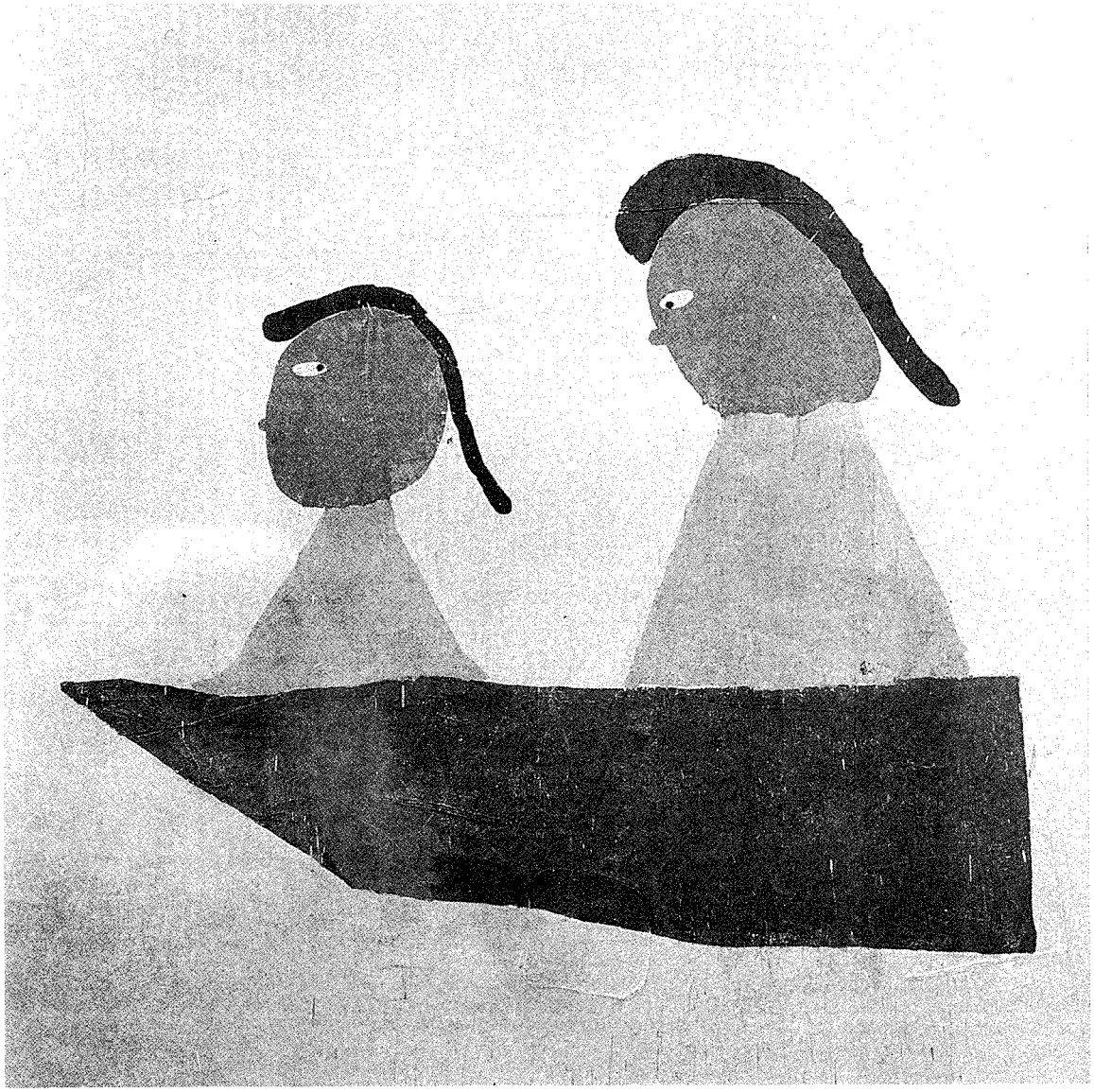


Foto William Tropp

BAEZ, Myrna
PORTO RICO

Nasceu em Santurce, em 1931.
Graduou-se em Ciências Naturais na Universidade de Porto Rico. É mestre em Belas-Artes pela Academia de San Fernando, Madri. Estudou no Pratt Institute, Nova York, e Artes Gráficas com Lorenzo Homar, Porto Rico.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1963-67-70 Ateneo Puertoriquenho
1970-81 Exposição de Gravuras de Artistas do Pratt Center, Nova York
1974 I Salón de Pintura de la UNESCO, Porto Rico
1977 Bienal del Grabado en America, Venezuela
1977 I Bienal de Pintura de Quito

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Auto-Retrato/Autorretrato*, 1986
   Acrílica sobre tela, 122 x 147,3 cm
2. *A Porta de Cristal/La Puerta de Cristal*, 1987
   Acrílica sobre tela, 122 x 175,2 cm

2



BEDIA
CUBA

Nasceu em Havana, em 1959.
Graduou-se pelo Instituto Superior de Arte.
Vive em Havana.
Vive em Düsseldorf. É cidadão boliviano.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Salón Paisaje, Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
1982 Cuba Pintura Joven, Erindale College, Toronto
1984 I Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
1985 New Art from Cuba, Amelie Wallace Gallery, Nova York
1986 II Bienal de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, Havana

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Crónicas Americanas II, Casa de la Cultura de Plaza, Havana
1984 Persistencia del Uso, Museo Nacional de Bellas Artes, Havana
1986 Crónicas Americanas III, Centro Wifredo Lam, Havana
1986 Desenhos, Museu Metropolitano, Manila, Filipinas
1987 3 Visiones del Héroe, Castillo de la Fuerza, Havana

BIBLIOGRAFIA:

ASHTON, Dore. *First Look 10 Young Artists from Today's Cuba*, Westbeth Gallery, New York
BUCHLOH, Benjamin. "Interview with José Bedia, Flavio Garciandía, Ana Ricardo Rodríguez Brey", *New Art from Cuba*, Amelie Wallace Gallery, Suny College at Old Westbury, 2 a 28 de abril, 1985
CAMNITZER, Luis. "Report from Havana. The first Biennial of Latin American Art", *Art in America*, dez. 1984, pp. 41-49
LIPPARD, Lucy R. "Made in the USA. Art from Cuba", *Art in America*, abr. 1986, pp. 27-35
MOSQUERA, Gerardo. *Exploraciones en la Plástica Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983
PLATSCHEK, Hans. "Jungle Malerei in Kuba", *Konkret*, abr. 1985, pp. 71-75

OBRA APRESENTADA:

A Comissão Indiana e a Comissão Africana contra o Mundo Material / *La Comisión India y la Comisión Africana contra el Mundo Material*, 1987
Instalação

José Bedia estendeu uma mão gigantesca e obscureceu a cidade. Tentou tampá-la, cobri-la, negá-la. Com a mão invisível do espírito. Múltipla mão. Mão impossível. Mão poderosa. Recrutou dois braços do espiritismo para apagar, com uma bofetada, o mundo material. Bofetada selvagem. Sabendo que é inútil. Que sempre vai desbordar-se entre os cinco dedos. Como a luz.Como a enxurrada do tempo. Incontrolável. Convocou as comissões espirituais da África e da América. Cravou no asfalto suas flechas. Incorporou, no ataque, a velocidade do veado e a energia do bisão. Fauna emblemática dos antepassados. Magia muscular. Magia de sangue. Magia de reza. Sabendo, talvez, que é inútil, ineficaz, ingênuo, instalou um impotente altar. Altar de resistência. Plumas. Pedras. Paus. Ossos. Terra. As armas naturais. Dirigiu um grande exército incorpóreo. Impalpável. Espíritos. Orixás. Antepassados. Santos. A guerra simbólica de José Bedia é de caráter cultural. Contenda heróica por conservar nossa cultura. Seu formoso e doloroso rosto. Não se trata, pois, de um estranho monumento à superstição. Colocou de pé seus deuses na terra. Nossa terra.

Orlando Hernández



Foto Marquetti

BELKAHIA, Farid
MARROCOS

Nasceu em Marrakesh, em 1934.
Estudou na École Nationale des Beaux-Arts, Paris, no Instituto de Teatro, Praga e na Academia Brera, Milão.
Vive em Casablanca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1974 Peintres Magrebins, Argel
1978 Pintores Árabes, Centro Cultural do Iraque, Londres
1980 Salon de Mai, Paris e F.I.A.C. Galerie, Paris
1982 Feira Internacional de Arte Contemporânea, Basiléia
1985 Musée de Grenoble, FNAC, França

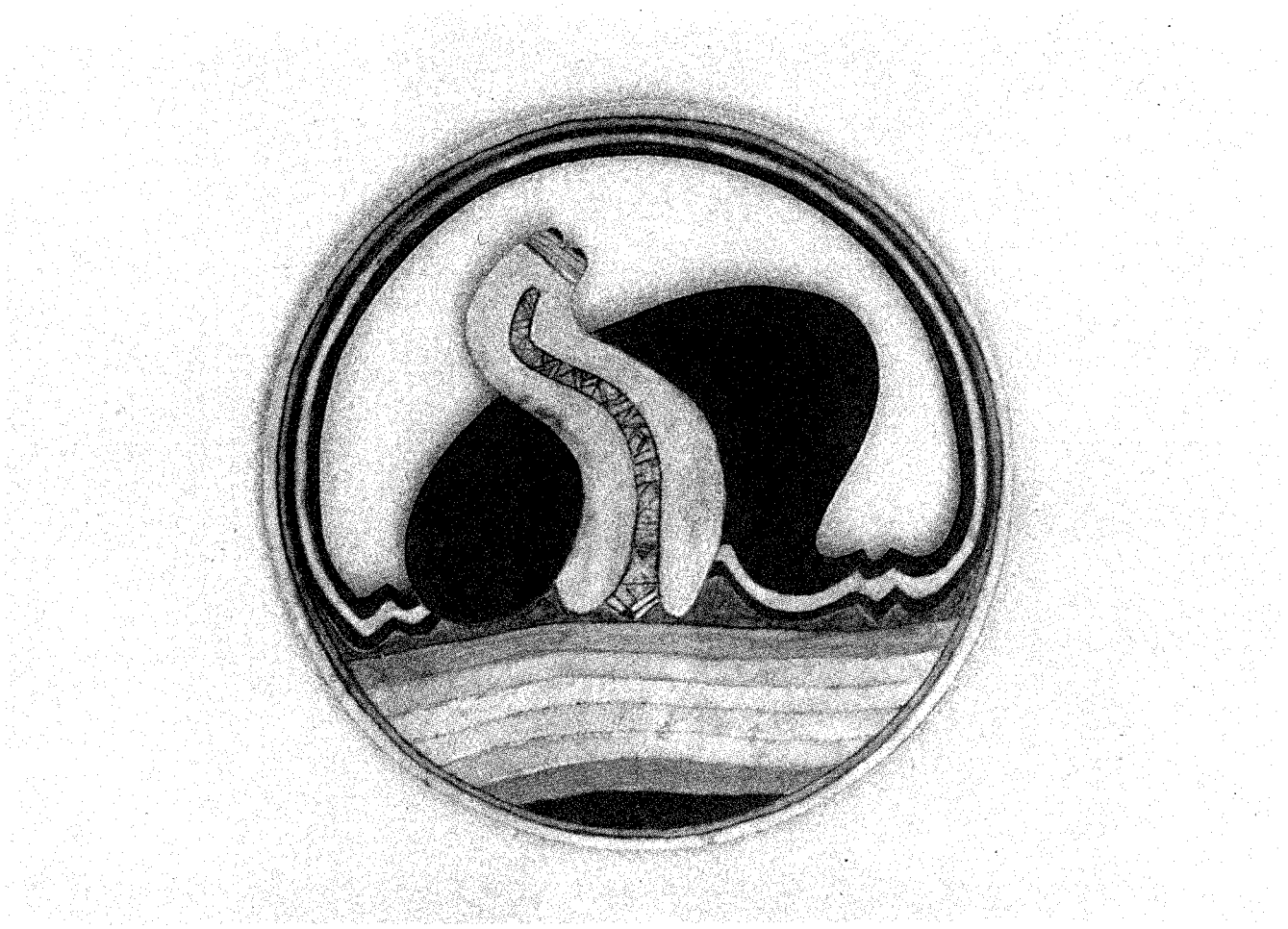
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1962 Galerie Nationale de Bab Ronah, Rabat
1972 Galerie de L'Ateleir, Rabat
1980 Galerie Documenta, Copenhagen
1984 Galerie Nadar, Casablanca
1985 Maison de la Culture du Havre, Espace Niemeyer, França

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Alvorada Negra / Aube Noire,* 1983
   Tintura sobre pele, 254 x 210 cm
   Col. do artista
2. *Transe I / Transe I,* 1986-87
   Tintura sobre pele, ⌀300 cm
   Col. do artista
3. Transe II / Transe II, 1986-87
   Tintura sobre pele, 271 x 281 cm
   Col. do artista

2



BELLAMINE, Fouad

MARROCOS

Nasceu em Fez, em 1950.
É professor de artes plásticas em Rabat. Prepara uma tese de 3º ciclo sobre o Conceito de Arte Mural na Pintura Contemporânea.
Vive em Paris.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977 II Biennale Arabe, Rabat
1979 Bienal do Desenho, Rijeka, Iugoslávia
1982 XII Bienal de Paris
1984 Ateliers de l'Ourca, Paris
1985 Présences Marocaines, Musée de Peinture, Grenoble, França

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Galerie la Decouverte, Rabat
1980 Galerie Med'A Mothi, Montpellier, França
1982 Musée des Oudayas, Rabat
1985 Galerie Jean-Yves Noblet, Paris
1987 Nikki Diana Marquardt, Paris

BIBLIOGRAFIA:

BRECRETTE, Geneviève. *Le Monde*, Paris, abr. 1985
BUCI-GLUCKSMANN, Christine. "Memoire d'une Apparition", 1986. Catálogo.
BURE, Gilles de. *Vogue*, Paris, abr. 1985
NICOLINI, Elisabeth. *Jeune Afrique*, 1986
PLUCHART, François. *Art Vivant*, Paris, maio 1985

Sem Título



BELTRANENA, Eugenia
GUATEMALA

Nasceu na Cidade da Guatemala, em 1949.
Estudou artes plásticas na Universidad Popular e na Escuela Nacional.
Vive em Mixco Lomas de Portugal, Guatemala.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Certamen Permanente Centroamericano "15 de Septiembre"
1985 Biblioteca Nacional (Decenio de la Mujer)
1986 V Bienal de Arte Paiz
1986 I Bienal de Pintura, Miami
1987 El Mundo de Seis Pintoras, Galería de Arte El Túnel

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1969-70-72 Universidad Popular
1985 Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala
1986 Galería de Arte Forum, Guatemala
1986 Galeria O'Kane, Universidade de Houston, Estados Unidos
1986 Galería de Arte El Túnel

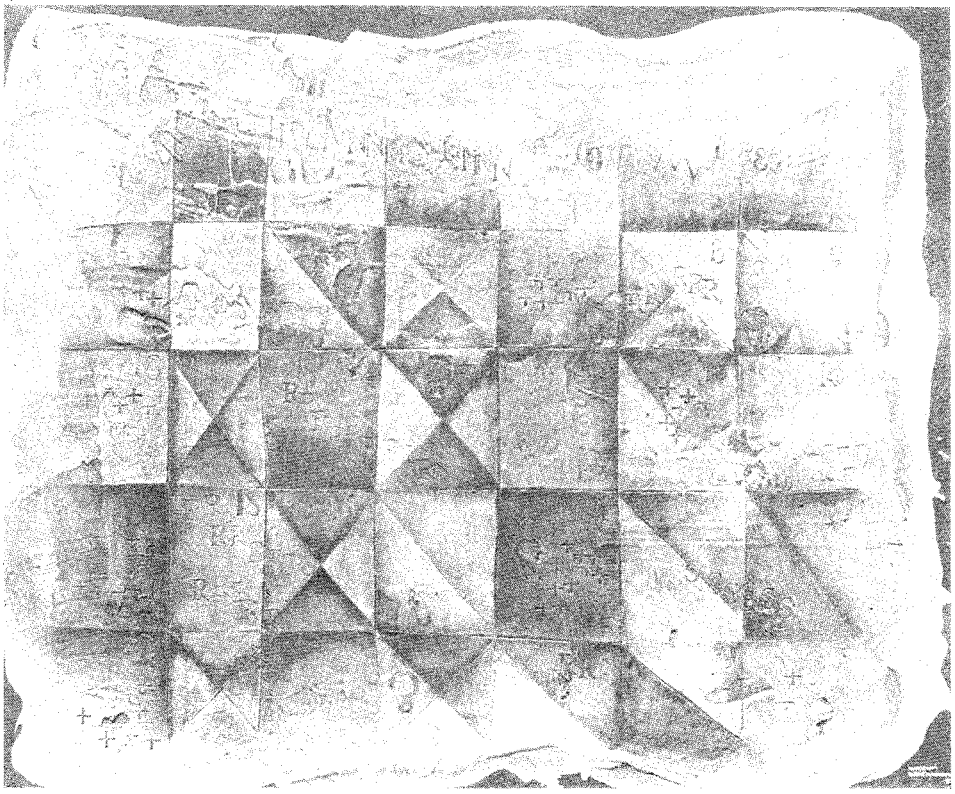
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Página Nove/Página Nueve*, 1986
   Óleo, 66×80 cm
   Col. do artista
2. *Amor ao Quadrado/Amor al Cuadrado*, 1986
   Óleo, 66×80 cm
   Col. do artista
3. *Tempo Depois do Tempo/Tiempo Después del Tiempo*, 1986
   Óleo, 80×60 cm
   Col. do artista

Eugenia Beltranena, textural enigmática, material, constrói uma geologia íntima e onírica, daquelas em que se descobrem as asperezas rupestres, socavões telúricos, em meio a uma dominância de cores terrosas e sinais megalíticos, de morbidezas violentamente feridas pelo "grattage" e premonições ópticas de um mundo arrasado pela destruição nuclear.

Victor Vásquez Kestler
Comissário

1



BENEDIT, Luis Fernando
ARGENTINA

Nasceu em Buenos Aires, em 1937.
Graduou-se em arquitetura. Estudou desenho e paisagística em Madri e Roma.
Vive em Buenos Aires.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1970 XXXV Bienal de Veneza
1973 Museum of Modern Art, Nova York
1973-79 Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires
1976 Museu Louisiana de Copenhagen
1979 XV Bienal de São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Projects, Museum of Modern Art, Nova York
1975 Projects and Labyrinths, Whitechapel Gallery, Londres
1978 Galerie Mathias Fels, Paris
1982 Stripped House Museum, Tóquio
1985 C.D.S. Gallery, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

GLUSBERG, Jorge. *Hacia el Fin de la Segunda Edad Media*, Grupo CAYC, XV Bienal de São Paulo, 1979. Catálogo
GLUSBERG, Jorge e BATTRO, Antonio M. *Micro Zoo-Benedit*, Galeria Rubbers, Buenos Aires, 1968. Catálogo
PRÉBANDIER, Leon, MONNIER, Jacques, GLUSBERG, Jorge, KALKMANN, Hans-Werner. *Écologie-Écologisme*, Dossier nº 7, Institut d'Étude et de Recherche en Information Visuelle, Lausanne, Suíça, 1975.
SQUIRRU, Rafael, *Argentina*, XIII Bienal de São Paulo, 1975. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

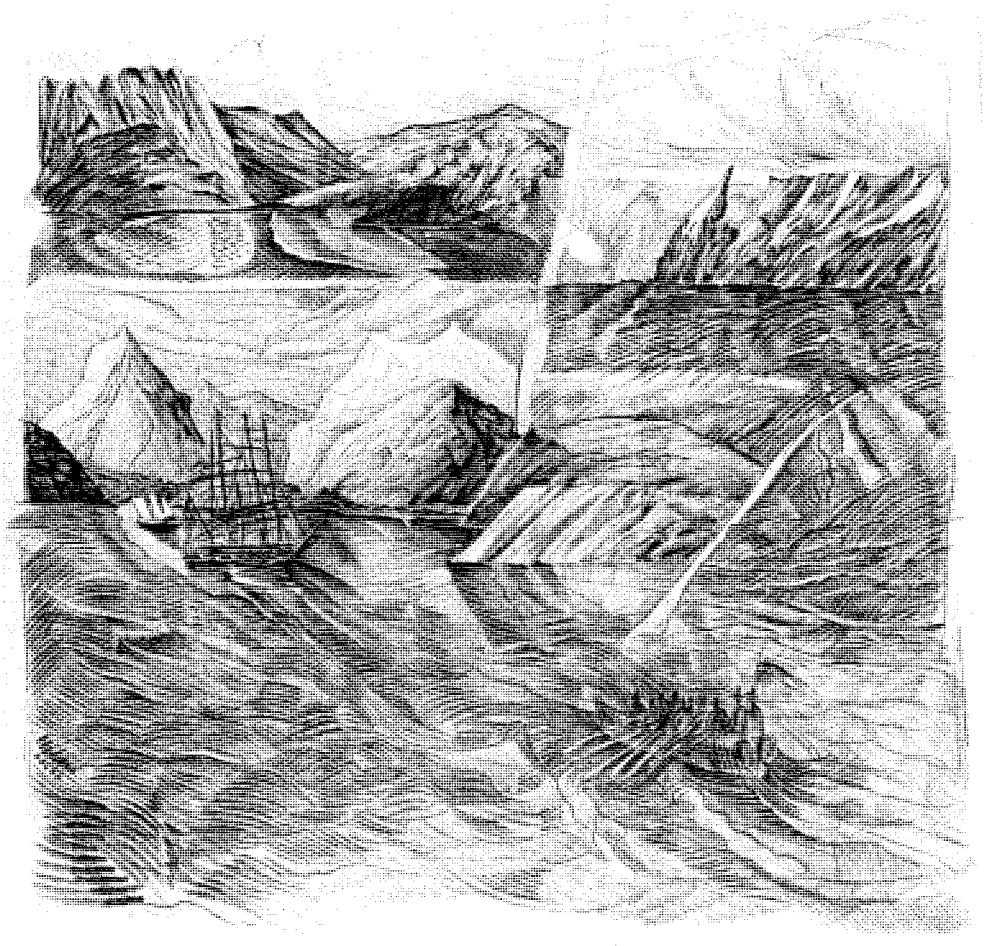
1. *Oito telas*
   200 x 200 cm
2. *Uma maquete em acrílico*
   30 x 30 x 30 cm

Esses trabalhos, junto com os trabalhos dos outros quatro artistas argentinos, Amérigo Castilla, Gustavo López Armentia, Antonio Seguí e Clorindo Testa, compõem uma instalação.

Luis Benedit incorpora, como tema de suas obras, experiências biológicas e fisioquímicas que transforma em fatos artísticos. Fala-nos, pela arte, de distintos processos naturais, mas seu discurso inclui as experiências em um domínio que as faz ostentar um sentido novo.

Poder-se-ia afirmar que, dessa maneira, vai elaborando uma grande metáfora das relações entre a ciência e a arte. A metáfora, contudo, é artística: a determinação flui da arte para a ciência, embora o conteúdo sejam aqueles processos naturais. Suas propostas dirigem-se para a análise, para o comentário social; a rigor, Benedit alude, e nem sempre de maneira imperceptível, aos costumes individuais e coletivos do homem contemporâneo, incluídos aí a elaboração e o consumo da arte.

Del Viaje de Beagle — Estrecho de Magallanes, 1987



BERNARD, Emerik
IUGOSLÁVIA

Nasceu em Celje, Iugoslávia.
Graduou-se pela Academia de Belas-Artes, Ljubljana, Iugoslávia. Estudou com o prof. Gabrijel Stupica. É professor na Academia de Belas-Artes, Ljubljana, Iugoslávia.
Vive em Ljubljana.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 XVIII Internationale Malerwochen in Steiermark, Graz, Áustria
1984 Helsingfors Konsthall, Helsinki
1985 Künstlerhaus, Intart, Klagenfurt, Áustria
1986 Bienal de Veneza
1986 Hochschule für Angewandte Kunst, Viena

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Dolenjski Musej, Novo Mesto; Moderna Galerija, Ljubljana.
1980 Student Cultural Center, Ljubljana
1983 Galleria TK, Trieste
1984 Galerija Meduza, Koper, Iugoslávia
1987 Galerija Sebastian, Belgrado

BIBLIOGRAFIA:

BASSIN, Aleksander. *Asemblazi Emerika Bernarda Nasi Razgledi*, Lyubljana, Iugoslávia, 1982
BREJC, Tomaz. "Palimpsesti Emerika Bernarda", *Sinteza*, 69, 70, 71, 72, Ljubljana, Iugoslávia, dez., 1985.
BREJC, Tomaz "Slike iz Slovenije", *Umjetnost-Kritika Usred Osamdesetih*, Collegium Artisticum, Sarajevo, 1985.
MEDVED, Andrej. *Nova Slikarska Iskanja Bernarda in Iocundusa*, Delo, Ljubljana, 1980.
MEDVED, Andrej. *Emerik Bernard*. Galerija Meduza, Koper, Iugoslávia, 1984. Catálogo.
ZALAR, Franc. *Naplavine Vsakdanjosti*, Dnevnik, Ljubljana, 1976.

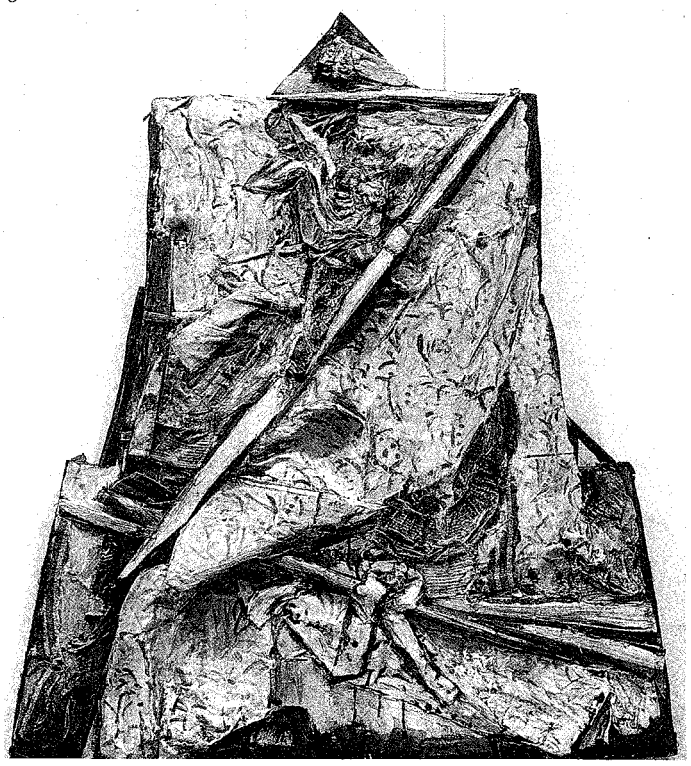
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Capela / Kapela,* 1982
   Acrílica e Colagem, 212 x 146 cm
   Modern Gallery Ljnbljana
2. *Narciso Ávido de Simetria / Narcis Tezi iz Simetrije,* 1983
   Acrílica e colagem, 232 x 134 cm
   Col. do artista
3. *Palimpsesto Lunar / Venericen Palimpsest,* 1984
   Acrílica e colagem, 220 x 280 cm
   Obalne Galerje
4. *Contraponto da Istria II / Istrski Kontrapost II,* 1985
   Acrílica e colagem, 240 x 180 cm
   Col. do artista
5. *Contraponto / Kontrapost,* 1985
   Acrílica e colagem, 110 x 70 cm
   Col. do artista

O plano pictórico de múltiplas camadas das pinturas de Emerik Bernard devolve-nos, numa atmosfera de agonia, uma visão frágil, sutil, dos mundos micro e macrocósmico. Antes de mais nada, essa visão introvertida e constantemente modificada de um reflexo, de uma espécie de construção seguida de uma demolição (esse é, literalmente, o seu método de pintar) da estrutura violada do quadro, inicia a reencarnação da visão existencial novamente atualizada na realidade de uma obra de arte como um ser. A rusticidade do material disponível, a robustez e, freqüentemente, uma compilação quase coincidente das cores disponíveis, detalhes de objetos ora arruinados na sua superposição ou compilação refletem a estrutura frágil de uma membrana psíquica imposta sobre a pintura. Eis por que essas pinturas respiram — sente-se que elas são organismos vivos, querendo tolerar ou refletir a imperfeição da alma humana. O material colado, num dos seus numerosos níveis de leitura, corresponde às características locais rudes, robustas da paisagem da Istria, de terras estéreis, onde essas pinturas foram realizadas, revelando um sentimento profundamente específico de solidão, abandono ou deserção. Como que se debatendo contra o aprisionamento representado pelos contornos da moldura, as pinturas de Bernard parecem aspirar a um objeto auto-suficiente e é aqui que podemos reconhecer o organismo vivo: todas elas parecem ter uma forte estrutura esquelética, aspectos de metabolismo diferente e certas partes periféricas independentes do todo. Recordações de detalhes da capela gótica às vezes se espalham, como se retratassem a dispersão das capelas na paisagem da Istria — fomentam uma linguagem profundamente universal, embora motivada regionalmente. Não é por mero acaso que algumas delas são intituladas "palimpsestos": é como se fosssem reescritas, repintadas, refeitas de novo, de novo e de novo, expondo timidamente os remanescentes das realidades passadas da pintura, uma espécie de raio-X que disseca formas e estruturas.

Aleksandra Janković
Comissário

5



BOND, Eleanor
CANADÁ

Nasceu em Winnipeg, em 1948.
Graduou-se em Belas-Artes pela University of Manitoba, Canadá.
Vive em Winnipeg.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 The Artists' Proof, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Banff, Edmonton, Canadá
1984 Do You Take This Seriously? Glenbow Museum, Calgary, Canadá
1986 Another Prairies Harbourfront, Toronto
1987 A Multiplicity of Voices, University of Manitoba, Winnipeg

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Brian Melnychenko Gallery, Winnipeg
1985 Work Station Plug-In Gallery, Winnipeg
1985 Work Station A.K.A. Gallery, Saskatoon, Canadá
1986 Work Station Off, Centre Gallery, Calgary, Canadá

BIBLIOGRAFIA:

BORSA, Joan. Another Prairies, Art Gallery at Harbourfront, 1986. Catálogo
LOVE, Myron. "Cold Comfort in Hot Food", *Arts Manitoba*, 4, n.º 1, 1984
TOUSLEY, Nancy. "Works Depict Society in Ruin", *Calgary Herald*, abr., 1986
"Work Station", *Midcontinental*, vol. 3, n.º 3, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Organizando o Campo de Refugiados/Setting Up the Refugee Camp*, 1985
   Carvão e conté sobre papel, 240×450 cm
   Col. do artista
2. *Transformando o Moinho do Rio Powell em um Centro de Recreação e Retiro/Converting the Powell River Mill to a Recreation and Retirement Centre*, 1986
   Óleo sobre tela, 248×360 cm
   Canada Council Art Bank
3. *Uma Antiga Cidade de Mineração Tranforma-se num Centro de Aprendizagem para Arqueólogos Industriais/Former Minig Town Becomes a Learning Centre for Industrial Archaelogists*, 1986
   Carvão e conté sobre papel, 240×450 cm
   Col. do artista
4. *Mais Tarde, Alguns Refugiados da Indústria Formam Comunidades em um Vale Desmatado na Colúmbia Britânica/Later, Some Industrial Refugees Form Communal Settlements in a Logged Valley in B.C.*, 1987
   Óleo sobre tela, 240×360 cm
   Col. do artista

3

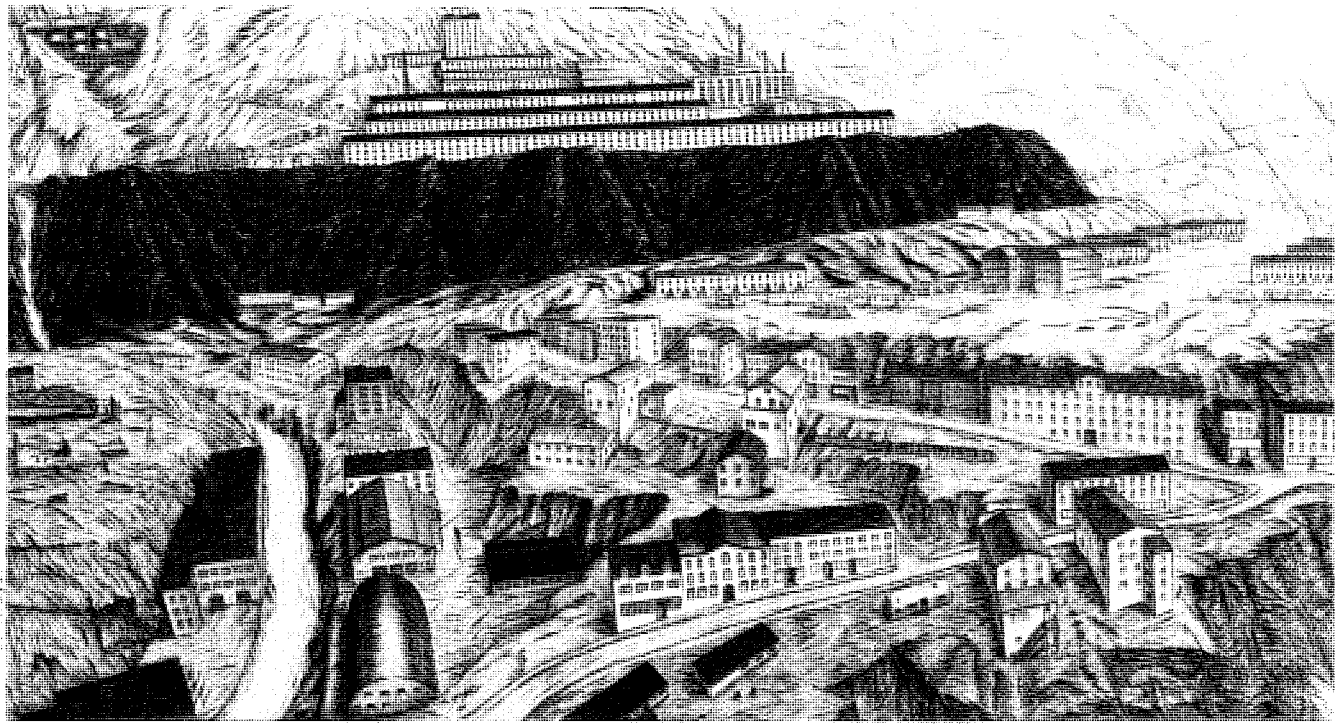


Foto Ernest Mayer

BOSSHART, Barnabas
SUÍÇA

Nasceu em Herisau, em 1947.
Estudou Fotografia na Escola de Arte e Artesanato de Zurique e Filme Experimental na St. Martin's School of Art, Londres.
Foi Professor de Fotografia na Universidade de Alberta, Edmonton, Canadá.
Vive em Berna.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Museu de Arte do Cantão de Turgóvia, Suíça
1986 Museu de Arte de São Paulo
1986 Museu Histórico de Alcântara, Brasil
1986 Museu Histórico e Artístico do Maranhão, São Luís, Brasil

BIBLIOGRAFIA:

BOSSHART, Barnabas e GODDARD, Donald, *Blimey Another Book About London*, Guadrangle Books Inc., 1972
BOSSHART, Barnabas e LOETSCHER, Hugo. *Neve Zürcher Zeitung*, n.º 237, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1 a 70. *Alcântara*, 1986
Fotografia em branco e preto, 30 x 40 cm
Col. do artista

Alcântara do Maranhão ainda é um fenômeno para mim. Volto a esse ponto no nordeste do Brasil pela quinta vez. A primeira (1983) foi acidental, mas para as outras vezes (1982, 1984, 1986 e agora) estava previamente determinado.

A força desse magneto, situado dois graus ao sul do equador, na Bahia de São Marcos, com temperatura em torno de 35 graus centígrados à sombra, é inexplicável.

Eu fotografo, pinto, comento e interpreto. A formação de pensamentos e idéias, aqui, flui. Geradora de espontaneidade, às vezes quase fico com seu calor e seus bandos de insetos, mas, realmente, isso não me incomoda, porque os impulsos me levam às idéias novas.

Assim, sempre chego, novamente, no meio da escuridão da noite, que brilha no mar, quando a lua é cheia. Somente a área coberta por ruínas projeta sombras sinistras para fora da paisagem ondulada, sombras reveladas pelos passeios noturnos, que lentamente desembocam num novo dia.

Eu sinto o que vejo e sensibilizo meu momento fotográfico da "verdade", de forma às vezes totalmente inconsciente. Talvez eu seja as minhas próprias fotografias.

Barnabas Bosshart

Alcântara, 1986



BOYLE, Família: Mark Boyle, Joan Hills, Sebastian Boyle e Georgia Boyle
GRÃ-BRETANHA

Mark Boyle nasceu em Glasgow, em 1934. Estudou Direito na Glasgow University. Em 1964 começou, junto com Joan Hills (Edimburgo, 1935) os trabalhos com a superfície da Terra. Mais tarde, os filhos do casal — Sebastian Boyle e Georgia Boyle (Londres, 1962, 1964) — envolveram-se também com esses trabalhos, e os quatro passaram a se apresentar e assinar como Família Boyle. Vivem em Londres.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 Arte Inglese Oggi 1960-1976, Palazzo Reale, Milão
1980 British Art 1940-1980. The Arts Council of Great Britain's Collection, Hayward Gallery, Londres
1981 Approaches to Landscape, Tate Gallery, Londres
1982 Aspects of British Art Today, Exposição Itinerante, cinco museus japoneses
1986 Hayward Gallery, Londres

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Serpentine Gallery, Londres
1978 XXXIX Bienal de Veneza
1979 Louisiana Kunstmuseum, Dinamarca
1982 Institute of Contemporary Arts, Boston Museum of Modern Art, São Francisco
1986 . Hayward Gallery, Londres

BIBLIOGRAFIA:

Arquivos da Família Boyle, Fundação Henie Onstad, Oslo, 1985
Beyond Image; Boyle Family, Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain, 1987
Journey to the Surface of the Earth, Mark Boyle's Atlas and Manual (comentário de David Thompson), Edição Hansjorg Mayer, Colônia, Londres e Reykjavik, 1970
LOCHER, J.L. *Mark Boyle's Journey*, Edição Hansjorg Mayer, Stuttgart e Londres, 1978
Mark Boyle (Veneza, 1978), British Council, 1978

OBRAS APRESENTADAS:

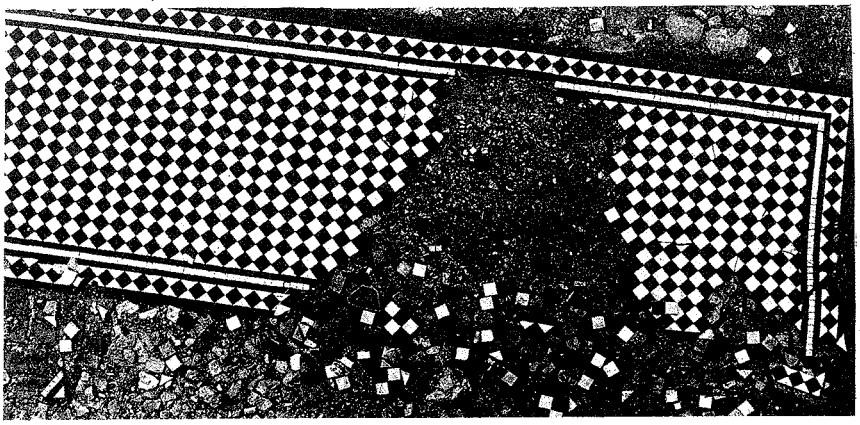
1. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
2. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
3. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
4. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
5. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
6. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 365×182 cm
   Col. dos artistas
7. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 304×182 cm
   Col. dos artistas
8. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 304×182 cm
   Col. dos artistas
9. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
   Fibra de vidro pintada, 182×182 cm
   Col. dos artistas
10. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
    Fibra de vidro pintada, 182×182 cm
    Col. dos artistas
11. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
    Fibra de vidro pintada, 182×182 cm
    Col. dos artistas
12. *Estudo da Superfície da Terra/Study of the Surface of the Earth*, 1986-87
    Fibra de vidro pintada, 182×182 cm
    Col. dos artistas

Só conseguimos perceber a realidade através de nossos próprios sentidos. Verdade absoluta seria uma descrição perfeita para a realidade. A melhor descrição do todo ou de parte daquela realidade que os nossos sentidos e a nossa mente não condicionada nem preconcebida podem alcançar é o que chamamos de verdade.

Na Família Boyle, estamos constante e desesperadamente tentando trabalhar para o encontro dessa verdade. Tentando remover os preconceitos que o condicionamento de nossa criação e cultura impõem. Tentando realizar a melhor descrição visual que nossos sentidos e mentes podem conseguir de uma amostra escolhida, ao acaso, da realidade que nos cerca. A Família Boyle não é social ou anti-social, radical ou anti-radical, política ou não-política. Nós nos sentimos afastados de todas essas considerações. Queremos ver se é possível a um indivíduo libertar-se de seu condicionamento e de seus preconceitos. Ver se nos é possível olhar para o mundo ou para uma pequena parte dele sem sermos consciente ou inconscientemente lembrados de mitos e lendas, de arte tirada do passado — ou do presente —, arte e mitos de outras culturas. Também queremos poder olhar para qualquer coisa sem encontrar nela o ventre de nossa mãe, as pernas de nossa amada, a possibilidade de um belo lucro ou mesmo a evolução de um trabalho efetivo de arte. Em nosso trabalho, não queremos encontrar recordações de lugares onde experimentamos sensações de alegria e angústia ou ternura ou riso. Queremos ver sem motivos ou reminiscências esse penhasco, essa rua, esse telhado, esse campo, essa rocha, essa terra.

Mark Boyle

Broken Path Study With Black & White Tiles, 1983



BRANDÃO, César
BRASIL

Nasceu em Santos Dumont, em 1956.
É autodidata.
Vive em Juiz de Fora, Brasil.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Arteboi, I Salão Nacional de Montes Claros, Brasil
1980 III Salão do Conselho Estadual de Cultura, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil
1981 XIII Salão Nacional de Arte, Museu de Arte de Belo Horizonte, Brasil
1982 Arteboi, II Salão Nacional de Montes Claros, Brasil
1982 XXXIX Salão Paranaense, Teatro Guaíra, Curitiba, Brasil

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Galeria Renato de Almeida, Pró-Música, Juiz de Fora, Brasil
1983 Galeria Paulo Campos Guimarães, Belo Horizonte, Brasil
1984 Galeria do SESC - Tijuca, Rio de Janeiro
1986 Museu da Cidade, Juiz de Fora, Brasil
1987 Galeria Macunaíma - Funarte, Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA:

LOBACH, Bernd. *International Artists' Postage Stamps*, Museum Für Moderne Kunst, Weddel, Alemanha, 1985. Catálogo
Revista d'Lira, n.º 2/3, Roseta Publicações, Juiz de Fora, Brasil, 1983
SEBASTIÃO, Walter. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, Brasil, 1982, 1986, 1987

OBRA APRESENTADA:

Spurbeuysflycheckmate Contra o Canto das Sereias, 1987:
Instalação
a. *Litocasulo I*, 1987
Terra e acrílica sobre lona, 200 x 200 cm
Col. do artista
b. *Litocasulo II*, 1987
Terra e acrílica sobre lona, 200 x 200 cm
Col. do artista
c. *Litocasulo III*, 1987
Terra e acrílica sobre lona, 200 x 200 cm
Col. do artista

VOZES

Não mais o vocabulário militar e nem o sentido negativo e purista da forma em si. A contradança do contemporâneo deixou entrever paixões e ambigüidades. O desinstalar-se do espaço da ideologia e o reinstalar-se no espaço poético da dúvida. O avesso do purismo idealista e metafísico pode ser um reinscrever-se no precário e "estranho" gesto humano, dilaceradamente humano. Impulso para a ordem? Território de "impurezas"? Tensões da indiferença? As ruínas do pesadelo da história são reais e não mais fantasmas no teatro de sombra da "arte".

Colagem de metáforas.

Ulisses amarrado ao mastro do navio. A tripulação com os ouvidos cobertos de cera de abelha. O canto das sereias.

Joseph Beuys. A cabeça envolta em mel. Uma lebre morta no colo. "Como explicar quadros a uma lebre morta."

Einstein e a "próxima guerra do homem após a bomba".

pau pedra couro terra barbante melgueira buchas feltro espelhos ovos giz pele de coelho pelica de tambor esponja de aço carne seca cera de abelha pau pedra.

SPURBEUYSFLYCHECKMATE seria como um 'grande vidro' revelando as possibilidades para o vôo criativo. Um ESTÍMULO para um vôo radical. BEUYS é a trilha gênese. CASULO. A bucha natural é casulo vegetal com insetossonhos prontos para VOAR. Não há saída sem movimento. A meta é pular. Do casulo ao mundo. Do espelho ao infinito. METAMORFOSE. 'O espelho não mente; apenas reflete o real ao contrário'. Quem tiver asas, voará. Os outros cairão nas amarras suicidas criadas por eles mesmos. Não adianta artifício. "Somos nossos próprios anjos." O humano é um fato. Ícaro. Cera. Sol. CHECK-MATE.

CONTRA O DESMATAMENTO DA AMAZÔNIA
CONTRA AS USINAS NUCLEARES

É hora de plantarmos novas sementes para que dos ovos germinem borboletas voadoras que não ignorem a importância da cultura nas PEDRAS das cavernas. A história é COURO circular curtido, repousando num universo de FELTRO, desde a época anterior à invenção da roda. As COLUNAS do tempo nada escondem, muito menos as ruínas do pesadelo. Não adianta cobri-las com COURO DE BOI. Fica latente a SIMETRIA com espaços utópicos no limiar da catástrofe. O perigo existe! É necessário possuir cordas, BARBANTES, CERA DE ABELHA e mastros suficientes. Chega da matança de COELHOS brancos para tapar os estragos nas sombras do real. Tirem a CERA dos ouvidos e ouçam no mínimo a própria batida do coração.

No lugar da metáfora, metamorfose!
SPURBEUYSFLYCHECKMATE
CONTRA O CANTO DAS SEREIAS.

Walter Sebastião Barbosa Pinto e César Brandão

Detalhe da instalação

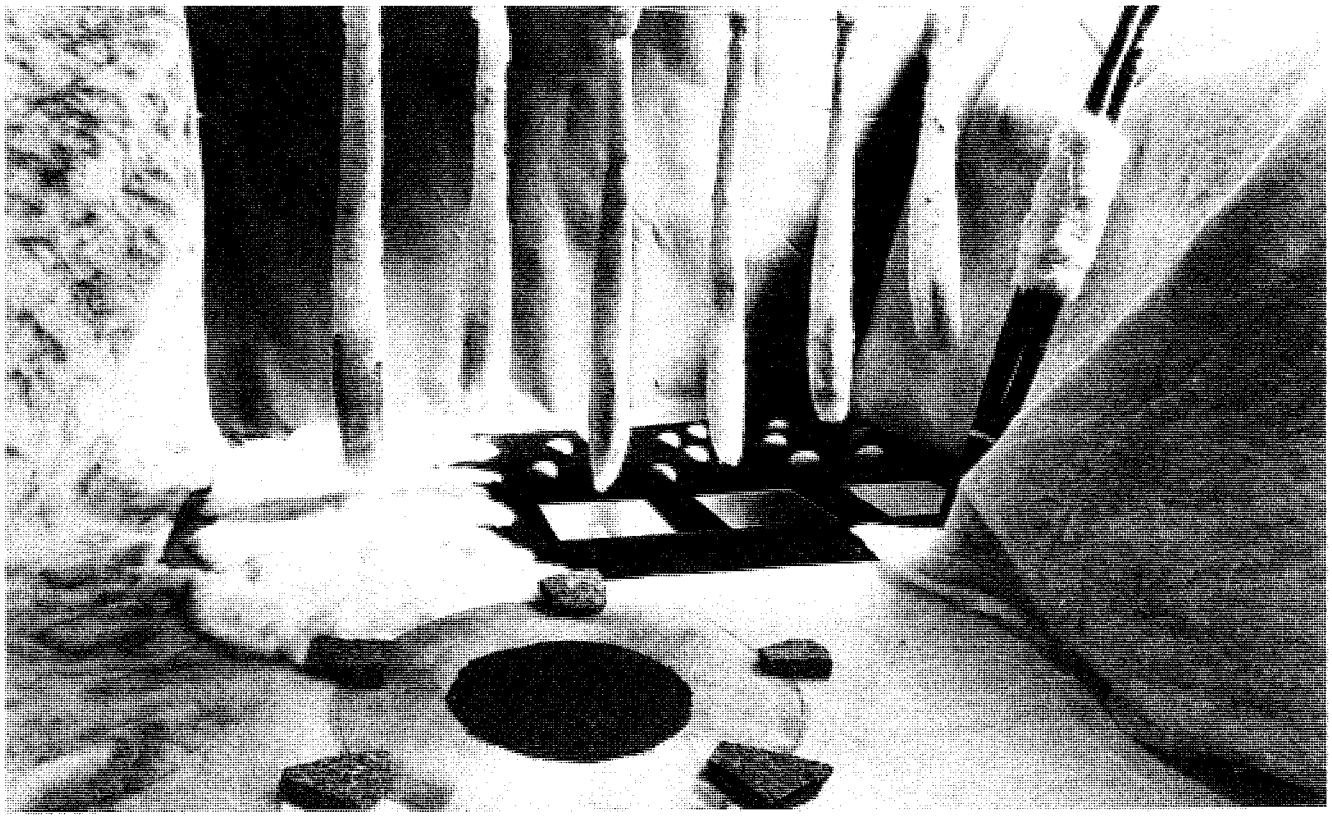


Foto Márcio Brigatto

BRATESCU, Geta
ROMÊNIA

Nasceu em Ploesti, em 1926.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977 Épinal, França
1980 Pecs, Hungria
1981 Osaka, Japão
1983 Baden-Baden, República Federal da Alemanha
1984 Fredrickstaad, Noruega

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1970, 71, 72, 75, 76, 81, 83, 84, 85 Bucareste
1976 Roma
1985 Lyngby, Dinamarca

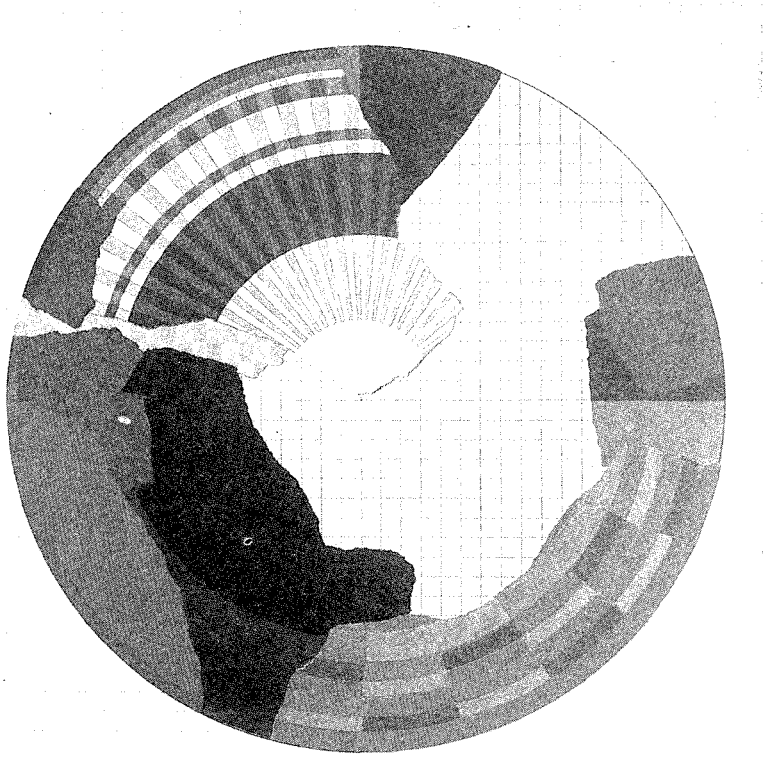
OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
2. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
3. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
4. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
5. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
6. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
7. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
8. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
9. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
   Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 4,5 x 48 cm
10. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
11. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
12. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
13. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
14. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
15. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
16. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
17. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
18. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
19. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm
20. *A Regra do Círculo, a Regra do Jogo (Arqueologia Fictícia)*
    Têmpera e lápis sobre papel, colagem, 64,5 x 48 cm

Geta Bratescu retoma uma obsessão temática anterior, o círculo, como uma forma simbólica, numa série de efígies, sintetizando uma arqueologia imaginária, múltiplos fazeres e desfazeres de mundos aparentemente compulsórios, que ocultam e protegem a liberdade interior de um jogo montado como mosaico, vista como uma metáfora da criação e como harmonia de forças antagônicas.

Mihai Spir

A Regra do Círculo, A Regra do Jogo, 1985



BRAVO, Joaquim
PORTUGAL

Nasceu em Évora, em 1935.
Vive em Lisboa.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1974 Expo Aica, Lisboa
1981 Dez Anos de Arte Abstrata, Lisboa
1983 Perspectivas Actuais da Arte Portuguesa, Lisboa
1986 III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1986 Aica 86 Philae, Lisboa

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1963 Galeria 111, Lisboa
1972 Galeria Buchholz, Lisboa
1983 Galeria Quadrum, Lisboa
1984 Sala de Exposições da Faculdade de Letras de Lisboa
1986 Galeria Emi-Valentim de Carvalho, Lisboa

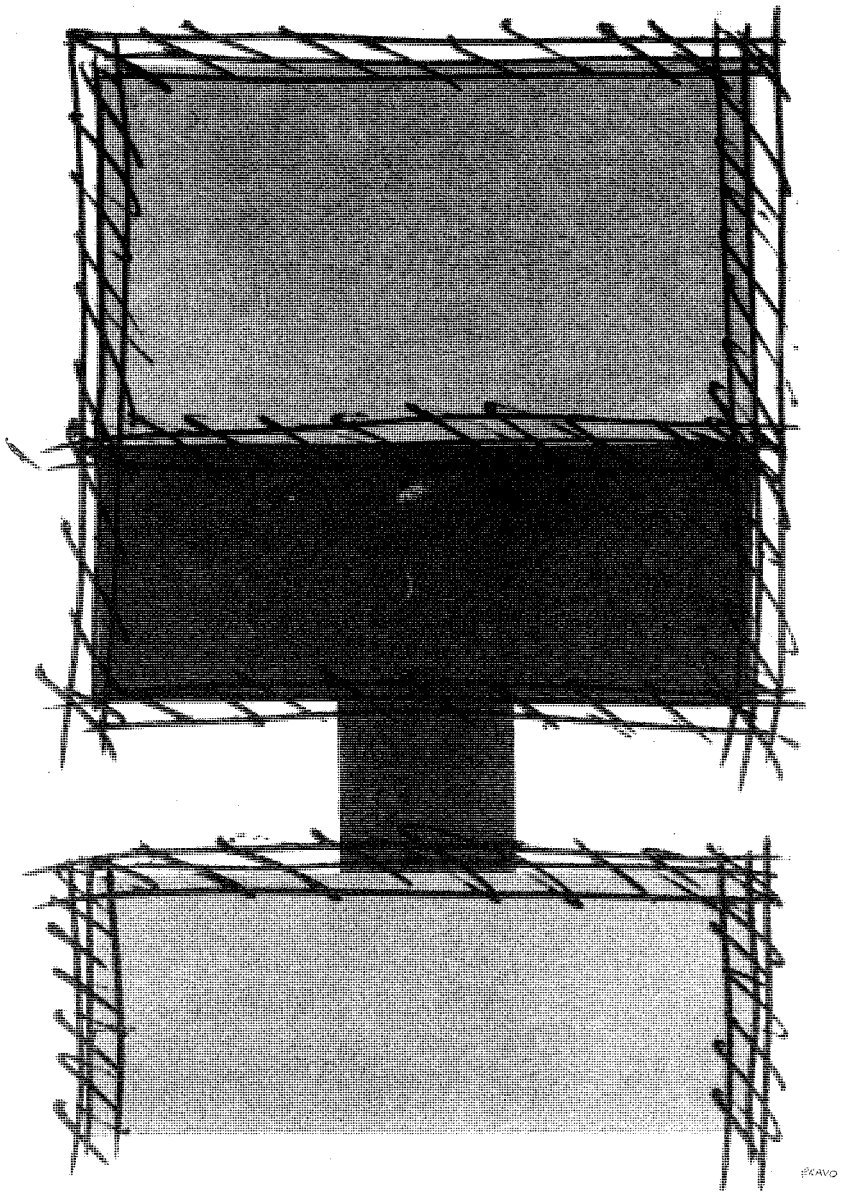
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×160 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×137 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×137 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×165 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×165 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 110×150 cm
   Col. do artista

Desde o início da sua atividade como artista plástico, Joaquim Bravo, cujos estudos universitários são de letras, tem tomado uma posição muito independente e alheia-se deliberadamente das "modas". Percorrendo o seu caminho, desenhando muitíssimo, como se alguns desses desenhos fossem estudos preparatórios para os quadros, a sua pintura é simultaneamente rígida e sedutora no limite da abstração e da figuração. O gesto e a geometria confundem-se.

José Sommer Ribeiro

Sem Título, 1987



BRENER, Roland
CANADÁ

Nasceu na África do Sul, em 1942.
Vive em Victoria, Canadá. É cidadão canadense.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 VI Bienal de Paris
1969 Open Air Exhibition, Scottish Arts Council, Aberdeen, Escócia
1970 Nigel Greenwood Gallery, Londres
1970 Recent Art in Britain, Leeds City Art Gallery, Grã-Bretanha
1973 Museum of Art, Iowa City, Estados Unidos
1977 Art Gallery of Greater Victoria, Canadá
1978 X International Sculpture Conference, Toronto
1984 Chicago International Art Exposition, Estados Unidos
1985 Space Invaders, Mackenzie Art Gallery, Regina, Canadá; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá; Musée d'Art Contemporain, Montreal; Maison de la Culture, Rennes, França

BIBLIOGRAFIA:

"Authored Letter", *Vanguard*, nov., 1980
BABINSKA, Anna, *Artscanada*, nov., 1980
GOULD, Trevor. *Parachute*, verão 1984
HOLMES, Willard. *Pluralities*, National Gallery of Canada, 1980. Catálogo
"Main Exit Exhibition", *Vanguard*, abr., 1981
SNIDER, Greg. *Parachute*, nov., 1982
SNIDER, Greg. *Vanguard*, nov., 1982
Stratford Exhibition, Canada Council, 1979. Catálogo
WATSON, Scott. *Mise en Scène*, jun., 1982. Catálogo
WILDIN, Karen. "The Sites of Halifax", *Artnews*, fev., 1982

OBRA APRESENTADA:

1. *O Círculo Está Completo/The Circle is Complete*, 1985
Escultura (2 partes), 243,84×213,36×182,88 cm e 213,36×121,92×121,92 cm
The Winnipeg Art Gallery

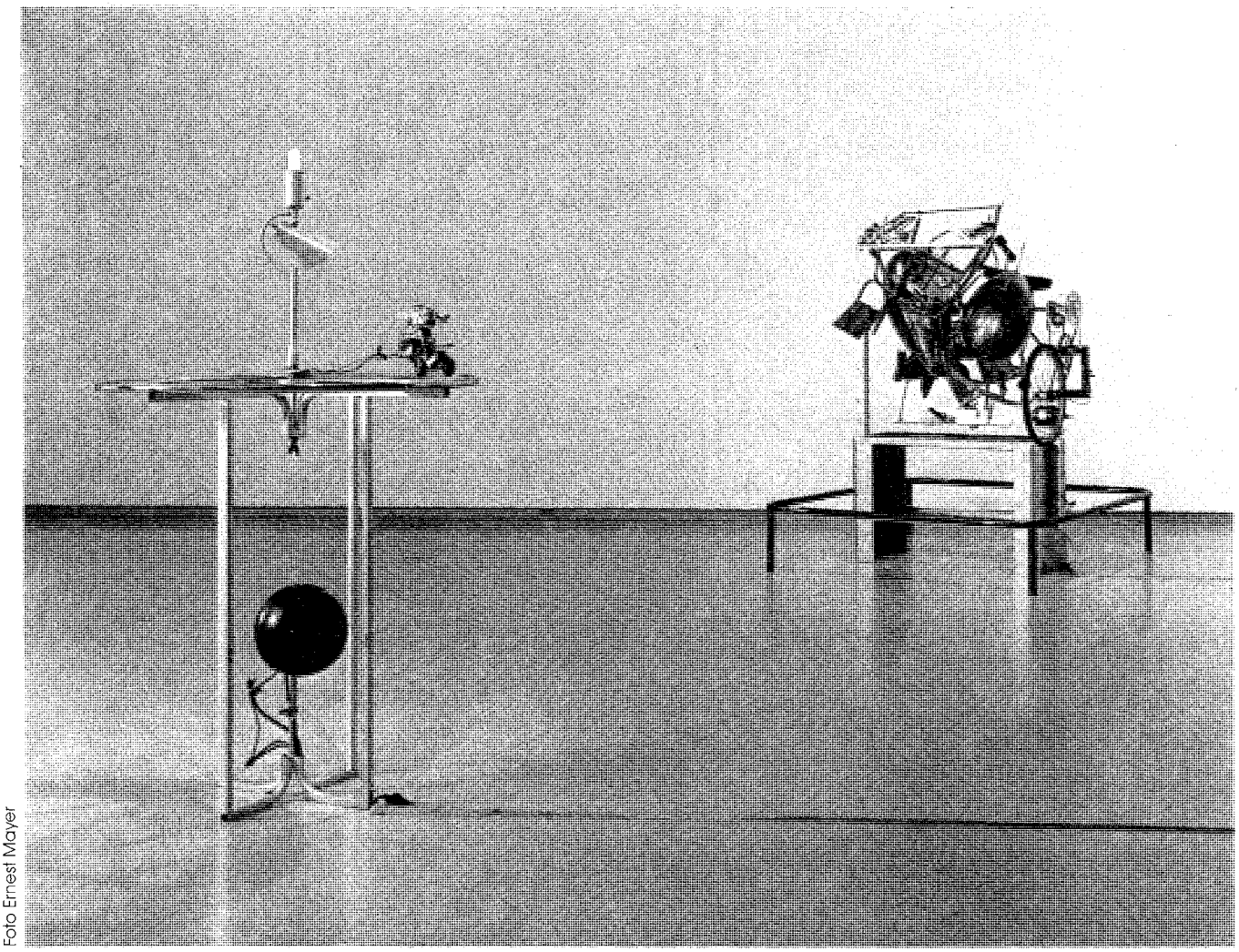


Foto Ernest Mayer

BREY
CUBA

Nasceu em Havana, em 1955.
Estudou na Escuela de Artes Plásticas San Alejandro e na Escuela Nacional de Arte.
Vive em Vedado, Cuba.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Cuban Art, Signs Gallery, Nova York
1984 Jovens de Hoje, Tóquio
1986 Jornada Latino-americana, República Federal da Alemanha

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 El Origen de las Especies, Museo de Bellas Artes, Havana
1985 New Art from Cuba, Amelie Wallace Gallery
1987 Sobre la Tierra, Centro Wifredo Lam, Havana

OBRA APRESENTADA:

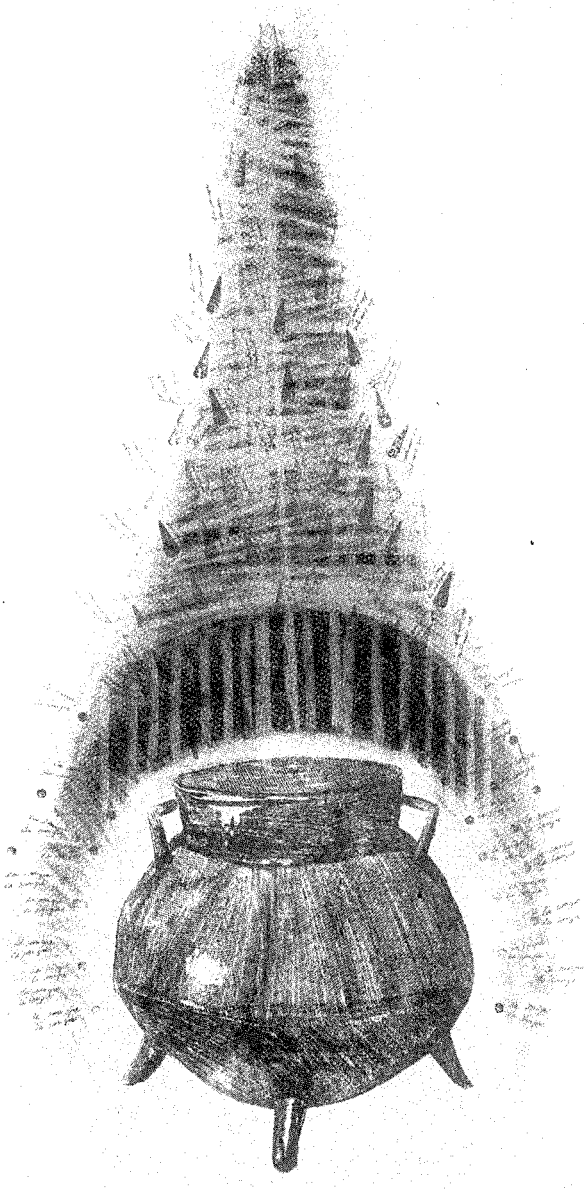
A Estrutura dos Mitos / La Estructura de los Mitos, 1987
Instalação, 3 x 7 x 5 m

A obra de Ricardo Rodríguez Brey foi inicialmente impulsionada por um fascínio ante a natureza da América. Mediante um paradoxal conceitualismo lírico, imaginou livros dos primeiros cientistas que exploraram nosso continente, acompanhando a também paradoxal mescla de ciência e poesia nos documentos de Humboldt, Darwin e outros assombrados descobridores de uma natureza real que parecia de fábula.

Seu trabalho atual continua esta linha por estar imbuído da mesma sensibilidade ante o mundo natural, porém estabelece uma evolução, porque desta vez se trata da natureza vista através do mito. Assim, seus desenhos recordam uma cosmogonia, uma crônica da ordem das coisas naturais e sobrenaturais, de seus poderes e relações.

Gerardo Mosquera

La Sangre



BRIZUELA SANTOMÉ, Gabriel

PARAGUAI

Estudou na Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción.
Vive em Assunção.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Primera Bienal Internacional del Deporte, Montevidéu
1981 Gran Premio Internacional del Dibujo, Joan Miró, Barcelona
1981 Tres Dibujantes Paraguayos, Galería Praxis, Buenos Aires
1985 La Plástica Actual Paraguaya, Galería Magister, Assunção
1985 Dibujo en el Paraguay (1908-1978), Galería Magister, Assunção
1986 Bienal Internacional de Arte sobre Papel, Buenos Aires

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Brizuela, Desenhos, Museu Guido Viaro, Curitiba, Brasil
1980 Brizuela, Dibujos, Galería Sepia, Assunção
1984 Dibujos de Gabriel Brizuela, Galería Espacio Alternativa, Assunção

BIBLIOGRAFIA:

ESCOBAR, Ticio. *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay,* Tomo II, CCPA, Assunção, 1983
ESCOBAR, Ticio, PLA, Josefina e BLINDER, Olga. *Arte Actual en el Paraguay,* Ediciones Idap, Assunção, 1983
GONZÁLEZ Real, Osvaldo. *Anticipación y Reflección,* Editorial Napa
GONZÁLEZ Real, Osvaldo. PLA, Josefina. "Dibujo en el Paraguay (1908-1978)". Catálogo

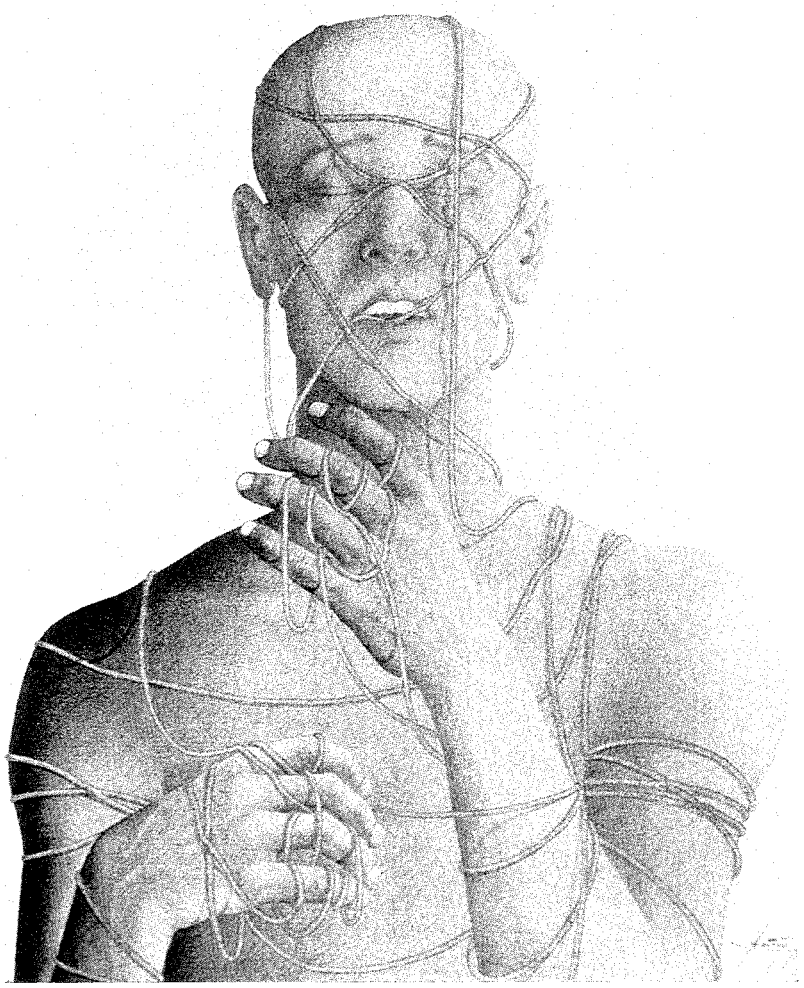
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Desenho I / Dibujo I,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
2. *Desenho II / Dibujo II,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
3. *Desenho III / Dibujo III,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
4. *Desenho IV / Dibujo IV,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
5. *Desenho V / Dibujo V,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
6. *Desenho VI / Dibujo VI,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm
7. *Desenho VII / Dibujo VII,* 1987
   Lápis sobre papel, 140 x 140 cm

Brizuela tem uma figuração minuciosa, que, por um lado, se apóia em suposições analíticas e, por outro, se abre à acentuação expressiva.

Traça nítidas figuras recortadas sobre fundo branco ou construídas em espaços racionais. Partem da condição do homem e de um sentido dramático da existência, movem-se próximas a um expressionismo de cunho fantástico, bastante característico, e sublinham com intensidade determinadas situações humanas. Brizuela toma os limites do humano como ligação ou contorno brusco; preocupado com o homem e seu destino, com o drama de sua finitude e as limitações de seus projetos, baseia-se fundamentalmente no traço para propor outros símbolos do homem.

Ticio Escobar



BUTHE, Michael
CONVIDADO

Nasceu em Sonthofen, República Federal da Alemanha, em 1944.
Estudou na Escola de Artes Aplicadas e na Escola Superior de Belas Artes, Kassel, República Federal da Alemanha.
Vive em Colônia, República Federal da Alemanha.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1966 Galeria Ricke, Kassel, República Federal da Alemanha
1969 *Atitudes,* Galeria Mickey Loenrsloot e Galeria Nachst St. Stephan, Viena
1972 Documenta 4, Kassel, República Federal da Alemanha
1974 *Desenhos: Beuys, Buthe, Twonbly,* Galeria Karsten Greve, Colônia, República Federal da Alemanha
1981 Art Allemagne Aujourd'hui, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1968 Galeria Ricke, Kassel
1971 *Lucrécia Duquesa de Babilônia, Glorius Dei,* Galeria Renée Ziegler, Zurique
1974 Desenhos de Benin, Galeria Loeb, Berna, Suíça
1984 Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Bélgica

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1982
   180 x 135 cm
2. *A Viagem para a Jamaica / Die Reise Nach Jamaica,* 1984
   Assemblage, 270 x 395 x 40 cm
3. *A Bela Jardineira / La Belle Jardinière,* 1984
   230 x 172 cm
4. *Máscaras / Masks,* 1984
   Duas peças, 240 x 600 cm
5. *Retrato de Ouro / Gold Portrait,* 1985
   160 x 140 cm
6. *Um Retrato Udokier / A Portrait Udokier,* 1985
   160 x 140 cm
7. *Retrato Ingrid Openheim / Portrait Ingrid Openheim,* 1985
   160 x 140 cm
8. *Sem Título,* 1985
   180 x 180 cm
9. *Rumy sobre Trenó / Rumy auf Schlitten,* 1985
   300 x 140 cm

CADIEUX, Geneviève
CANADÁ

Nasceu em Montreal, em 1955.
Especializou-se em Artes Visuais pela Université d'Ottawa, Canadá.
Vive em Montreal.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Avant-Scène de L'Imaginaire, Musée des Beaux-Arts, Montreal
1985 Aurora Borealis, Centre International d'Art Contemporain, Montreal
1986 Lumières, Centre International d'Art Contemporain, Montreal
1986 Fokus: Canadian Art, Foire Internationale, Colônia, República Federal da Alemanha
1987 Elementa Naturae, Musée d'Art Contemporain, Montreal

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Galerie France Morin, Montreal
1982 Agnes Etherington Centre, Queen's University, Kingston, Canadá
1982 Stratford Gallery, Stratford, Canadá

BIBLIOGRAFIA:

FLEMING, Martha. "Cadieux, Lapointe, Mackenzie", *Art Forum*, Nova York, mar., 1982
GOSSELIN, Claude, ROY, Danielle e COURCHESNE, Luc. *Lumières: Perception/Projection*, Centre International d'Art Contemporain, Montreal, 1986. Catálogo
HOLMES, Willard. *Foire International de Cologne*, nov., 1986. Catálogo
KEZIERE, Russel. "Ich Bin ein Woodcutter, Canada/Europa/America", *Vanguard*, Vancouver, fev./mar., 1987
RACINE, Yolande e LANDRY, Pierre. *Avant-Scène de l'Imaginaire*, Musée des Beaux-Arts, Montreal, 1984. Catálogo
SMOLIK, Noemi. "Focus Canadian Art from 1960-85", *Canadian Art*, Toronto, primavera 1987
SWAIN, Robert. *Works by Geneviève Cadieux*, Agnes Etheringyton Art Centre, Queen's University, Kingston, 1982. Catálogo
THÉRIAULT, Normand e BLOUIN, René. *Aurora Borealis*, Centre International d'Art Contemporain, Montreal, 1985. Catálogo
VERZURA, Donatella e MAGNANI, Gregório. "Lumières: Perception-Projection", *Flash Art*, Édition Internationale, n.º 131, dez./jan., 1986-87
YAJIMA, Michiko, GAGNON, Monika e PERRAULT, Marie. *Elementa Naturae*, Musée d'Art Contemporain, Montreal, jun., 1987. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

1. *O Sapato à Direita Parece Grande Demais/The Shoe at Right Seems Much Too Large*, 1986
Instalação, 55,88×127×30,48 cm

Detalhe



Foto Louis Lussier

CALAPEZ
PORTUGAL

Nasceu em Lisboa, em 1953.
Estudou na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.
Vive em Lisboa.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Arquipélago, Lisboa
1986 VII Bienal de Pontevedra, Espanha
1986 XLII Bienal de Veneza
1986 III Exposição de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1987 Arte Contemporáneo Portugués, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madri

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Pintura sobre Madeira, Lisboa
1985 As Palavras Seladas, Galeria Diferença, Lisboa
1986 Manuscrito Incompleto, Galeria Quadrum, Lisboa
1987 Le Travail du Peintre, Galeria Emi - Valentim de Carvalho, Lisboa

BIBLIOGRAFIA:

MELO, Alexandre e PINHARANDA, João. *Arte Contemporânea Portuguesa*, 1986

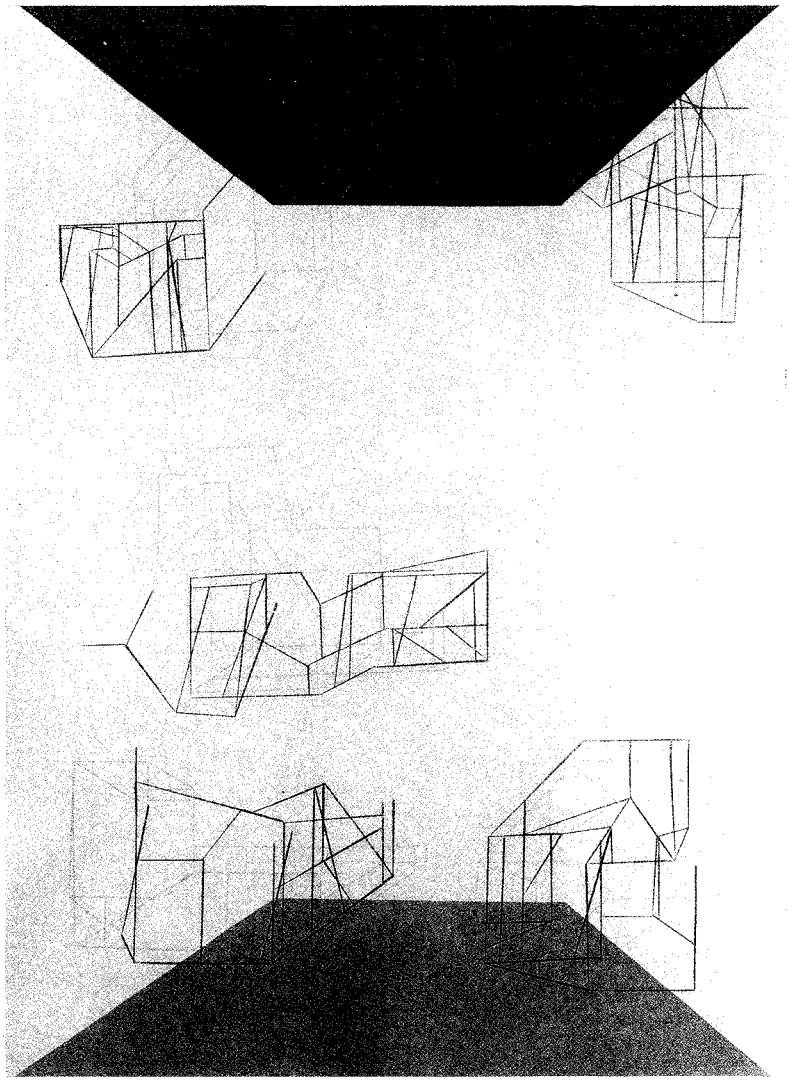
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 250×174 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 250×174 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 250×174 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 150×200 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 150×200 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título*, 1987
   Acrílica e grafite sobre tela, 135×237 cm
   Col. do artista

Pedro Calapez nas primeiras obras utilizava uma composição e uma matéria ricas em tratamento, como é o caso das suas grandes construções arquitetônicas. Porém, atualmente são compostas por espaços únicos em que as linhas muitas vezes são acentuadas de modo a criar uma imagem etérea, por vezes irreal, e em que a cor é inteligentemente utilizada para acentuar essa irrealidade.

José Sommer Ribeiro

Sem Título, 1987



CARBONNET, Bruno
FRANÇA

Nasceu em Calais, em 1957.
É professor da École des Beaux-Arts de Reims.
Vive em Paris.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 XI Bienal de Paris
1984 Les Collections Publiques en France (FRAC Aquitaine, Languedoc-Roussilon et Midi-Pyrénées), Madri, Saragoça e Barcelona
1986 Ateliers 86, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1987 Du Goût et des Couleurs, des Châteaux pour l'Art Contemporain, Médoc, França
1987 Ateliers Internationaux des Pays de Loire, Abbaye de Fontevraud, França

BIBLIOGRAFIA:

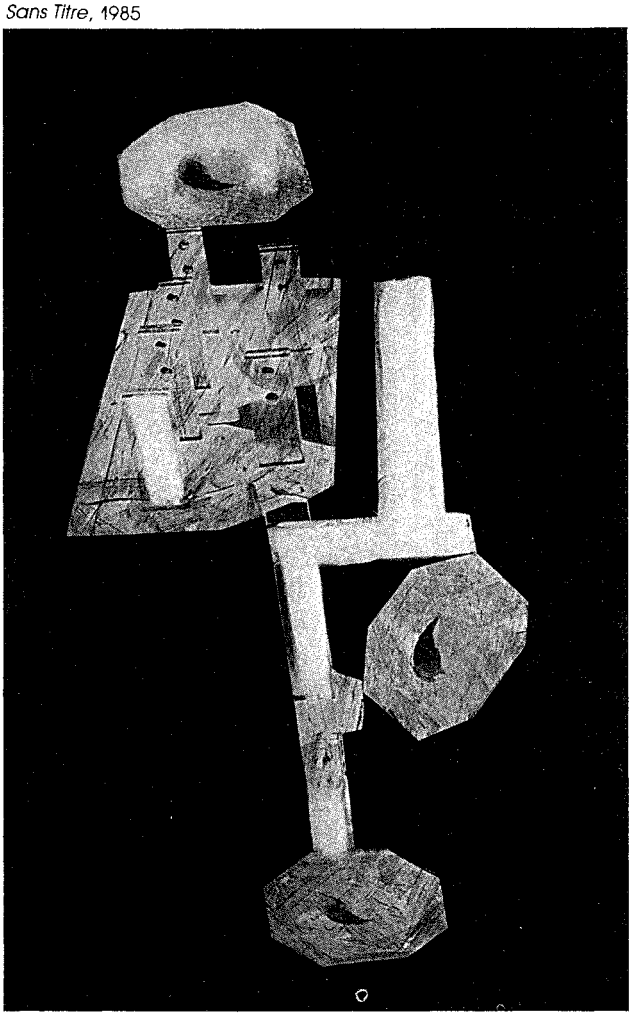
Art Press, nº 48, 1981
Art Press, nº 84, 1984
Artistes, nº 5, 1980
Artistes, nº 9-10 1982
Ateliers 86, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986. Catálogo
XI Bienal de Paris, 1980. Catálogo
Flash Art, nº 102, 1981
FRAC Aquitaine, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées, 1984. Catálogo
La Collection du FRAC Aquitaine, 1985. Catálogo
L'Écrit-Voir, nº 5, 1985
Museum Journal, nº 4, 1982

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título/Sans Titre*, 1987
   Técnica mista, 123 x 71 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título/Sans Titre*, 1987
   Técnica mista, 118,5 x 59 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título/Sans Titre*, 1987
   Técnica mista, 118,5 x 71 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título (6 partes)/Sans Titre (6 cadres)*, 1987
   Técnica mista, 44 x 42,5 cm (cada parte)
   Col. do artista
5. *Sem Título* (tríptico)/Sans Titre (triptyque), 1987
   Técnica mista, 44 x 42,5 cm (cada parte)
   Col. do artista
6. *Sem Título* (díptico)/Sans Titre (diptyque) 1987
   Técnica mista, 180 x 60,5 cm (cada parte)
   Col. do artista

***Gérard Guyot**: Em São Paulo, o senhor apresenta diferentes tipos de peças. Qual é a articulação entre elas?*
***Bruno Carbonnet:** A luz, a pintura, a absorção.*
***G.G.**: A própria pintura está ausente em algumas peças?*
***B.C.**: Não, a mera presença de um toque de lápis já é pintura.*
***G.G.**: O senhor sempre utiliza a presença da fotografia?*
***B.C.**: É a presença da imagem.*
***G.G.**: Certas peças integram partes recortadas, sobre chassis espessos; outras são planas; mas também, freqüentemente, o senhor pinta diretamente a parede.*
***B.C.**: Duas razões concorrem para isso: a concentração do espaço e o espaço histórico da pintura.*
***G.G.**: O senhor faz esse espaço, que qualifica de histórico, passar por uma evolução?*
***B.C.**: Não, não há progresso em arte. Sim, ocorrem sempre mudanças.*
***G.G.**: Nas peças que contêm recortes, sempre se descobre um fundo pintado com cores quase inqualificáveis. Elas o são para o senhor?*
***B.C.**: Tela de televisão apagada, água, céu, luz...*

Sans Titre, 1985



CASTELLI, Luciano
CONVIDADO

Nasceu em Lucerna, Suíça, em 1951.
Vive em Berlim.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1971 VII Bienal de Paris
1972 Documenta 5, Kassel, República Federal da Alemanha
1975 IX Bienal de Paris
1980 XXXIX Bienal de Veneza
1982 Im Westen Nichts Neues, Kunstmuseum, Lucerna e Centre d'Art Contemporain, Genebra, Suíça
1986 1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Nationalgalerie, Berlim

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1971 Galerie Toni Gerber, Berna, Suíça
1975 Galerie Stähli, Zurique
1981 Centre d'Art Contemporain, Genebra
1982 Annina Nosei Weber Gallery, Nova York
1984 Galerie Farideh Cadot, Paris
1986 Rabb Gallery, Londres

Apoio: Revista Galeria

Artista multimídia, Luciano Castelli tanto pode escolher a performance, a música, o vídeo, o cinema ou a pintura para exercitar seu talento e rebeldia. Suíço de origem italiana, naturalizado alemão, vive na agitada Berlim Ocidental, esquina de todas as transgressões atuais.

Cidadão nada convencional do mundo, é uma das estrelas da Galeria Raab, um dos pólos da vanguarda berlinense. Suas telas, de enormes dimensões, fazem parte de um discurso plástico que ele desenvolve há quinze anos.

Com pouco mais de trinta anos, Castelli já exorcizou alguns de seus mitos como Jean Cocteau, David Bowie, Fellini e Fassbinder. Antropofágico, digeriu tudo o que lhe caiu nas mãos, mas hoje faz uma arte fundamentada na sua própria personalidade.

Leonor Amarante

Venise — The Bitch and Her Dog 2, 1984



Foto J. Littkemann

CASTILLA, Américo
ARGENTINA

Nasceu em Buenos Aires, em 1942.
Pós-graduou-se na Slade School of Arts, Londres.
Vive em Buenos Aires.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 Bienal de Paris
1981-86 Bienal de Porto Rico
1981 Bienal de Medellin, Colômbia
1981-86 Bienal de Artes Gráficas de Cali, Colômbia
1982 Bienal Mundial de Grabado, Bradford, Inglaterra
1982 Bienal Internacional de Grabado, Kaganawa, Japão
1982-84 Bienal Iberoamericana de Arte, México

BIBLIOGRAFIA:

GLUSBERG, Jorge. "La Nueva Imagem en Latinoamerica", in OLIVA, Achile Bonito (org.). Transavantgarde International, Giancarlo Politi Editore, Milão, 1982

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Oito telas*
   200 x 200 cm
2. *Uma maquete em acrílico*
   30 x 30 x 30 cm

Esses trabalhos, junto com os trabalhos dos outros quatro artistas argentinos, Luis Benedit, Gustavo López Armentia, Antonio Seguí e Clorindo Testa, compõem uma instalação.

Suas paisagens começam com traços mínimos, a partir de uma refinada imaginação e é como se as iniciasse pela inervação de uma árvore, com todas as suas sinuosidades; Castilla vai do particular ao particular.

Riachos, rios, mosquitos, árvores, um certo selvagerismo curiosamente domesticado. Os elementos plásticos são mínimos, como se seguissem uma injunção pessoal: a verdade cromática não deve ser dita, mas apenas sugerida.

Como os antigos pintores chineses que desenhavam uma lagarta de mil e uma formas distintas, Castilla trata os elementos da natureza sem preocupar-se com sua repetição; sua aproximação a um mesmo fenômeno é sempre diferente. Essa é a descrição do que tem sido chamado de ritmos ocultos da natureza.

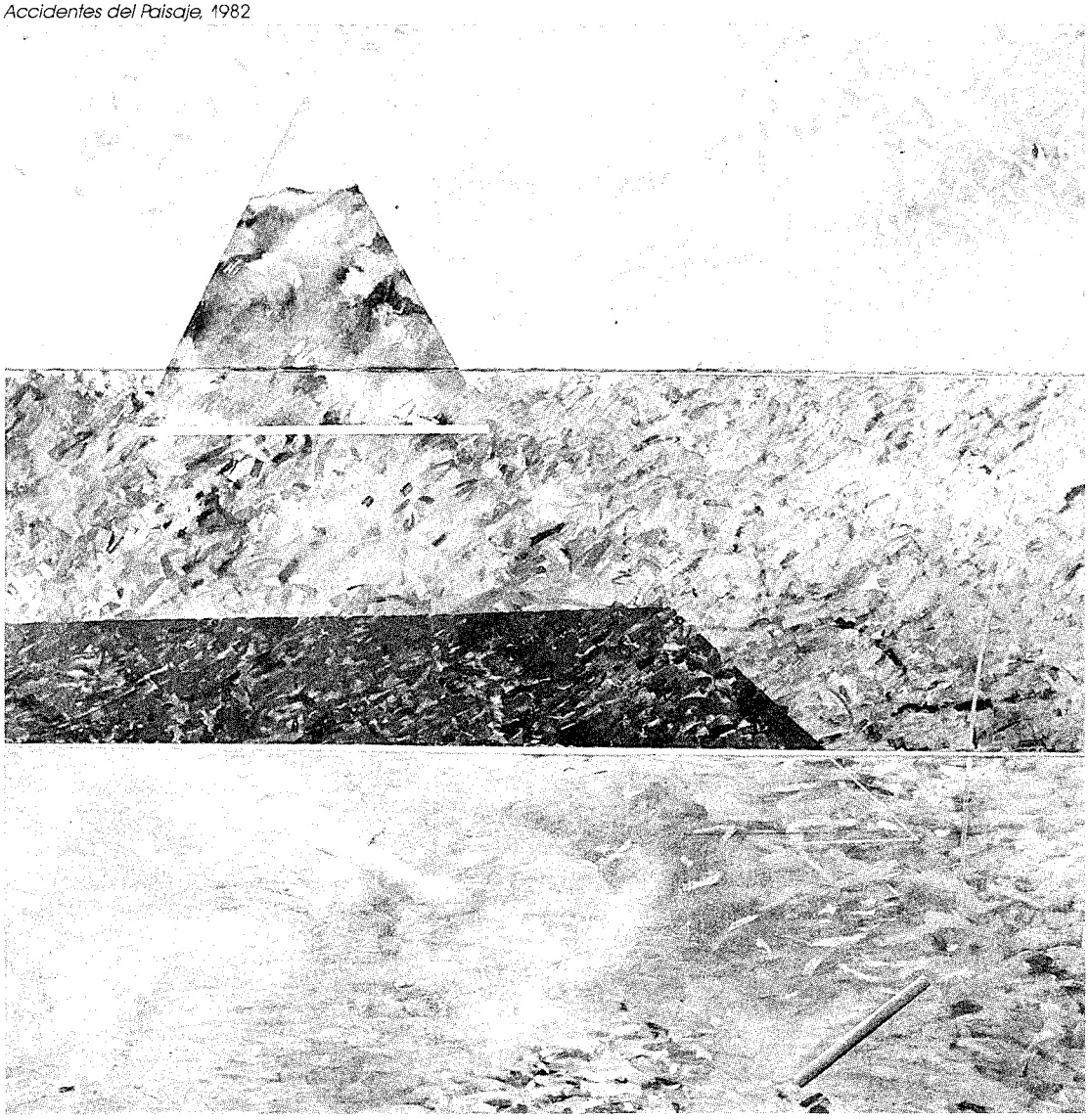
Sua proposta consiste na abertura e na colocação em atividade estrutural de certos ritmos ocultos e vitais do meio natural, sem menosprezo pela atitude verista que evita a abstração lógica, a recepção confusa do configurado. Mas é preciso destacar a diferença entre realismo e verismo. É possível ser realista sem ser verista e vice-versa.

Certa verossimilhança se desprende de sua obra, e não se deve confundir verossimilhança com correspondência a um modelo externo, mas, sim, interno. Sabemos que o verossímil é uma coisa e o verdadeiro é outra.

O importante em Castilla é a poesia e o ritmo que imprime a suas paisagens pretensamente veristas. Com sua verossimilhança, Castilla obtém a expressão e a manifestação de seus rios, suas águas internas, seu Tigre interno. E Tigre em sentido genérico e não como nome próprio.

Com atitude quase carnívora, devora o que vê, o que deseja e o que sente e o transforma, metabolizando-o.

Accidentes del Paisaje, 1982



CAVÉN, Kari
FINLÂNDIA

Nasceu em Savonlinna, em 1954.
Estudou na Universidade de Desenho Industrial e na Escola da Academia de Belas Artes da Finlândia.
Vive em Helsinki.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982-83-84-87	Exposição Anual de Artistas Finlandeses, Salão de Arte de Helsinki
1985	Artista Jovem do Ano, Museu de Arte de Tampere, Finlândia
1986	Atitudes — 13 Personalidades Finlandesas, Dinamarca, Suécia e Islândia
1987	Aurora 2, Arte Nórdica Jovem, Centro Nórdico de Arte, Helsinki

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983	Galeria dos Pintores, Helsinki
1983	Museu de Arte de Kuopio, Finlândia
1985	Galleria Sculptor, Helsinki
1986	Galleria Krista Mikkola, Helsinki

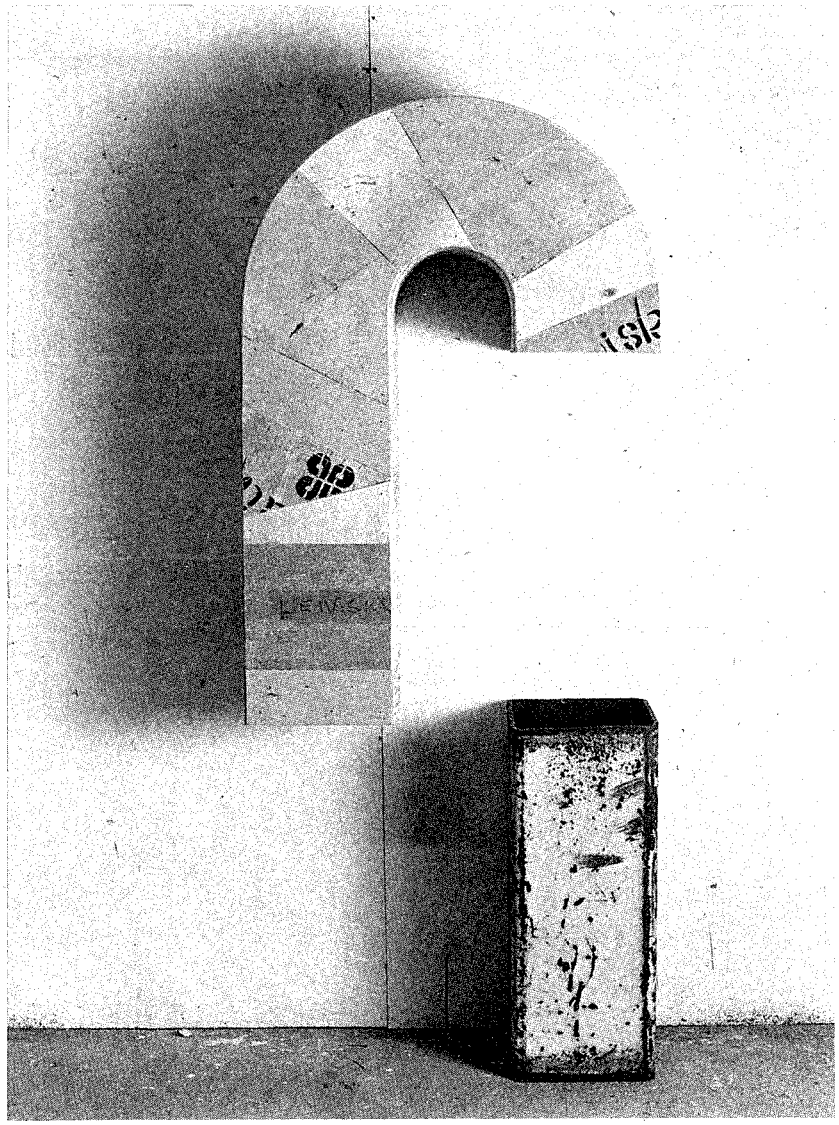
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ignore o Quadro*, 1986
   Instalação em madeira, 100 x 400 x 15 cm (3 partes)
2. *Última Gota*, 1987
   Instalação em madeira e ferro, 170 x 25 x 25 cm
3. *Unidos no Sofrimento*, 1987
   Instalação em madeira e ferro, 20 x 375 x 20 cm
4. *Frente a um Desafio*, 1987
   Instalação em madeira, 170 x 88 x 70 cm
5. *Volte*, 1987
   Instalação em madeira e ferro, 170 x 25 x 25 cm
6. *Você não Está Atrasado até que Chegue Lá*, 1987
   Instalação em madeira e máquina elétrica, Ø 300 x 30 cm
7. *Propriedade Perdida*, 1987
   Instalação em madeira, ferro e vidro (12 partes)

Glosando uma declaração atribuída a Picasso, poderíamos dizer que Kari Cavén não procura, encontra. Seus materiais são peças de madeira, barras de metal e velhas portas, encontradas em caçambas, demolições e quintais. A matéria original ganha um significado completamente novo quando vista numa obra de arte. Nos trabalhos mais recentes de Cavén, uma estrutura é formada por duas ou mais partes organicamente unidas. O artista cria tensão entre dois materiais diferentes: na União no Sofrimento, *a barra metálica de uma centena de quilos dobra contra si a base de madeira, enquanto o pólo do imã de ferradura, numa* Última Gota, *cai pesadamente no chão. Pode-se ouvir o diálogo entre a forma da obra e as associações criadas pelo título.*

Arja Elovirta

2



CERRATO, Boanerges
NICARÁGUA

Nasceu em Estelí, em 1960.
Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes, Manágua, e na Escuela Nacional de Arte, Havana.
Vive em Manágua.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Homenaje a la Madre, Câmara de Comercio de Nicaragua
1984 Expo Anual 84, Centro Cultural Ruinas del Gran Hotel, Manágua
1985 Pintura Joven, Centro Cultural Ruinas del Gran Hotel, Manágua
1985 Dos Jovenes Creadores, Casa Fernando Gordillo, Manágua

OBRA APRESENTADA:

Tríptico, Cavalos/Trípticos, Caballos, 1987
Óleo sobre tela, 180 x 300 cm

Com grande vigor, Boanerges Cerrato ingressou em nosso panorama plástico, expressando-se numa linguagem abstrata que sugeria estudos da vegetação, matizada por raios de sol, com uma transparência real dos planos na composição quase geométrica. Uma dessas obras valeu-lhe o Prêmio Nacional Enrique Fernández Morales.

Cerrato é muito moço, tímido, fala pouco, trabalha muito, é recém-chegado ao meio. Há algum tempo, um ou dois anos, começou a transformar essas massas serpentinas de cores esverdeadas em figuras reconhecíveis que agora nos sugerem grandes manadas de cavalos, chuva de cavalos (como a Chuva de Touros *de Francisco Goya), e precisamente uma dessas obras de grande formato é a que apresenta, com audácia de desenho nas formas, poses, gestos, atos, reflexos eqüinos imagináveis.*

Exaurindo quase a paciência, nos oferece um quadro eqüino que vibra com a cavalhada reunida, agitada, solta, desenfreada, dando saltos pelos cantos, roçando-se, batendo-se, cruzando-se, uma grande massa-manada verde-café, matizada por um esgrafiado artesanal que ressalta as figuras quase planas de cor, apesar do vigoroso movimento de cada uma delas. É uma composição ousada. Imagine: quantos cavalos há? Conte-os.

Luis Morales Alonso



CHAKRABORTY, Debdas
BANGLADESH

Nasceu em Faridpur, em 1933.
Graduou-se pelo Instituto de Belas-Artes, Universidade de Dacca.
Estudou Artes Gráficas, Academia de Belas-Artes de Varsóvia.
Vive em Dacca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 III Trienal da Índia, Nova Délhi
1978 Exposição de Pintura Contemporânea de Bangladesh, Europa
1981 I Exposição de Arte Asiática, Dacca
1983 II Bienal de Arte Asiática, Dacca
1986 VI Trienal da Índia, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1960-85 Quatro exposições individuais em Bangladesh
1979 Exposição individual, Varsóvia

BIBLIOGRAFIA:

Exposição de Quarenta Pinturas, White Chappel Art Gallery, Londres, 1979. Catálogo
Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh, Academia Shilpakala de Bangladesh, 1974-87

OBRAS APRESENTADAS:

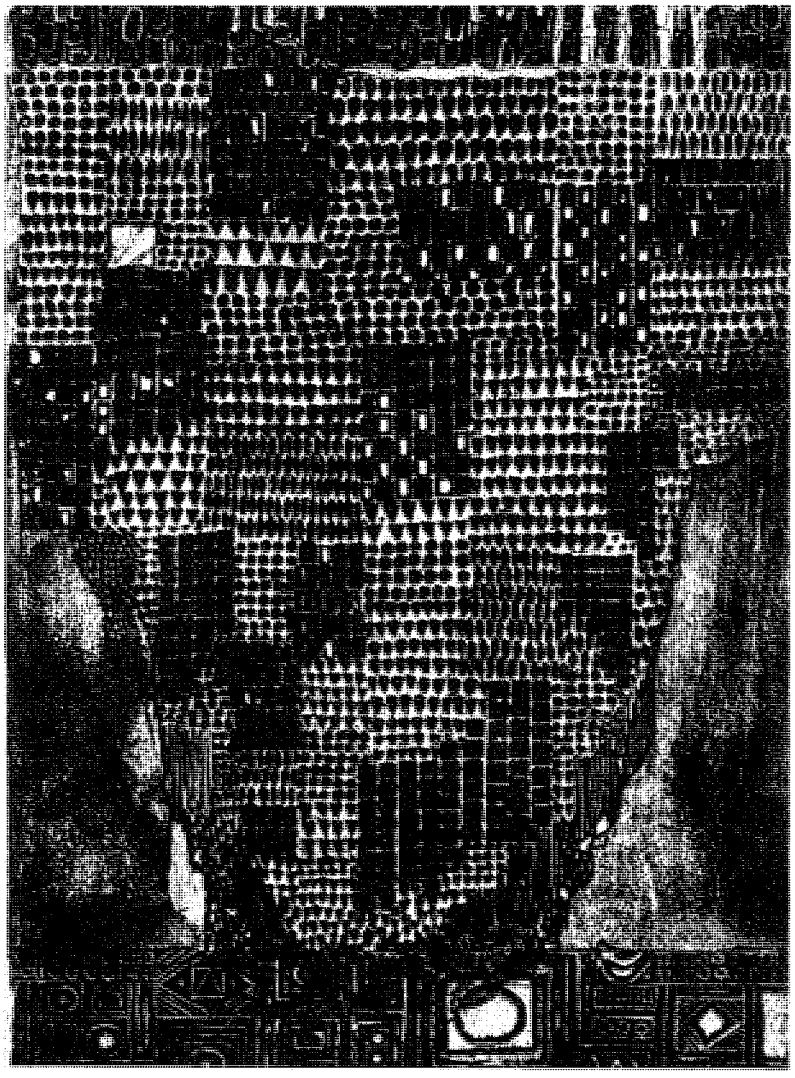
1. *Natureza-1*, 1987
   Água-forte colorida, 56×65 cm
   Col. do artista
2. *Natureza-2*, 1987
   Água-forte colorida, 56×65 cm
   Col. do artista
3. *Natureza-3*, 1987
   Água-forte colorida, 56×65 cm
   Col. do artista
4. *Natureza-4*, 1987
   Água-forte colorida, 56×65 cm
   Col. do artista
5. *Natureza-5*, 1987
   Água-forte colorida, 56×65 cm
   Col. do artista

Debdas é um dos poucos pintores de Bangladesh cujos quadros e gravuras possuem uma personalidade marcante. É despretensioso em seu esforço de se comunicar com seu meio e, além do treinamento básico em pintura moderna, seu interesse ocasional por estilos, meios e materiais, usados por diferentes pintores contemporâneos, serve-lhe apenas como caminho para encontrar um método pessoal de resolução de seus quadros, e nunca como um guia suficiente para seu pensamento plástico.

Seu expressionismo brota de fontes internas da experiência subjetiva e através da intensificação expressa o lado irracional e emocional da natureza. Suas gravuras estão repletas de arabescos decorativos, brincalhões, incluindo até mesmo planos de cor.

Santosh Gupta

2



CHÁVEZ
PERU

Nasceu em Trujillo, em 1937.
Graduou-se pela Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima.
Viveu e trabalhou em Paris. Vive em Lima.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1965 O Presente Contestado, Museu Cívico de Bologna, Itália
1966 XXXIII Bienal de Veneza
1977 Arte do século XX, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas
1978 Imaginação, Exposição Internacional Museu Bochum, República Federal da Alemanha
1978 FIAC 78, Grand Palais, Paris
1986 Os Americanos, Galerie Art Curial, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Chávez, Galerie Gaubert, Paris
1974 Chávez, Galerie Maya, Bruxelas
1976 Chávez, Galerie Farber, Bruxelas
1977 Chávez, Galerie Seine, Paris
1979 Chávez, Galerie Moderna, Silkeborg, Dinamarca
1981 Chávez 25 años de Pintura, Museo de Arte Italiano, Lima

BIBLIOGRAFIA:

BARON, Jacques. *Anthologie Plastique du Surrealisme*, Ed. Filipacchi, Paris, 1980
BAYÓN, Damian. Pintura Latinoamericana, Buenos Aires, 1985
BOSQUET, Alain. "Cháves", *Le Musée de Poche*, Paris, 1976
LANCELOT, Michel. *Le Musée Volé*, Galerie de Seine e Galerie Isy Brachot, Paris, 1979. Catálogo
MANSOUR, Joyce e CHÁVEZ, Gerardo. *Trous Noirs*, Colección La Pierre d'Alun, Bruxelas, 1986
Pintura Contemporánea del Peru, Colección Art y Tesoros del Peru, 2ª parte, 1920-1960
REY, Jean Dominique. *Chávez*, Ed. Fenêtre sur l'Art, Paris, 1977
SCORZA, Manuel. *Gerardo Chávez*, Colección Pintores Peruanos, Banco Popular del Peru, 1982
WALDBERG, Patrick. *Les Demeures d'Hypnos*, Ed. de la Différence, Paris, 1976

OBRAS APRESENTADAS:

MITOLOGIA DEL FUTURO:

a. *Ternura/Tendresse*, 1986
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
b. *Equinócio/Equinoxe*, 1986
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
Superstição/Superstition, 1986
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
c. *Saudade*, 1986
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
d. *Quimera/Chimère*, 1987
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
e. *Labirinto/Labyrinthe*, 1987
Óleo sobre tela, 250 x 200cm
Col. do artista
f. *Oceano/Océano*, 1987
Óleo sobre tela, 250 x 195cm
Col. do artista
g. *O Outro Lado/L'Autre Côté*, 1987
Óleo sobre tela, 250 x 195cm
Col. do artista

O elã mágico do guerreiro inca, a lança do hoplita grego, o olho pacificado da cutia, os emaranhados de touros de cara lunar e de gnomos benéficos: esse mundo está supenso num plasma onde nenhum corpo cai, todos em equilíbrio numa velocidade primordial, num abraço original, num combate de órgãos em gestação. Lembrança de nossas vidas futuras.

A trágica beleza desta visão se reforça por ser descabelada mas esculturalmente decidida. Os seres que engendra estão imersos na nossa velhice, onde se espantam de sempre morrer, e se aventuram no nosso futuro, onde se fixam decididamente. O mito que procriam sem cessar, com este apetite de copuladores maníacos, é a frágil e irredutível garantia da nossa continuidade.

Sonho da cor da tempestade, profecia da cor da acalmia. A serena opacidade deste mundo, atravessado por breves sobressaltos, o azul da ruptura, o vermelho da conivência põem em órbita uma selvagem doçura. Chávez é um grande pintor visionário de uma precisão deliciosa.

Édouard Glissant

b



CHOI, Byung-Ki
CORÉIA DO SUL

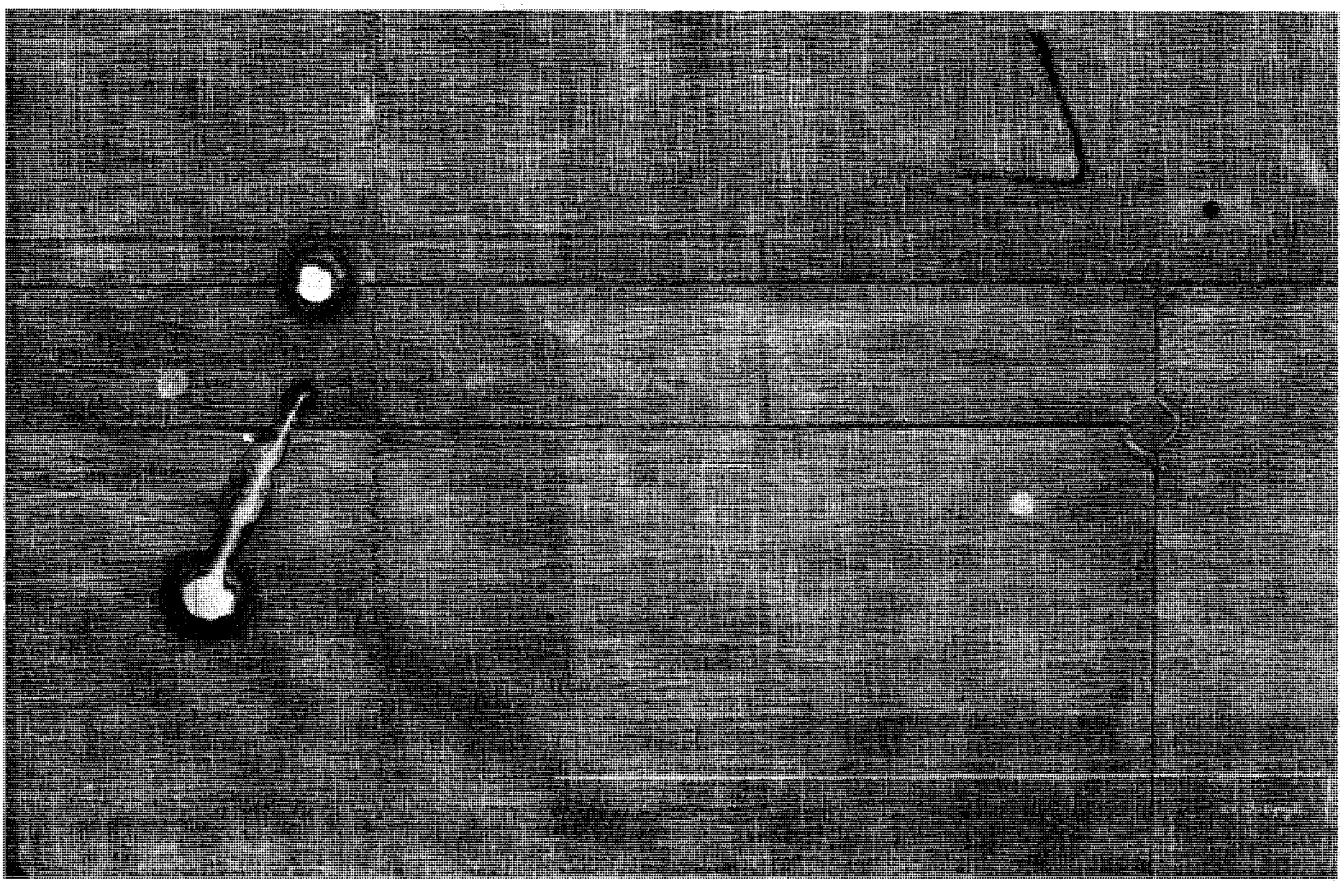
Nasceu em Seul, em 1950.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980-84	Exposição de Intercâmbio de Arte Coreana e Japonesa Contemporâneas, Seul/Tóquio
1980-86	Exposição Chang-jak Nihyeob
1986	Exposição Internacional de Trabalhos em Papel, Osaka
1986	Festival Impacto Internacional, Osaka
1987	Exposição de Arte Coreana Contemporânea, Seul

OBRA APRESENTADA:

Linha, Plano, Cor, 1987
Acrílica sobre cartão, 163,3 x 128,3 cm
Col. do artista



CHOYAL, P. N.
ÍNDIA

Nasceu em Kotah, em 1924.
Graduou-se em Belas-Artes na Escola de Artes e Ofícios, Jaipur.
Vive em Udaipur, Índia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978-79 Percepção de Udaipur, Academia Indiana de Belas Artes, Amritsar
1983 Desenho II, Galeria de Arte e Museu do Governo, Chandigarh
1984 Mulher, Sociedade de Artes e Ofícios de Toda Índia, Nova Délhi
1986 Cavalo sem Cavaleiro, VI Trienal, Índia
1987 Mulher, Academia Lalit Kala, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1962 Chuvas em Londres, Academia Rajasthan Lalit Kala, Jaipur
1969 Búfalos, Sociedade de Artes e Ofícios de Toda Índia, Nova Délhi
1984 Experiência, Galeria de Arte Jehangir, Bombaim
1984 Percepção de Bundi, Centro de Arte Dhoomi Mal, Nova Délhi
1987 Foco, Centro de Arte Dhoomi Mal, Nova Délhi

BIBLIOGRAFIA:

Monografia, Academia Rajasthan Lalit Kala, Jaipur, 1982

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Foco I / Focus I*, 1987
   Óleo sobre tela, 111×150 cm
   Centro de Arte Dhoomi Mal
2. *Foco II / Focus II*, 1987
   Óleo sobre tela, 83×114 cm
   Centro de Arte Dhoomi Mal
3. *Mulher / Woman*, 1987
   Óleo sobre tela, 117×85 cm
   Col. do artista
4. *Negação / Negation*, 1987
   Óleo sobre tela, 101×73 cm
   Centro de Arte Dhoomi Mal
5. *Sono / Sleep*, 1987
   Óleo sobre tela, 69×89 cm
   Centro de Arte Dhoomi Mal
6. *Mulheres / Women*, 1987
   Óleo sobre tela, 101×73 cm
   Centro de Arte Dhoomi Mal

4



CIECIERSKI, Tomasz
POLÔNIA

Nasceu em Cracóvia, em 1945.
Graduou-se na Academia de Belas Artes, Varsóvia.
Vive em Wroclaw, Polônia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Festival Internacional de Pintura, Cagnes-sur-Mer, França
1984 Metaphor, Museu da Cidade, Bochum, República Federal da Alemanha
1984 V Biennial, Sydney
1985 Festival de Arte Moderna, Galeria Demarco, Edimburgo, Escócia
1986 Arte Polonesa, Galerie Nouvelles Images, Hague, França

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Galeria Zapiecek, Varsóvia
1979 Galeria Jack Visser, Amsterdam
1980 Galeria de Critios, Varsóvia
1983-85 Galeria Wetering, Amsterdam
1986 Galeria Foksal, Varsóvia

BIBLIOGRAFIA:

MORAWIŃSKA, Agnieszka. "Tomasz Ciecierski na Galeria Foksal", *Twórczość*, nº 9, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Tumulto*, 1982
   Óleo sobre tela, 152 x 210 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
2. *Tríptico*, 1984-85
   Óleo sobre tela, 165 x 345 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
3. *Sonho Amarelo*, 1985
   Óleo sobre tela, 152 x 210 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia

(...) Existe, nos quadros e desenhos de Ciecierski, um traço clássico de serenidade e habilidade, indicando uma afinidade com a tradição do desenho francês — um pastiche dessa tradição composto por nuanças de uma nova família acrílica. Uma outra tradição, claramente perceptível, que modifica o classicismo de Ciecierski, refere-se à pintura americana dos anos 60 e a sua influência sobre elementos derivados da linguagem de histórias em quadrinhos. Esta origem de história em quadrinhos pode ser atribuída às linhas multiplicadas que intensificam a impressão de movimento, às manchas que sugerem algo ruidosamente explodido ou dolorosamente esmagado, à rachadura em ziguezague numa casca por onde subitamente sai algo. Formas e motivos extraídos da tradição preenchem, na imaginação de Ciecierski, uma função definida: eles negam (exatamente como o apagar e o borrar) a beleza de outros motivos, pondo a ordem em dúvida.

Agnieszka Morawinska

3

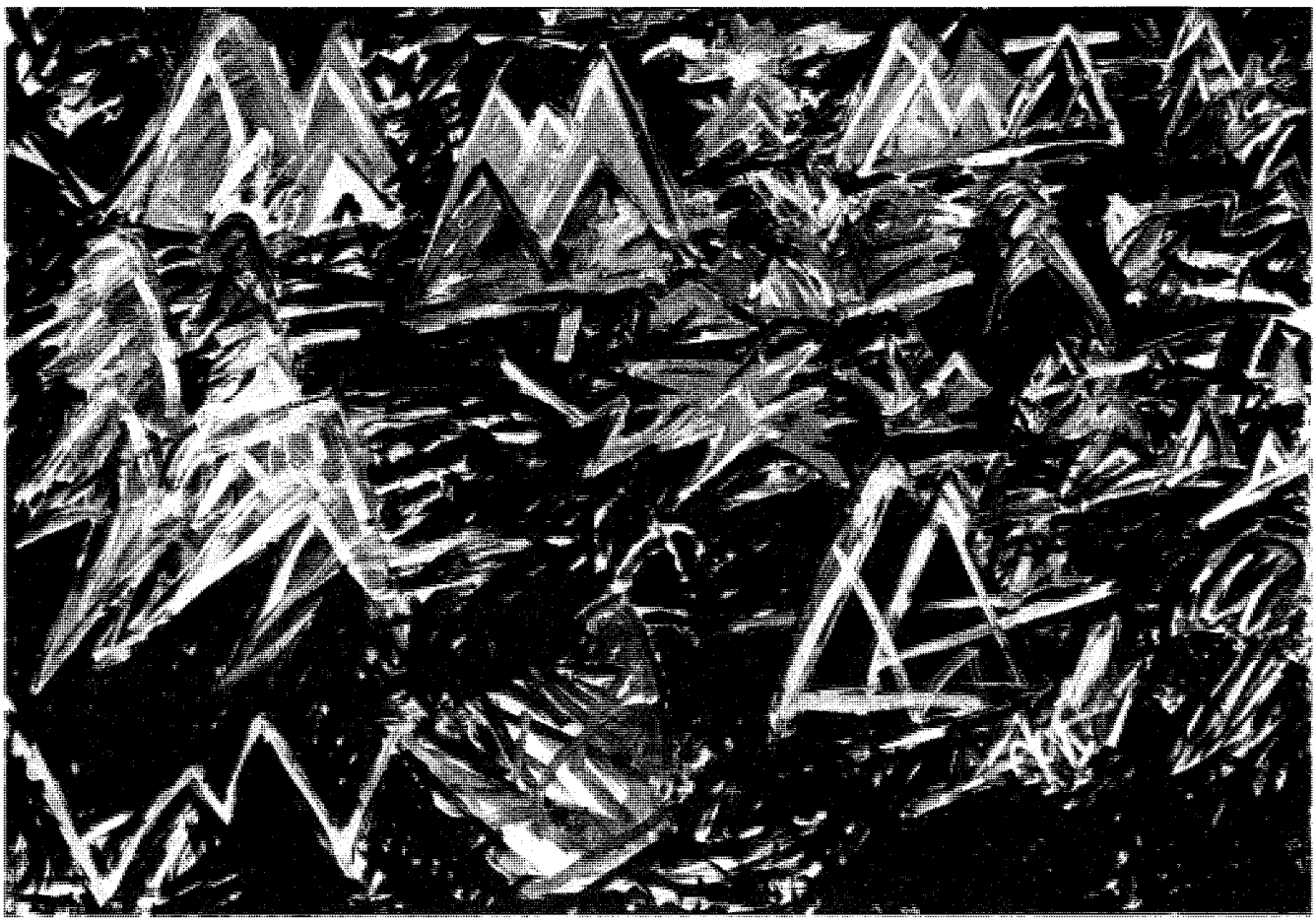


Foto Edmund Wtecki

CODAS
PARAGUAI

Nasceu em Pto. Bermejo, Argentina, em 1954.
Estudou no Instituto de Artes Visuales de Enrique J. Vieytes, Nueva Escuela, Buenos Aires, no Taller de Pablo Bobbio, Buenos Aires, e no Soho Graphic Arts Workshop, Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Outdoor MOMA, Museum of Modern Art, Nova York
1984 Stone Crab, Nova York
1985 El Paisaje y sus Elementos, Galería Espacio Alternativa, Assunção
1986 La Condición del Hombre, Galería Agustín Barrios (CCPA), Assunção
1986 Trazos y Formas, Galería 530, Assunção

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 De Recorridas y Afines, Siddharta, Paraguai
1982 De Recorridas y Afines, Emoções Baratas, Rio de Janeiro
1983 Collages, Bosque de los Artistas, Paraguai
1985 Red de Luz, Galería 530, Paraguai
1987 Ciudad Disponible, Galería Arte-Sanos, Assunção

OBRAS APRESENTADAS:

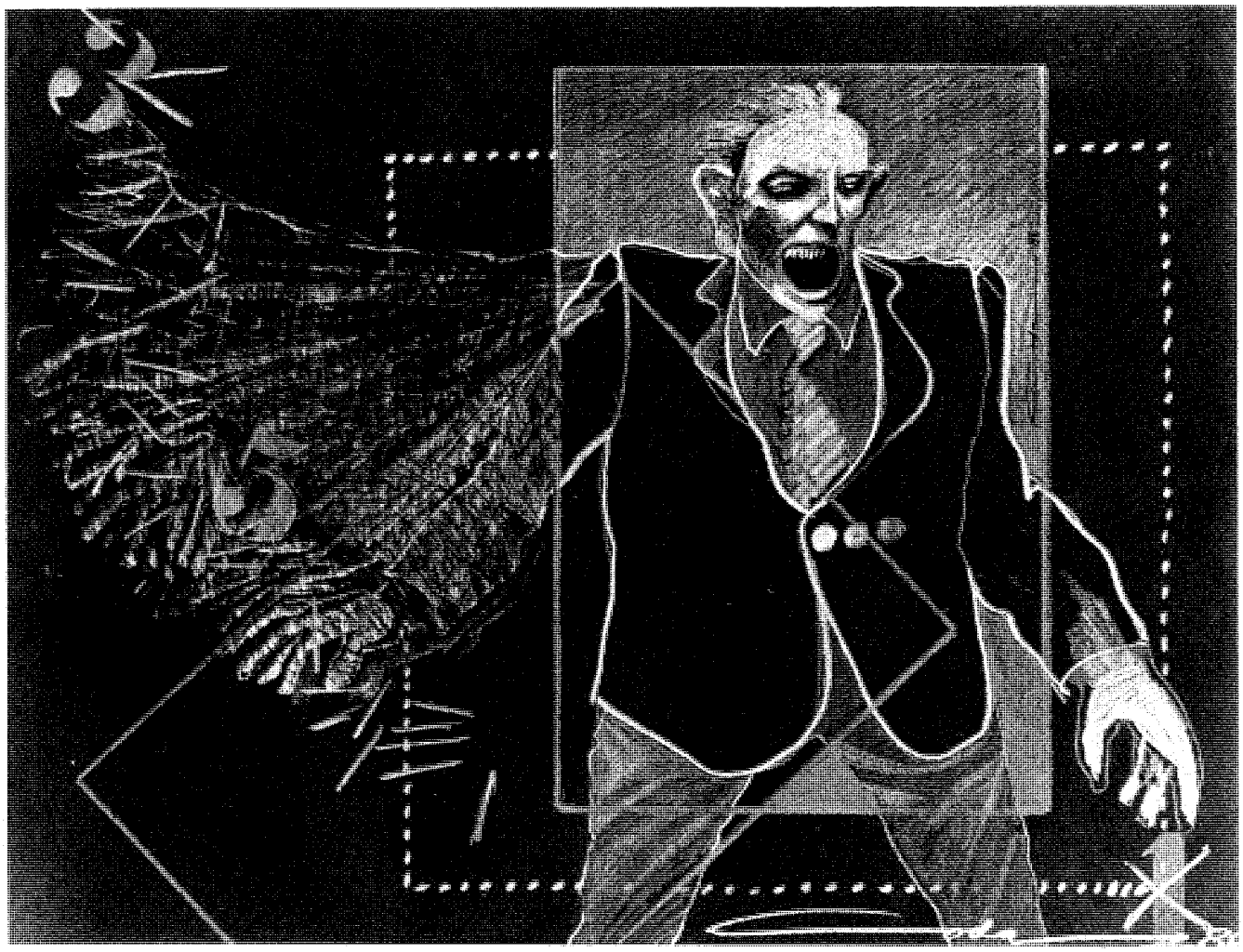
1. *Tríptico I / Tríptico I*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
2. *Tríptico II / Tríptico II*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
3. *Tríptico III / Tríptico III*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
4. *Tríptico IV / Tríptico IV*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
5. *Tríptico V / Tríptico V*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
6. *Tríptico VI / Tríptico VI*, 1987
   Neocolor, 75 x 165 cm
7. *Tríptico / Tríptico*
   Vídeo, 12 min.

Conheço, há anos, Jorge Codas; conheci-o como fotógrafo, interessado em tudo que dissesse respeito à linguagem visual; contudo, só cheguei a ver seus trabalhos plásticos há pouco tempo — creio, o ano passado —, quando apresentou obras relacionadas com o Mundial de Futebol. Faz pouco, mostrou-me alguns dos que hoje apresenta, e me indagou se gostaria de escrever algo a respeito, no Catálogo. Aceitei e me pus a pensar sobre o que poderia dizer acerca dos... São desenhos? Sim, pois a linha é um elemento fundamental neles, porém... São caricaturas? Sim, mas... Indubitavelmente, há nessas obras muito desenho e também aspectos pictóricos, mas o que se percebe mesmo é ironia, sátira, humor, sarcasmo, crítica, denúncia. E tudo isso é dado através da espontaneidade da linha e da liberdade da cor com que expressa o que pretende dizer.

Ao ver seus trabalhos, pensei em Francis Bacon. E ainda que não creia que se "pareçam" às pinturas do grande inglês contemporâneo, há neles algo do espírito que caracteriza a obra de Bacon, algo que desfigura e desumaniza sem procurar agradar — e é por isso mesmo que sua obra nos atrai e nos prende.

Ainda haveria muitos aspectos a analisar desses trabalhos — os fundos, alguns traços aparentemente desnecessários... Então, o que mais dizer destas obras de Jorge Codas? Pedi-lhe que me fornecesse mais alguns dados e creio que o melhor será ele mesmo nos falar de como nasceram e por quê.

Olga Blinder



COHEN GAN, Pinchas
ISRAEL

Nasceu em Meknes, Marrocos, em 1942.
Graduou-se pela Academia de Arte Bezalel, Jerusalém.
Estudou na Central School of Art, Londres.
Vive em Kiriat-Bialik.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 IX Bienal para Artistas Jovens, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1977 Dez Artistas Israelenses, Louisana Museum, Dinamarca
1977 Documenta 6, Kassel
1978 Seven Artists in Israel, Country Museum, Los Angeles
1981 Figuration, University Art Galleries, University of California, Santa Bárbara, Estados Unidos

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Atividades, Museu de Israel, Jerusalém
1978 Museu de Tel Aviv, Israel
1982 Black Sabbath 1982, Max Protetch Gallery, Nova York
1982 Pinchas Cohen Gan, San Francisco Art Institut, Estados Unidos
1983 Museu de Arte Moderna, Haifa, Israel

BIBLIOGRAFIA:

BREITBERG, Sara. Museu de Tel Aviv, 1978. Catálogo
MILLET, Catherine. *Art Press*, nº 19, jul.-ago. 1975
OMER, Mordechai. Museu de Arte Moderna de Haifa, Israel, 1983. Catálogo
PERONE, Jeff. *Art Forum*, vol. 15, nº 8, abr. 1977
WITTEN, Robert Pincus, *Arts Magazine*, vol. 50, nº 7, mar. 1976
ZALMONA, Yigal. Museu de Israel, Jerusalém, 1985. Catálogo.

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Visual Semiótico, A / Visual Semiotics, A*, 1985-86
   Acrílica sobre cartão, 210 x 300 cm (9 painéis)
   Col. do artista
2. *Visual Semiótico, B / Visual Semiotics B*, 1985-86
   Acrílica sobre cartão, 210 x 300 cm (9 painéis)
   Col. do artista
3. *Visual Semiótico, C / Visual Semiotics, C*, 1985-86
   Acrílica sobre cartão, 210 x 300 cm (9 painéis)
   Col. do artista
4. *Visual Semiótico, D / Visual Semiotics, D*,1985-86
   Acrílica sobre cartão, 210 x 300 cm (9 painéis)
   Col. do artista

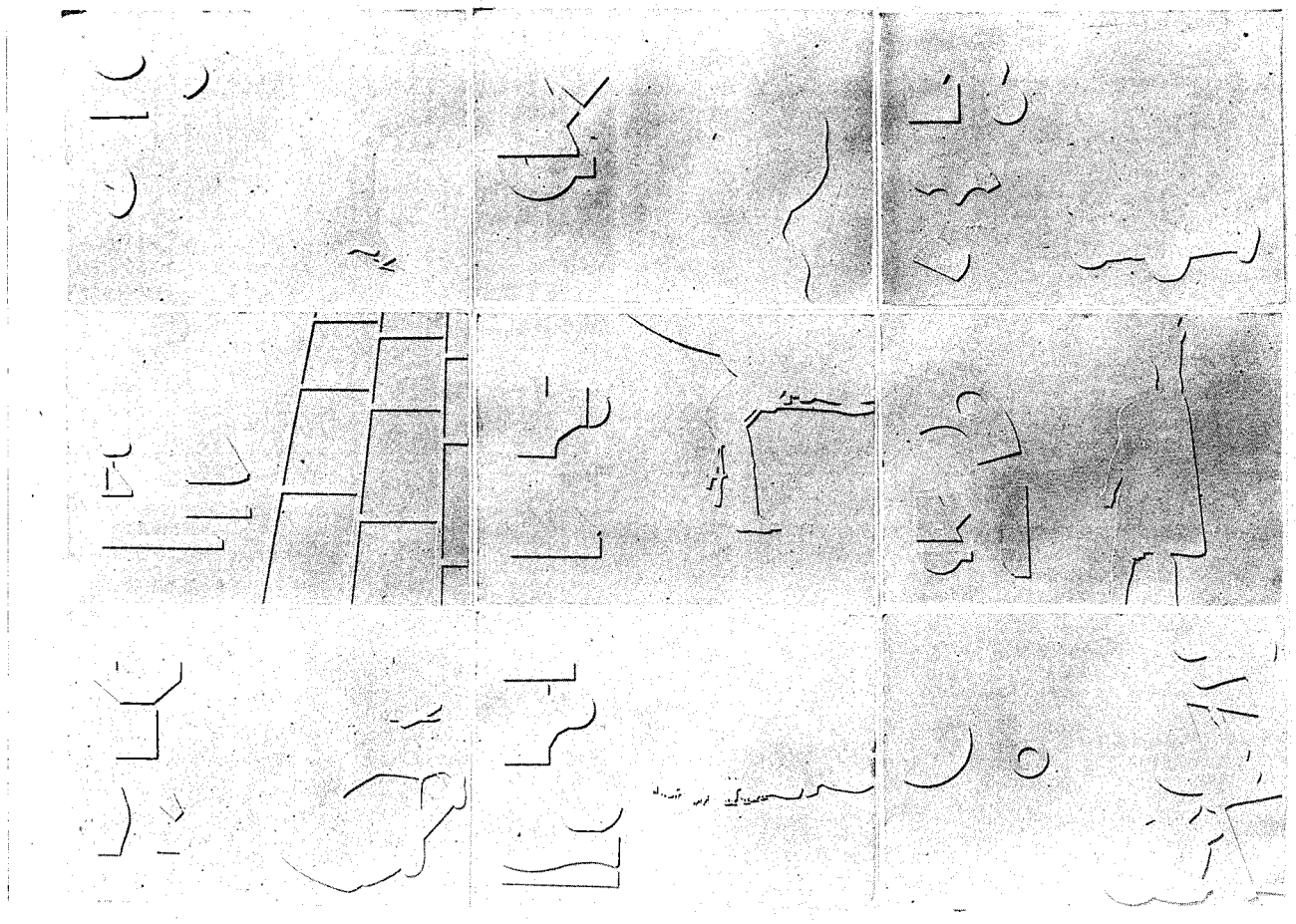
Cada uma das Semióticas Visuais *de Pinchas Cohen Gan é constituída de nove unidades de cartolina cinza. Cada uma dessas unidades é, por si só, um termo modular autônomo, que pode ser ajustado a seu grupo segundo diferentes ordens sintáticas.*

As imagens propriamente ditas são tiradas da vida cotidiana: captadas e documentadas pelos olhos de um fotógrafo comercial nos jornais ou na tela de uma produção de televisão. Apesar das imagens virem através de um amplo processo de redução e abstração, ainda é possível reconhecer as suas origens, que remetem à vida urbana e ao homem citadino.

Nos trabalhos de Pinchas Cohen Gan, essas imagens se tornam símbolos que têm sido absorvidos num sublime espaço utópico cinzento. As linhas sensuais, o calor da cartolina e a poderosa e precisa ordem do seu relevo provocam nessas pinturas um sentido de otimismo pelo futuro.

Mordechai Omer
Comissário

Visual Semiotics, 1985-86



COLTA, Onisim
ROMÊNIA

Nasceu em Baia-Sprie, em 1952.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Ion Andreescu, Cluj, Romênia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Atenas
1982 Barcelona
1983 Szarvas, Hungria
1984 Roma
1986 Budapeste
1986 Roma

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1976 Cluj, Romênia
1979 Arad, Israel
1980 Cluj, Romênia
1986 Bucareste

OBRAS APRESENTADAS:

Série *Luz e Matéria*
1. *O Antigo Portão*
Desenho em nanquim e lápis, 50 x 65 cm

Cosmogonias:
2. *Cosmogonia I*
Desenho em nanquim e lápis, 50 x 65 cm
3. *Cosmogonia II*
Desenho em nanquim e lápis, 50 x 65 cm
4. *Cosmogonia III*
Desenho em nanquim e lápis, 50 x 65 cm

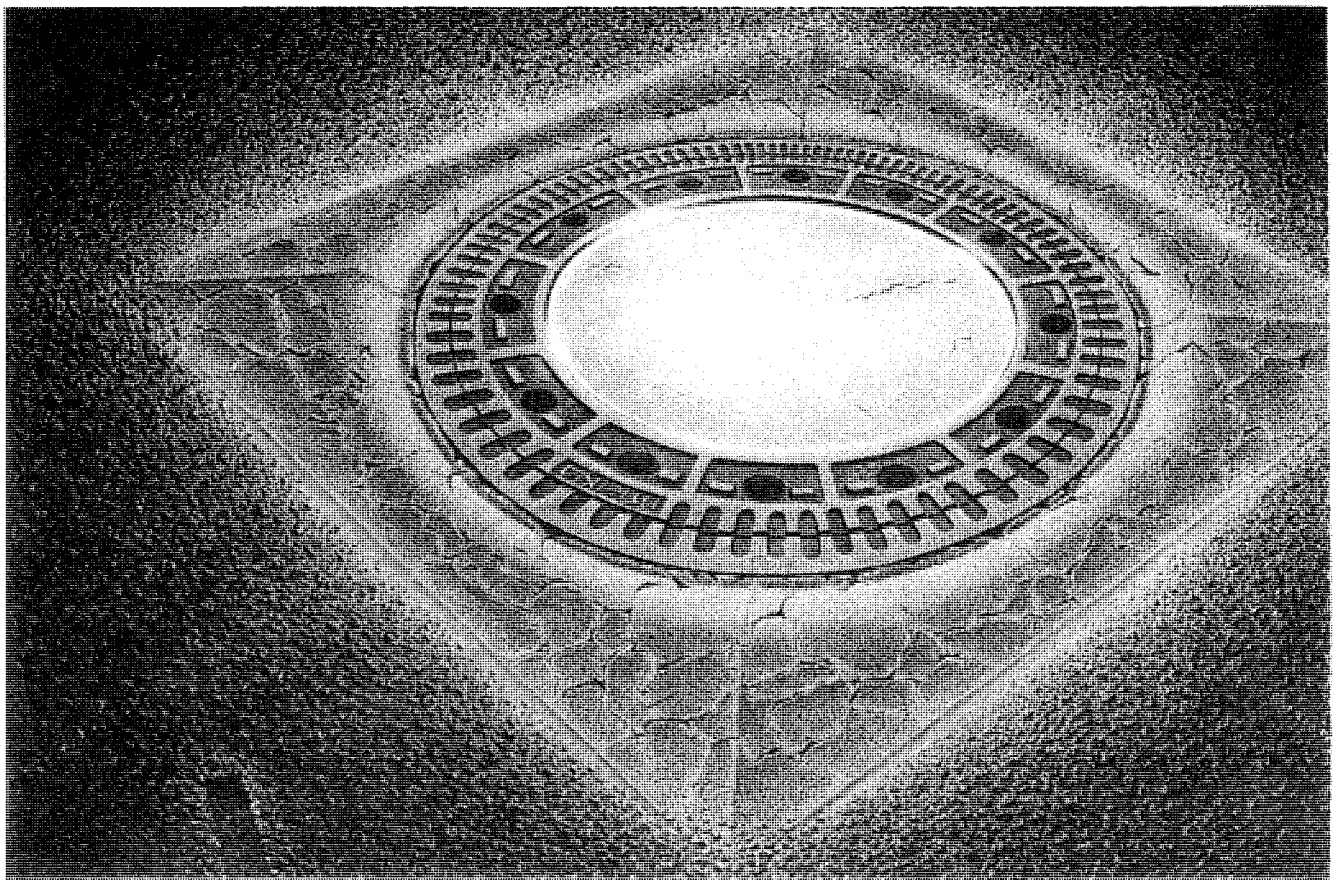
Na Praia
5. *Na Praia*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm
6. *Areia*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm

Espelhos
7. *O Espelho*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm
8. *Abismo*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm
9. *Espelho*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm
10. *Céu*
Desenho em pastel, nanquim e lápis, 50 x 65 cm

Onisim Colta graciosamente reconcilia as técnicas realistas da fotografia com uma imaginação figurativa constituída de detalhes, elementos ou precários ou fúteis, para transformá-los em iluminadas construções irreais.

Mihai Spir

9



COPERS, Leo
BÉLGICA

Nasceu em Gent, em 1947.
Estudou no Instituto Superior St. Lukas e na Academia Real de Belas-Artes, Gent, Bélgica.
Vive em Wetteren, Bélgica.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1971 Segunda Trienal, Hallen, Bélgica
1972 Trienal da Holanda, Museu Van Abbe, Eidhoven
1974 Encontro Internacional, Academia Jan Van Eyck, Maastricht, Holanda
1980 Quartos Encantados, Palávio Real, Milão
1982 A Arte Belga desde 1945, Museu de Belas-Artes André Mahaus, Le Havre, França
1985 Investigações, Praça Saint Lambert, Liège, Bélgica
1986 Saudações da Bélgica, De Meervaart, Amsterdam

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1971 Plus Kern, Gent
1974 Gráfica 50, Wakken
1980 I.C.C., Antuérpia
1981 Palácio das Belas-Artes, Bruxelas
1986 Iniciativa 86, V.M.H.K., Gent

BIBLIOGRAFIA:

JOORIS, R. "Leo Copers", Kunstkrant, Museu de Arte Contemporânea, Gent, 1972. Catálogo
PATTEEUW, R. "Leo Copers, Intuitie en Idee Relativerend Verstrengeld" Kreatief, dez., 1973, p. 71-83
VAN PELT, H. "Leo Copers", I.C.C., Antuérpia, 1980. Catálogo
VAN DURME, V. "Leo Copers", Museu de Arte Contemporânea, Gent, 1983. Catálogo
VAN DAMME, L. "God Icarus in Copers", Museu de Arte Contemporânea, Gent, 1986. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

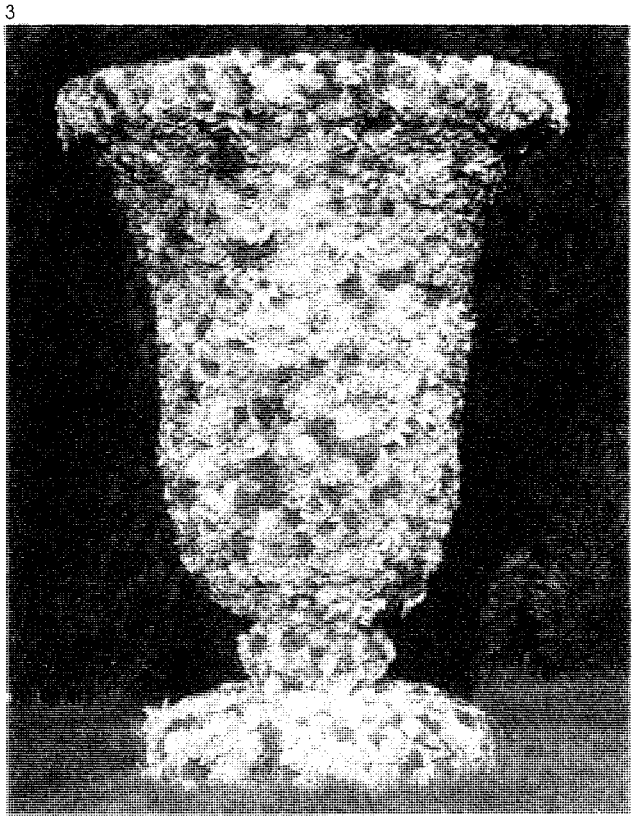
1. *Vaso Grande/Grote Vaas*, 1986-1987
   Cristal e Técnica mista, 210×130 cm (diâmetro)
   Col. do artista
2. *Vaso Ersata/Ersata Vaas*, 1987
   Vidro, silicone e resina sintética, 210×130 cm (diâmetro)
   Col. do artista
3. *Vaso de Flores/Bloemenvaas*, 1987
   Seda e técnica mista, 210×130 cm
   Col. do artista

Para Leo Copers o meio é essencial em todas as suas facetas e está tão estreitamente ligado ao tema tratado quanto à sua "motivação intuitiva" de encontrar um caminho técnico aceitável para o realizar de maneira expressiva.

Leo Copers não exclui qualquer matéria, nenhum meio. É por isso que depois dos anos 60 a obra de Leo Copers não está ligada a características de estilo absolutas. A forma fina é o resultado de um momento visionário, de um relâmpago.

Roland Patteeuw

3



CREIMER, Geórgia
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1964.
Graduou-se em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.
Vive em Viena.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
1985 Evento-Exposição, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo
1986 A Nova Dimensão do Objeto, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Objetos de Arte, Galeria Mônica Filgueiras de Almeida, São Paulo
1985 Objetos de Arte, Edifício Viaduto, São Paulo

OBRA APRESENTADA:

Dois Objetos, Dois Lagos, Duas Cabeças, 1987:
a. *Dois Objetos*
Técnica mista sobre tela, 110 x 136 cm e 91 x 136 cm
b. *Dois Lagos*
Técnica mista sobre tela, 377 x 286 cm e 377 x 192 cm
c. *Duas Cabeças*
Técnica mista sobre tela, 200 x 124 cm e 200 x 124 cm

DOIS OBJETOS, DOIS LAGOS, DUAS CABEÇAS

Este trabalho, semelhante à exposição "Objetos de Arte", é fundamentalmente um trabalho de instalação. O que significa que, apesar da força (força aqui vem como significado) individual de cada trabalho, seu funcionamento depende intrinsecamente da relação ou relações entre eles e o espaço que ocupam. A palavra "funcionamento" encontra aqui dificuldade para se expressar. (Funcionamento, locomotiva, movimento, relações que se concretizam muito bem na imaginação.)

Seria talvez mais fácil pensar em coreografia. Coreografias de imagens sem função que, em contato com o espectador, atuam primeiro em tempos diferentes e mais tarde (questão talvez de segundos) atingem então um equilíbrio de atuação e uma mensagem (obviamente de caráter pessoal e individual).

As peças adquirem uma qualidade específica em função da posição, canto ou altura onde são colocadas (ou encontradas) para que atuem em uma outra dimensão que não seja somente: espectador em frente ao trabalho, espectador de costas para o trabalho, espectador de lado para o trabalho. Mas, talvez, com um pouco de sorte, espectador dentro do trabalho. O espaço então se torna o que abriga, o que permite, o que divide e faz pausa.

Os trabalhos em si

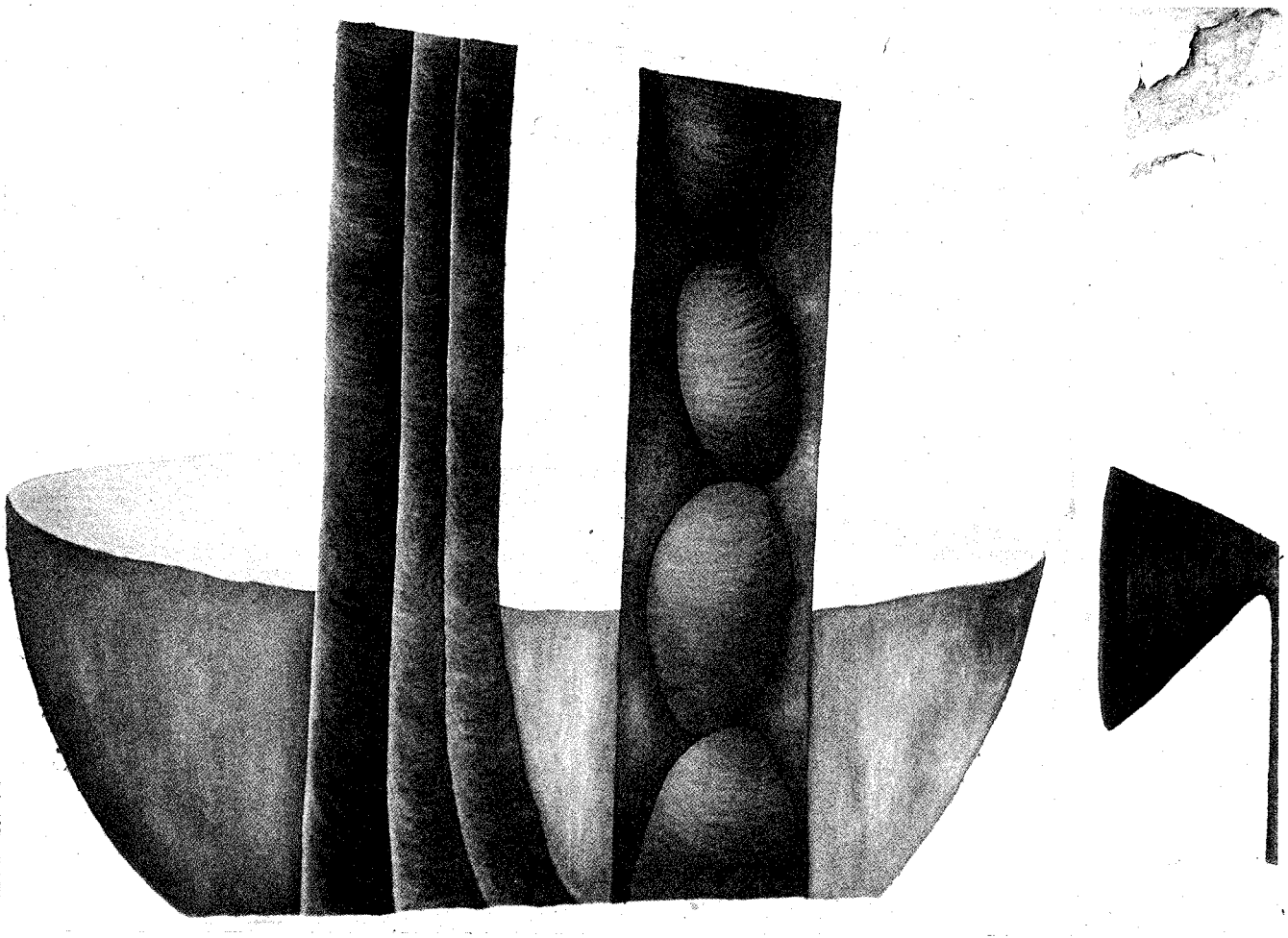
Os trabalhos individualmente são ainda objetos, peças. Agora os elementos se agrupam e contrapõem formando às vezes situações. São objetos, sem dúvida de caráter arquitetônico, monumental, que repousam, flutuam, emergem. O seu corpo é concreto, Gegenständlich *e sem truques de ilusão. Novamente aí ocorrem problemas; como explicar uma ilusão sem truques (pois é lógico que a ilusão está presente)? Parte-se do ponto de que ela existe, mas não se procura esconder de onde provém. A clareza e o despojamento são aí fundamentais.*

As superfícies são lisas e duras e seus tons monocromáticos. E suas formas estão num meio-termo entre o geométrico e o orgânico. O geométrico, por exemplo, acontece tão perfeito quanto o podem criar as mãos e os olhos do artista (sem instrumentos tão sofisticados quanto uma régua) e o orgânico, tão espontaneamente quanto sua mente e seu raciocínio o permitem.

Fazer e construir são verbos importantes para a percepção do trabalho. Sua conversa gira em torno de construções, esculturas, visões. É um trabalho de construção, de "pedra sobre pedra".

Geórgia Creimer

b.



CROFT, José Pedro
PORTUGAL

Nasceu no Porto, em 1957.
Vive em Lisboa.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Arquipélago, Lisboa
1986 Le XX ème au Portugal, Bruxelas
1986 Arte Portuguesa dos Anos 80, V Bienal de Vila Nova de Cerveira, Portugal
1986 III Exposição de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1986 Bienal de Zamora, Espanha

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Galeria Diário de Notícias, Lisboa
1984 Galeria Leo, Lisboa
1985 Galeria Leo, Lisboa

BIBLIOGRAFIA:

CALDAS, Manuel Castro. *Temples, Columns, Boxes, Tombs, The Sculpture of José Pedro Croft*, Galeria Emi-Valentim de Carvalho, 1987. Catálogo
MELO, Alexandre e PINHARANDA, João. *Arte Portuguesa Contemporânea*, 1986

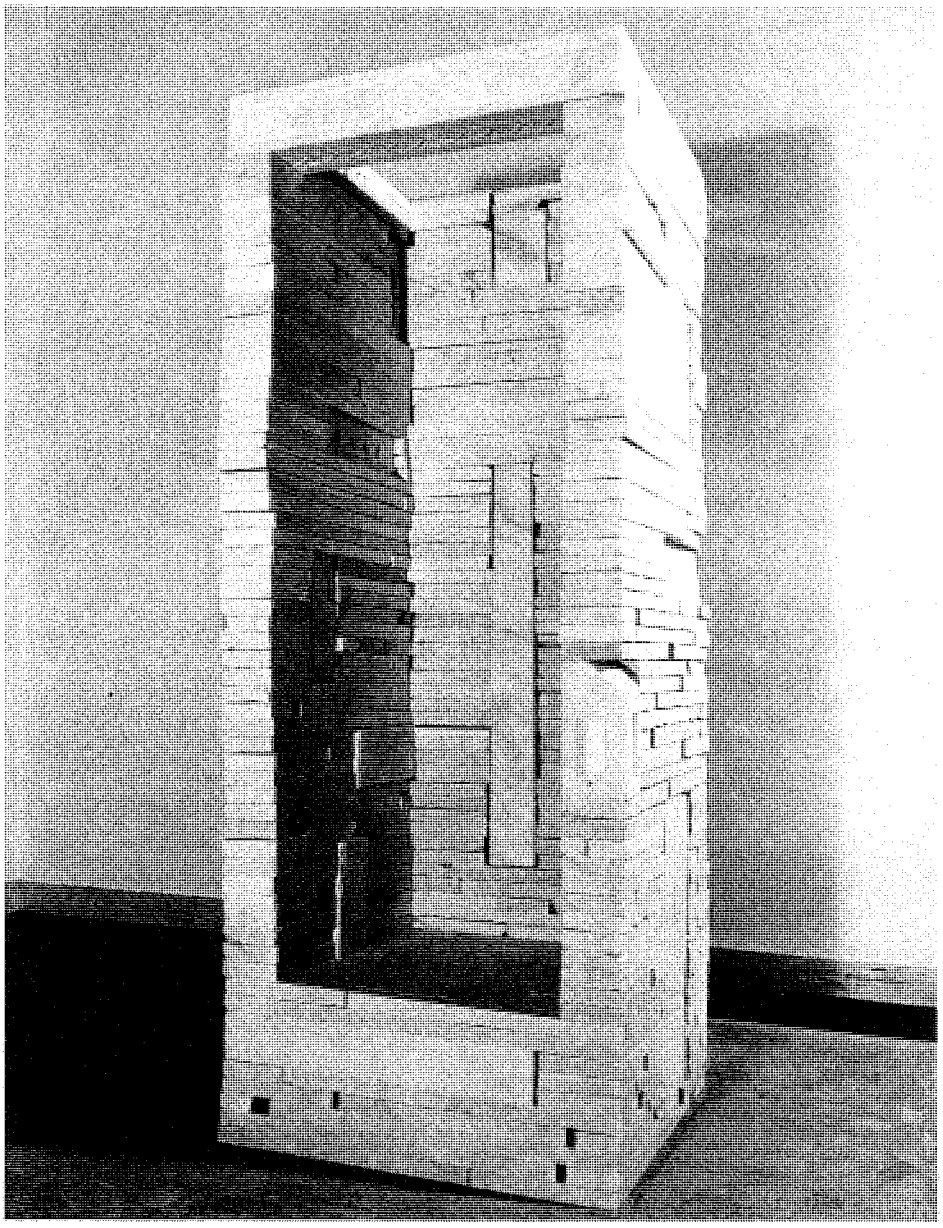
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1986
   Mármore, 180×58×58 cm
   C.G.D.
2. *Sem Título*, 1986
   Mármore, 220×75×75 cm
   F.C.G.
3. *Sem Título*, 1987
   Mármore e bronze, 230×200×60 cm
   Col. particular

Na obra de José Pedro Croft a arquitetura tem sido uma constante. De princípio, nos baixos-relevos, depois, nas figuras escavadas em grandes paralelepípedos, e, atualmente, nas construções de arcos, colunas ou caixas. As suas últimas esculturas são constituídas por placas de mármore sobrepostas, que nos sugerem achados arqueológicos em que uma ou outra placa é valorizada por uma inscrição ou por um relevo. Na obra que executou especialmente para esta Bienal introduziu ainda, de uma maneira sábia, o bronze.

José Sommer Ribeiro

2



CUADRA, Ernesto
NICARÁGUA

Nasceu em Manágua, em 1951.
Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes, Manágua, na Escuela Superior de Bellas Artes, Barcelona, e na Escuela Libera de Belle Arti, Roma.
Vive em Manágua.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Arte' Der, Bilbao, Espanha
1984 I Bienal de Arte Latinoamericano, Havana
1986 Art and Reality, Museu de Arte Moderna da América Latina, Washington
1987 I Bienal de Pintura, Cuenca, Equador
1987 Certamen Nacional de Artes Plásticas, Manágua

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Ernesto Cuadra, Casa Fernando Gordillo, Manágua
1985 Obras Recientes de E. Cuadra, Casa Fernando Gordillo, Manágua

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Mascarados/Enmascarados*, 1987
   Técnica mista sobre cartão, 75 × 105 cm
2. *As Bruxas/Las Brujas*, 1987
   Técnica mista sobre cartão, 75 × 105 cm
3. Tríptico, Paisagem Humana/Tríptico, Paisaje Humano, 1987
   Técnica mista sobre cartão, 180 × 339 cm

Jovem e louco, extraordinariamente "automatista", espontâneo, experimentador. Aficionado pelo nu humano. Elabora-o por partículas moleculares que dão forma aos torsos: seus personagens agrupam-se para libertar-se do quadro, são faces iguais com expressões iguais que nos arrebatam na tentativa de dar gestos e reflexos diferentes. Os grupos humanos são essa ansiedade por encontrar no homem a solução estética da mulher e vice-versa, seus personagens claramente reconhecíveis nos transmitem, por vezes, um classicismo belo, pleno de cores, texturas, luzes, máscaras, vulcões, sóis. Seus personagens nos atraem à janela (o quadro) ou nos esperam no canto de uma casa coroada de lagos e vulcões para nos contar o segredo de sua clausura e, assim, capturar-nos para fruir com eles desse mundo de cor e textura de Cuadra.

Luis Morales Alonso

1



DANNEMANN, Roberto
CHILE

Nasceu em Santiago, em 1960.
Licenciou-se em Artes Plásticas, menção em Pintura, Universidad de Chile, Santiago. Leciona na Corporación de Educación Artistica e no Instituto de Arte y Ciencias Sociales (Arcis), Santiago.
Vive em Santiago.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 El Árbol en la Pintura Chilena — Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
1983 VI Bienal Internacional de Arte, Municipalidad de Valparaíso, Valparaíso
1983 Chile-Francia — Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago
1984 Pintura Joven — Museo de Arte Contemporáneo, Santiago e Valparaíso
1985 VIII Bienal Internacional de Arte — Municipalidad de Valparaíso, Valparaíso

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Exposición de Dibujos, Universidad de Chile, Santiago
1984 Exposición "Del Barrio...", Instituto Cultural de las Condes, Santiago
1985 Exposição "Esperando un Cometa", Galería Visuala, Santiago

OBRA APRESENTADA:

Caminhar com um Egípcio, 1987
Óleo sobre tela, 300×900 cm

Em Dannemann há uma maior preocupação pela gravura, na qual emprega tons chapados exaltando como temática a beleza física clássica.

Gabriel Barros



DASGUPTA, Dharmanarayan
ÍNDIA

Nasceu em Tripura, em 1939.
Graduou-se em Artes e Ofícios em Santiniketan, Índia.
Vive em Howrah, Índia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Pintura Indiana Hoje, Galeria de Arte Jehangir, Bombaim
1982 Contemporary Indian Art, Royal College of Art, Londres
1986 Pintura Indiana Contemporânea, Feira Internacional do Livro, Frankfurt
1986 II Bienal de Havana, Cuba
1986 IV Trienal da Índia, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1963 Casa do Artista, Calcutá
1984 Galeria Kala Yatra, Madras
1985 Galeria de Arte Calcutá
1985 Centro de Arte Dhoomi Mal, Nova Délhi

BIBLIOGRAFIA:

Escultura e Pintura Indiana Contemporânea, Galeria Kala Yatra, Madras, 1982. Catálogo
Frontier, vol. 8, n.º 23, Editora S. Sen, Calcutá, nov., 1975
Pintura Indiana Hoje, Galeria de Arte Jehangir, Bombaim, 1981. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Líder / Leader*
   Têmpera, 70×55 cm
2. *Homenagem a Mim Mesmo / Homage to Myself*
   Têmpera, 70×55 cm
3. *Chuva à Noite / Rain at Night*
   Têmpera, 55×70 cm
4. *Sem Título I / Untitled I*
   Tinta opaca, 55×70 cm
5. *Sem Título II / Untitled II*
   Tinta opaca, 70×55 cm
6. *Sem Título III / Untitled III*
   Tinta opaca, 70×55 cm
7. *Sem Título IV / Untitled IV*
   Tinta opaca, 70×55 cm
8. *Banco Cruel / Bitter Band*
   Tinta Opaca, 70×54 cm
9. *Peep Show / Peep Show*
   Tinta opaca, 70×54 cm

8



DAVOU, Bia
GRÉCIA

Nasceu em Atenas, 1932.
Estudou pintura com o pintor K. Heliades.
Vive em Atenas.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1957-60	Exposição Pan-Helênica, Atenas
1961	Bienal de Paris
1973	XXC Salon de Sculpture, Paris
1977	Tendências da Moderna Arte Grega, Varsóvia
1978	Tendências da Moderna Arte Grega, Budapeste
1979	Nova Geometria, Instituto Goethe de Antenas e Galeria Nacional da Irlanda
1981	Arte Moderna e Tradição, Atenas e Amsterdam

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1960	Galeria Nees Morphes, Atenas
1974	Flowcharts, Galeria Desmos, Atenas
1981	Estruturas Seqüências 2, Galeria Desmos, Atenas
1983	Colunas e Nuvens, Galeria Desmos, Atenas

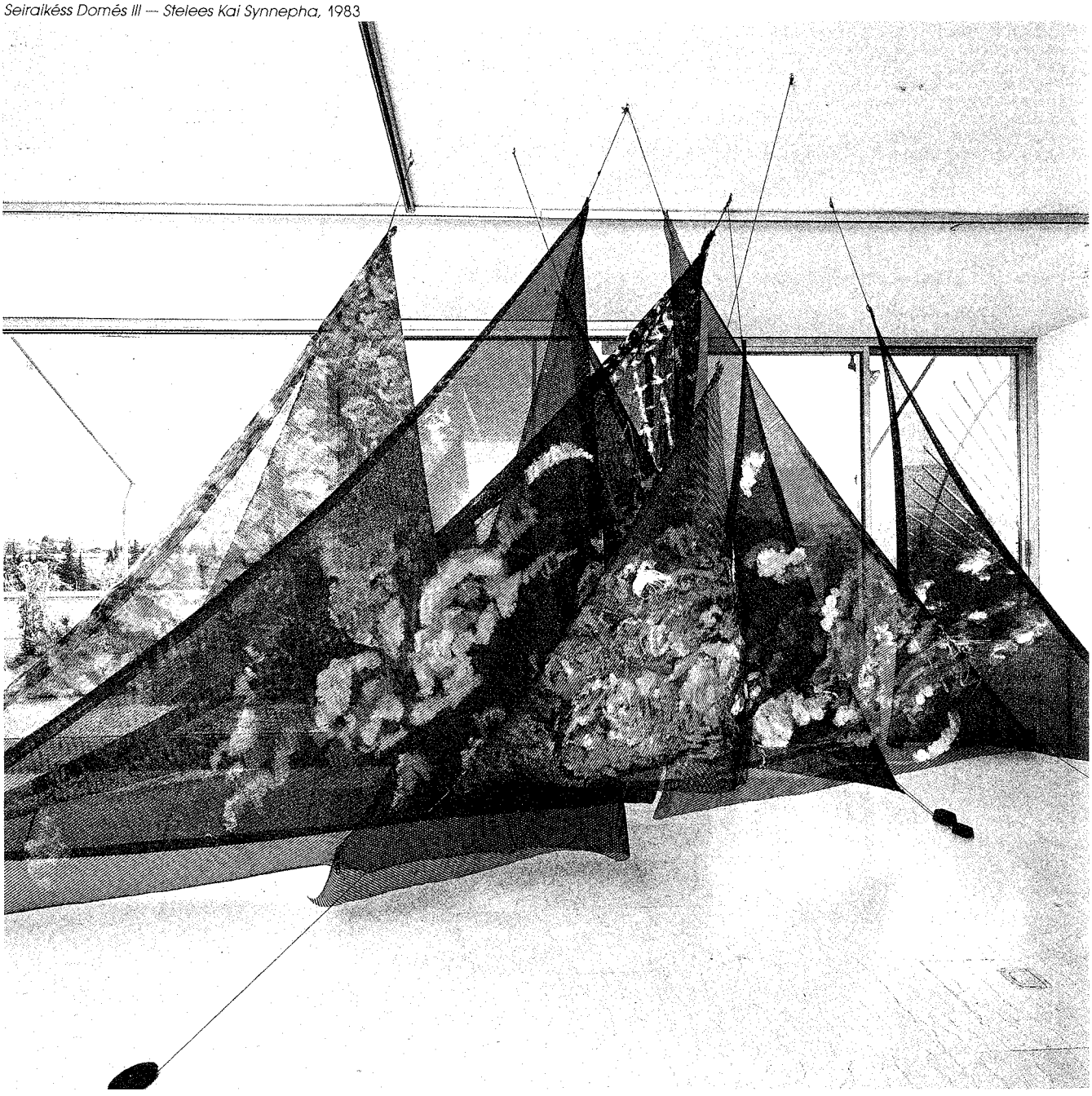
BIBLIOGRAFIA:

Bia Davou, Editora Drakos Art, 1986

OBRA APRESENTADA:

1. *Terra de Kimmerion*, 1987
   Instalação (técnica mista), 400 cm (altura), 15 peças

Seiraikêss Domês III — Stelees Kai Synnepha, 1983



DIRKX, Piet
HOLANDA

Nasceu em Eindhoven, em 1953.
Estudou na Academia de Tilburg, na V.H.I.S.K., Antuérpia, e na Academia Jan van Eijck, Maastricht.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Galerie Nouvelles Images, Haia
1984 Bienal do Brabante, 's-Hertogenbosch, Holanda
1986 Novas Aquisições, Museu Municipal de Haia
1986 Abstract, Van Krimpen, Amsterdam
1986 Kunst-Rai'86, Galerie A, Amsterdam

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Hemelrijken 77, Eindhoven, Holanda
1985 Galerie't Venster, Roterdam
1985 Museu Van Abbe, Eindhoven, Holanda
1986 Museu Municipal de Haia

BIBLIOGRAFIA:

"Piet Dirkx als interieurverzorger", *Metropoles M*, jan., 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1986
   Escada, encáustica sobre 11 painéis de triplex
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1986
   Pequena escada, encáustica sobre 4 painéis de compensado
   Col. do artista
3. *A Casa do Pintor*, 1986
   Instalação, andaime, painéis, metal, encáustica, tela, madeira, cartão, vidro
   Col. do artista

O mundo de Piet Dirkx é constituído por quatro elementos: espaço, forma, cor e quantidade.

Em seu ateliê, Dirkx cria trabalhos soltos com os quais realiza depois conjuntos. Seu objetivo é a conquista de um espaço, mantendo o equilíbrio existente, e a criação de um espaço próprio, o qual, como os ateliês de Mondrian em Nova York e Paris, é determinado por pequenas superfícies de cor.

Os trabalhos de Dirkx são constituídos por caixas de charutos, tabuinhas e placas de vidro — planos independentes que, como pequenas séries, são colocados sobrepostos, juntos ou por cima uns dos outros. O tamanho da superfície é importante, já que ele determina a influência da cor dentro da série.

A cor das caixas é proveniente de pigmentos dissolvidos em cera, aplicados em várias camadas, do que resulta a ênfase da intensidade. Por último, temos a quantidade. Qual é o efeito de um objeto pintado e em que momento é que qualquer coisa se transforma em objeto? Será que se tornam objeto vinte caixas colocadas em fileira sobre uma prateleira?

Os sistemas intuitivos de Dirkx nem sempre se concretizam, mas talvez resida aí, precisamente, a sedução de sua arte.

Marjolijn C. W. Vredegoor
Coordenador Geral

Instalação, 1985

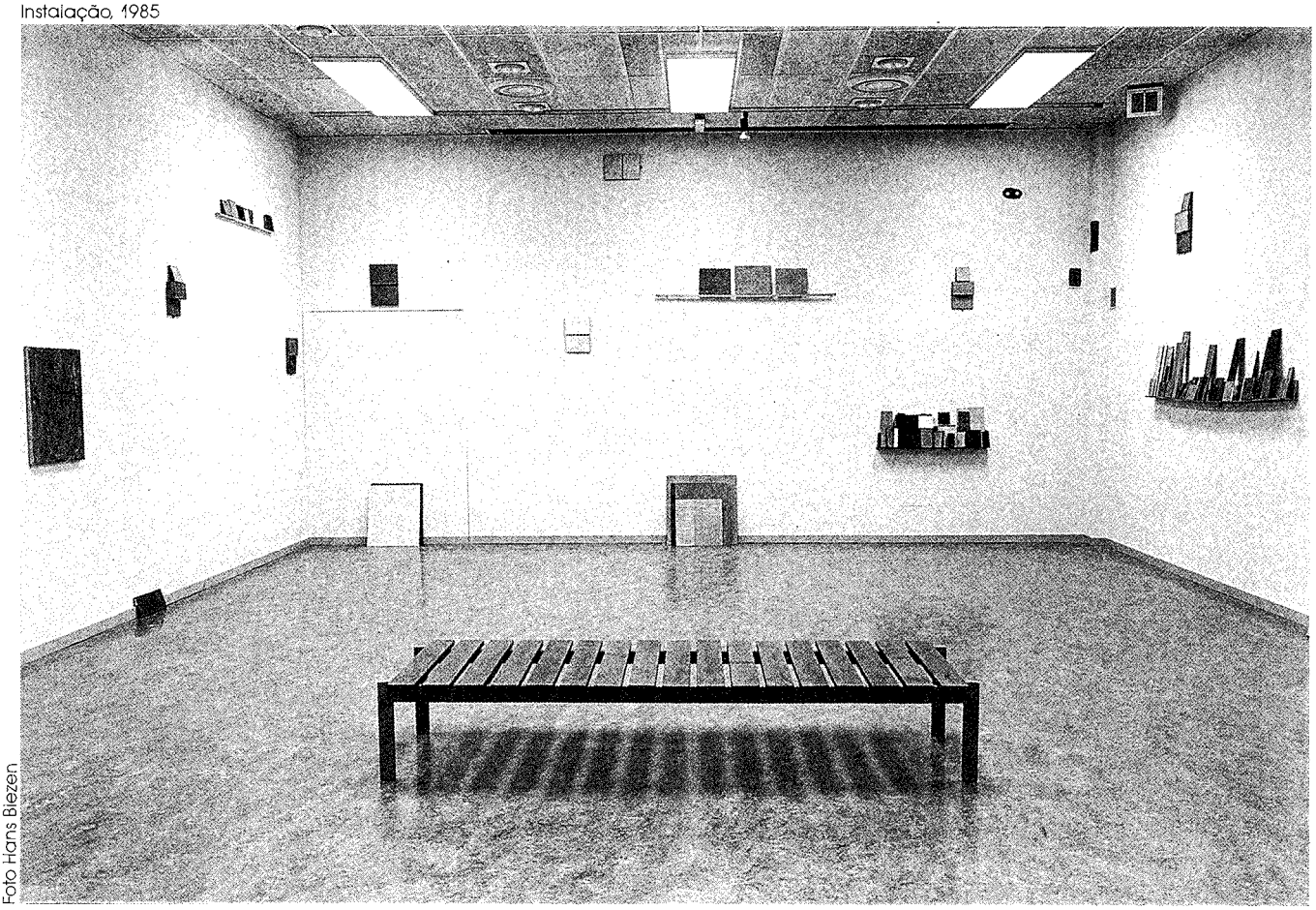


Foto Hans Biezen

DOMELA

HOLANDA

Nasceu em Amsterdam, em 1900.
Foi membro do De Stijl.
Vive em Paris.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1954 César Domela, Museus do Rio de Janeiro e de São Paulo
1955 César Domela, Stedelijk Museum, Amsterdam
1960 César Domela, Museu Municipal de Haia
1972 César Domela, Kunsthalle, Düsseldorf, Alemanha Ocidental
1980 Domela, Museu Municipal de Haia
1987 Domela 65 ans d'abstraction, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

BIBLIOGRAFIA:

BRIOT, M.O. "Domela 65 ans d'abstraction", Paris, 1987. Catálogo
CLAIRET, A. Domela. *Catalogue Raisonné de l'Oeuvre en Relief*, Ed. Carmen Martinez, Paris, 1987
DEROUET, C. "Domela. Gouaches de la Période Parisienne", *Reflex*, Utrecht, 1985
JAFFÉ, H. *Domela*, Ed. Carmen Martinez, Paris, 1980

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Relevo 26 (Clairet 87)*, 1948
   Mogno, carvalho, latão e óleo sobre painel, 116 × 88 cm
   Col. do artista
2. *Relevo 33 (Clairet 98)*, 1951
   Latão, plexiglas e óleo sobre painel, 100 × 73 cm
   Col. do artista
3. *Relevo 102 (Clairet 182)*, 1966
   Alumínio, mosaico, latão, cobre, plexiglas, madeira e óleo sobre painel, 116 × 78 cm
   Col. do artista
4. *Relevo 122 (Clairet 203)*, 1968
   Alumínio, cobre batido, plexiglas e óleo sobre painel, 78 × 120 cm
   Col. do Artista
5. *Relevo 126 (Clairet 208)*, 1969
   Alumínio, plexiglas e óleo sobre painel, 75 × 100 cm
   Col. do artista
6. *Relevo 150 (Clairet 240)*, 1974
   Latão, plexiglas, madeira e óleo sobre painel, 110 × 75 cm
   Col. do artista
7. *Relevo 154 (Clairet 244)*, 1974-75
   Alumínio, latão, madeira, plexiglas e óleo sobre painel, 75 × 110 cm
   Col. do artista
8. *Relevo 156 (Clairet 248)*, 1975
   Alumínio, latão, plexiglas, pele de sapo e óleo sobre painel, 110 × 75 cm
   Col. do artista
9. *Relevo 167 (Clairet 259)*, 1977
   Alumínio, latão, plexiglas e óleo sobre painel, 100 cm (diâmetro)
   Col. do artista
10. *Relevo 169 (Clairet 261)*, 1978
    Alumínio, madeira, latão, plexiglas e óleo sobre painel, 100 cm (diâmetro)
    Col. do artista
11. *Relevo 266*, 1979
    Alumínio, cobre, plexiglas e óleo sobre painel, 75 × 110 cm
    Col. do artista
12. *Relevo 269*, 1980
    Alumínio, latão, cobre, plexiglas e óleo sobre painel, 100 cm (diâmetro)
    Col. de Rijksdienst Beeldende Kunst, Amsterdam/Haia
13. *Relevo 280*, 1982
    Alumínio, latão, cobre, plexiglas e óleo sobre painel, 110 × 75 cm
    Col. do artista
14. *Relevo 289*, 1985
    Madeira, alumínio, cobre, latão, plexiglas e óleo sobre painel, 110 × 75 cm
    Col. do artista

A obra de César Domela Nieuwenhuis, que desde 1933 reside em Paris, abrange já um período de quase setenta anos. Em 1924, ainda jovem, ele se tornou membro do De Stijl, que existia como grupo somente no cérebro de Van Doesburg. A revista do mesmo nome era escrita por um único redator: Van Doesburg. Nessa época, já não restavam muitos dos princípios imperativos do De Stijl, mas todavia Domela se adaptou a suas características exteriores: cores primárias com negro, branco e cinzento; planos retangulares delimitados, linhas horizontais e verticais se cruzando entre si em ângulos de 90°. Mas a necessidade intuitiva de experimentar do jovem pintor autoditada cedo se fez presente: ainda em 1928, após ter perturbado a ortogonalidade das composições neo-plásticas, ele introduziu materiais não pictóricos em seus trabalhos.

Assim surgiram seus primeiros relevos com tiras de latão, chapas de vidro e grades de ferro fundido. Perante Mondrian e Van Doesburg, ele defendeu esse procedimento apontando o funcionamento do espaço nas pinturas de ambos: segundo Domela, vermelho contra azul ou uma linha negra sobre um plano branco sugeriam profundidade, mesmo que simultaneamente se afirmasse com a maior convicção que se tratava aí de uma das mais extremas banalidades pictóricas possíveis.

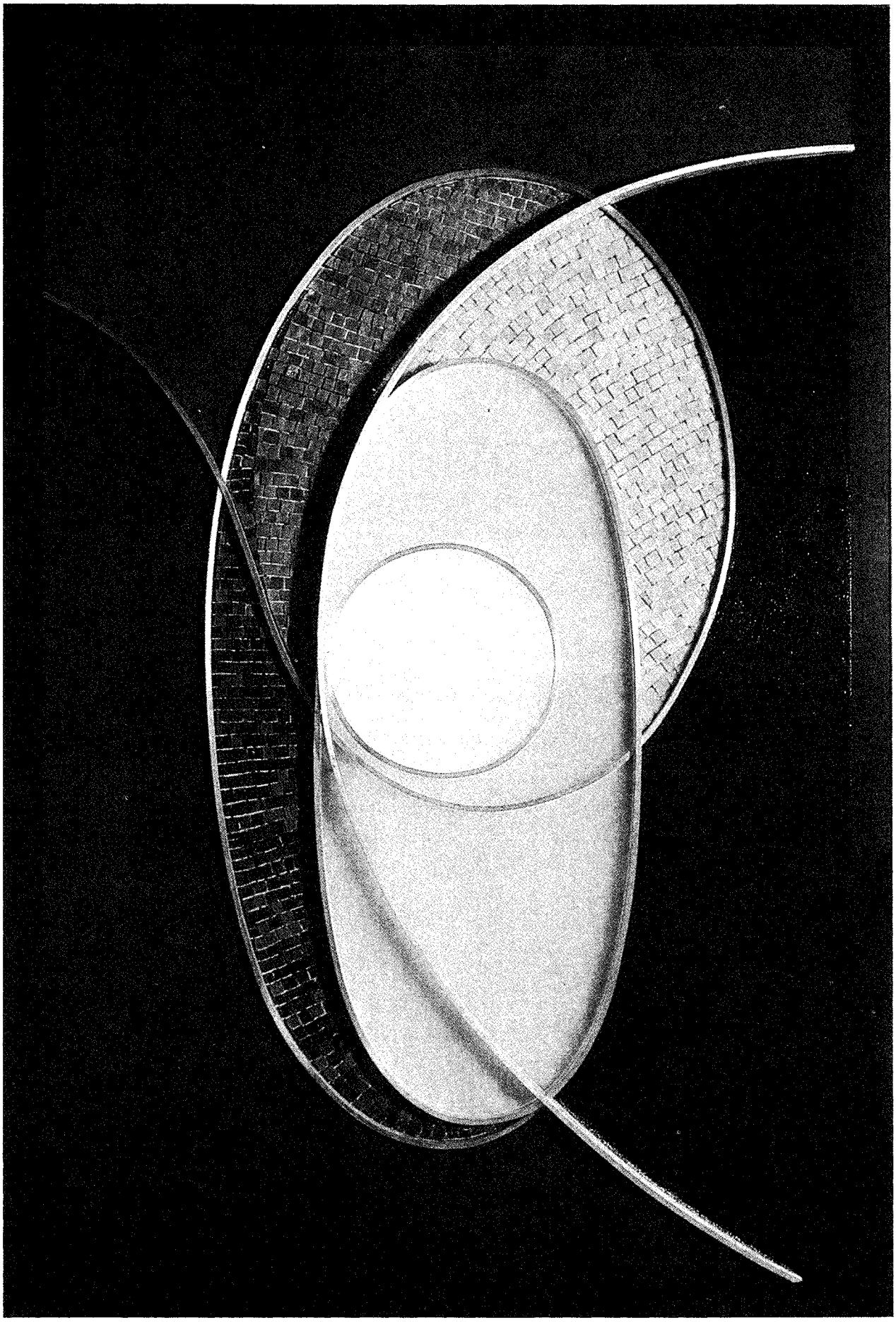
A partir de 1933, ano em que se estabeleceu em Paris, foi crescendo a sua liberdade na utilização dos materiais, das cores e das formas, tornando-se lentamente visível o ponto de partida da típica e pessoal contribuição de Domela à história da arte do século 20.

Um dos principais elementos dessa contribuição origina-se de uma diretriz essencial do De Stijl: a busca da unidade existente nos opostos; em Domela, a fusão das oposições. Linhas, cores, formas e estruturas relacionam-se mutuamente em um ritmo movimentado, fazendo desse modo surgir a fusão das oposições. O cerne do processo artístico é formado pela composição ou organização dos meios existentes em movimentos lineares, até se alcançar um equilíbrio dinâmico. Aí a matéria é para Domela totalmente subordinada.

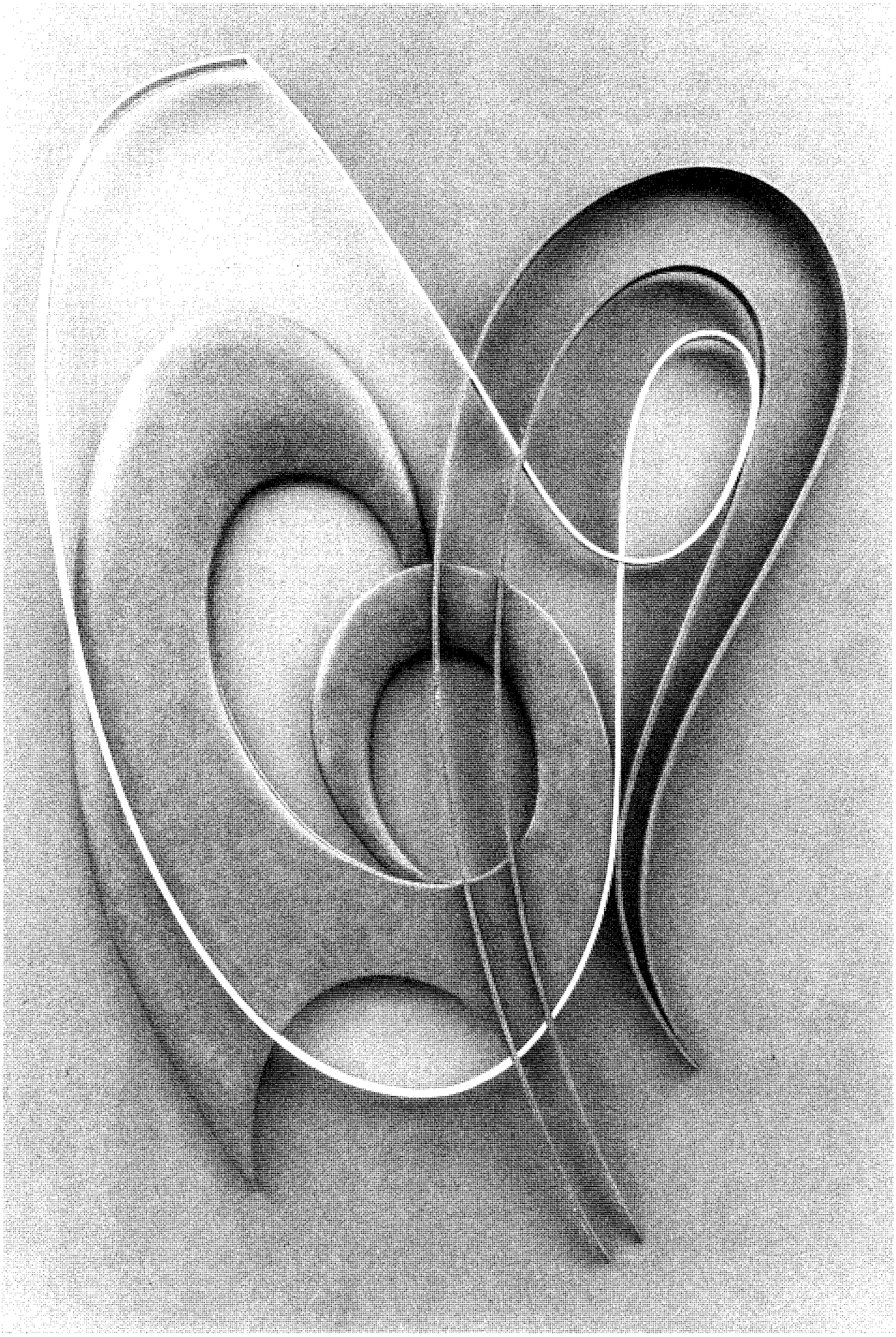
Dada a falta de figuração e a preeminente ausência de puros meios plásticos, a interpretação do trabalho de Domela pode tomar vários aspectos, desde os puramente estéticos até os metafísicos. Até os anos 60, Domela aplicava freqüentemente materiais raros e nitidamente trabalhados à mão, o que convidava a um certo engajamento emocional do espectador. Em seus trabalhos posteriores e recentes a assinatura do artista — se bem que continuamente presente — passou a se situar mais para o último plano. Devido à ênfase artesanal de Domela, à sua unicidade, a seu amor pela estrutura e às formas quase caligráficas, seu trabalho é muitas vezes considerado muito mais estético — pour épater les yeux — do que, como ele próprio aliás o considera, um meio para alcançar a contemplação. Para se saber se o trabalho de Domela oferece algo mais, é necessário que o espectador se torne receptivo e aberto para a obra e as intenções do artista. É interessante constatar que são justamente os jovens pintores — eles próprios muitas gerações mais jovens que Domela — que apreciam em seu justo valor as ambivalências dos trabalhos desse mestre. Além de seu superior sentido da composição, Domela possui ainda um talento para fazer com que seus espectadores possam receber um vislumbre de um mundo onde o espírito domina a matéria.

Evert van Straaten

DOMELA
HOLANDA



DOMELA
HOLANDA



DÓREA, Juraci
BRASIL

Nasceu em Feira de Santana, em 1944.
Graduou-se em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia.
Vive em Feira de Santana.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 IV Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1983 Artistas Contemporâneos da Bahia, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1984 V Mostra do Desenho Brasileiro, Sala de Exposições do Teatro Guaíra, Curitiba, Brasil
1984 Campo do Gado, Feira de Santana, Brasil
1985 VII Exposição de Belas-Artes Brasil — Japão, Tóquio, Atami, Quioto, Rio de Janeiro e São Paulo
1986 I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fortaleza, Brasil

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1962 Biblioteca Municipal Arnold Silva, Feira de Santana, Brasil
1965 Galeria USIS, Salvador, Brasil
1980 Museu Regional de Feira de Santana, Brasil
1984 Campo do Gado, Feira de Santana, Brasil
1985 Itinerante, Santa Cruz, Santa Rosa, Pedra Vermelha e Acaru-Monte Santo, Brasil

BIBLIOGRAFIA:

"Arte Baiana Hoje", *Raízes*, Universidade Federal da Bahia, 1983
"Arte Baiana Hoje", Revista *Arte Contemporânea*, out./nov., 1982
BRASILEIRO, Antonio. "A Estética da Sinceridade", *Terra*, Edições Cordel, Salvador, 1985
DÓREA, Juraci. *Terra*, Edições Cordel, Salvador, 1985
MORAIS, Frederico. "Na Arte de Dórea, Sertão Vira Sertão", *O Globo*, Rio de Janeiro, jul., 1985
SANTANA FILHO, João. "Museu no Sertão", *Veja*, n.º 859, fev., 1985

OBRA APRESENTADA:

Projeto Terra, 1981-1987
Documentação fotográfica e vídeo
Fotos: Juraci Dórea, Ana Rosário, José Carlos Teixeira. **Texto:** Antonio Brasileiro.

Patrocinadores: Drogafarma Comercial Ltda.; Suerdieck Charutos e Cigarrilhas; Idea Design; GRAS-Grafos BIGRAS - Fotocomposição.

ARREDORES DE CANUDOS

Diante de nós, um chão quase estéril, ensolarado, doloroso. O calor que brota da terra faz tremeluzir a vegetação. Um único lance de olhos nos remete a qualquer dos séculos passados, tal a sensação de perenidade das coisas que nos cercam: nuvens, arbustos, pedregulhos. Embrenhamo-nos por ali não mais que duzentos, trezentos metros — e eis que nos surpreendemos a murmurar, olhando em torno: estamos sós.

Eis a verdadeira terra dos cactos. Eis o sertão de Juraci Dórea. Aquele mesmo retratado por Euclides: palco da mais absurda guerra da nossa história. Canudos, cidadela de esfarrapados guerreiros, hoje submersa nas águas do Vaza-Barris, apenas uma paisagem azul entre pequenas serras. Ali o artista fincou varas toscas, cobriu-as com alguns meios de sola, amarrou-as com firmeza e largou-as no tempo. Não incomodavam sequer os passarinhos: nada havia de estranho. O sertão era mesmo aquilo: varas toscas, couros secos, abandono.

Eis a proposta de Juraci Dórea. Uma arte para ninguém, pensaríamos. Porque um vernissage em tal salão, ao lado de naturezas-vivas como os mandacarus, os xiquexiques, as cabeças-de-frade, os gravatás, as palmatórias, e mais calangos, escorpiões, jararacas, teiús, cutias, parece não se dirigir a ninguém.

Ou — que dizer desse outro salão: o Raso da Catarina? Esse Raso são milhares de quilômetros quadrados de caatinga baixa, perdidos no norte da Bahia, vá lá que não tão longe de Canudos. Mas o mesmo ermo. Meia dúzia de visitantes, se muito, trafega por ali a cada trimestre. Pois bem, ali o artista expôs, em 1984, uma de suas esculturas. O tempo se encarregou de amoldá-la nestes três anos; alguns paus restam de pé.

Não seria isso o suficiente para convencer-nos de que se trata de uma arte para ninguém?

Apenas em parte. Aquela parte a mais pura de uma intenção. A que chamaríamos de ideal. Na realidade, essa proposta foi levada à presença das pessoas: beiras de estradas, terreiros, feiras-livres. E as pessoas — gente do lugar, tabaréus — fizeram dela o mais variado uso, de consonância com sua índole: amarraram animais, recostaram-se para uma prosa, destamboca-ram para fazer loros, ou admiraram a "instúcia" do artista.

Monte Santo, secular romaria de beatos com suas inesgotáveis esperanças, também palco para essas exposições, conheceu mesmo alguns dias de festa: a novidade.

Parece assim — *disse um homem* —, uma coisa assim, assim mais ou meno um sinal, num é? Assim, pur ixemplo, assim uma coisa qui as veiz vem pelo ar, pelo alto. Assim, mais ou meno assim, dano alguma visão.

Canudos, Raso da Catarina, Monte Santo — uma Bahia ainda estranha dentro da Bahia. E, no entanto, corpo do Brasil.

Antonio Brasileiro

Série Arapucas-04, 1984



DUMITRACHE, Adrian
ROMÊNIA

Nasceu em Bucareste, em 1943.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 Leipzig, República Democrática Alemã
1978 Cracóvia, Polônia
1978 Sopot, Polônia
1980 Fredrickstaad, Noruega
1983 São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Bucareste
1977 Bergen
1978 Hamburgo, República Federal da Alemanha
1979 Bucareste
1981 Bucareste

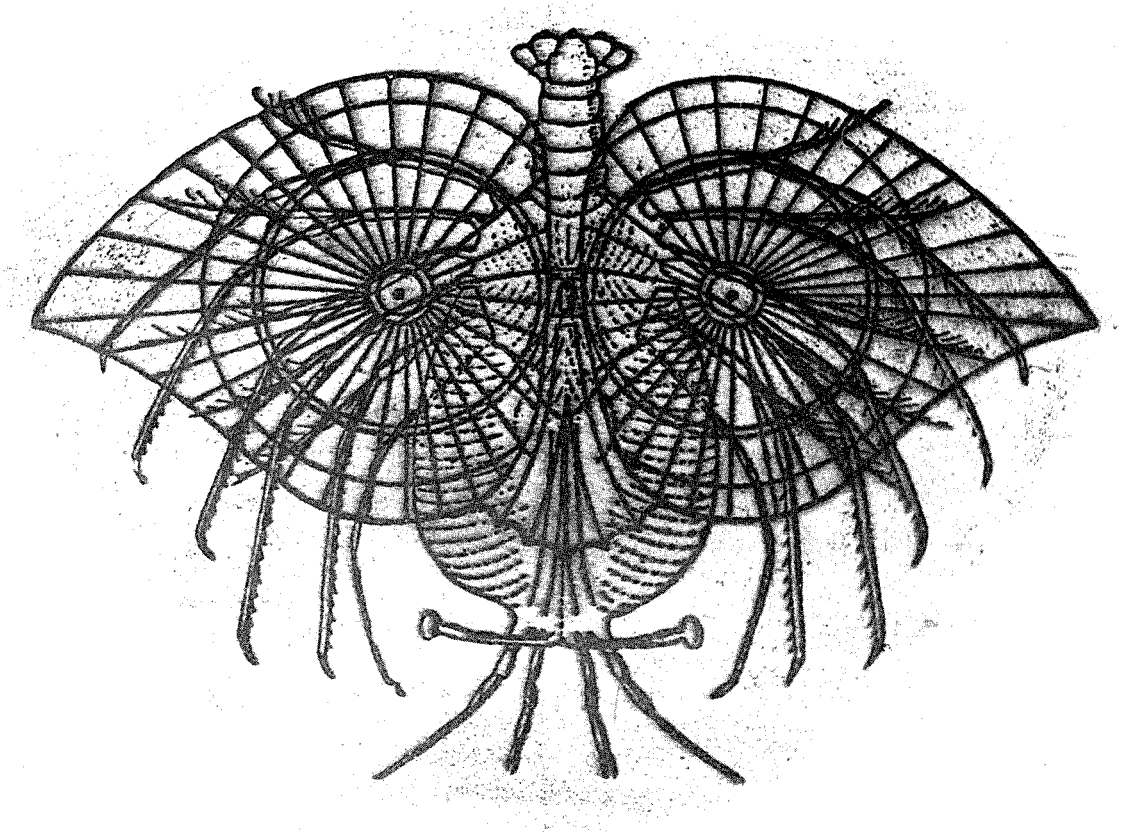
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Afinidades Estruturais*
   Água-forte 52 x 43 CM
2. *Tonalidade Misteriosa*
   Água-forte, 40 x 48 cm
3. *Coruja*
   Água-forte, 35 x 45 cm
4. *Os Espíritos Negros do Absurdo*
   Água-forte, 42 x 48 cm
5. *Narrativas Fantásticas*
   Água-forte, 50 x 39 cm
6. *Parentesco*
   Água-forte, 56 x 40 cm
7. *Concluências*
   Água-forte, 48 x 50 cm

Adrian Dumitrache, apaixonado pelo insólito, que às vezes se finge de meios-tons sardônicos, pelas associações figurativas precisas e conspícuas, como aquelas entre o biomórfico e o mecânico, que não são apenas transcrições de crises psíquicas, mas também parábolas, atitudes carregadas daquela supra-realidade sempre sentida diante das realizações de paradoxos peculiares à civilização contemporânea.

Mihai Spir

A Coruja 2



DWURNIK, Edward
POLÔNIA

Nasceu em Radzymin, em 1943.
Graduou-se na Academia de Belas Artes de Varsóvia.
Vive em Wroclaw, Polônia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 III World Print, San Francisco
1984 V Biennial, Sydney
1985 Bienal de Paris
1986 Nível do Olho, Museu Stedelijk Van Abbe, Eindhoven, Holanda
1986 América-Europa, Museu Ludwig, Colônia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Museu Alvar Aalto, Iuväskylä, Finlândia
1984 Museu Municipal, Chelm, Polônia
1985 Museu Stedelijk Van Abbe, Eindhoven, Holanda
1986 Associação de Arte, Lingen, República Federal da Alemanha
1987 Museu Nacional, Wroclaw

BIBLIOGRAFIA:

RATAJCZAK, Miroslaw. "Dwurnik, Conspectus", *Odra*, nº 12, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Lavrador Gradando o Campo*, 1985
   Óleo sobre tela, 210 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.
2. *Montanha de Cobre*, 1985
   Óleo sobre tela, 210 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.
3. *Miséria da Tecedeira de Lodz*, 1985
   Óleo sobre tela, 210 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.
4. *Trabalho de Aterrizagem*, 1986
   Óleo sobre tela, 210 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.

Todo esse inferno que se vê nos quadros de Dwurnik (gostaria que todos pudessem ver uma exposição dele, com duzentos ou trezentos de seus quadros) é o seu inferno pessoal, talhando seu caminho através dos elementos da comunidade, a criação de uma visão capaz de abraçar e de penetrar em todos eles. Este é um esforço da grandeza própria do artista e resulta na sua revelação. O campo foi clareado, emergindo uma grande e madura metáfora do destino humano, uma síntese, uma profundeza filosófica. Dwurnik foi até mais cruel consigo próprio do que o tempo. Ele mergulhou (...) em sua fervura e em seu alcatrão e alcançou a purificação. É uma fórmula clássica: catarse. Ele foi capaz de se opor para salvar-se, ele também se aceitou como do passado e do presente (...) No final, ele atingiu a singularidade do seu próprio trabalho criativo — de cada um presente nele. E é aqui que aparece o universalismo. O que vemos nos seus quadros, esta publicidade, indivíduos e eventos conhecidos, são apenas o fundo para a "pequena guerra santa contra o mundo". O todo é uma visão universal, assustadora e quase bela na sua intensidade. É a visão de Edward Dwurnik. A qual ele tem pleno direito (...).

Miroslaw Ratajczak

4



Foto Edmund Witecki

EBIZUKA, Koichi
JAPÃO

Nasceu em Yokohama, Japão, em 1951.
Pós-graduou-se na Tama Art University. É professor nessa universidade.
Vive em Yokohama, Japão.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Hara Annual II, Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio
1983 A Panorama of Contemporary in Japan Sculpture, Museum of Modern Art, Toyama, Japão
1985 Contemporary Sculpture in Japan-Wood, Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama, Japão
1986 VI Trienal da Índia, Lalit Kala Academy, Nova Délhi
1987 Post Mono-ha and Contemporary Art, Seibu Museum of Art, Tóquio

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Stones, Tamura Gallery, Tóquio
1981 Related Effect, Westbeth Gallery, Nagoya, Japão
1982 Concrete, Iron — Pillar, Galerie Tokoro, Tóquio
1986 Related Effect (Installation, Sculpture, Drawings), Galerie Tokoro, Tóquio
1986 Related Effect, News, Tóquio

BIBLIOGRAFIA:

EBIZUKA, Koichi. "Transforming Ordinary Objects into Works of Art", *Bulletin of Tama Art University*, nº 2, Tama
"Interview of the Artist, Koichi Ebizuka — The Act of Seeing", *Bijutsu-techo*, ago. 1986
NAKAMURA, Hideki. "Koichi Ebizuka", Triennale India 1986, The Japan Foundation, Tóquio, 1986. Catálogo
TONO, Yoshiaki. "On the Exhibition of Koichi Ebizuka", *Koichi Ebizuka, Installation, Sculpture, Drawings*, Galerie Tokoro, Tóquio, 1986. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Dear Penone*, 1986
   Madeira, 21 x 183 x 61 cm
   Col. do artista
2. *Efeito Relacionado S-87 / Related Effect S-87*, 1987
   Madeira, feltro, carvão, 230 x 1080 x 614 cm
   Col. do artista
3. *Efeito Relacionado 87-A / Related Effect 87-A*, 1987
   Madeira, 215 x 24 x 24 cm
   Col. do artista
4. *Efeito Relacionado 87-B / Related Effect 87-B*, 1987
   Madeira, 185 x 24 x 24 cm
   Col. do artista
5. *Efeito Relacionado 87-C / Related Effec 87-C*, 1987
   Madeira, 179,5 x 24 x 24 cm
   Col. do artista

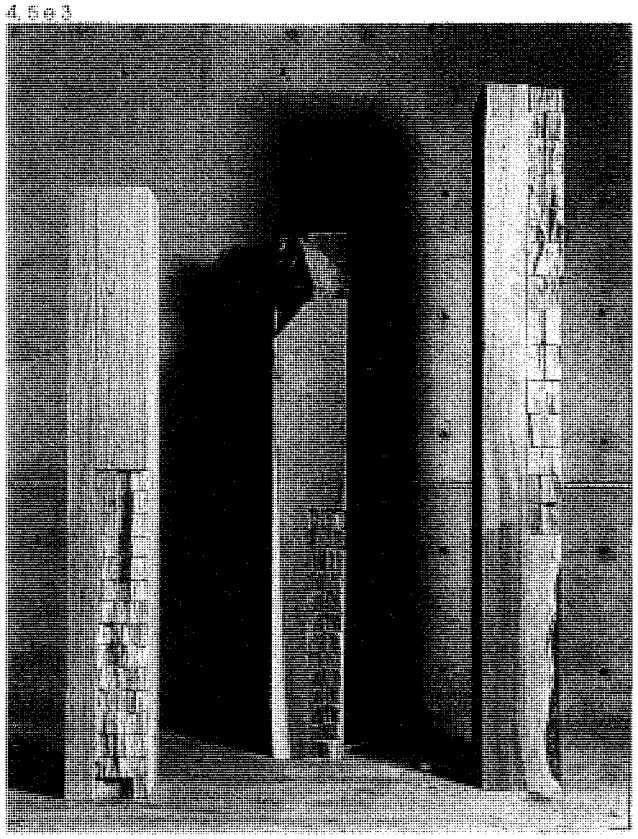
Se a verdadeira natureza sugerida por uma matéria é averiguada através do ato de "ver" uma outra matéria — diferente da produzida no mundo dos conceitos ou das idéias e alimentada pela imaginação — pode ser reconhecida por manifestar uma forma sólida enquanto "algo" que tem representação física e é percebido visualmente. Ainda, como uma mera massa, que não teme nem a dissolução, nem a alteração, essa nova matéria demarca claramente a sua posição, confirmando, com relação a uma agregação vagamente definida, um verdadeiro relacionamento entre a qualidade e a quantidade, que é o que sustenta a própria matéria. É aqui que a matéria transforma o mundo em objeto, indicando a sua natureza interna — os estratos básicos que lhe dão forma — e sistematizando a sua própria genealogia e as intenções herdadas. Só assim é que, pela primeira vez, pode-se ver a matéria propriamente dita. Decifro os elementos necessários para que a matéria preserve a sua própria forma; reconheço o sistema em que ela se constitui, enquanto corpo físico, e procuro examinar a direção do olhar que se dirige à matéria. Através desses procedimentos, sei em que momento uma matéria comum se transforma em uma matéria ou material artísticos, fazendo com que os meus pensamentos se voltem para a fronteira que os separa.

A chave para fazer de uma matéria comum uma matéria artística consiste em se distanciar para poder escapar da sedução constante que a matéria exerce e, vendo-a ou lendo-a, organizar todos os elementos que se buscam, dispondo-os lado a lado como informações concretas, sob o prisma de matérias artísticas.

Colocado entre o estado de matéria comum e o de obra instalada, o material agora artístico começa a germinar, à medida que se processa a construção.

À medida que se montam e se constroem os materiais assim obtidos, desaparecem os nós entre os mesmos, dali surgindo uma obra de arte.

Koichi Ebizuka



EID, Abdel Salam
EGITO

Nasceu em Alexandria, em 1943.
É professor na Faculdade de Belas Artes, Alexandria.
Vive em Alexandria.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

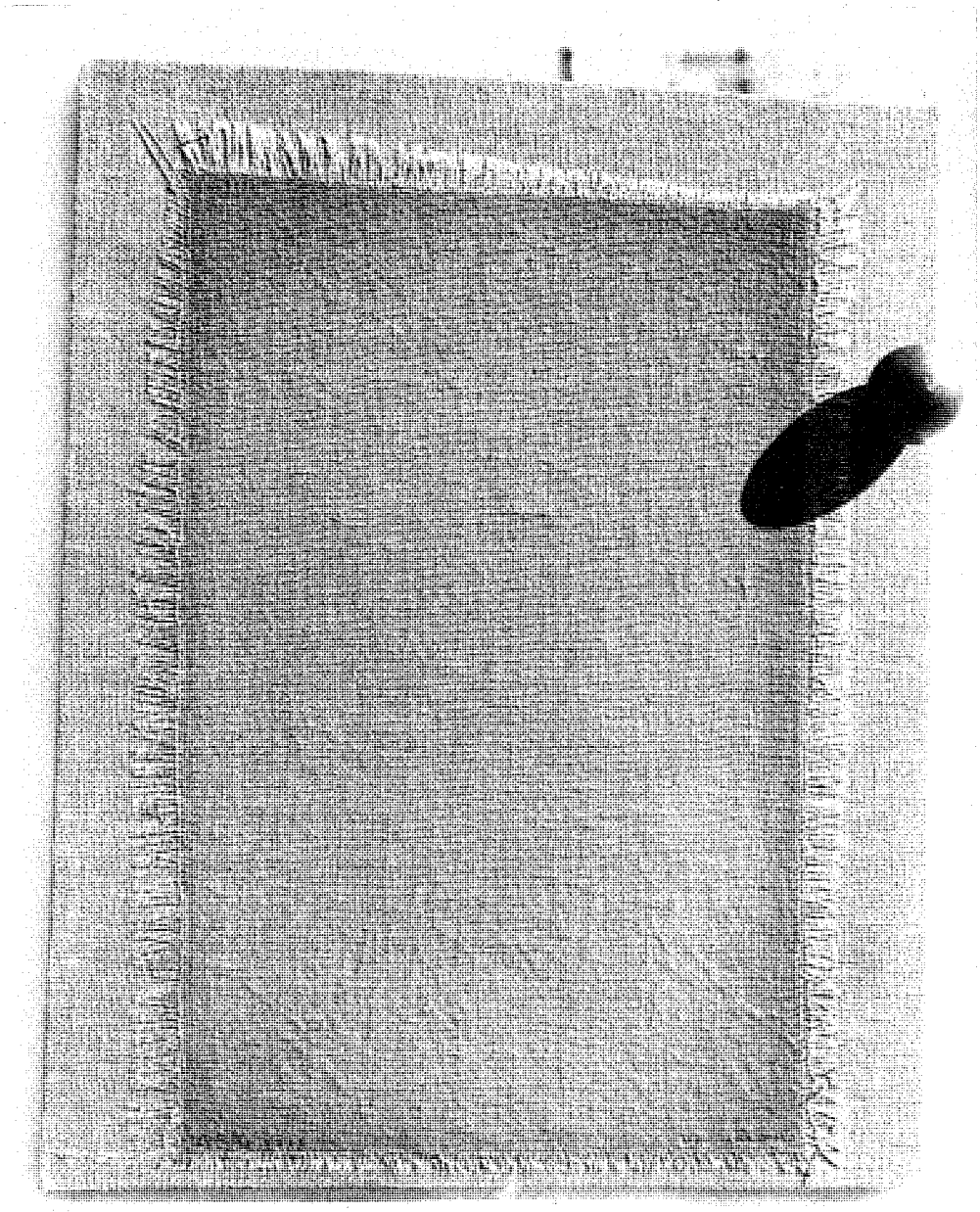
1977 Exposição da Juventude Egípcia, Espanha
1978 Exposição de Arte Egípcia Contemporânea, Instituto de Estudos Afro-Italianos, Roma
1981 Primeiro Salão do Egito, Museu de Belas-Artes, Alexandria
1981 Exposição de Professores de Pintura, Museu de Mahmoud Said, Alexandria
1982 Arte Gráfica Egípcia Contemporânea, Museu de Arte Moderna, Cairo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1976 XI Bienal Internacional de Alexandria
1979 Festival Internacional de Pintura, Cannes
1984 XLI Bienal Internacional de Veneza
1985 Festival Internacional de Pintura, Japão
1986 Festival Internacional de Artes de Bagdá

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Composição nº 1*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
2. *Composição nº 2*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
3. *Composição nº 3*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
4. *Composição nº 4*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
5. *Composição nº 5*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
6. *Composição nº 6*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
7. *Composição nº 7*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
8. *Composição nº 8*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
9. *Composição nº 9*, 1987
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
10. *Composição nº 10*, 1987
    Óleo sobre tela, 80 x 80 cm



ENO, Brian
CONVIDADO

Nasceu em Woodbridge, em 1948.
Estudou na Ipswich Art School e na Winchester Art School.
Graduou-se em Belas-Artes.

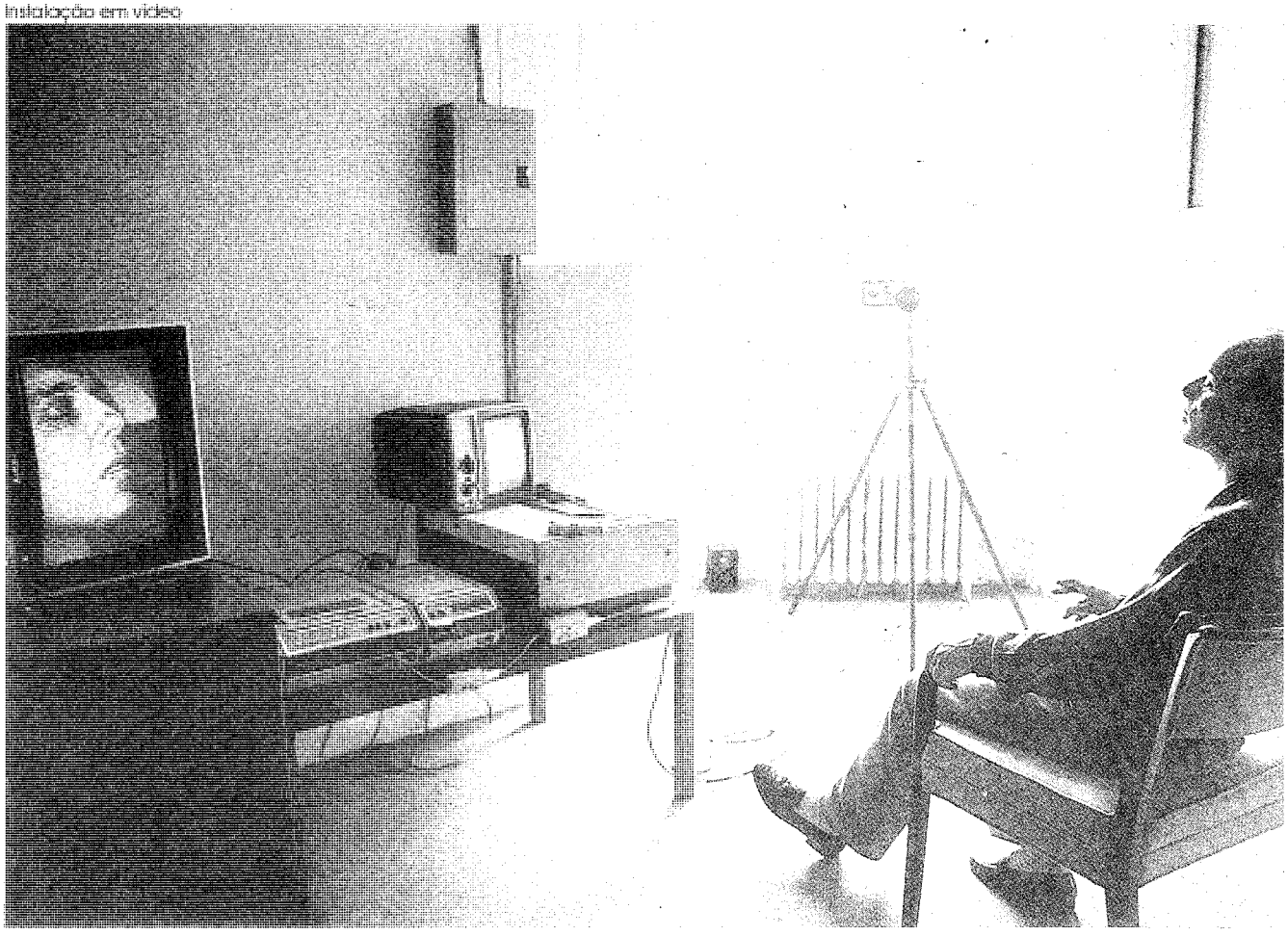
INSTALAÇÕES EM VÍDEO:

1980	La Guardia Airport, Nova York
1980	Contemporary Arts Museum, Houston, Estados Unidos
1981	The New Museum, Nova York
1982	Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon
1982	Biennale of Sydney, Austrália
1982	Stedelijk Museum, Amsterdam
1983	Festival de Viena
1983	La Forest Museum Akasaka, Tóquio
1983	Centre Georges Pompidou, Paris
1984	Aeroporto Tegel, Berlim Ocidental
1984	Maison de la Culture, Grenoble, França

BIBLIOGRAFIA:

ENO, Brian. *Music for non - Musicians,* 1969
ENO, Brian e SCHMIDT, Peter. *Oblique Strategies,* 1975

Instalação em vídeo



ERWIN
SURINAME

Nasceu em Paramaribo, em 1929.
Estudou Desenho em Haia e Escultura na Rijks Akademie, em Amsterdam.
Vive em Paramaribo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1963 Pintores Surinamenses Contemporâneos, Delft, Zwolle etc., Holanda
1966 Exposição Internacional ao Ar Livre, Sonsbeek e Arnhem, Holanda
1967 Arte Contemporânea de Suriname, Amsterdam
1981 Galeria Egi Dee, Paramaribo
1985 Coleção Nacional de Suriname na China

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1954 Museu Nacional, Curaçao
1963 Galeria Brinken, Estocolmo
1965 Pallacio Bellas Artes, Cidade do México
1970 Stedelijk Museum, Amsterdam
1985 Ons Erf, Paramaribo

BIBLIOGRAFIA:

Stedelijk Museum, Editora Museum, Amsterdam, 1970.
Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *América do Sul Versus América do Norte*, 1986
   Óleo sobre tela, 200 x 100 cm
   Col. particular
2. *Renascimento do Suriname*, 1986
   Óleo sobre tela, 150 x 100 cm
   Col. particular
3. *Não à Guerra nas Estrelas*, 1986
   Óleo sobre tela, 150 x 100 cm
   Col. particular
4. *Vênus da América do Sul*, 1986
   Óleo sobre tela, 150 x 100 cm
   Col. particular
5. *Amor Espacial*, 1986
   Óleo sobre tela, 150 x 150 cm
   Col. particular

ESPÍRITO SANTO, Iran do
BRASIL

Nasceu em Mococa, em 1963.
Graduou-se em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.
Vive em Londres.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

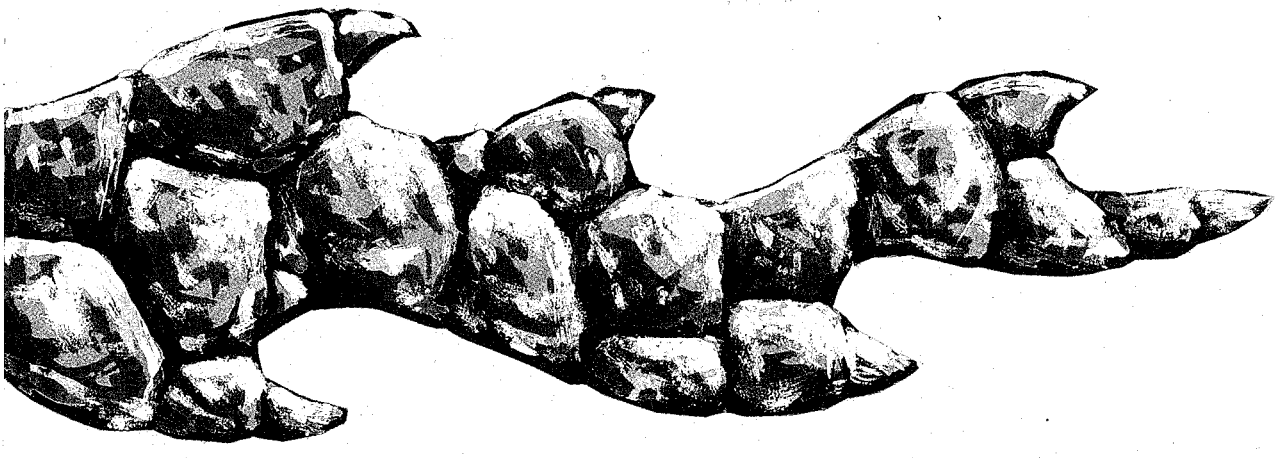
1985 E o Desenho?, Galeria Humberto Tecidos, São Paulo
1985 Desenhos, Centro Cultural Bonfiglioli, São Paulo
1985 Gráfica Contemporânea, Galeria Humberto Tecidos, São Paulo
1986 V Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colômbia
1986 Bienal Latino-Americana de Artes sobre Papel, Buenos Aires
1986 A Nova Dimensão do Objeto, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo

OBRA APRESENTADA:

Fogo em Pedra, 1987
Acrílica sobre isopor, 8 x 3 m

Patrocínio: Estiplast - Artefatos de Resina Química Ltda.

Projeto da instalação



FIGUEROA, Patricia
CHILE

Nasceu em Santiago, em 1952.
Graduou-se pela Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago.
Vive em Santiago.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 XVII Bienal Internacional Inglesa de Gravura, Londres
1983 Cinqüenta Anos de Pintura no Chile, Instituto Cultural Las Condes, Santiago
1983 IX Exposição Independente Internacional de Gravura, Kanagawa, Japão
1985 VII Bienal Internacional de Arte, Valparaíso
1987 I Bienal Internacional de Gravura, Campinas, Brasil

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Gráfica Joven, Galería CAL, Santiago
1982 Serie Hombre-Ciudad, Galería El Claustro, Santiago
1985 Serie Mira, Un Paracaídas, Galería de la Plaza, Santiago

ADARO, Jaime. "Pinceles contra el Holocausto Atómico", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 1985
Anuario BHC, Santiago, 1981
BINDIS, Ricardo. "La Mujer en el Arte", *Diario la Tercera*, Santiago, 1985
BINDIS, Ricardo. *Pintura Chilena*, Phillips, Santiago, 1981
CORREA, Magdalena. "El Color Atômico", *Revista Paula*, Santiago, 1985
DALBOSCO, M. Soledad. "Mira, Un Paracaídas", *El Mercurio*, Santiago, 1985
FOXLEY, Ana Maria. "Plástica Feminina", *Revista Hoy*, Santiago, 1986
GALAZ, Gaspar, IVELIC, Milan. *Historia de la Pintura Chilena*, Universidade Católica de Valparaíso, Santiago, 1981
PEREZ LABORDE, Helga. "15 Mujeres en el Arte", *Revista Pluma y Pincel*, Santiago, 1985
SOMMERS, Waldemar. "Nuevas Joyas Norteamericanas", *El Mercurio*, Santiago, 1985
SOMMERS, Waldemar. "30 Mujeres y un Grabado", *El Mercurio*, Santiago 1985
SWIMBURN, Gema. "El Mundo Visto por las Mujeres", *El Mercurio*, Santiago, 1985
ULIBARRI, Luísa. "Mira, Un Paracaídas", *Mundo Diners*, Santiago, 1985

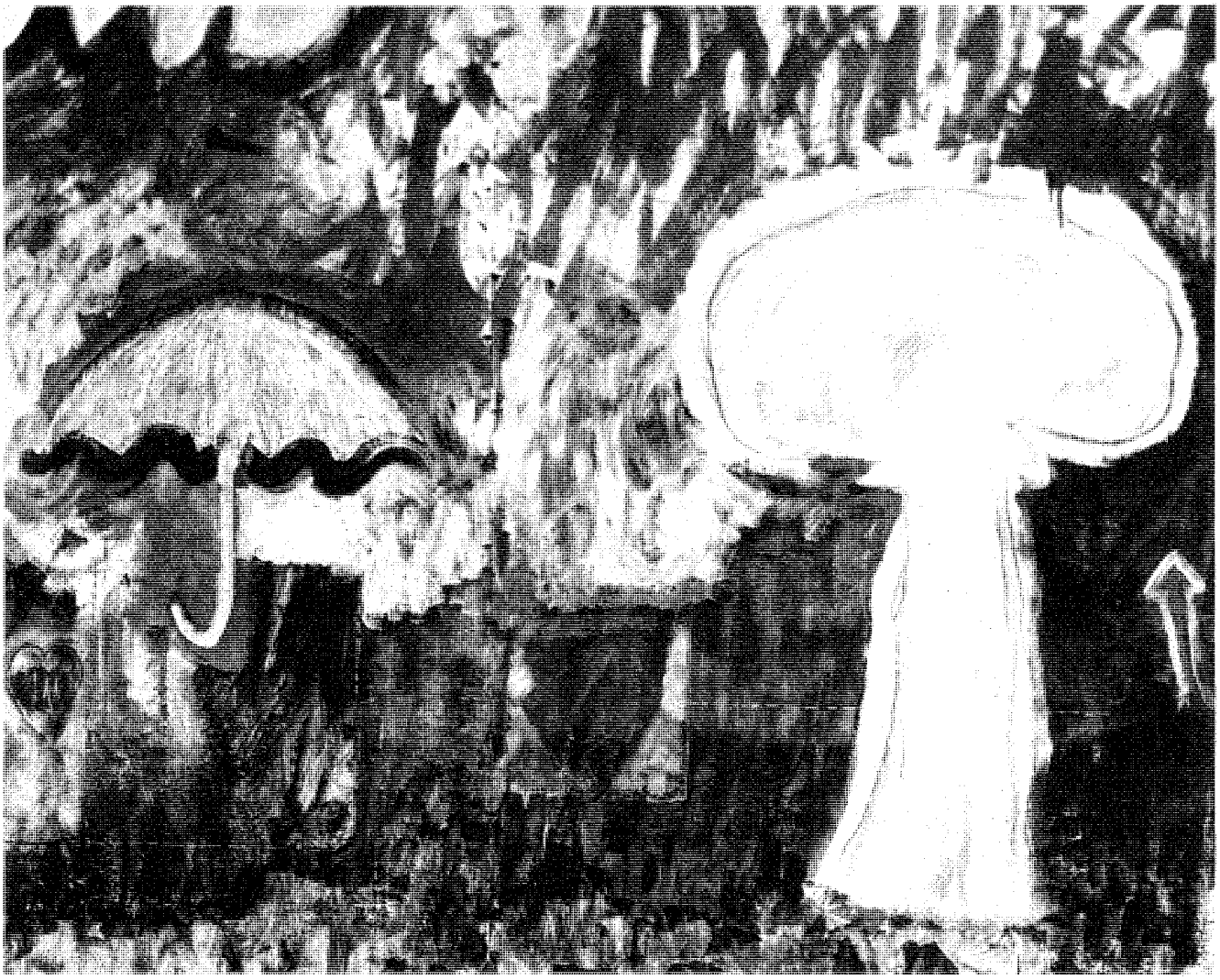
OBRAS APRESENTADAS:

1. *da Série "Little Boy"*, 1987
   Técnica mista (pastel e acrílico sobre papel), 250×314 cm
   Col. do artista
2. *da Série "Little Boy"*, 1987
   Técnica mista (pastel e acrílico sobre papel), 250×314 cm
   Col. do artista
3. *da Série "Little Boy"*, 1987
   Técnica mista (pastel e acrílico sobre papel), 250×314 cm
   Col. do artista

Patricia Figueroa tem uma clara postura ecológica de defesa do meio ambiente e denuncia os perigos que ameaçam a sobrevivência do ser humano. Utiliza pequenas frases que sobrepõe com personalidade em diferentes ângulos de seus óleos, que são desgrenhados, mas com um senso muito bom da cor e do desenho. Seus trabalhos resumem características dos graffiti *e incluem fórmulas químicas, imagens nucleares que apóiam uma pintura eminentemente testemunhal.*

Gabriel Barros

1



FIGUEROA, Raimundo
PORTO RICO

Nasceu em San Juan, em 1957.
Estudou no Conservatório de Música de Porto Rico, na Universidade de Cincinatti, na Manhattan School of Music de Nova York, no Southern Vermont Art Center, Manchester, no Peabody Conservatory e na John Hopkins University, Baltimore, Estados Unidos.

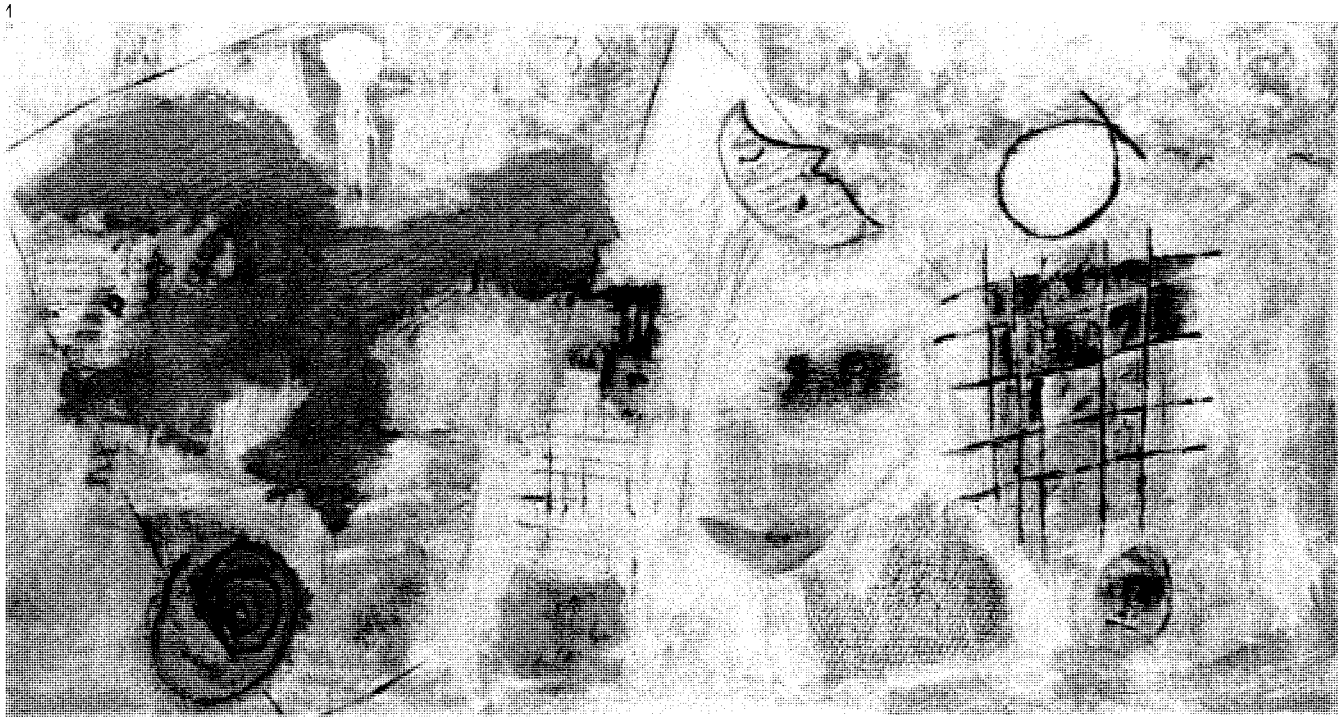
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1972 Festival de Artes do Instituto de Cultura Puertoriqueña, San Juan
1972 Salão de Arte Jovem, Royal Bank of Canada, Hato Rey, Porto Rico
1986 V Bienal Iberoamericana de Arte, Cidade do México

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Dados Biográficos/Datos Biográficos*, 1987
   Técnica mista sobre tela, 132 x 246,4 cm
2. *O Baile das Três Graças e a Vênus que ainda não Nasceu/El Baile de las Tres Gracias y la Venus que aún no ha Nacido*, 1987
   119,4 x 307,3 cm

1



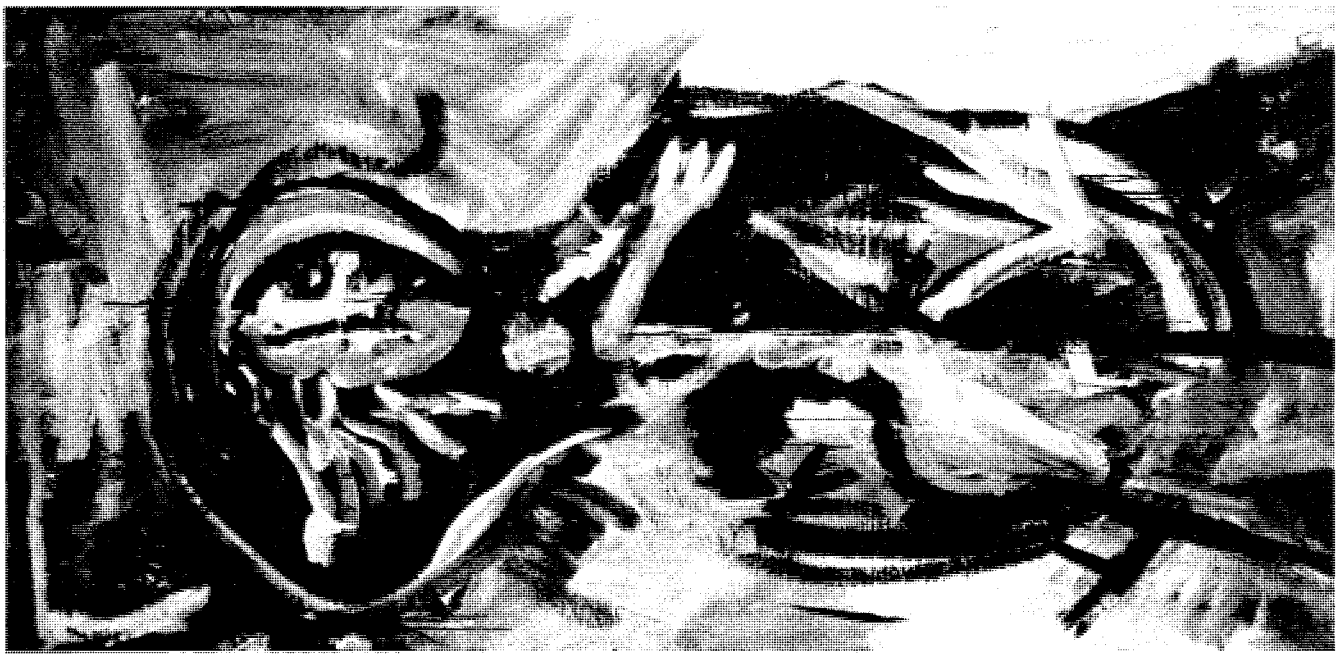
GARCÍA, Domingo
PORTO RICO

Nasceu em Coamo, em 1932.
Estudou Pintura com William Locke, Nova York e no Instituto de Arte, Chicago. Fundou a Galeria Campeche de San Juan, Porto Rico.

OBRAS APRESENTADAS:

1. *O Poeta Apaixonado/El Poeta Apasionado*, 1986
   Óleo sobre tela, 274,5 x 152,5 cm
2. *O Atlante/El Atlante*, 1986
   Óleo sobre tela, 274,5 x 152,5 cm
3. *O Arrebatamento de Júlio/El Arrebato de Julio*, 1986
   Óleo sobre tela, 274,5 x 152,5 cm

1



GAROUSTE, Gerard
FRANÇA

Nasceu em Paris, em 1946.
Vive em Marcilly-sur-Eure.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Après Le Classisisme, Musée d'Art et d'Industrie, St. Étienne, França
1982 Zeitgeist, Martin Gropius Bau, Berlim Ocidental
1984 Alibis, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
1984 Metaphore and/or Symbol, National Museum of Modern Art, Tóquio
1986 Hayward Annual, Hayward Gallery, Londres

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1969 Dessins Monumentaux, Galerie Zunini, Paris
1979 Comédie Policière, Galerie Travers, Paris
1980 Cerbère et le Masque, Galerie L. & M. Durand-Dessert, Paris
1983 Leo Castelli Gallery e Sperone Westwater Gallery, Nova York
1985 Leo Castelli, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

BLISTÈNE, B. Gerard Garouste, Paintings and Drawings, Leo Castelli Gallery e Sperone Westwater Gallery, Nova York, fev. 1983. Catálogo
BONITO OLIVIA, A. "La Transavanguardia Internazionale", *Transavanguadia Internazionale*, Ed. G. Carlo Politi, Milão, 1982
EDELMAN, F. "Nuits Parisiennes-stuc", *Le Monde*, Paris, out. 1980
FERRIER, J. L. "Peinture: La France Libre" *Le Point*, ago. 1984
HAHN, O. "Made in France", *Connaissance des Arts*, nº 360, Paris, fev. 1982
STRASSER, C. "L'Art Est un Raccourci qui Détourne le Discours", *Art Press*, nº 86, 1984

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Dante e Cérbero/Dante et Cerbère*, 1986
   Óleo sobre tela, 235 x 200 cm
   Galerie Durand-Dessert, Paris
2. *Manto/Manto*, 1986
   Óleo sobre tela, 235 x 200 cm
   Galerie Durand-Dessert, Paris
3. *Os Violentos Contra Si Mesmos (Dante)/Les Violents Contre Eux-Mêmes (Dante)*, 1986
   Óleo sobre tela, 250 x 215 cm
   Col. do artista/Galerie Durand-Dessert, Paris
4. *Os Violentos Contra Si Mesmos (Dante e Virgílio)/Les Violents Contre Eux-Mêmes (Dante et Virgile)*, 1986
   Óleo sobre tela, 250 x 215 cm
   Col. do artista/Galerie Durand-Dessert, Paris

Ser bastante preciso é aplicar um jogo de formas. Aqui será o nanquim, isto é, um traço preto sobre uma folha branca, sem escapar a esta forma, como uma avó que faz seu eterno tricô, mas que, enquanto o tricô progride, pensa, e seus pensamentos jamais são da ordem do acaso. Tudo é infinitamente ligado; estes nanquins associam imagens e aqui a associação de uma imagem a outra reveste-se de maior importância do que a própria imagem.

Sobre a forma, direi que o nanquim é preto sobre branco, é por conseguinte a mais simples expressão possível. É o estilo em estado puro; se fiz uma série de nanquins, era para permanecer em ruptura com o que havia feito nestes últimos anos e confrontar-me com meu próprio estilo. Os quadros concluem esta atitude, pois um quadro é um jogo de passagens de um esboço a um empastamento, de um empastamento a uma pintura pouco carregada em pigmentos.

Sobre o fundo, direi que ambas as expressões, pintura e tinta, são imagens apanhadas deste jogo associativo que poderia ser a vivência de uma recordação, ora comum a todos, que será mitologia, ora de uma lenda muito mais pessoal.

Gerard Garouste

2



Foto Adam Rzepka

GELEYNSE, Wyn
CANADÁ

Nasceu em Roterdam, Holanda, em 1947.
Vive em London, Canadá. É cidadão canadense.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Public Space: Private Space, Harbour Front Gallery, Toronto, Canadá
1983 Disarmament show, Embassy Cultural House, London, Canadá
1984 How to Die Twice, McIntosh Gallery, London, Canadá
1985 Drawing, Embassy Cultural House, London, Canadá
1986-87 Encounters & Inquires, London Regional Art Gallery, London, Canadá

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Recent Filmwork (Storefront Exhibit), London, Canadá
1985 Filmwork & Apparatus, London Regional Art Gallery, London, Canadá
1986 Artist's Space, Nova York
1986 Mercer Union, Toronto, Canadá
1987 Lannan Foundation, Lakeworth, Estados Unidos

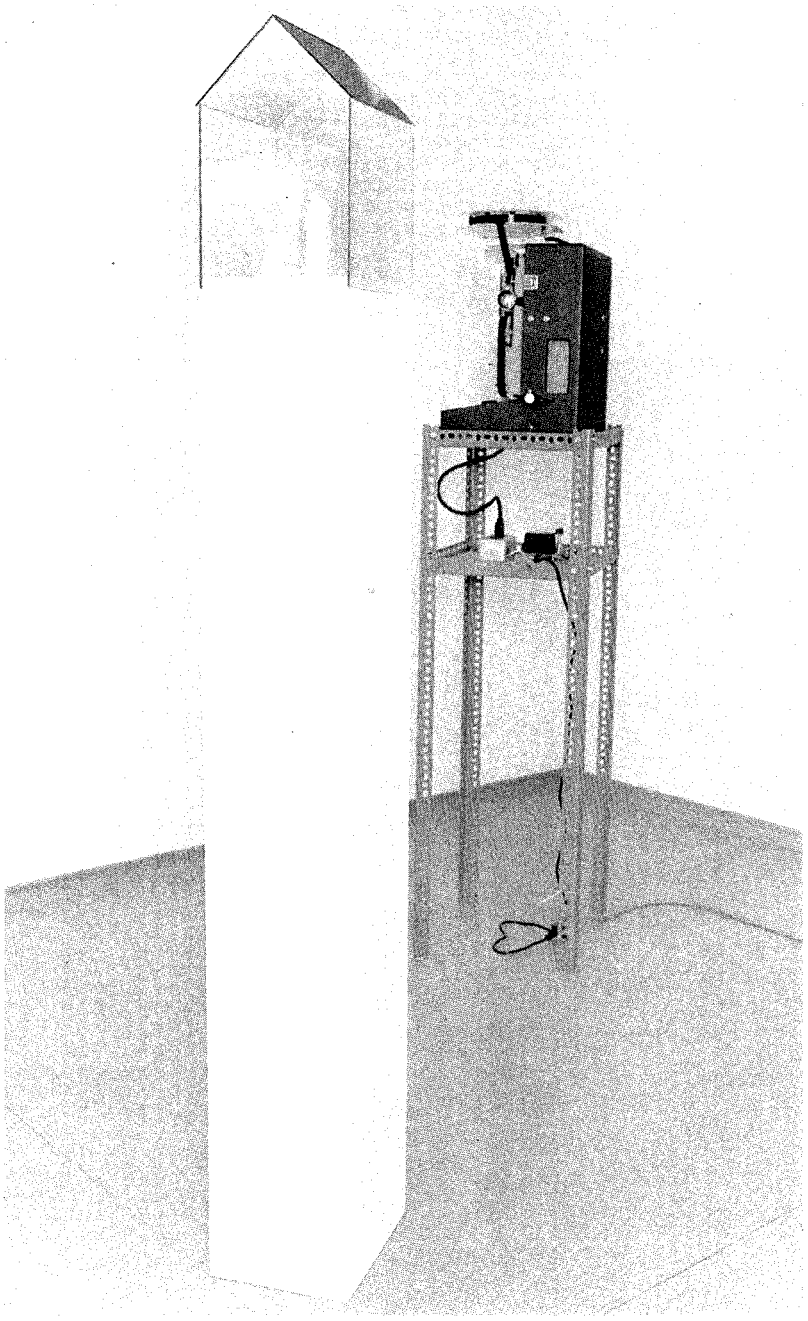
BIBLIOGRAFIA:

FINDESEN, Owen. *The Cincinnati Enquirer*, Cincinnati, Estados Unidos, dez., 1986
LENNON, Madeline. *How to Die Twice*, McIntosh Gallery, London, Canadá, 1984. Catálogo
RANS, Goldie. "Wyn Geleynse", *Vanguard*, Vancouver, Canadá, mar., 1982
RIST, Peter. "Wyn Geleynse", *Vanguard*, Vancouver, Canadá, fev./mar., 1986
TEITELBAUM, Mathew. *Filmwork & Apparatus*, London Regional Art Gallery, London, Canadá, 1985. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Retrato de Meu Pai/Portrait of My Father*, 1982
Instalação, 137×264×137 cm
2. *Recordando/Remmembering*, 1984
Instalação, 169,5×37×147,5 cm
3. *Na Privacidade de Si Mesmo/In the Privacy of Your Own*, 1985
Instalação, 167,5×72,5×226 cm

3



GÉMES, Péter
HUNGRIA

Nasceu em Budapeste, em 1951.
Estudou na Academia de Belas-Artes, Varsóvia. Pós-graduou-se na Academia de Belas-Artes, Varsóvia.
Vive em Budapeste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980,82 Bienal Nacional de Gravuras, Miskolc, Hungria
1980-86 Exposição Anual do Estudio de Artistas Jovens
1981 Bienal Nacional de Desenho, Salgótarján, Hungria
1982,84 Exposição Internacional de Desenho, Galeria de Pécs, Hungria
1986 Exposição Internacional de Pintura dos Países Socialistas, Szczecin, Polônia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Centro Cultural Polonês, Budapeste
1983 Clube dos Artistas Jovens, Budapeste
1984 Galeria Studio, Budapeste
1986 Galeria Rua Dorottya, Budapeste

BIBLIOGRAFIA:

BÁN, András. "Anos de Estudo - A Exposição de Péter Gémes na Galeria Studio", *Magyar Nemzet*, Budapeste, set., 1984
BÁN, András. "Longe das Muralhas de Jericó", *Magyar Nemzet*, Budapeste, maio, 1986
BEKE, László. "Sobre a exposição de Péter Gémes", Radio Húngara Petöfi, Budapeste, maio, 1986
CVÁRFAS, Gábor. "Studio", *Müvészet* (no prelo)

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Anunciação I*, 1983
   Tinta-da-Índia sobre tela, 320×220 cm
   Col. do artista
2. *Anunciação II*, 1983
   Tinta-da-Índia sobre tela, 290×290 cm
   Col. do artista
3. *Anunciação III*, 1983
   Tinta-da-Índia sobre tela, 320×226 cm
   Col. do artista
4. *Ruínas de Toledo*, 1986
   Tinta-da-Índia sobre tela 560×240 cm
   Ministério da Cultura
5. *Anos de Peregrinação*, 1986
   Tinta-da-Índia sobre tela, 500×300 cm
   Col. do artista
6. *Alegoria da Caverna (O Filósofo), o Viajante Observador*
   Tinta-da-Índia sobre tela, 50×60 cm
   Galeria Nacional Húngara
7. *Alegoria da Caverna (O Filósofo), o Viajante Observador*
   Tinta-da-Índia sobre tela, 50×64 cm
   Galeria Nacional Húngara
8. *Alegoria da Caverna (O Filósofo), o Viajante Observador*
   Tinta-da-Índia sobre tela, 50×60 cm
   Galeria Nacional Húngara
9. *Imagem sem Texto Chinês*, 1987
   Tinta-da-Índia sobre tela, 50×66 cm
   Col. do artista
10. *Sonho II*, 1987
    Tinta-da-Índia sobre tela, 79×56,5 cm
    Col. do artista
11. *Estudo para Heráclito*, 1987
    Tinta-da-Índia sobre tela, 50×66 cm
    Col. do artista

A mitologia grega e a iconografia medieval e renascentista são as principais fontes da inspiração de Péter Gémes. Suas telas grandes parecem tiradas de um filme estranho, uma espécie de sonho surrealista. Ele usa também uma técnica especial, tanto nos seus trabalhos em papel como sobre telas: um efeito fotográfico conseguido com o uso de spray e nanquim. Instantâneos de um drama, marcação teatral de seres humanos, anjos, guerreiros em trajes de épocas indeterminadas. Reminiscentes de uma cultura perdida, utopia num mundo realista.

Katalin Néray

8



GOEMON
SURINAME

Nasceu em Suriname, em 1948.
Estudou no Instituto Nacional de Arte e Cultura, Paramaribo, na Academia de Belas-Artes, Roterdam, e na Rietveld Akademie, Amsterdam.
Vive em Paramaribo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1974 Lijnbaan Centrum, Roterdam, Holanda
1979 BBW, Paramaribo
1983 Carifesta, Cuba
1985 O.A.S., Washington
1985 XVIII Bienal Internacional de São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Galeria Suriname, Amsterdam
1980 Gemeentehuis Diemen, Países Baixos
1981 Galeria Park, Hoorn, Países Baixos
1982 Het Park, Paramaribo
1986 Academia de Educação Artística e Cultural, Paramaribo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Vitória I*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 150 x 70 cm
   Col. particular
2. *Vitória II*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 150 x 70 cm
   Col. particular
3. *Vitória III*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 150 x 70 cm
   Col. particular
4. *Vitória IV*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 100 x 60 cm
   Col. particular
5. *Vitória V*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 150 x 60 cm
   Col. particular
6. *Vitória VI*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 70 x 60 cm
   Col. particular
7. *Vitória VII*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 70 x 60 cm
   Col. particular
8. *Vitória VIII*, 1982
   Água-forte, água-tinta, 70 x 60 cm
   Col. particular

GONZÁLEZ, Sofia
GUATEMALA

Nasceu em Dobbs Ferry, Estados Unidos, em 1944. Licenciou-se em Artes Plásticas na Universidade do Texas, San Antonio. Estudou Arquitetura na Universidade de Illinois, Chicago, e na Universidade de San Carlos, Guatemala. Vive na Cidade da Guatemala. É cidadã guatemalteca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Galería Locus, San Antonio, Estados Unidos
1987 I Bienal de Cuenca, Equador
1987 M.D. Bigger y Sofia González en Nueva Decoración, Cidade da Guatemala
1987 Texas Sculpture Symposium, Blue Gallery, San Antonio, Estados Unidos

BIBLIOGRAFIA:

AGUIRRE, Estela Recinos. *Crítica de la Obra de Sofia González* (a ser publicada)

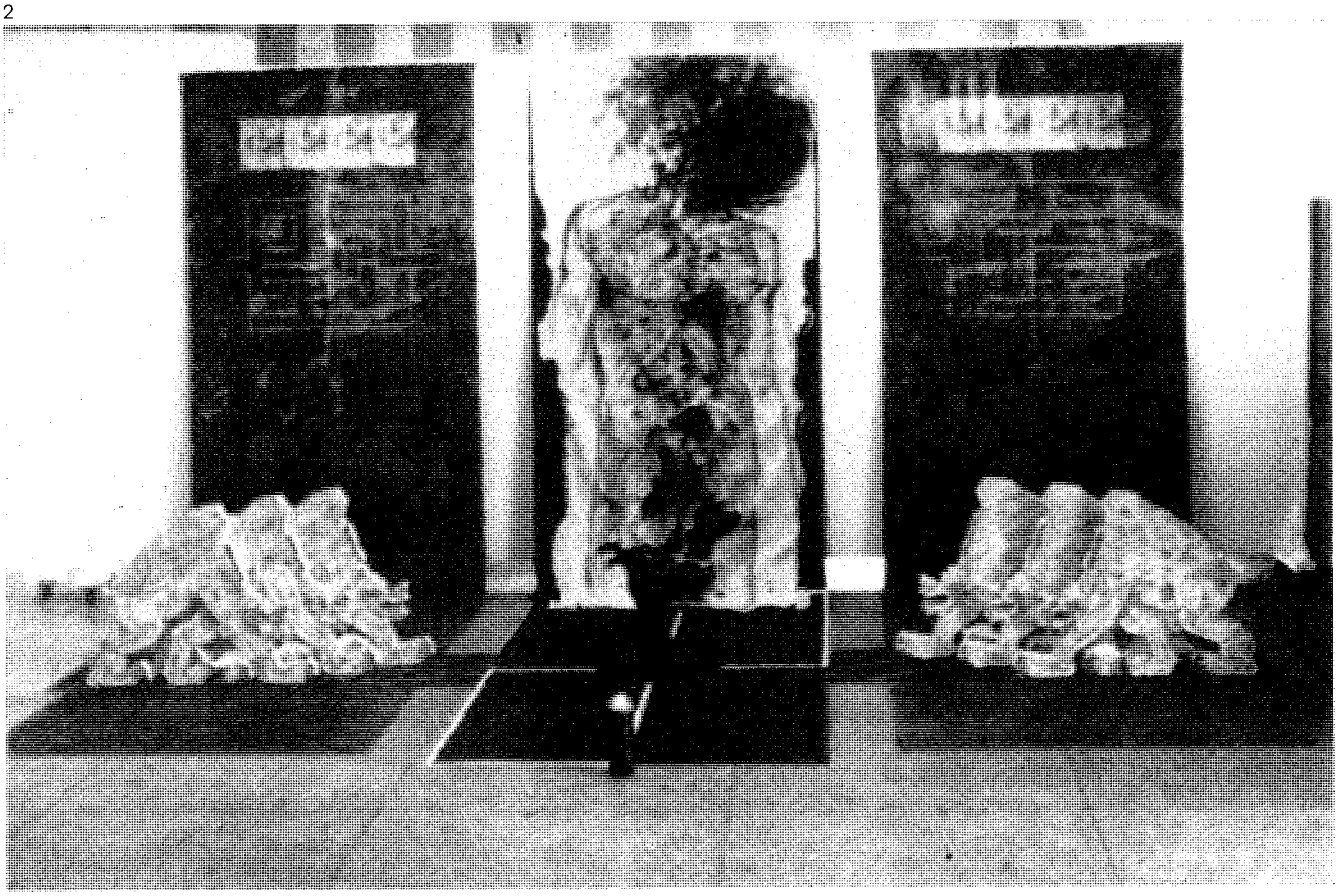
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Construção de Papel 2/Construcción de Papel 2*, 1986
   Papel sobre aço inoxidável, 81×96,5×23 cm
2. *Construção de Papel 3/Construcción de Papel 3*, 1986
   Papel sobre aço inoxidável, 86×96,5×38 cm
3. *Vista I/Vista I*, 1986-87
4. *Papelaje*, 1986
   Técnica mista, 87,5×113 cm

Sofia González realiza, com um novo expressionismo abstrato, a amálgama de duas ou mais culturas, duas ou mais épocas, duas ou mais realidades, que, com sua hábil técnica de encaixe, se convertem em conceitos e linguagens universais da civilização contemporânea.

Estela Recinos Aguirre

2



GROSTEIN, Marcia
BRASIL

Nasceu em São Paulo em 1949.
Estudou na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo, com o professor Pfeiffer, na Royal Academy of Art, Londres, e na Escola Brasil, São Paulo
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Betty Parsons Gallery, Nova York
1983 Chrysler Museum, Washington
1983 Museu de Arte Moderna, São Paulo
1984 I Bienal de Havana
1985 Today's Art of Brazil, Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio
1986 II Bienal de Havana
1987 Museum of the University of Texas, Austin, Estados Unidos

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 O "Zoo" de Marcia Grostein, Inter Design, São Paulo
1980 Sutton Gallery, Nova York
1981 Galeria Paulo Figueiredo, São Paulo
1983 Galeria São Paulo, São Paulo
1983 Betty Parsons Gallery, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

ALEGRE, Sérgio Monte. "Marcia Grostein & Tarsila", Revista *Senhor*, mar. 1984
Art Das Kunstmagazin, Metropolitan Museum, Nova York, maio., 1984
BRADLEY, George. "Marcia Grostein", *Arts Magazine*, maio., 1983
LEIRNER, Sheila. "Três Obras e a Mesma Ruptura com a Tradição", *O Estado de S. Paulo*, mar., 1983
TANAKA, Tohjin. "The Brazilian Art Exhibition. An Animism Like World", *Mainichi Xhimbun*, dez., 1985
THOREN, Barbara. "Today's Art Brazil", *The Japan Times*, nov. 1985

OBRAS APRESENTADAS:

Série 7 Continentes

1. *América do Sul*
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
2. *Antártida*, 1986
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
3. *Europa*, 1986
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
4. *Ásia*, 1986
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
5. *África*, 1986
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
6. *América do Norte*, 1987
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York
7. *Austrália*, 1987
   Óleo sobre tela, 148 x 188 cm
   Col. Robert Abrams, Nova York

Na forma e no espírito do trabalho de Grostein há obvias influências de Willem de Kooning e de Francis Bacon, enquanto a figuração lembra artistas mais jovens: Enzo Cucchi com o peso de seus contornos e formas estilizados, Sandro Chia com o volume simples. (Grostein acentua coxas e nádegas, especialmente, em oposição à estratégia de grandes dimensões de Chia.) Mas é o amor de Marcia Grostein pelo gesto físico e pelo movimento que enche suas telas com um plástico e arejado encanto. Tendo sido dançarina em seu país natal, o Brasil, ela transforma sentimentos de liberdade e espaço no gesto e na expressão da pintura em tela.

Steven L. Kaplan

6



GUERRERO, Arturo
MÉXICO

Nasceu na Cidade do México, em 1956.
Estudou na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado la Esmeralda, INBA, Cidade do México.
Vive na Cidade do México.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Salón Nacional de Artes Plásticas, Galería del Auditorio Nacional, INBA, Cidade do México
1984 El Paisaje Veracruzano, Jalapa, México
1984 Vestíbulo Apple de México, Torre Comermex, Cidade do México
1984 50º Aniversário de la Revolución Nicaragüense y de los 50 Años de la Muerte de Sandino, Manágua
1985 V Encuentro Nacional de Arte Joven, Museo Palacio Bellas Artes, Cidade do México

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 De la Coliseo al Califa, Galería Tierra Adentro II, INBA, Cidade do México
1985 Homenaje a Acerina, Museo del Chopo UNAM, Cidade do México
1987 Ídolos del Pueblo, Galería del Auditorio Nacional, INBA, Cidade do México

BIBLIOGRAFIA:

BLAS GALINDO, Carlos. "Ídolos del Pueblo", *Comunicación Visual*
EMERICH, Luis Carlos. *Marisa Lara y Arturo Guerrero, Máscara contra Caballetas*, 1987
MACEDA, Elda. "El Banio Entró en Bellas Artes", *El Universal*, 1987
NAVARRETE, Sylvia. "Ídolos del Pueblo y Presas de Salón", *Jornada*, fev. 1987

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Dança Dedicada / Danzón Dedicado*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm
2. *Viva o Baile de Consejo Valiente / Viva el Danzón de Consejo Valiente*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 180 x 150 cm
3. *Desde Cuba com Sabor / Desde Cuba con Sabor*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 180 x 150 cm
4. *Lica, Meu Protetor / Lica, Mi Valedor*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm
5. *Devo tudo à Virgenzinha / Tudo se lo Debo a la Virgencita*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 150 cm
6. *Matador / Matador*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 150 cm
7. *A Vitória se Chama Maria / La Victoria se Llama Maria*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm
8. *Dançando com Niñon / Danceando con Niñón*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm

Num manifesto pictórico elaborado em 1984, Lara e Guerrero se referiam à luta livre a aos salões de baile nos seguintes termos: "O ringue é um dos cenários do rito. Excêntrica cerimônia coletiva onde jovens e velhos compartilham igualmente a mesma ficção. A magia é sagrada, mas o elemento místico aflora profanamente também. Máscaras, capas, cinturões e cabelo emaranhado conformam o quadro pictórico. As figuras giram impudentemente pelo ar e se plantam solenemente ante o observador. O ato está pleno de símbolos como o de desafiar e conservar a máscara em defesa da dignidade. O quadrilátero sustenta a composição e as cordas circundam os espaços. O do baile é outro cenário ritual. Aparece a música como estrutura fundamental de sua cor e de suas formas. Figura e cor tratam de se acoplar num mesmo ritmo. Pares quase casados pelo ritual do baile trompetistas produzem grandes torvelinhos de cor, de luz em movimento".

Como o exige a pop-art de antes e de hoje, a obra de Lara e Guerrero transcorre com simplicidade lapidar, dentro de uma escala de cores utilizada pela publicidade e pela indústria do espetáculo, dos anúncios luminosos e dos altares de oferendas e devoção. Estridência e visceral ironia sublinham o conteúdo vital deste desfile de fetiches contemporâneos.

Raquel Tibol

GUMBE, Jorge
ANGOLA

Nasceu em Dembos, em 1959.
Estudou pintura e desenho na Escola Nacional de Artes Plásticas, Havana.
Vive em Luanda.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

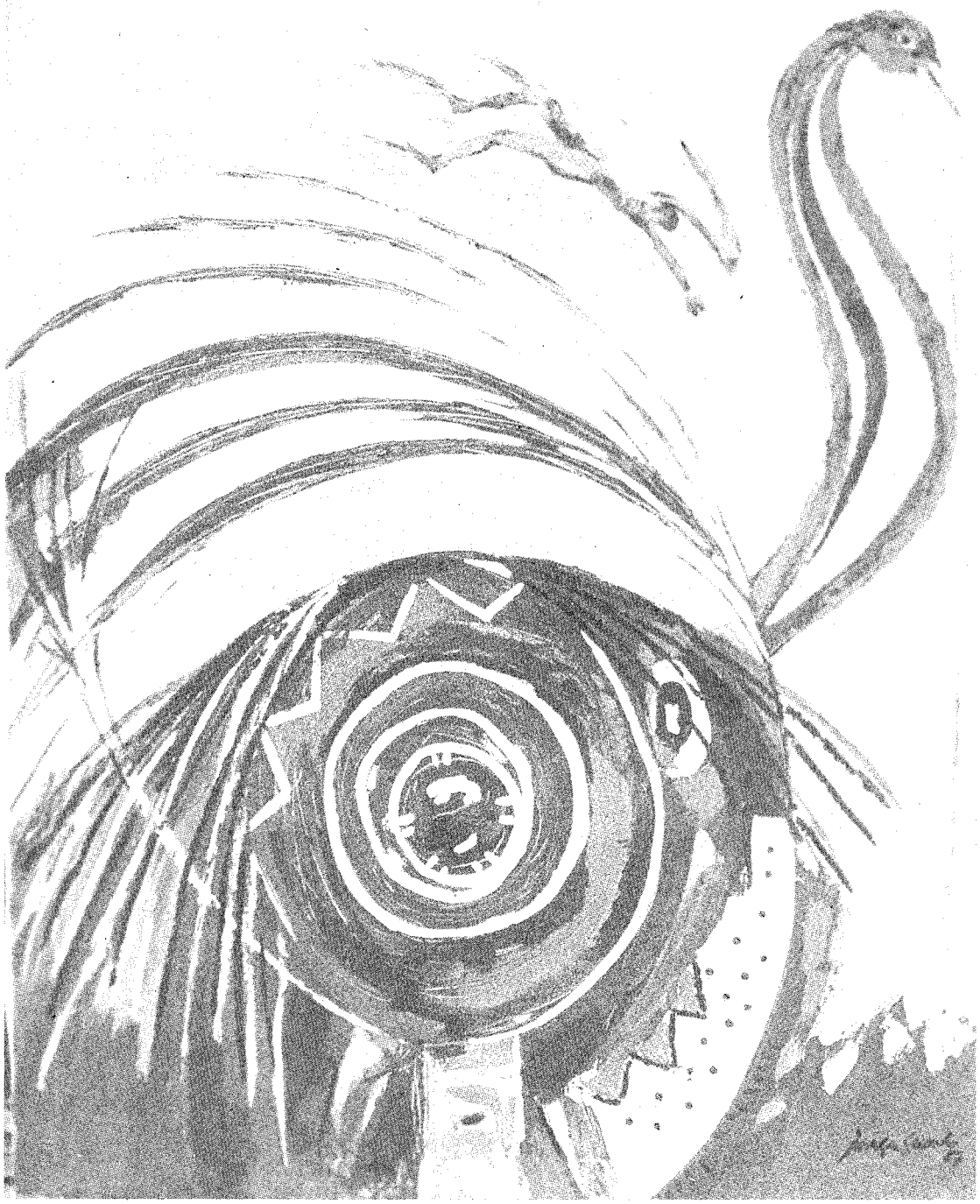
Exposição Presença de Angola, França, República Democrática Alemã, Iugoslávia, União Soviética e Nigéria
1987 Ndalatando, Lubango

BIBLIOGRAFIA:

PEREZ, Frank. Arte Jovem Angolana, Casa de Cultura de Cuba em Angola, Luanda, 1985. Catálogo
SOUINDOULA, Simão. *Arte Contemporânea Bantu, Revista Trimestral*, Ciciba, Libreville, Gabão, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *O Remoinho*, 1987
   Acrílica, 120×80 cm
   Col. do artista
2. *Variações*, 1987
   Óleo, 145×100 cm
   Col. do artista
3. *Variações*, 1987
   Acrílica, 120×100 cm



GUSTOWSKA, Izabella
POLÔNIA

Nasceu em Poznań, em 1948.
Graduou-se na Escola Superior de Artes Plásticas, Polônia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976, 78, 80, 84	Bienal Internacional de Arte Gráfica, Ibisa, Espanha
1977	Bienal de Arte Gráfica, Viena
1979, 81, 84	International Biennial of Graphic Art, Bradford, Inglaterra
1980-84	Festival Internacional de Pintura, Cagnes-sur-Mer, França
1983	XVII Bienal Internacional de São Paulo
1986	Trienal Internacional de Arte, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975-78	Bureau de Exposições de Arte, Polônia
1978	Galeria Aut, Gdańsk, Polônia
1981	Centro da Cultura Polonesa, Sofia
1981	Escritório de Exposições de Arte, Lublin, Polônia
1985	Kulturannt, Hannover, República Federal da Alemanha

BIBLIOGRAFIA:

HERMANSDORFER, Mariusz. "The Duality of Existence", *Odra*, nº 9, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Traços Relativos de Semelhança, VIII*, 1983
   Técnica mista, 190 x 82 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
2. *Traços Relativos de Semelhança, IX*, 1983
   Técnica mista, 190 x 56 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
3. *Traços Relativos de Semelhança, X*, 1983
   Técnica mista, 182,5 x 67,5, cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
4. *Traços Relativos de Semelhança, Fora de Si-Mesma III, Maria*, 1985
   Técnica mista, 222 x 90 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
5. *Traços Relativos de Semelhança, Fora de Si-Mesma IV, Salomé e Judite*, 1986
   Técnica mista, 220 x 92,5 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia

(...) As figuras são iguais — não as mesmas. Elas são auto-retratatos da artista e Retratos da sua irmã gêmea imaginária. Este retrato duplo é às vezes repetido no fundo da composição, onde, como uma sombra ou talvez uma aura materializada da primeira imagem, aparece um segundo par de gêmeas — o mesmo de antes, mas diferente; semelhante, mas não indêntico. O número de combinações possíveis das versões multiplicadas parece ser infinito.

Há nesses trabalhos uma força plástica raramente encontrada, uma expressão muito atual, um excelente domínio da técnica e da tecnologia do meio; há também uma nova versão original da dualidade da existência, um problema que aparece em várias culturas, épocas, crenças, mitos e obras de arte. Herdeira e continuadora dessa idéia, Gustowska escolheu o caminho trilhado por Musil e Borges, Buñuel, Kurosawa e Polanski, assim como pelos artistas da sua profissão. Arbus, Beuys, Hanson, Pistoletto... Cada um deles percebeu o problema de um modo diferente, cada qual propôs um novo método para concretizar a idéia, mas todos ficaram fascinados com a dualidade do ser, a mítica idéia da dualidade da existência.

Mariusz Hermansdorfer

4

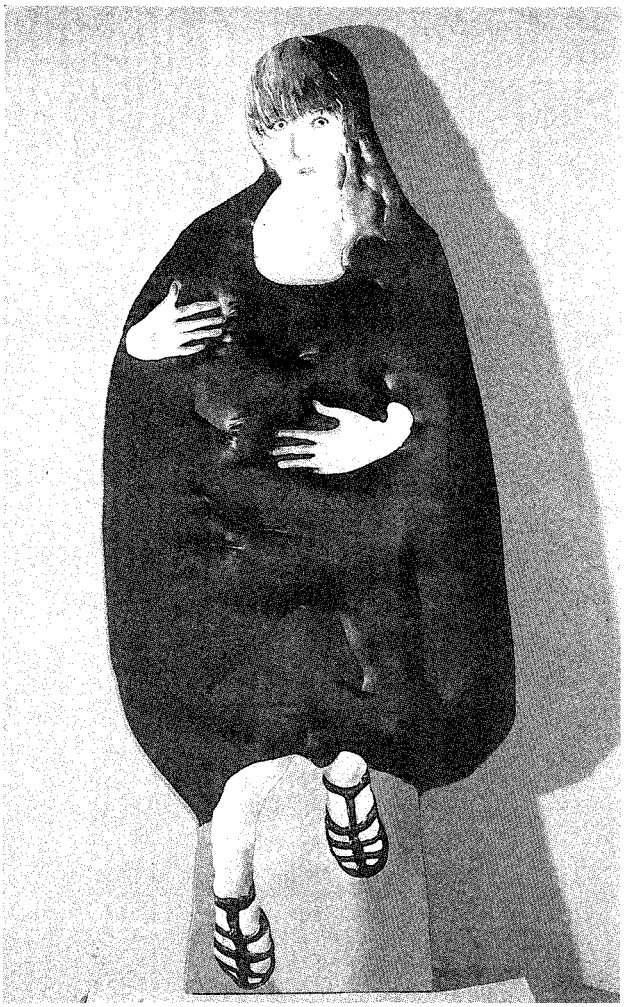


Foto Edmund Witecki

HASSAN, Shilpacharia Quamrul
BANGLADESH

Nasceu em Calcutá, em 1921.
Graduou-se pela Escola de Artes e Ofícios, Calcutá.
Vive em Dacca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 XV Bienal Internacional de São Paulo
1981 Exposição de Arte Asiática
1981 Arte Contemporânea de Bangladesh, Museu de Arte de Hong Kong
1983 Exposição de Artistas Asiáticos, Museu de Arte de Fukuoka, Japão
1986 VI Trienal Internacional, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1957 Galeria do Conselho Britânico de Rangoon
1964 Academia Bangla, Dacca
1966 Pinturas de Quamrul Hassan, Art Ensemble Gallery, Dacca
1975 Academia Shilpakala, Dacca
1979 Galeria do Instituto do Commonwelth, Londres

BIBLIOGRAFIA:

Arte Contemporânea de Bangladesh, VI Festival de Arte Asiática, Museu de Arte de Hong Kong, 1981. Catálogo.
Bienal de Arte Asiática de Bangladesh, Academia de Shilpakala, Dacca, 1981 e 1986. Catálogos.
Quarenta Pinturas, White Chappel Art Gallery, Londres, 1979. Catálogo
Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh, 1980 (Publicadas pela Academia Shilpakala de Bangladesh, Dacca)

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Faces*, 1975
Xilografia, 25×85 cm
Col. do artista
2. *Vida de Cobra*, 1975
Xilografia, 20×45 cm
Col. do artista
3. *A Raposa*, 1975
Xilografia, 20×45 cm
Col. do artista
4. *Desenho de Elefante*, 1975
Xilografia, 35×35 cm
Col. do artista
5. *Senhora Pensativa*, 1975
Xilografia, 42×55 cm
Col. do artista
6. *Luta*, 1975
Xilografia, 42×55 cm
Col. do artista

Um dos melhores artistas de Bangladesh, Shilpacharia Quamrul Hassan é conhecido como artista popular, ao desempenhar o papel pioneiro de recuperar, em suas telas, o artesanato em cerâmica da Bangladesh rural. Seus trabalhos são modernos no tratamento e, na sua criação, representam a alma da Bangladesh eterna. O toque de seu pincel é corajoso, vibrante de vida. Observando-se sua obra, percebe-se facilmente o padrão de vida da Bangladesh rural; o amor, a alegria, a dor e o tormento dessa região ganham vez através de suas pinturas e gravuras. Com alguns toques de pincel, Quamrul Hassan consegue criar um mundo humano maravilhoso ou um mundo animal e, ao mesmo tempo, atribuir-lhes um caráter representativo das espécies a que pertencem. A natureza e a humanidade são seus temas favoritos. Por isso, ele prefere cores primárias para seus temas.

Santosh Gupta

3



HERMANO, Luiz
BRASIL

Nasceu em Preaoca, Ceará, em 1957.
Graduou-se em Filosofia. É autodidata.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 III Salão Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro
1981 V Bienal del Grabado, Porto Rico
1981 IV Bienal Internacional de Seul, Coréia
1983 V Bienal Internacional de Seul, Coréia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979, 81 Museu de Arte de São Paulo
1984 Paço das Artes, São Paulo
1985 Crianças, Paço das Artes, São Paulo
1986 Bélico, Galeria Unidade Dois, São Paulo
1987 Astronaves, Brazilian American Culture Institute, Washington e Art Studio, Nova York

OBRA APRESENTADA:

Astronave, 1987
Instalação
a. *Painel de Controle*, 1987
Acrílica sobre tela, 270 x 200 cm
b. *Acoplagem*, 1987
Acrílica sobre tela, 365 x 200 cm
c. *Pirotécnicas*, 1987
Acrílica sobre tela, 368 x 200 cm
d. *Super Nova*, 1987
Acrílica sobre tela, 400 x 200 cm
e. *A História do Vôo*, 1987
Acrílica sobre tela, 396 x 200 cm

Patrocínio: Banco Francês e Brasileiro S.A.

Este artista de produção tensa e abundante nos transporta a um universo onde o lúdico e a ficção se fundem, permeados de fantasias, símbolos e lembranças de infância: brinquedos, kits de montagem, figuras arquetípicas configurando magia e sonho.

Da gestualidade e da imagem visceral explodem formas e colorido intenso, em constante movimento, como partículas soltas ou em trânsito pelas galáxias.

Insatisfação e fúria de pintar geram um desafio ao tempo, a sua velocidade. Ao expressar sua poética a um qüinqüênio do ano 2.000 (futurista???) elabora visualmente o projeto estético de um futuro agora próximo, já cantado por poetas e pensadores: o da era espacial.

Em Projeto Astronave, *o homem que se precipita para o futuro embarca na utopia do vôo; dirigíveis, bélicos, balões, naves e astronautas transitam em busca de transcendência, de um momento espiritual. O imaginário do pintor faz o nosso olho viajar do passado para o presente, do presente para o futuro.*

Vitória Daniela Bousso

d

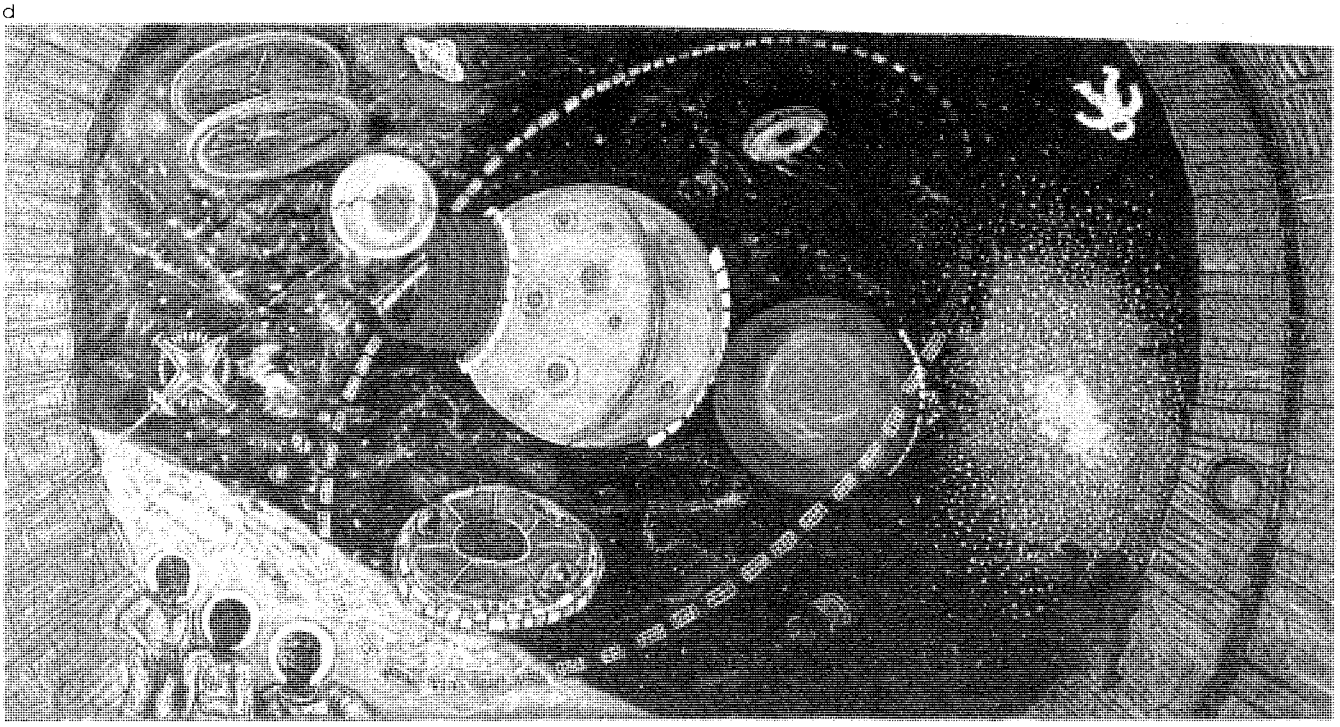


Foto Bel Pedrosa

HERNANDEZ, Diego
CHILE

Nasceu em Santiago, em 1961.
Licenciou-se em Artes Plásticas, menção em Pintura, Universidad de Chile, Santiago. É chefe do Departamento de Artes Visuales, Corporación de Educación Artistica.
Vive em Santiago.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 V Bienal de Grabado Latinoamericana, San Juan, Porto Rico
1982 III Salón Nacional de Gráfica, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
1983 VI Bienal de Grabado Latinoamericana, San Juan, Porto Rico
1984 Pintura Joven, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago
1986 Bienal Latinoamericana de Arte sobre Papel, Buenos Aires

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Del Barrio, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago
1985 Esperando um Cometa, Galería Visuala, Santiago

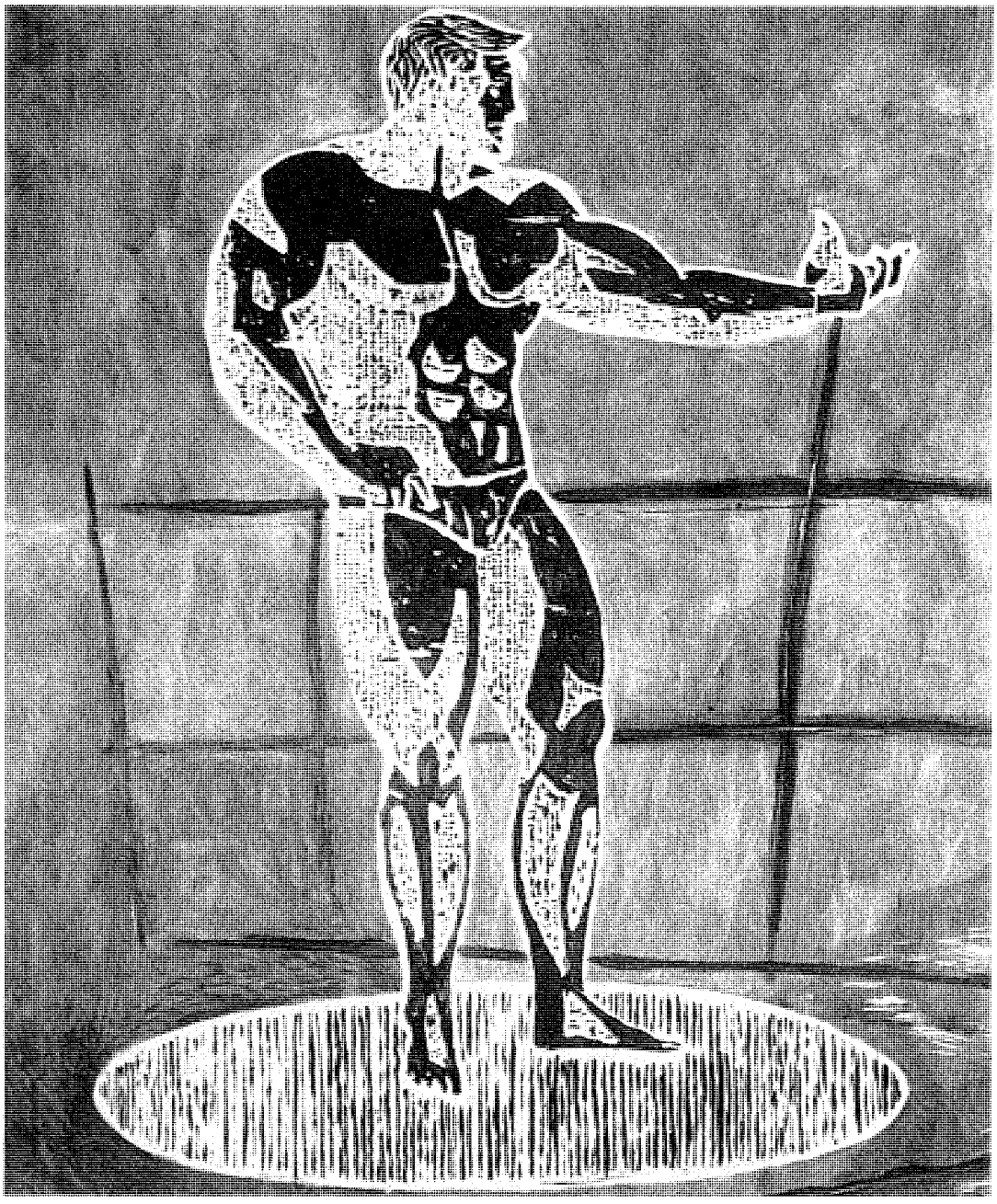
OBRAS APRESENTADAS:

1. *No Balcão / En el Balcón*, 1987
   Acrílica / Óleo / Linografia, 320×480 cm
2. *Paisagem / Paisaje*, 1987
   Acrílica / Óleo / Linografia, 320×480 cm
3. *A Cortina / La Cortina*, 1987
   Acrílica / Óleo / Linografia, 320×480 cm

Diego Hernandez concentra seu enfoque plástico nos esportes, mas com um tratamento claramente pictórico; empaste e colorido servem como instância de apoio formal a suas pinturas sobre tela.

Gabriel Barros

1



HIKOSAKA, Naoyoshi
JAPÃO

Nasceu em Tóquio, em 1946.
Estudou na Tama Art University.
Vive em Tóquio.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 IX Bienal de Paris
1982 XL Bienal de Veneza
1983 Five Contemporary Artists from Japan, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf
1985 Wood Between Painting and Sculpture, Asahikawa Museum of Art, Asahikawa, Japão
1986 Mostra de Arte Asiática Contemporânea, Museu Nacional de Arte Moderna, Seul

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Galeria 16, Kyoto, Japão
1975 Muramatsu Gallery, Tóquio
1979 Muramatsu Gallery, Tóquio
1981 Tokyo Gallery e Muramatsu Gallery, Tóquio
1985 Muramatsu Gallery, Tóquio

BIBLIOGRAFIA:

HIKOSAKA, Naoyoshi. "Perspective in Folk Painting of the Yi Dynasty", *Mizue*, nº 899, fev. 1980
HIKOSAKA, Naoyoshi. *Repeat and Over throw — Phase of New Art*, Tabata Publishing Co., Tóquio, 1974
HIKOSAKA, Naoyoshi. "What is Beyond the Closed Circle? — What can we Learn from the Gutai?" *Bijutsu-techo*, ago. 1972
HIKOSAKA, Naoyoshi e TONE, Yasunao. "A Chronology of Fifty Years of Contemporary Art", *Bijutsu-techo*, abr./maio 1972

OBRAS APRESENTADAS:

1. *P.W.P. 32 1/2 Japonês / P.W.P. 32 1/2 Japonese*, 1981
   Acrílica sobre madeira, 229 x 172 x 17 cm
   Col. do artista
2. *P.W.P. 79 Cão Vermelho / P.W.P. 79 Red Dog*, 1985
   Acrílica sobre madeira, 174 x 281 x 33 cm
   Col. privada
3. *P.S.P. 7 Pássaro Azul / P.S.P. 7 Blue Bird*, 1985
   Acrílica sobre madeira, 229 x 215 x 31 cm
   Col. privada
4. *P.W.P. 86 Grão / P.W.P. 86 Grain*, 1985
   Acrílica sobre madeira, 228 x 281 x 37 cm
   Col. do artista
5. *P.S.P. 8 Como Sobreviverá o Lobo? / P.S.P. 8 How Will the Wolf Survive?*, 1985
   Acrílica sobre madeira, 180 x 291 x 16 cm
   Col. do artista
6. *P.S.P. 14 Cidade Azul de Shunsuke Matsumoto / P.S.P. 14 Shunsuke Matsumoto's Blue City*, 1987
   Acrílico sobre madeira, 170 x 380 x 24 cm
   Col. do artista

Farejei, na disputa entre a "arte povera" e a "arte conceitual", a decadência e a impotência da própria arte. Senti necessidade de me rebelar e negar ambas as correntes. Sim, parecia-me que, se não as rejeitasse e ficasse do lado de fora da disputa, a própria arte iria perder o seu sentido positivo.

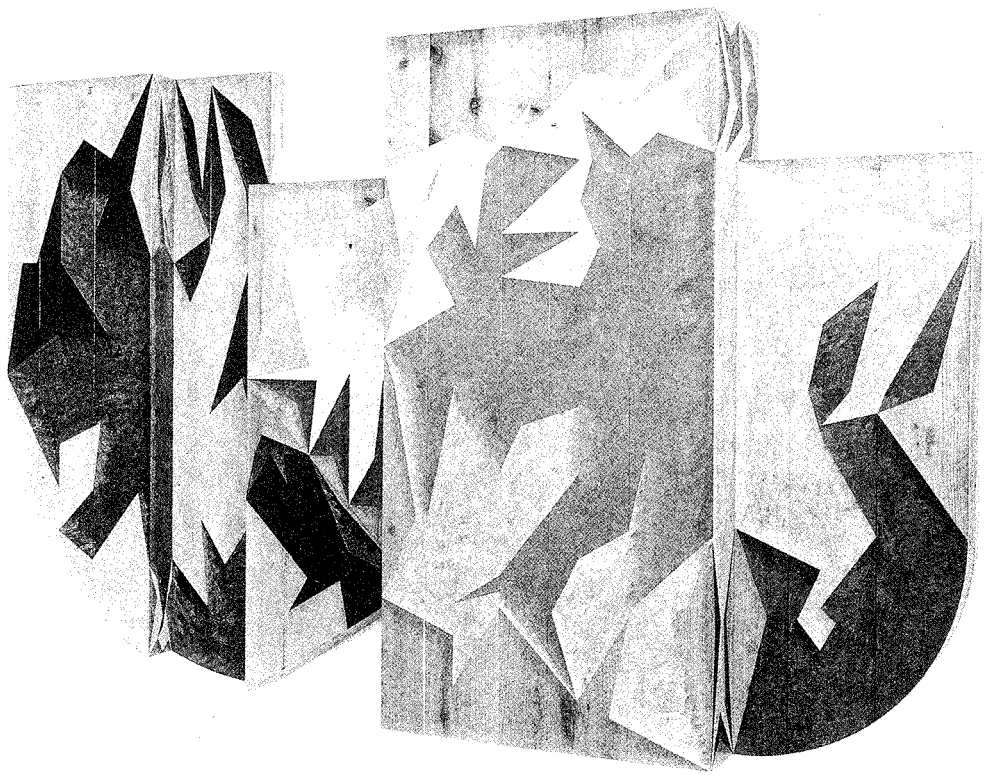
Lutei incessantemente para poder transcender historicamente as duas correntes. No entanto, em 1975, constatei que isso era impossível. Restavam, então, duas opções: permanecer nesse beco sem saída ou voltar para trás, embora isso significasse dar voltas. Resolvi, mesmo desconhecendo qual seria o resultado, voltar à Idade Média, a uma fase anterior ao aparecimento da separação entre a arte para se contemplar e a arte com finalidades práticas. O que significava voltar à imprecisão anterior ao surgimento da separação entre a pintura e a escultura.

Os seres humanos vêm criando obras de arte por milênios. Gostaria de ver todas as obras de arte criadas pelos homens assim como alimentar um computador com um sistema básico de criação artística, para simular uma retrospectiva de toda a produção artística da humanidade até hoje. Se essa simulação fosse possível, qual seria o primeiro output *do computador? Em outras palavras, em que base se deram todas as produções artísticas da humanidade?*

Neste ponto, talvez se tenha de retornar, em tempo, uma vez mais, à Natureza. Ela própria é uma existência artística, e o Criador, um grande artista. Se tal utopia minha existir, creio que estamos no tempo e no espaço exatos, para que Deus reapareça e governe sobre a Terra como um grande artista!

Naoyoshi Hikosaka

2



HRIB, Theodor
ROMÊNIA

Nasceu em Arbore, em 1946.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Bienal Internacional de Gravura, Katowice, Polônia
1981 Mostra Internacional de Gravura, Nagoya, Japão
1981 Bienal Européia de Gravura, Baden-Baden, República Federal da Alemanha
1983 Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana, Iugoslávia
1984 Bienal Internacional de Gravura, Mulhouse, França
1985 Bienal Internacional de Gravura, Varna, Bulgária
1985 Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana, Iugoslávia
1986 Bienal Internacional de Gravura, Mulhouse, França
1986 Bienal Internacional de Gravura, Fredrikstaad, Noruega
1986 Trienal Internacional de Artes Gráficas, INTERGRAFIK, Berlim Oriental

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Natureza-Morta*
   Gravura, 78 x 60 cm
2. *Epifania*
   Gravura, 62 x 103 cm
3. *Caráter I*
   Gravura, 68 x 55 cm
4. *Caráter II*
   Gravura, 100 x 70 cm

Theodor Hrib transpõe seus personagens para o plano do pandemônio, de raízes populares, nutrido por suas afinidades temperamentais neo-expressionistas, realizando a síntese entre um desenho genuíno, baseado na observação, e um insaciável anseio fabulador.

Mihai Spir

2



HURTEAU, Philippe
FRANÇA

Nasceu em Les Sables d'Olonne, em 1955.
Vive em Paris.

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO COLETIVA:

1986 Ateliers 1986, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1987 Forum de Zürich, Zurique
1987 Galerie Ch. Cartwright, Paris

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

1986 Galerie Ch. Cartwright, Paris

BIBLIOGRAFIA:

GROUT, Catherine. *Flash Art*, nº 132, 1987
STRASSER, Catherine. "An Dessus de la Grammaire...", *Cardinam*, nº 2, 1987
STRASSER, Catherine. Philippe Hurteau, Galerie Cartwright, Paris, 1986. Catálogo
TAYLOR, Nora. *Art Press*, nº 109, 1987

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Estudo para "O Papa"/Étude pour "Le Pape"*, 1987
   Óleo sobre tela, 195 x 130 cm
   Cartwright Gallery
2. *Estudo para "As Rosas"/Étude pour "Les Roses"*, 1987
   Óleo sobre tela, 195 x 130 cm
   Col. do artista
3. *Estudo para "O Espelho"/Étude pour "Le Miroir"*, 1987
   Óleo sobre tela, 200 x 150 cm
   Col. do artista
4. *Estudo para "O Mensageiro"/Étude pour "Le Messager"*, 1987
   Óleo sobre tela, 195 x 114 cm
   Col. do artista
5. *Estudo para "A Luz"/Étude pour "La Lumière"*, 1987
   Óleo sobre tela, 200 x 70 cm
   Col. do artista
6. *Estudo para "Pintura"/Étude pour "Peinture"*, 1987
   Óleo sobre tela, 116 x 89 cm
   Col. do artista
7. *Estudo para "M. L. Museum"/Étude pour "M. L. Museum"*, 1987
   Óleo sobre tela, 116 x 89 cm
   Col. do artista
8. *Dois Acessórios sobre Pé/Deux Accessoires sur Pied*, 1987
   Couro, madeira, pêlos, 220 cm (altura)
   Col. do artista
9. MUTUS LIBER
   Instalação (inscrição mural)

Mutus Liber (um livro mudo) é um ciclo de pintura iniciado em julho de 1986.

É um museu imaginário em vias de realização, desmontável e transportável.

Mutus Liber é um conceito de múltiplas facetas, sem ponto de vista, formado pelo encontro de várias imagens na consciência. É uma escultura que não existiria senão num espaço imaginário. Uma utopia.

O Livro é organizado segundo uma estrutura de 36 "assuntos" ou capítulos, numerados de 0 a 36. Cada tela traz o número correspondente a seu assunto.

36 é o número do círculo. O próprio ciclo é dividido em três círculos. O primeiro procede do duplo (da imagem), o segundo do simples (do real), o terceiro da triplicidade (do signo).

O Livro é uma estrutura aberta. Cada capítulo pode ser objeto de várias versões denominadas "estudos". Nenhuma é definitiva.

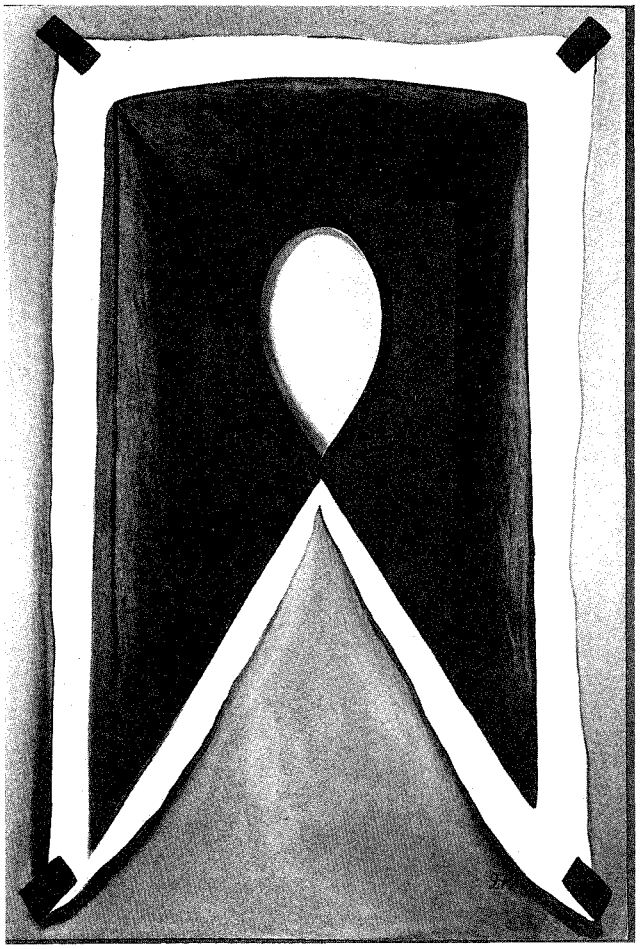
O assunto do Livro é o assunto em geral.

Seu objeto é aquilo que não tem imagem, o real, a luz.

Cada "capítulo" tenta apanhar um arquétipo, uma imagem na qual o pensamento esbarra no real.

Philippe Hurteau
junho de 1987

1



HUSSEIN, Taha
EGITO

Nasceu no Cairo, em 1929.
Graduou-se pela Faculdade de Artes Aplicadas do Cairo. Estudou na Academia de Arte de Düsseldorf. Ex-diretor da Escola de Artes Aplicadas do Cairo. É professor de história da arte e design na Universidade de Helman.
Vive em Gizeh, Egito.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

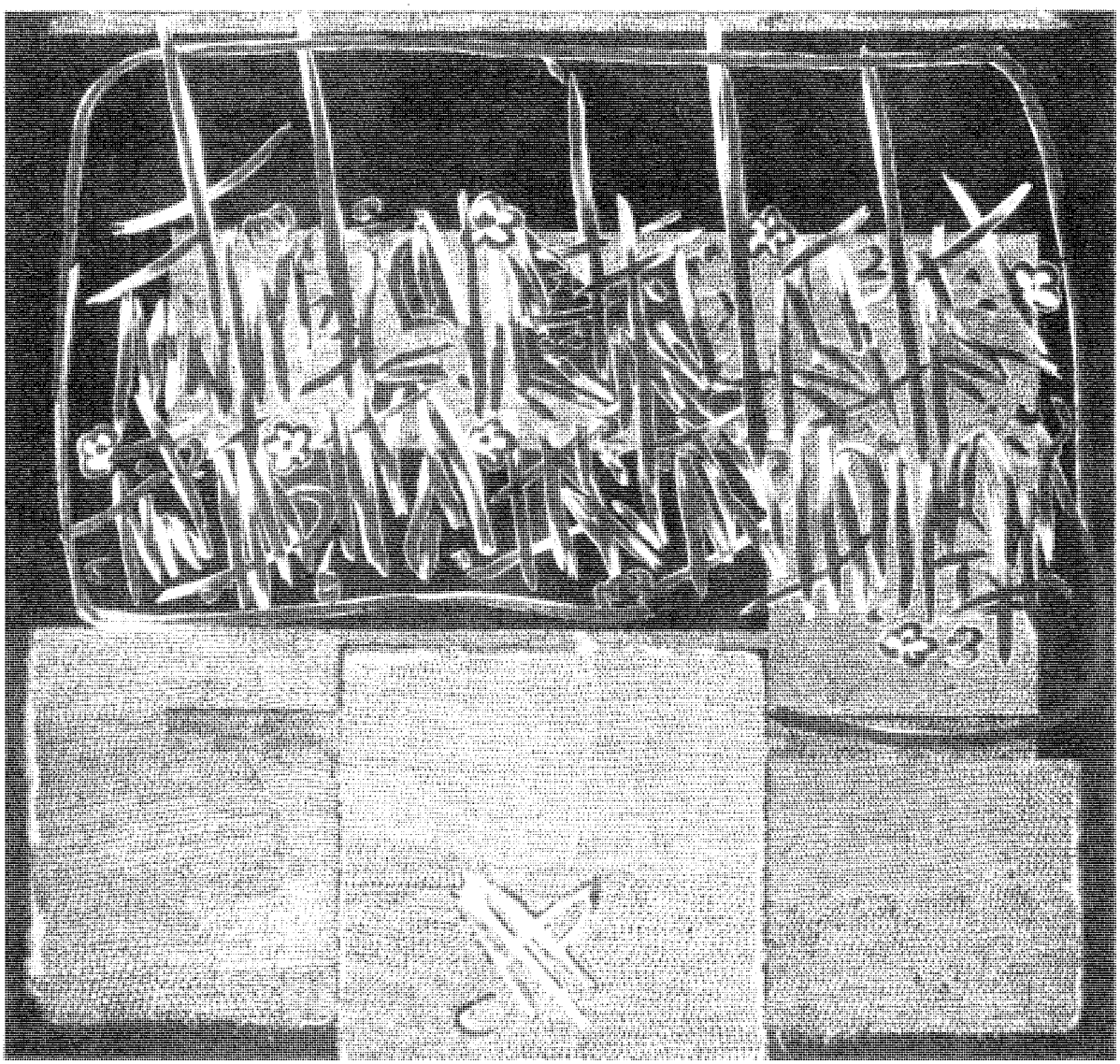
1968 Trienal de Nova Delhi
1970 10 Artistas Egípcios, Essen, República Federal da Alemanha
1972 Bienal de Veneza
1983 Bienal de Valparaíso, Chile
1987 II Bienal do Cairo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1965 Galeria Ekhnaton, Cairo
1969 Galeria Nacional, Bratislava, URSS
1981 Portacallecia, Wuppertal, República Federal da Alemanha
1982 El-Anfochy, Alexandria
1986 Galeria El-Salam

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Diálogo nº 1*, 1984
   Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm
2. *Padrão A*, 1984
   Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
3. *Padrão B*, 1984
   Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
4. *Padrão C*, 1984
   Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
5. *Diálogo nº 2*, 1986
   Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm



ICAZA, Teresa
PANAMÁ

Nasceu na Cidade do Panamá, em 1940.
Estudou com Juan Manuel Cedeño e Mario Calvit.
Vive na Cidade do Panamá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 Color, Luz e Imagem, Women Inter Art Center, Nova York
1978 Nombres Nuevos en la Plástica, Museo de Arte Contemporâneo, Bogotá, Colômbia
1983 Pintura Contemporánea de los Paises Signatarios del Convenio Andres Bello, Caracas, Venezuela
1986 Bienal de Miami, Flórida
1986 II Bienal de Havana

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Galeria El Buho, Bogotá, Colômbia
1983 Galeria El Cetera, Panamá
1984 Galeria Habitante, Panamá
1986 Galeria Mery de Bernal, Panamá
1986 Museo de Arte Conteporâneo, Panamá

BIBLIOGRAFIA:

"Enciclopedia de la Cultura Panameña para Niños y Jovenes", vol. 27 (suplemento educativo cultural do jornal *La Prensa*), Panamá, out., 1985
REYES, Herasto. "Teresita Icaza. Colores de Luz sobre el Linzo", *La Prensa*, Panamá, jan., 1987
WOLFSCHOON, Erik. "Las Manisfestaciones Artisticas en Panamá", Editorial Universidad de Panamá, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título/Sin Título*, 1987
Óleo sobre tela, 106,5×122 cm
2. *Sem Título/Sin Título*, 1987
Óleo sobre tela, 122×106,5 cm

Num desses desvãos da memória, onde se acumulam imagens vagas, imprecisas, palavras sem sentido e formas indefinidas, costumamos descobrir um mundo de referências fantásticas e de construções inefáveis, que só podem ser expressas pela arte. Teresa Icaza, com a certeza de quem possui os códigos adequados, iniciou o resgate dessa memória perdida para recolocá-la como conteúdo estético na obra de arte.

Não se trata desse jogo mecânico de superposições caprichosas, que recorre ao absurdo como revelação do contingente, com o qual se imprime um resplendor da imagem para obter uma sensação determinada; antes, é o esforço por dar uma compreensão ao irreal como conseqüência da elaboração de uma idéia. O irreal adquire forma como resultado da captação radiográfica de linhas e contornos da realidade, decomposta em seus elementos mais simples.

É um exercício de interiorização que exige um rigor metódico que torne possível discenir o fantasioso do imaginativo, mas que, ao mesmo tempo, se projete como composição e experiência na criação artística. É trabalho de remissões e construções que se intercalam num mesmo processo. Desse modo, a lembrança do irreal adquire uma presença na qual nos é permitido passear e exercer a faculdade de recriar que a arte nos proporciona.

As construções que Teresa propõe possuem essa plástica das figuras suspensas no resquício da memória e que, em algum momento, afloram coalhadas de luminosidade e de um fluxo anímico que persiste fora de toda unidade espaço-temporal. É o cerrar de olhos e o desdobrar da consciência em remissões involutivas ao mais recôndito de nós mesmos.

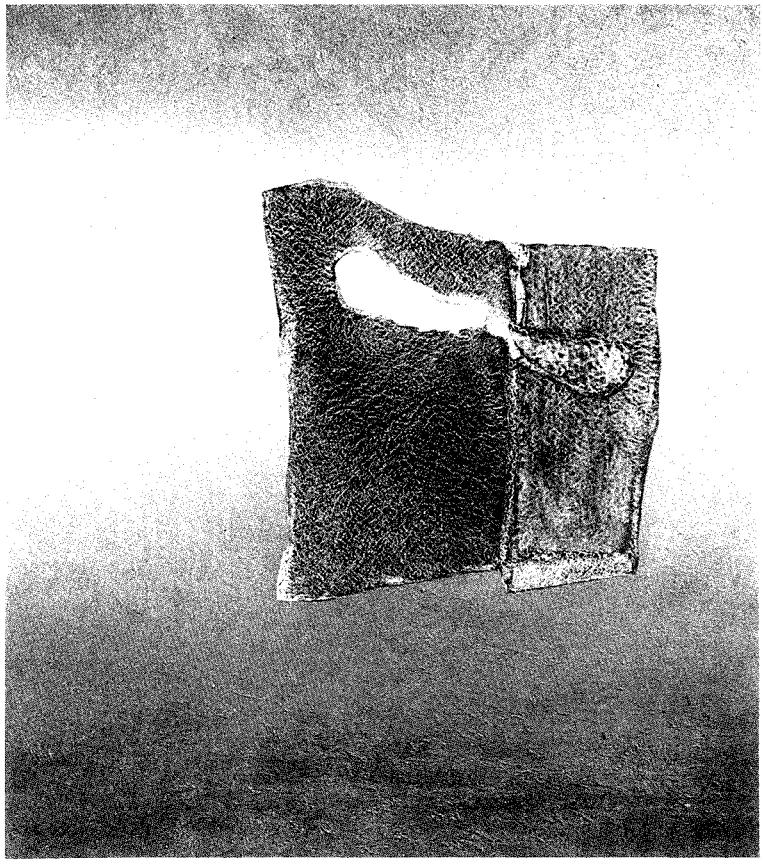
Esse inacabado esforço por fixar esse movimento em que se desloca a irrealidade é o resultado da revisão crítica das percepções do mundo real. Descartam-se aquelas falsas configurações visuais e táteis para centrar a atenção — intuição no sentido mais estrito do conceito — nos aspectos não conhecidos e que constituem a essencialidade do objeto; fundamentalmente, é a busca do ser a partir da forma.

Detalhes, presenças, ilusões, contornos ou contrastes simplesmente enunciados são os traços dessa oferta que nos faz Tereza em sua obra. Ilusão — e que arte não o é? — que se inicia na retina; mas que se reconstrói como a memória de um sonho em cada obra.

Esse vôo da imaginação ao qual Teresa convida e que nos transporta ao interior luminoso de suas telas é o esforço vivido com a paixão de quem elegeu a criação como compromisso e como universalidade.

Pedro Luis Prado

2



JAAR, Alfredo
CONVIDADO

Nasceu em Santiago, em 1956.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 XII Bienal de Paris
1984 The New Museum of Contemporany Art, Nova York
1985 XVIII Bienal Internacional de São Paulo
1986 XLII Bienal de Veneza
1987 Documenta 8, Kassel

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Galeria C.A.L., Santiago
1985, 87 Grey Art Gallery, Nova York
1986 Artfor(n)m, Gracie Mansion Gallery, Nova York
1986 When Attitudes Become Form, Bess Cutler Gallery, Nova York
1987 Perveted by Language, Hillwood Art Gallery, L.I.U., Nova York

BIBLIOGRAFIA:

AHRENS, Klaus. "Kühle Formen, Böse Träume, Schöne Schrecken", *Stern*, Hamburgo, jun. 1987
Alfredo Jaar/Gold in the Morning, XLII Bienal de Veneza, 1986. Catálogo
FRY, Edward F. "Eine Neue Moderne", Documenta 8, Kassel, verão 1987. Catálogo, vol. 1
GRAUER, Michael, WENZEL, Jacob. "Brechungen der Geschichte. Ein Lektürevorschlag zur Ausstellung", Documenta 8, Kassel, verão 1987. Catálogo, vol. 1
HEARTNEY, Eleanor. "Maura Sheehan/Alfredo Jaar", *New Art Examines*, jun. 1987
LIPPARD, Lucy R. "Tunneling to Artistic Enlightenment", *In These Times*, abr. 1987
SCHNECKENBURGER, Manfred. "Schlagwort oder Schlüsselfrage Geschichte, Gesellschaft, Kunst", *Documenta Press*, nº 1, Kassel, abr. 1987
SCHNECKENBURGER, Manfred. "Alfredo Jaar", Documenta 8, Kassel, verão 1987. Catálogo, vol. 2
TODOROV, Tzvedan. "Three, Two, One", *1 + 1 + 1*, Documenta 8, Kassel, verão 1987. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

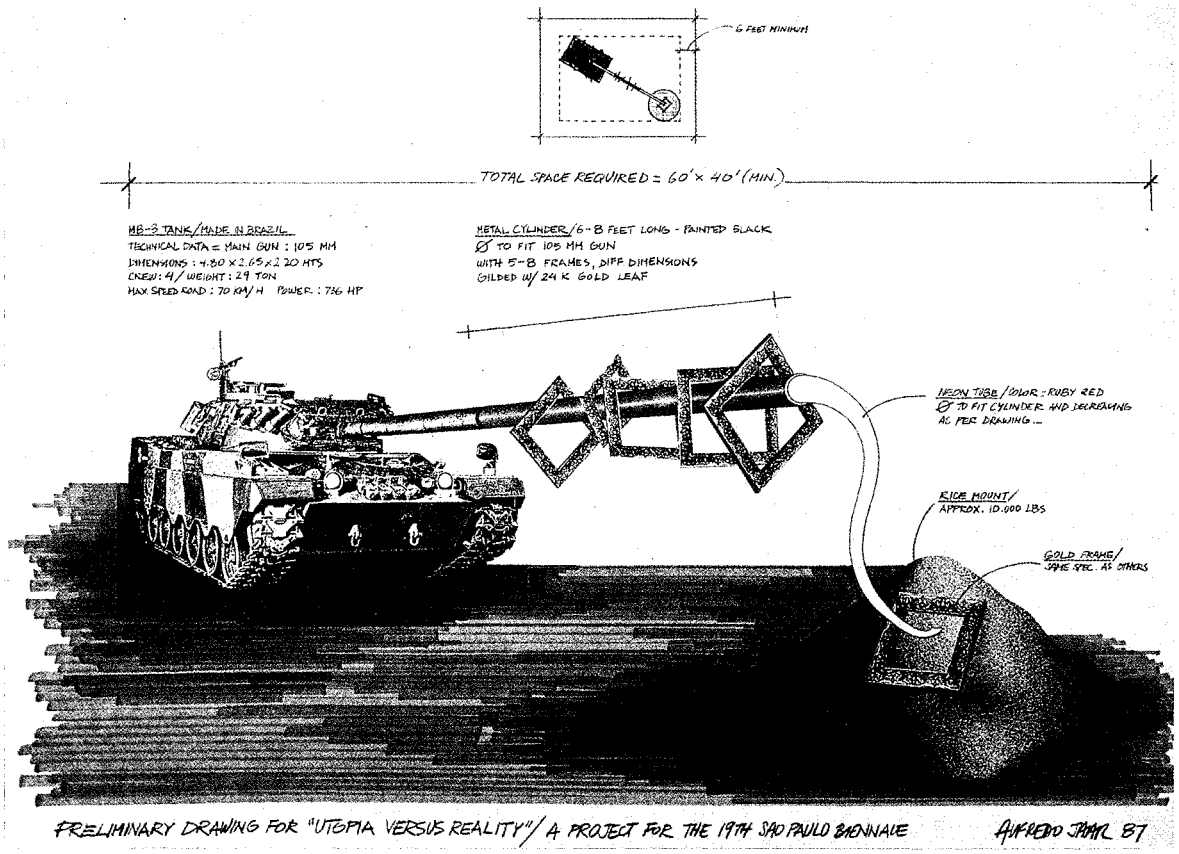
Utopia Versus Realidade, 1987
Instalação, 18,30 x 12,20 m

O Brasil lidera a produção mundial de tanques.
Eu amo o Brasil.
O Brasil lidera a exportação mundial de tanques.
Eu amo o Brasil.
Neste ano o Brasil vai exportar mais tanques que café, mais tanques que açúcar, seus dois maiores produtos de exportação nos últimos dez anos.
Eu amo o Brasil.
Brasil, o país mais poderoso da América Latina, um líder potencial para a América Latina, um líder potencial para o Terceiro Mundo.
Eu amo o Brasil.
Brasil, um modelo para a América Latina, um modelo potencial para o Terceiro Mundo.
Eu amo o Brasil.
A Bienal de São Paulo, uma Bienal para a América Latina, arte para a América Latina.
Eu amo o Brasil.
Arte para a América Latina, arte para o Brasil. Que arte? Que Brasil?
Eu amo o Brasil.
Que América Latina?
Eu amo o Brasil.
O extraordinário poder da arte.
Eu amo o Brasil.
A extraordinária ilusão da arte.

Alfredo Jaar

Notas para um Projeto em São Paulo, 1987

Desenho da instalação



JANG, Ming-Sop
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1952.
Graduou-se na Escola de Belas-Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

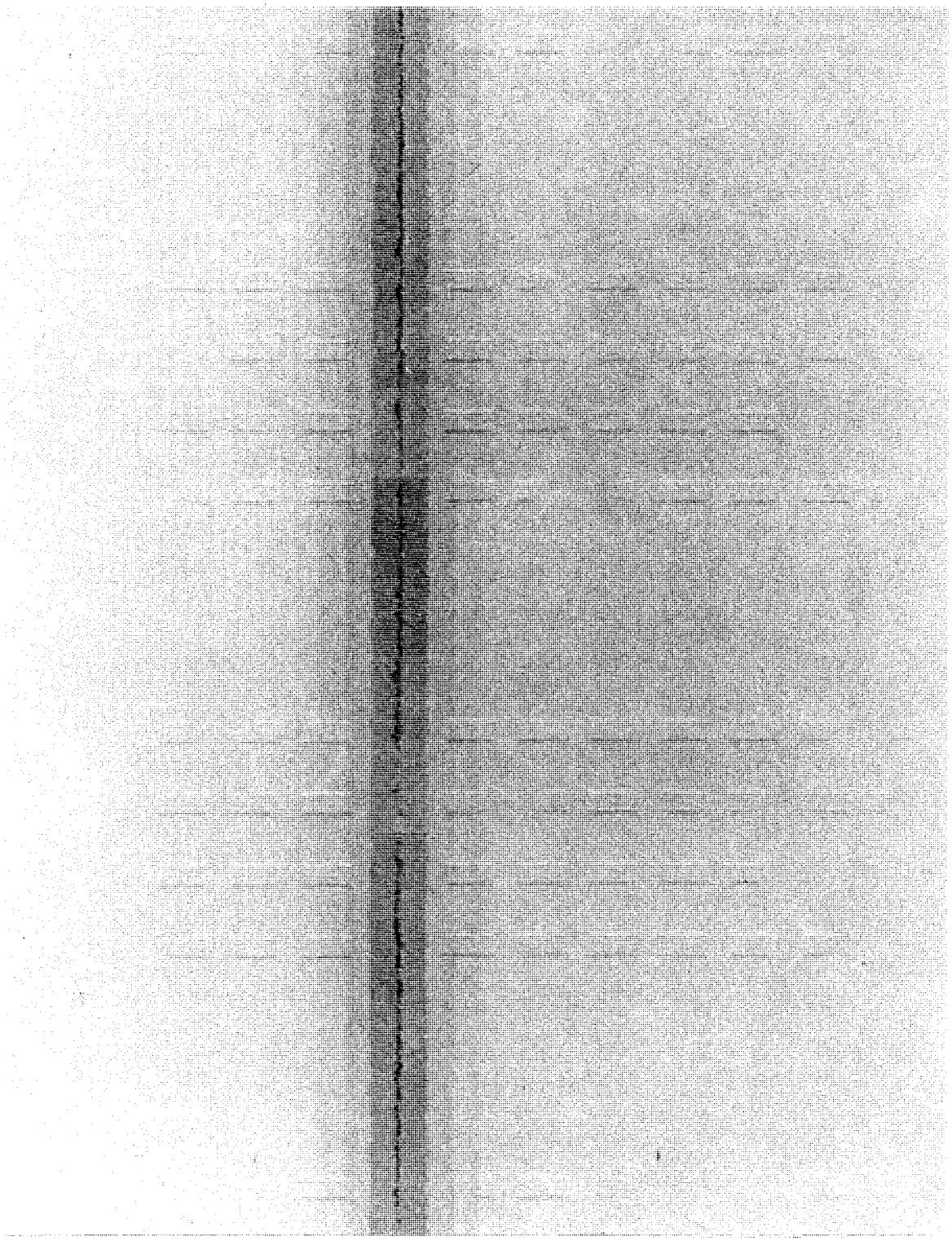
Exposição de Arte em Papel Coreana Contemporânea, Washington
Segunda Mostra de Arte Asiática, Fukuoka
Exposição de Pintura Coreana e Japonesa Contemporânea, Fukuoka
Exposição de Intercâmbio de Pintura Chinesa e Coreana Moderna, Taipei

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

Primeira Mostra Individual, Seul
Segunda Mostra Individual, Seul

OBRA APRESENTADA:

Uma Imagem 8741 — Plenitude, 1987
Técnica mista, 130 x 160 cm
Col. do artista



KACIMI
MARROCOS

Nasceu em Meknes, em 1942.
Estudou na École Nationale des Beaux-Arts, Paris, e no Museu de Grenoble, França.
Vive em Temara.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 II Biennale Arabe, Musée des Oudayas, Rabat
1978 Arte Árabe Contemporânea, Centro Cultural do Iraque, Londres
1979 VI Reencontro de Artistas Árabes, Kuwait
1985 Musée des Arts Africains et Oceaniens, Paris
1985 Presence Artistique, Musée de Grenoble, França

PRICIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Galerie L'Atelier, Rabat
1980 Galerie Nationale de Bab Ronah, Rabat
1981 Galerie Centrale, Genebra, Suíça
1982 Galerie Nadar, Casablanca
1985 Galerie Jean-Claude David, Grenoble, França
1987 Galerie Alif Ba, Casablanca

BIBLIOGRAFIA:

Afaq, Union des Écrivains au Maroc, nºs 4 e 5
Al Assas, nº 31, Marrocos, 1981
BAHNASSI, Afif. *La Peinture Actuelle dans le Monde Arabe*, Édition Ionesco
De la Tradition à la Modernité, Édition Le Ministère des Affaires Culturelles, Damasco, Síria
Galeria Atelier, Rabat, 1975. Catálogo
Galerie Centrale, Genebra, 1981. Catálogo
Horizons Arabes, nº 9, Iraque
SIJELMASSI, Mohamed. *La Peinture Marocaine*, Édition Pierre Taillandier, Paris, 1972

OBRA APRESENTADA:

1. *Corpos Escritos / Corps Écrits*, 1986-87
Acrílica e óleo sobre tela, 320 x 210 cm (5 peças)
Col. particular

1



KARMAKAR, Kalidas
BANGLADESH

Nasceu em Faridpur, em 1946.
Graduou-se em Belas-Artes (L.N.M.) pela Escola Governamental de Artes e Ofícios, Calcutá. Estudou Artes Gráficas na Academia de Belas-Artes de Varsóvia. Estudou com S.W. Hayter, em Paris.
Vive em Dacca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 VI Festival de Arte Asiática, Museu de Arte de Hong Kong
1985 II Mostra de Arte Asiática, Fukuoka, Japão
1986 VI Trienal Internacional, Nova Délhi
1986 Bienal de Arte Asiática de Bangladesh, Academia de Shilpakala, Dacca
1987 Pintura Contemporânea de Bangladesh, Galeria Nacional de Arte Moderna, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1970-76 Academia Shilpakala de Bangladesh, Dacca
1982 I.M.F. Sociedade de Arte, Washington D.C.
1984 Galeria Bernanos, Paris
1985 II Exposição Individual de Pintura Asiática, Galeria Internacional de Arte, Beijing, China
1986 Exposição Individual, Galeria Nabis, Tôquio; Galeria Yamaki, Osaka
1986 Galeria de Arte Visual, Hong Kong

BIBLIOGRAFIA:

Arte Contemporânea de Bangladesh, Academia Shilpakala de Bangladesh, Dacca, 1987
Arte Contemporânea de Bangladesh no IV Festival de Arte Asiática, Museu de Arte de Hong Kong, 1981
I Exposição Asiática de Arte, Bangladesh; *III Bienal Asiática de Arte*, publicados pela Academia Shilpakala de Bangladesh, 1981
Mostra de Arte Contemporânea Asiática de Seul, Museu Nacional de Arte Moderna, 1986
II Mostra de Arte Asiática, Museu de Arte de Fukuoka, Japão, 1985
Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh, Academia de Shilpakala, Dacca, 1981

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Imagem-81*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
2. *Imagem-82*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
3. *Imagem-83*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
4. *Imagem-84*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
5. *Imagem-85*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
6. *Imagem-86*, 1986
Água-forte, 65×76 cm
Col. do artista
7. *Esperança-1*, 1987
Técnica mista, 80×100 cm
Col. do artista
8. *Esperança-2*, 1987
Técnica mista, 80×100 cm
Col. do artista
9. *Esperança-3*, 1987
Técnica mista, 80×100 cm
Col. do artista

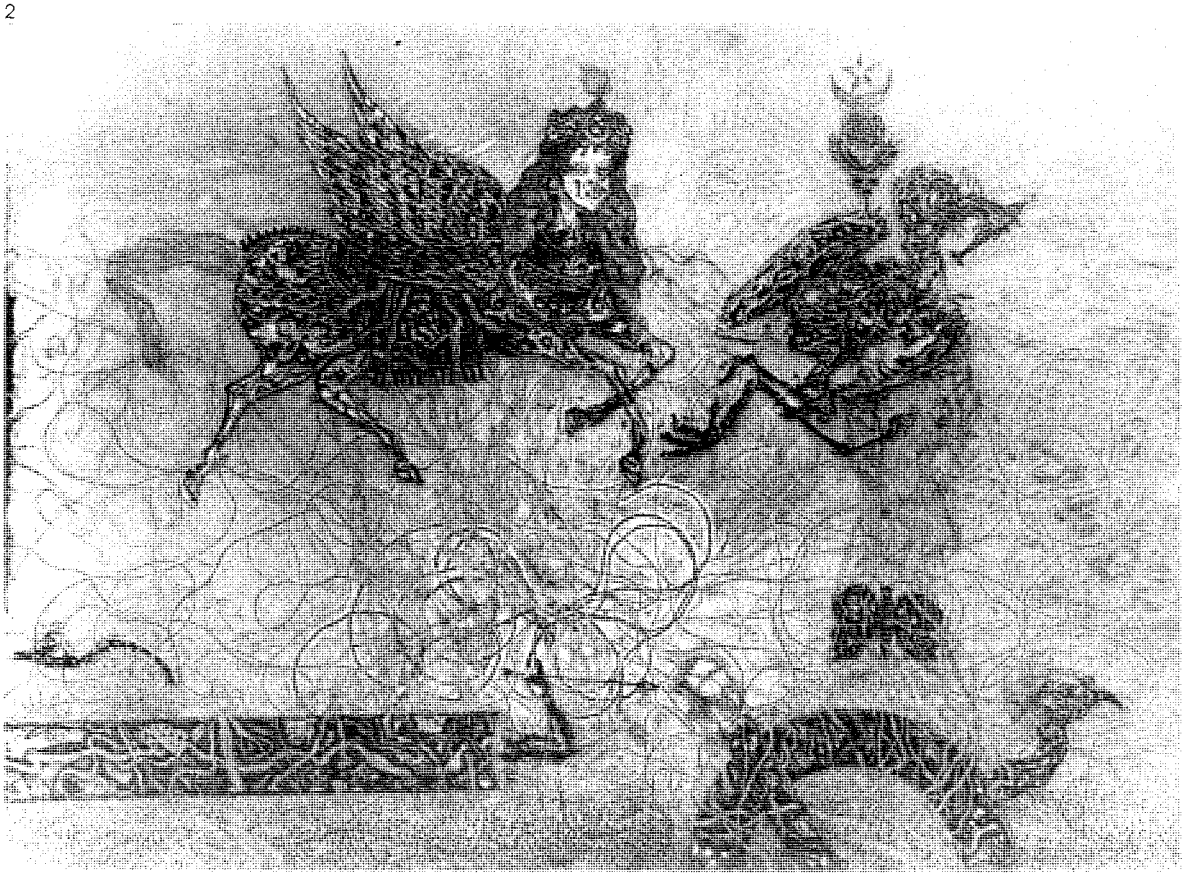
O sofrimento, tanto pessoal como coletivo, é o tema recorrente na arte de Kalidas. Às vezes, ele é tratado de maneira gentil, delicada, dando a algumas de suas pinturas e gravuras uma qualidade calma e lírica; outras vezes, é como um grito de agonia, e as imagens simbólicas dos artistas se contorcem de dor.

A maior força de Kalidas consiste no uso muito pessoal do traço. Seu trabalho de gravura é excepcional, suas linhas estão carregadas de uma tensão que é quase elétrica. Elas possuem vida própria, que ultrapassa de muito seu uso como simples esboço de formas ou descrição de detalhes.

Na minha opinião, sua habilidade de gravador é seu maior dom.

Santosh Gupta

2



KAWAMATA, Tadashi
JAPÃO

Nasceu em Hokkaido, Japão, em 1953.
Pós-graduou-se pela Tokyo University of Fine Arts and Music.
Vive em Tóquio.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 XL Bienal de Veneza
1983 Five Contemporary Artists from Japan, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf
1984 Exchange of Contemporary Art, Tóquio-Paris, Galerie Frarideh Cadot, Paris
1986 Japon Art Vivant, Centre de La Vieille Charité, Marselha
1987 Documenta 8, Kassel

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Apartment Project Takara House Room 205, Tóquio
1983 Apartment Project Tetra House N-3 W-26, Sapporo, Japão
1984 Ginza Network, Ginza, Tóquio
1985 P.S. 1 Project, P.S. 1, Nova York
1987 Construction Site Project, Squat House Project, Grenoble

BIBLIOGRAFIA:

"Interview with the Artist — Street Corner + Setting + Tadashi Kawamata", *Kikan Art*, nº 106, primavera 1984
Kawamata Project, On the Table, Tóquio, 1986
OBIGANE, Ario. "Materials and Spaces", *Materials and Spaces*", Fukuoka Museum of Art, Fukuoka, 1983. Catálogo
TANI, Arata. "Tadashi Kawamata", *Bienal de Veneza de 1982*, The Japan Foundation, Tóquio, 1982. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

Instalação, criada e exposta na cidade de São Paulo, 1987
Documentação referente à obra exposta no Salão de Exposições de São Paulo:
a. 2 desenhos, 200 x 100 cm;
b. 3 ou 4 esboços, 100 x 60 cm (cada um);
c. painéis fotográficos, 150 x 100 (cada um);
d. 1 mapa indicando a localização da instalação.

Costumo construir estruturas de madeira, parecidas com paredes ou labirintos, no meio de paisagens urbanas. Penso que poderia transmitir as idéias que estão por trás dos meus trabalhos falando sobre os espaços que escolho e o material que emprego — só uso a madeira.

Em primeiro lugar, essas estruturas podem ser montadas em espaços comuns do cotidiano, e não apenas em museus ou em galerias de arte. Esse espaço tanto pode ser um terreno baldio, circundado por prédios, como uma galeria de lojas ou, então, um edifício prestes a ser demolido ou, ainda, um espaço extremamente privado — um apartamento.

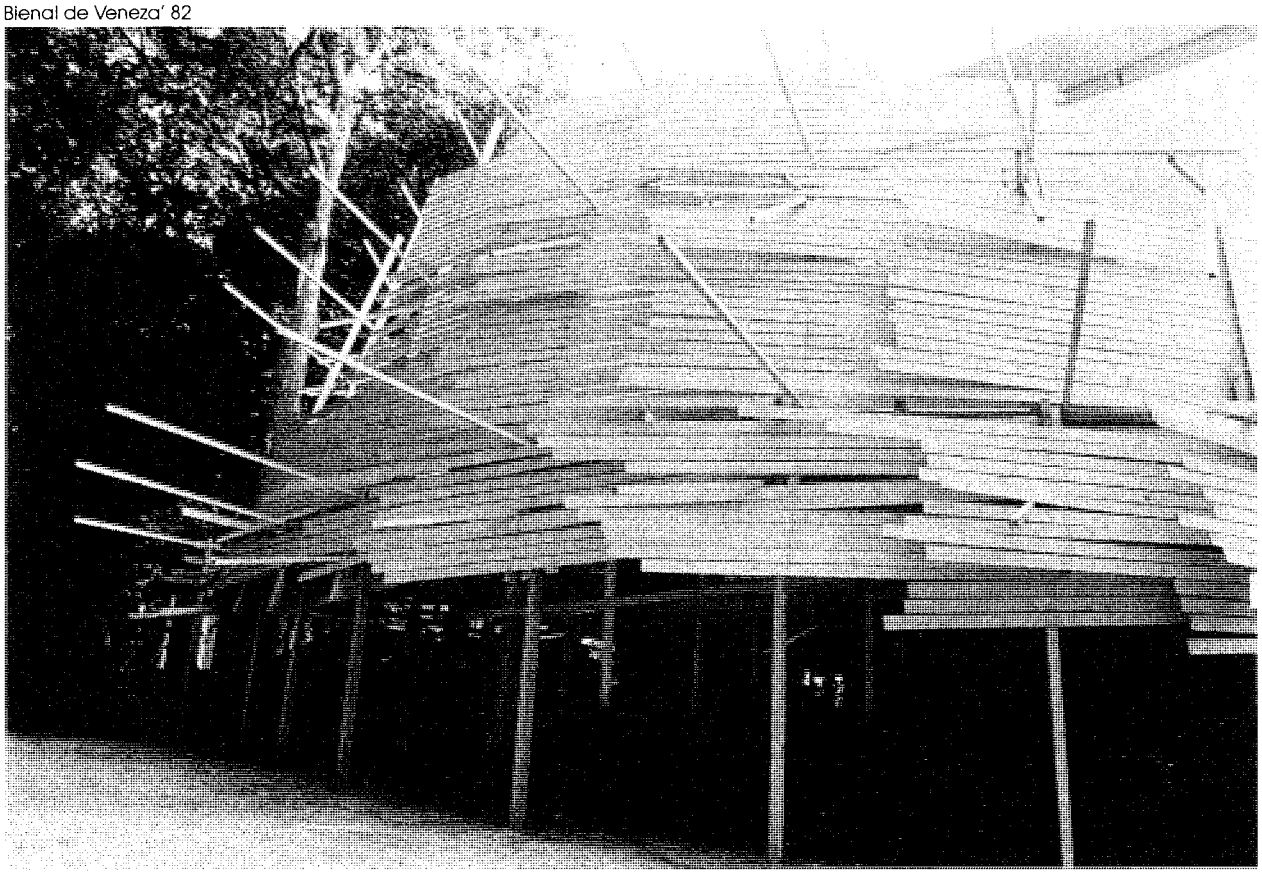
Se considerarmos que nos centros urbanos contemporâneos tudo vem sendo construído de uma forma planejada e que o processo de construir representa, ao mesmo tempo, o de destruir, penso que existe um outro sentido no simples processo de o homem montar alguma coisa. E, numa consideração temporal, os processos de montar, desmontar e, em seguida, montar de novo parecem integrar um grande ciclo de construção e destruição.

Sinto a energia que emana dos tapumes e dos andaimes que vejo nas construções em andamento, espalhada pelas cidades. É porque parecem ser gigantescos símbolos da produção e do consumo. É de dentro desses processos dinâmicos que retiro os materiais de que necessito: às vezes, pedaços de madeira que recolho dos canteiros de obras; outras vezes, madeira velha, que ganho das madeireiras ou que apanho nas ruas. Esses pedaços de madeira, verdadeiras "sucatas", são montados temporariamente em algum espaço, voltando a ter a mesma função de quando eram parte de alguma construção ou estrutura para, em seguida, serem novamente desmanteladas e voltarem uma vez mais às ruas, como objetos inaproveitáveis. E é nesse processo todo que me interesso. Mais do que um simples processo de reciclagem ou de cunho ecológico, penso que ele expressa o meu modo particular de ver o gigantesco sistema econômico atual.

Quero continuar a "montar", uma a uma, as minhas idéias nos espaços em que pulsa a sociedade de hoje, ainda que isso possa parecer só juntar um amontoado de "sucatas"...

Tadashi Kawamata

Bienal de Veneza' 82



KHURSHID
BANGLADESH

Nasceu em Mymensingh, em 1951.
Estudou no Instituto de Belas-Artes, Universidade de Dacca.
Estudou Artes Gráficas no Atelier Gráfico-71, Dacca.
Vive em Dacca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978-86 Exposição Nacional de Arte, Academia Shilpakala, Dacca
1983-86 Bienal de Arte Asiática, Academia Shilpakala de Bangladesh, Dacca
1984 Dez Anos de Arte Contemporânea de Bangladesh, Dacca
1987 Arte Gráfica Contemporânea de Bangladesh, Atelier Gráfico-71, Embaixada de Bangladesh, Roma
1987 Pintura Contemporânea de Bangladesh, Galeria Nacional de Arte Moderna, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Exposição Individual de Pintura, Galeria do Instituto de Belas-Artes, Dacca
1987 Exposição Individual de Pintura e Artes Gráficas, Galeria do Instituto Cultural Alemão, Dacca

BIBLIOGRAFIA:

"O Mundo de Kurshid", Holiday, 1987
"Ritmo na Composição", *The Bangladesh Observer*, 1986
Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh, Exposição Nacional de Arte, Academia Shilpakala, Dacca, 1978-85

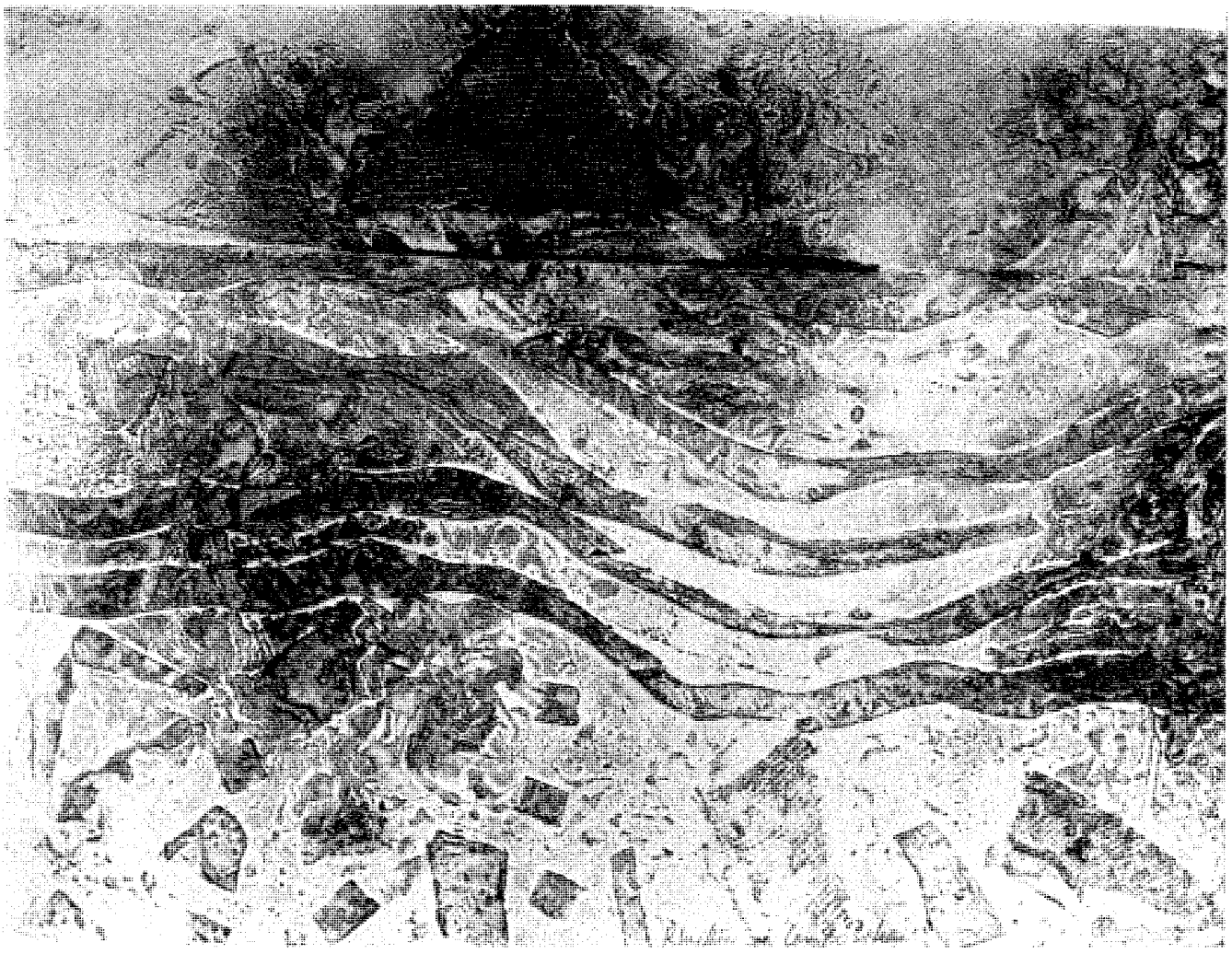
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ritmo na Composição-1*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista
2. *Ritmo na Composição-2*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista
3. *Ritmo na Composição-3*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista
4. *Ritmo na Composição-4*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista
5. *Ritmo na Composição-5*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista
6. *Ritmo na Composição-6*, 1987
   Impressão em técnica mista, 56×76 cm
   Col. do artista

O artista Khurshid Alam olha para além da mente, em busca de seu tema. A mente consciente, que não está presa à sociedade, com todas as suas manifestações externas, atrai vigorosamente Khurshid. Numa grande tela ou gravura, ele não deixa vazios. Seu traço é como uma delicada corda de violino, que parece vibrar na medida em que muda de uma cor para outra. Não há inflexões bruscas, mas um fluir de riacho, uma forma rítmica. Ele usa cor suave, e o azul pálido predomina na maioria de seus trabalhos.

Santosh Gupta

1



KIEFER, Anselm
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Donaueschingen, em 1945.
Estudou na Academia de Arte de Freiburg e na Academia de Arte de Karlsruhe. Estudou com Joseph Beuys.
Vive em Bornbach e Buchen, República Federal da Alemanha.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Anselm Kiefer, Verbrennen Verhlzen Versehken Versanden, Bienal de Veneza
1982 Documenta 7, Kassel
1984 Von hier aus, Messegelände Halle 13, Düsseldorf
1985 1985 Carnegie International, Museum of Art, Pittsburgh
1986 Joseph Beuys' Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis, Kounellis, Kunsthalle Basel

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Anselm Kiefer, Bilder und Bücherm Kunsthalle, Berna
1979 Anselm Kiefer, Setedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
1981 Anselm Kiefer, Museum Folkwang, Essen
1982 Anselm Kiefer, Whitechapel Art Gallery, Londres
1984 Anselm Kiefer, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Musée d'Art Modernne, Paris; Museu de Israel, Jerusalém
1986 Anselm Kiefer 1986-1980, Stedelijk Museum, Amsterdam

BIBLIOGRAFIA:

BEEREN, W. "Anselm Kiefer: Recuperação da História", Amsterdam, 1979. Catálogo
DRAXLER, H. "Das brennende Bild", Kunstforum, vol. 87, jan./fev., 1987, pp. 170-186
FUCHS, R.H. "Über die Malerei und Anselm Kiefer", Eindhoven, 1979. Catálogo
HARTEN, J. "Kommentierter Katalog der Gemälde", Düsseldorf/Paris/Jerusalém, 1984, pp. 21-137. Catálogo
INBODEN, G. "Exodus aus der Historischen Zeit", Galerie P. Maenz, Köln, 1986. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

Instalação:
a) *Eufrates e Tigre*, 1985-87
Técnica mista, 380×560 cm, 2 partes
b) *Descida*, 1986
Técnica mista, 260×330 cm, 2 partes
c) *Via Láctea*, 1985-87
Técnica mista, 380×560 cm, 2 partes
d) *Mulheres da Revolução*, 1985-87
Técnica mista, 280×650 cm, 5 partes
e) *Paleta com Asas*, 1985
Escultura, c. 250×700×140 cm

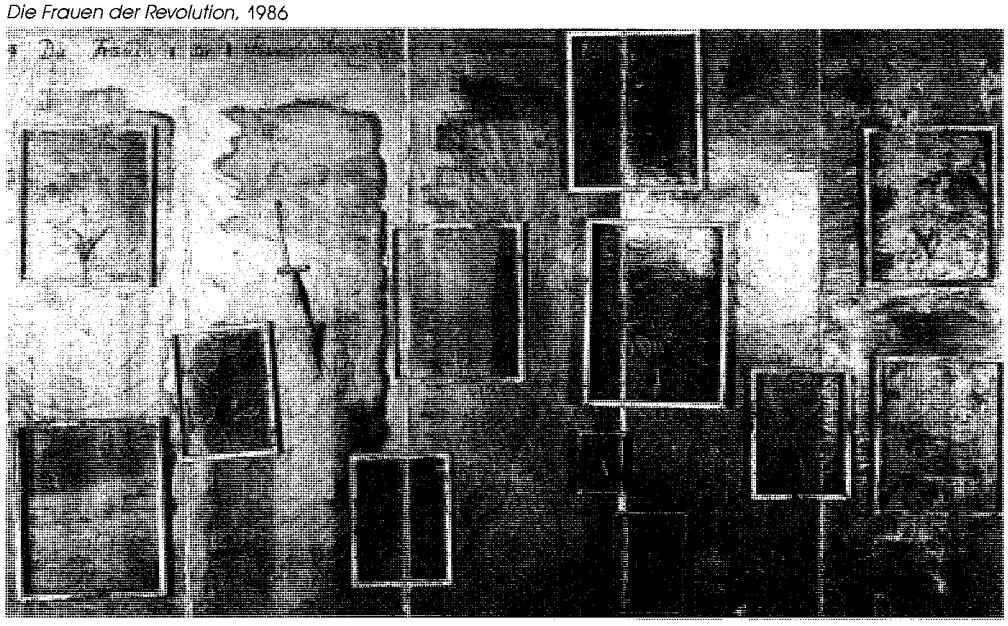
Para Kiefer, a pintura é uma interpretação do mundo, embora não seja a recordação das experiências individuais e vivências. A arte para ele é a aquisição do incompreensível, é a reobtenção daquilo que permanece excluído do mundo da vida, daquilo que é reprimido consciente ou inconscientemente — e por isso está relegado ao esquecimento pelo ser humano mergulhado nas lides do cotidiano. Kiefer não é um pintor que retrata a história, é sim um artista que mais uma vez procura reter a totalidade do cosmos em metáforas pictóricas. O trabalho plástico para Kiefer é um ato de interpretação, ou melhor, é a tentativa de interpretação, que sempre está também marcada pela consciência da inutilidade, do estilhaçamento e da desagregação da unidade-homem e da unidade-cosmos, imaginada com nostalgia nos mitos ancestrais. Kiefer orienta-se às vezes no sentido de anulação do desligamento entre mito e história. Dos quadros de Kiefer provém algo angustiante como a visão do Gólgota espiritual abandonado. Seus quadros não têm cor. Predominam materiais mortos, como flores e ramos secos, ervas, palhas etc. Constantemente observam-se vestígios de incêndio. O chumbo é seu material de trabalho preferido.

Para Kiefer, o homem não é o sujeito da história e esta não tem finalidade. Ao visualisarmos as composições do artista, percebemos que elas refletem resignação. Segundo o artista, trata-se de "uma resignação vista a distância, isto é, apontando para possibilidades ainda não conhecidas. E não entendo resignação como desistência (...), eu tento ver onde me encontro na imensidão e tento reproduzir o que está à minha volta".

A pintura de Kiefer é dirigida principalmente para as relações universais e expulsa o indivíduo do mundo das imagens que lhe é próprio. Assim pode-se entender como os motivos surgidos das relações pictóricas em Kiefer podem tornar-se obras plásticas.

Armin Zweite

Die Frauen der Revolution, 1986



KIM, Chang-Ho
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1947.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Busan-city, Coréia do Sul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

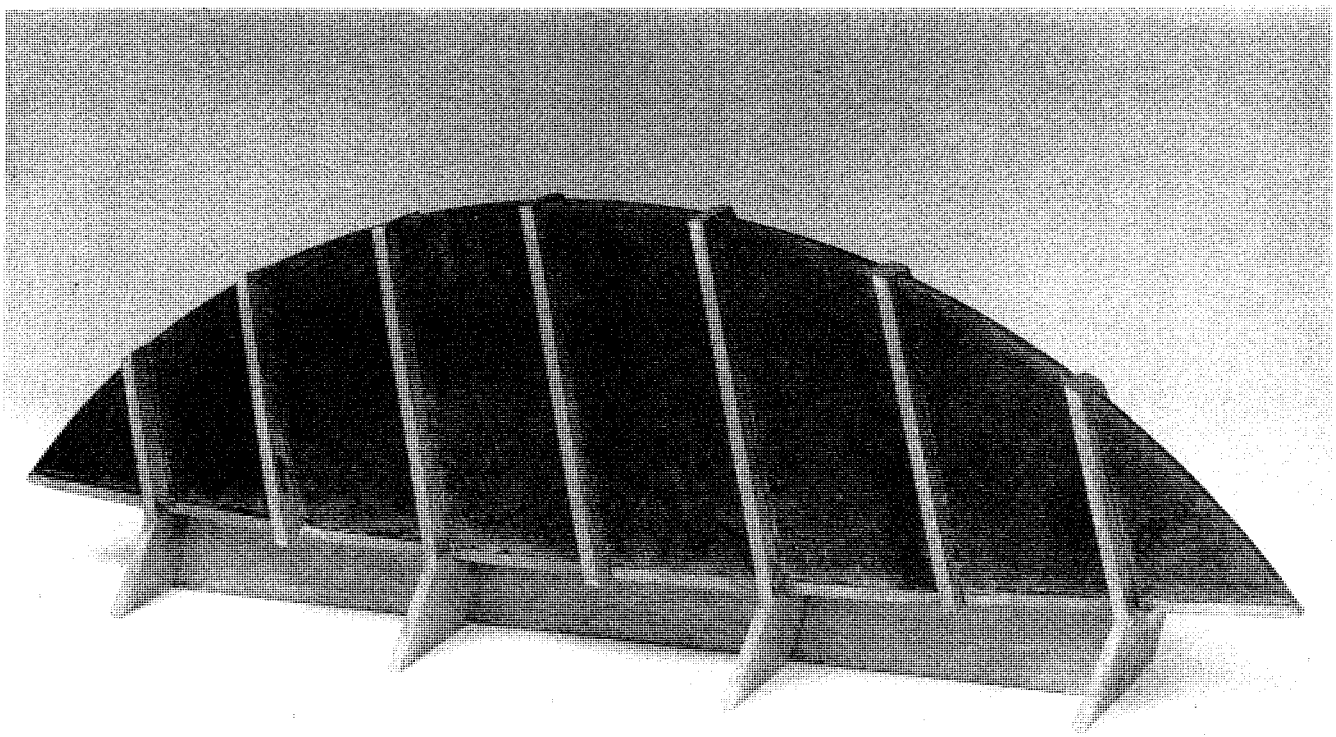
1984 Festival de Arte Coreana Moderna, Seul
1985 Festival de Arte Coreana Moderna, Seul
1985 Escultura Atual de Pusan, Coréia do Sul

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Mostra Individual, Seul
1982 Mostra Individual, Nova York
1983 Mostra Individual, Seul
1986 Mostra Individual, Seul
1987 Mostra Individual, Pusan

OBRA APRESENTADA:

Cúpula 3, 1986
Bronze, 21 x 64 x 15 cm
Col. do artista



KIM, Hyoung-Joo
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1947.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

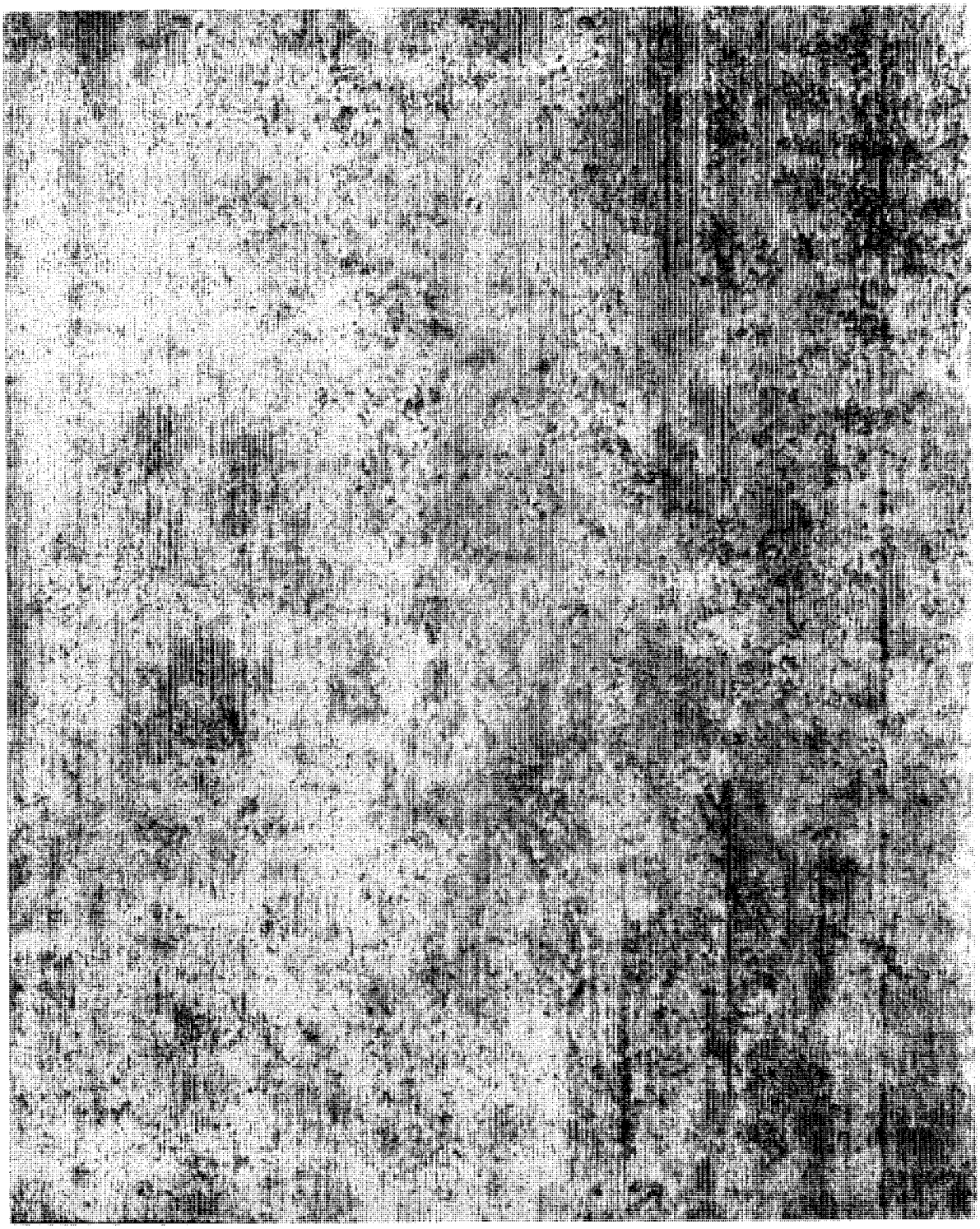
1983-86	Exposição de 31 Artistas Coreanos Contemporâneas, Seul
1984	Exposição de 7 Artistas Coreanas Contemporâneas, Japão
1985	Festival de Arte Coreana, Grand Palais, Paris
1985	Segunda Mostra de Arte Asiática, Fukuoka
1986	Festival de Arte Contemporânea de Seul

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984	Mostra Individual, Seul
1986	Mostra Individual, Seul
1987	Mostra Individual, Seul

OBRA APRESENTADA:

Trabalho, 1987
Acrílica sobre tela, 130 x 162 cm
Col. do artista



KIM, Jai-Kwan
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Chong Ju, em 1947.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Chong Ju, Coréia do Sul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

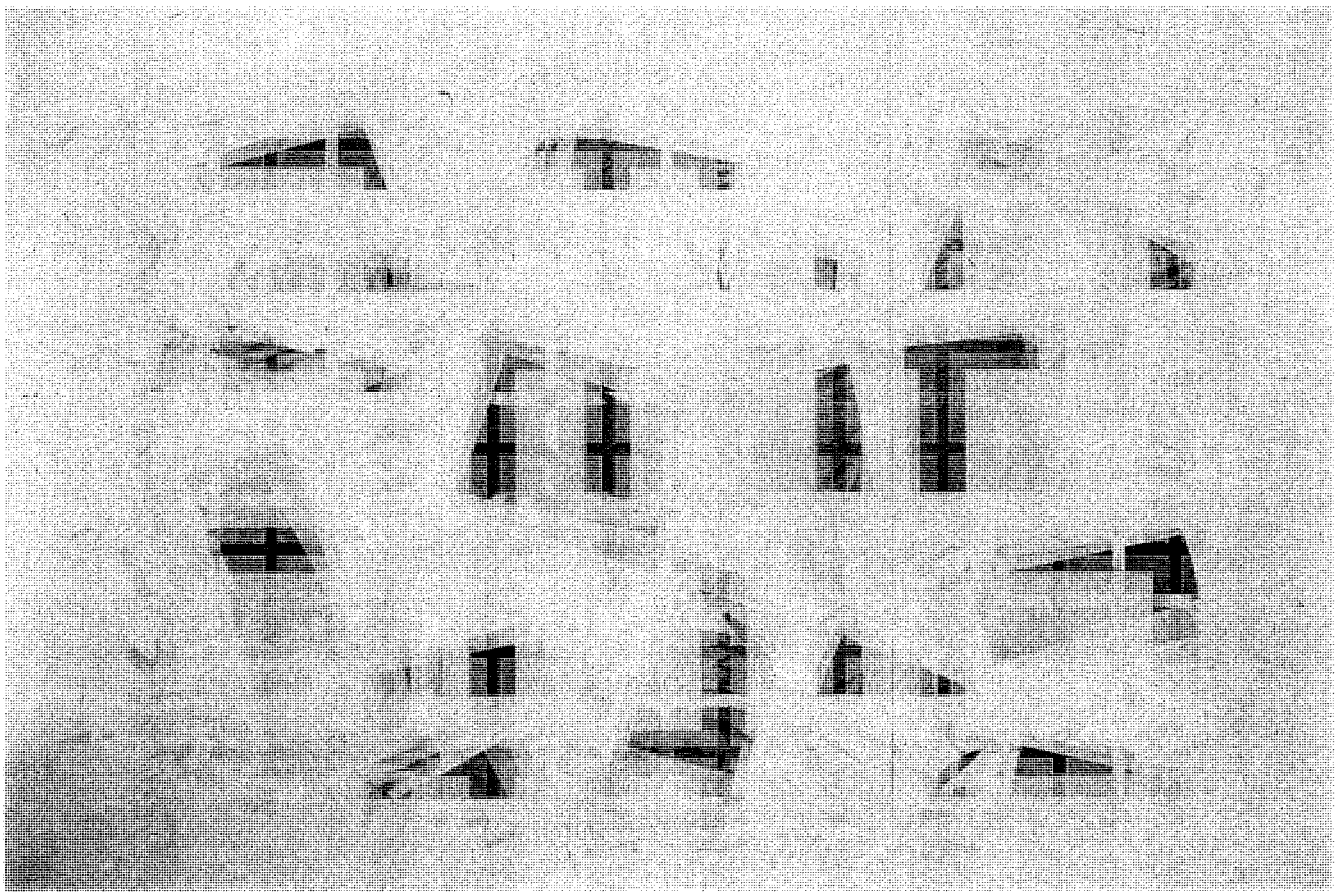
Exposição de Artistas de Elite Coreanos, Seul
Exposição de Pintura Coreana e Japonesa Modernas, Fukuoka
Festival Nacional de Arte Coreana Contemporânea, 1984-87, Seul
I Exposição de Gravuras e Desenhos Coreanos e Chineses Contemporâneos, Seul
II Exposição de Gravuras e Desenhos Coreanos e Chineses Contemporâneos, Taipei

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

Mostra Individual, Seul/Tóquio (8 vezes)

OBRA APRESENTADA:

Relacionamento — As Variações de Jogo de Cor e Quadrados, 1987
Óleo sobre tela, 140 x 210 cm
Col. do artista



KIM, Tai-Ho
CORÉIA DO SUL

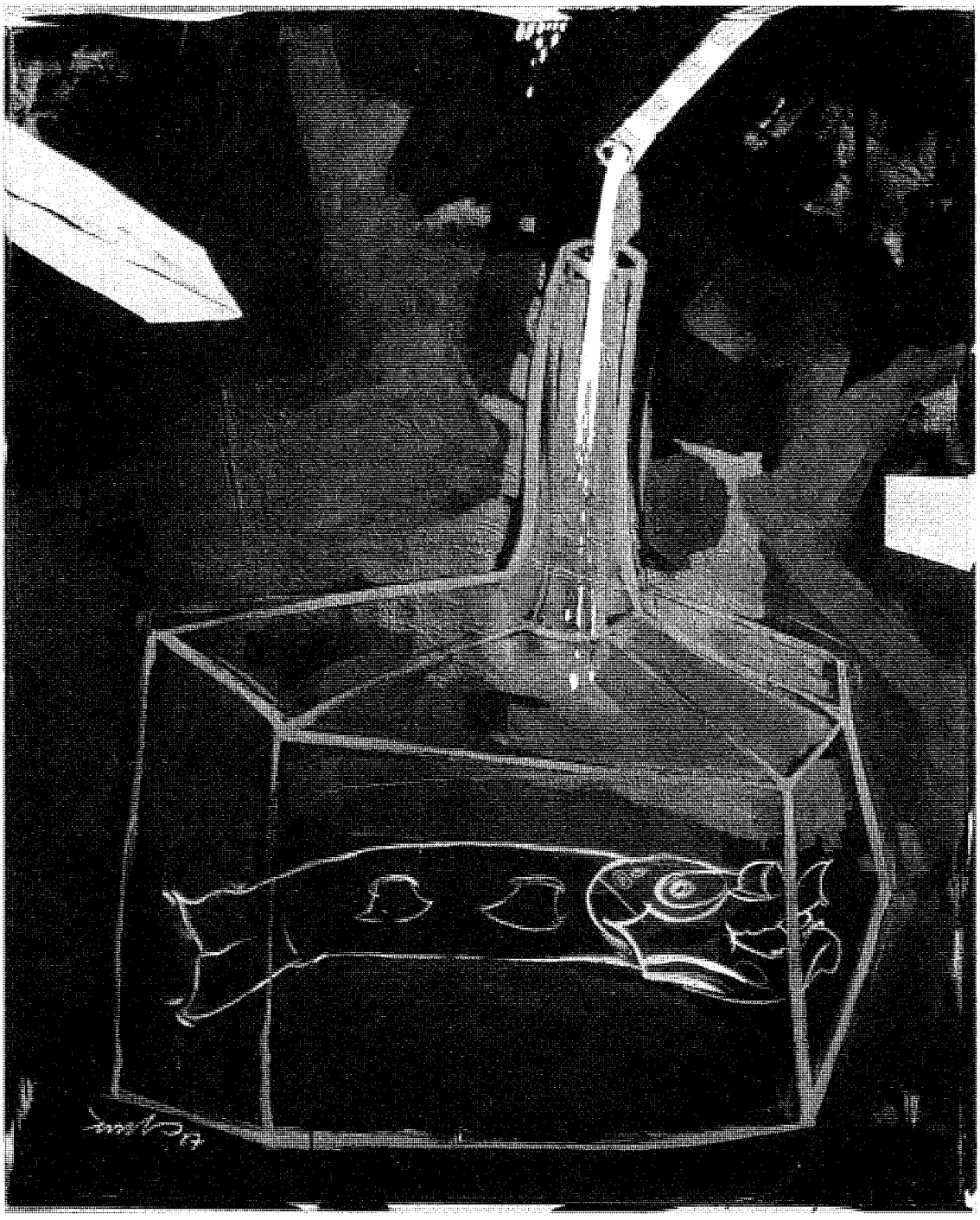
Nasceu em Seul, em 1952.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

Exposição Engajamento, Seul
Exposição da Imagem por 8 Artistas, Seul
Exposição da Nova Expressão, Seul
Artistas Coreanos Hoje, Nice, França
Exposição '82 de Arte Coreana Contemporânea, Seul

OBRA APRESENTADA:

Peixe de Madeira, 1987
Técnica mista, 167 x 135 cm
Col. do artista



KIVI, Jussi
FINLÂNDIA

Nasceu em Helsinki, em 1959.
Estudou na Universidade de Desenho Industrial e na Academia de Belas - Artes da Finlândia.
Vive em Helsinki.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Ambiente Experimental, Simpósio de Escultura Nórdica, Lehtimäki, Finlândia
1983 Projeto Vadehav, Workshop Ambiental Internacional, Ribe, Dinamarca
1983 AKT-83, Arte Finlandesa Contemporânea, Museu de Arte do Ateneu, Helsinki
1986 Ouvindo, Salão de Arte de Helsinki
1986 Atitudes — 13 Personalidades Finlandesas, Dinamarca, Suécia e Islândia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981-82 Vanham Galleria, Casa dos Antigos Alunos, Helsinki
1986 Museu de Arte de Tampere, Finlândia
1987 Galeria Nemo, Eckernförde, República Federal da Alemanha

OBRAS APRESENTADAS:

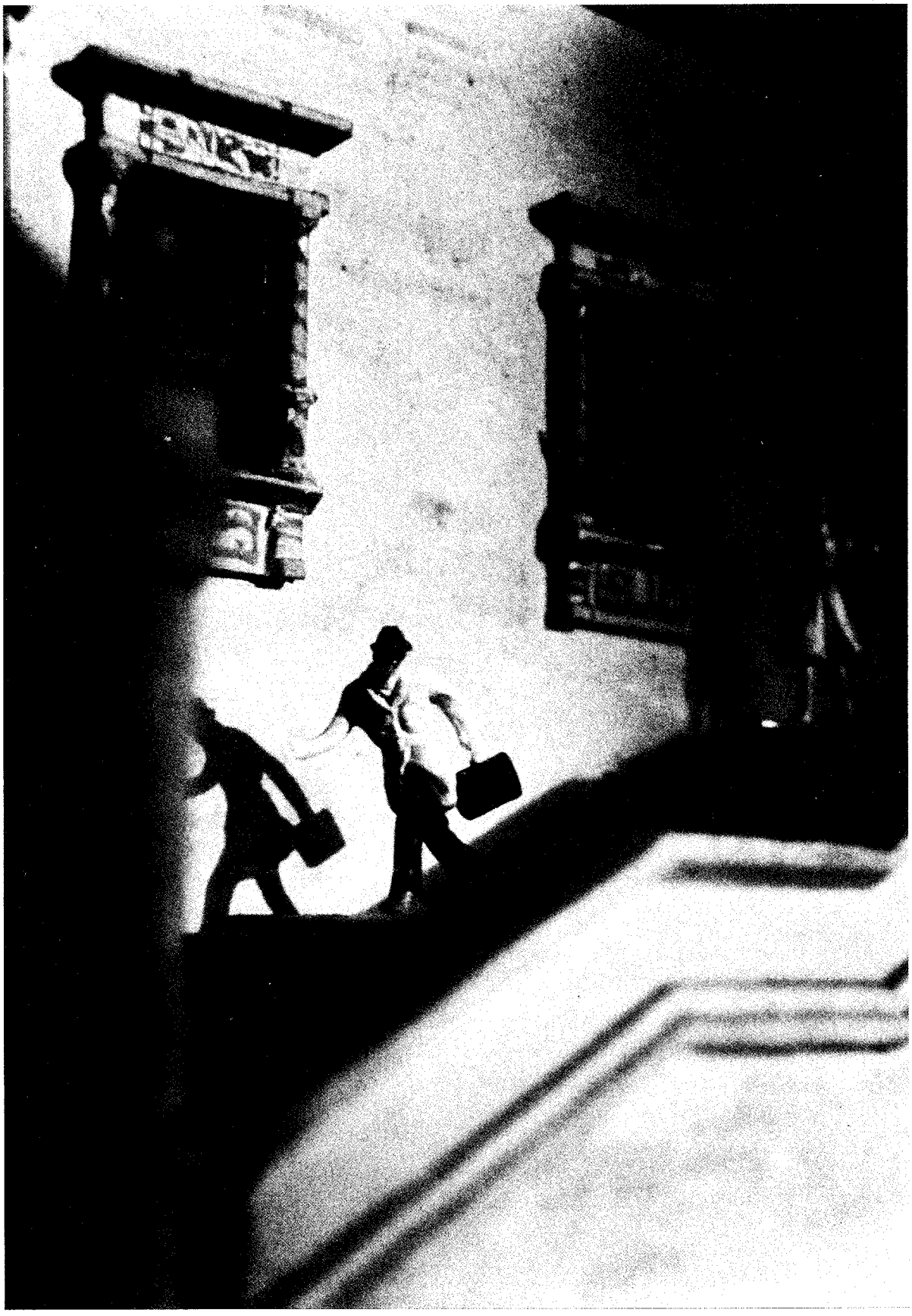
1. *Rômulo e Remo,* 1985
   Fotografia colorida, 10 x 15 cm
2. *A Patrulha Examina os Destroços de um Avião,* 1985
   Fotografia colorida, 10 x 15 cm
3. *Sem Título,* 1985
   Fotografia colorida, 10 x 15 cm
4. *Retorno dos Monstros,* 1985
   Fotografia colorida, 10 x 15 cm
5. *História de Espionagem Internacional IV (Estalingrado),* 1985
   Fotografia colorida, 19 x 13 cm
6. *Rômulo e Remo,* 1985
   Fotografia (cibachrome), 30 x 20 cm
7. *A Patrulha Examina os Destroços de um Avião,* 1985
   Fotografia (cibachrome), 30 x 20 cm
8. *Fogo,* 1985
   Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
9. *Retorno dos Monstros,* 1985
   Fotografia (cibachrome), 19 x 13 cm
10. *História de Espionagem Internacional IV (Estalingrado),* 1985
    Fotografia (cibachrome), 30 x 20 cm
11. *A Natureza nos Ajuda a Não Esquecer Realidades Universais,* 1986
    Fotografia colorida, 13 x 18 cm
12. *Tema de um Western Imaginário,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
13. *Uma Noite em uma Cidade Nevada,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
14. *Orion 2001, Nave Espacial, Emergência,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
15. *Convidados do Espaço Exterior I,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
16. *Luz do Norte, o Brilho,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
17. *Um Lugar ao Sol,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
18. *Luta no Subúrbio,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
19. *Os Soldados,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
20. *Um Novo Planeta,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
21. *O Chamado dos Selvagens,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
22. *Alpinistas,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
23. *O Caminho dos Heróis,* 1986
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
24. *O Caminho dos Heróis,* 1986
    Fotografia colorida, 13 x 18 cm
25. *Oceano Ártico,* 1986
    Fotografia colorida, 15 x 10 cm
26. *Estamos Vindo do Céu,* 1986
    Fotografia colorida, 15 x 10 cm
27. *Viagem,* 1986
    Fotografia colorida, 15 x 10 cm
28. *Um Passeio com um Zumbi,* 1986
    Fotografia colorida, 15 x 10 cm
29. *A Natureza nos Ajuda a Não Esquecer Realidades Universais,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
30. *Tema de um Western Imaginário,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
31. *Uma Noite em uma Cidade Nevada,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
32. *Orion 2001, Nave Espacial, Emergência,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
33. *Convidados do Espaço Exterior I,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
34. *Convidados do Espaço Exterior II,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
35. *Luz da Noite, o Brilho,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 18 x 27 cm
36. *Um Lugar ao Sol,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
37. *Luta no Subúrbio,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
38. *Os Soldados,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
39. *Um Novo Planeta,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
40. *O Chamado dos Selvagens,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 15 cm
41. *Alpinistas,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 30 x 20 cm
42. *O Caminho dos Heróis,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 18 x 27 cm
43. *Foguete,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 18 x 27 cm
44. *Oceano Ártico,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
45. *Estamos Vindo do Céu,* 1986
    Fotografia (cibachrome)
46. *Na Solenidade dos Índios,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 9 x 24 cm
47. *Viagem,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
48. *Passeio com um Zumbi,* 1986
    Fotografia (cibachrome), 10 x 12 cm
49. *No Litoral,* 1987
    Fotografia colorida, 10 x 15 cm
50. *O Escoteiro Encontra um Dragão Morto,* 1987
    Fotografia colorida, 8 x 11 cm
51. *Sobre Cartão,* 1987
    Fotografia colorida, 8 x 11 cm
52. *Na Lua,* 1987
    Fotografia colorida, 8 x 11 cm
53. *No Litoral,* 1987
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
54. *Garoto de Cinema,* 1987
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm
55. *O Escoteiro Encontra um Dragão Morto,* 1987
    Fotografia (cibachrome), 8 x 11 cm
56. *Sobre Cartão,* 1987
    Fotografia, 8 x 11 cm
57. *Na Lua,* 1987
    Fotografia (cibachrome), 13 x 19 cm

Os temas das fotografias exibidas nesta exposição são tirados do mundo dos Westerns, das notícias sensacionalistas e da realidade televisiva. Eles examinam a relação de impressões, atitudes e crenças frente à realidade — ou ilustram o mundo da fantasia de um menino. As fotos montadas com brinquedos emprestam realidade a uma aventura de espionagem internacional, um acidente, um incêndio ou um novo planeta num céu rubro. Jogando com luz e cor, Jussi Kivi capta uma atmosfera genuína: o espectador acaba desejando aceitar a definição do artista como sendo toda a verdade. "Se é possível, acontecerá."

Arja Elovirta

KIVI, Jussi
FINLÂNDIA

História de Espionagem Internacional, parte 8, 1986



KOUNELLIS, Jannis
ITÁLIA

Nasceu em Pireu, Grécia, em 1936.
Vive em Roma.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1961 Galleria la Tartaruga, Roma
1967 VI Bienal de Paris
1972 Documenta 5, Kassel, República Federal da Alemanha
1976 XXXVIII Bienal de Veneza
1981 Linea della Ricerca Artistica in Italia, 1960-80, Palazzo delle Esposizioni, Roma

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1960 Galleria la Tartaruga, Roma
1969 Galerie Iolas, Paris
1972 Sonnabend, Nova York
1980 L'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1981 Anne Marie, Verna, Zurique

BIBLIOGRAFIA:

GROH, K. If had a mind in... Concept-Art, Project-Art, 1971
GRÜTERICH, Marlis. Jannis Kounellis, "Les Pouvoirs de l'Art", *Art Press*, Paris, nº 37, maio 1980
Quatre Artistes Italiens plus que Nature, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1969. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título (A Carvoeira)/Senza Titolo (La Carboniera)*, 1967
   Metal e carvão, 28 x 155 x 125 cm
   Col. Di Bernardo
2. *Sem Título/Senza Titolo*, 1975
   Técnica mista
   Col. Di Bernardo
3. *Sem Título/Senza Titolo*, 1986
   Técnica mista
   Col. particular
4. *Sem Título/Senza Titolo*, 1987
   Técnica mista
   Galleria Sprovieri
5. *Sem Título/Senza Titolo*, 1987
   Técnica mista
   Galleria Sprovieri

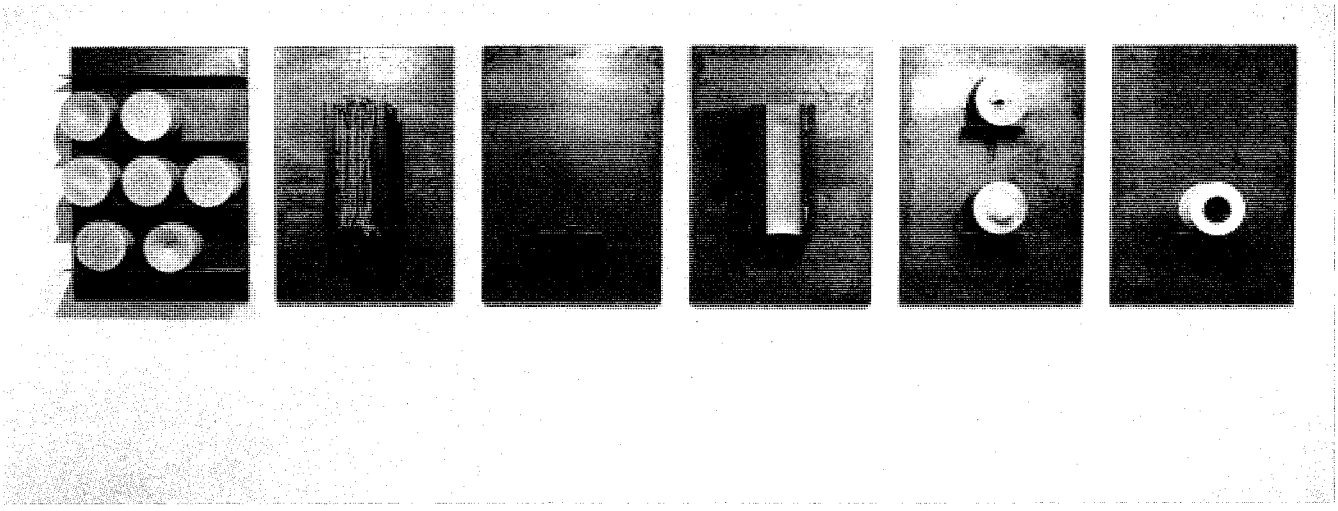
Em Sem Título, *1987, Kounellis trabalha com pães de cera, reunindo os elementos de 6 em 6 e de 3 em 3, que se vêem como um conjunto a compor uma "linha" de significados. A cera é amarela, matéria luzidia e misteriosa, ligada, em muitos versos, à luz, enquanto a cor amarela é uma cor irradiante, solar.*

Os pães viscosos tomam forma; a luz é aprisionada naquela matéria imperscrutável. Os pães são modelados por Kounellis a partir da restrita forma geométrica do cilindro, e como cloisonnê da regularidade da configuração das partes metálicas. Sobre estas tabulae *coloca ainda outras matérias, como o gesso e a juta armados sobre duas barras de ferro, e a lã que encontra seu espaço na dura compacidade do gesso; enfim o alcatrão ou o breu, elemento impuro, de um negro espumante que envolve a forma arquetípica do ovo, imagem cósmica, berço de todos os nascimentos e renascimentos. A onda de breu recobre e insulta a forma perfeita, enlutando a sede da ressurreição.*

Estas obras recentes parecem uma matéria envolvida por uma armadura geométrica, uma malha indeformável que estiveram difusas em obras precedentes. Os elementos tornam-se mais numerosos, mas envolvidos por uma inquieta espera.

Bruno Mantura
Comissário

Senza Titolo, 1987



KOWANZ, Brigitte
ÁUSTRIA

Nasceu em Viena, em 1957.
Estudou na Hochschule für Angewandte Kunst em Viena e trabalhou com Franz Graf.
Vive em Viena.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES:

1980 Nuovo Imagine, Treinal de Milão
1981 Westkunst, Heute, Colônia
1982 II Triennale der Zeichnung, Kunsthalle Nürnberg e Museum Lausanne
1984 Aperto, Bienal de Veneza
1987 Europalia 87, Gent, Bélgica
1987 Trigon 87, Neue Galerie Graz, Austrália

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Galerie Winter, Viena
1980 Galerie Krinzinger, Innsbruck, Áustria
1981 Galerie Stampa, Basilêia, Suíça
1983 Galerie Nächst St. Stephan, Viena
1986 Galerie Anna Frieber, Colônia
1987 Galerie Krinzinger, Viena

BIBLIOGRAFIA:

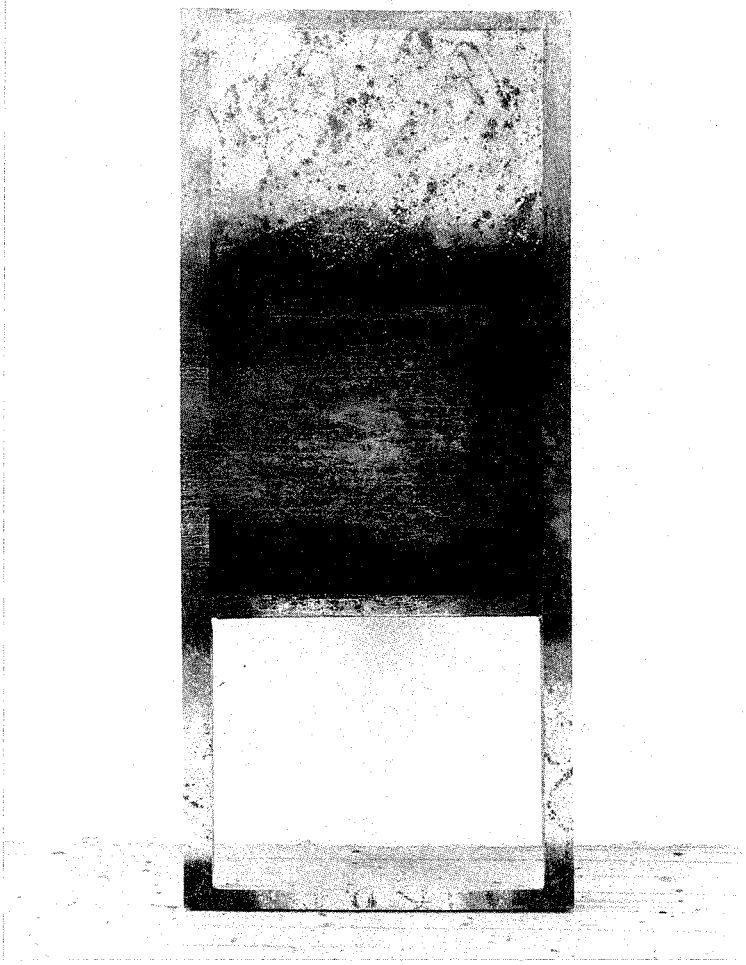
"Arte Austríaca 1960-84", Galleria Comunale d'Art Moderna, Bolonha, 1984
"Aung um Aug", Galerie Krinzinger, Viena, 1986
"Brigitte Kowanz", Galerie Krinzinger, Viena, 1987
"Kunst mit Eigensinn", Museum des 20 Jahrhunderts, Viena, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título/Ohne Titel*, 1986
   Técnica mista, 230×100 cm
   Col. do artista/Galeria Krinzinger, Viena
2. *Sem Título/Ohne Titel*, 1986
   Técnica mista, 140×180 cm
   Col. do artista/Galeria Krinzinger, Viena
3. *Sem Título/Ohne Titel*, 1986
   Técnica mista, 150×150 cm
   Col. do artista/Galeria Krinzinger, Viena
4. *Sem Título/Ohne Titel*, 1986
   Técnica mista, 3 partes: 70×80, 70×80, 90×100 cm
   Col. do artista/Galeria Krinzinger, Viena
5. *Instalação*, 1987
   Vários materiais

A vienense Brigitte Kowanz representa o tipo de artista sensível e intelectual, interessado em inovações e transgressão de fronteiras. Ela é pintora, mas também desenha e fotografa, trabalha com vídeo e possui uma afinidade especial com instalações, cujos múltiplos níveis multimídia convergem, de modo mais abrangente, para a sua autocompreensão artística. Para as suas reflexões figurativas, fenômenos como espaço e luz possuem a mesma importância que cor e estrutura, sinal e símbolo. O gesto manuscrito é uma metáfora tecnologicamente original, na forma de processos de aplicação tecnicamente diferenciados e linguagens codificadas que se completam mutuamente, no sentido de uma síntese e uma cosmologia muito pessoais, repletas de poesia, que exigem não só uma sensibilidade intensa, por parte do espectador, mas também um sentir e um pensar sobre contrariedades, que sempre envolvem contradições e que, desde o Dadaísmo, Schwitters e a visão lírica do mundo de um Paul Klee, estão entre as condições de recepção dirigida da arte.

Peter Baum



KÜCHLER, Andreas
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ

Nasceu em Freital, em 1953.
Estudou na Hochschule für Bildende Kunst e com o professor Günter Horlbeck, Dresden, RDA.
Vive em Freital, República Democrática Alemã.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Grafische Gemeinschaftsarbeiten, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, RDA
1984 Junge Künstler der DDR (Deutsche Demokratische Republik), Altes Museum, Berlim, RDA
1985 Junge Künstler für den Frieden, Torun, Polônia
1985 Bezirkskunstausstellung, Dresden, RDA
1986 100 Ausgewählte Grafiken, Galerie Unter den Finde, Berlim, RDA

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Studio Bildende Kunst Berlin, Treptow

BIBLIOGRAFIA:

ROSNER, Bernd. Bildende Kunst, abr. 1983

OBRAS APRESENTADAS:

Para Vítezslav Nezval, A Guerra Futura — A Luta em torno dos Visionários / Zu Vítezslav Nezval, Der Zukünftige Krieg — Der Kampf um den Sehenden Menschen, 1986
a. *A Catástrofe / Die Katastrophe*
Zincografia, 62×44,7 cm
b. *Foto de Recordação / Erinnerungsphoto*
Zincografia, 62×44,7 cm
c. *Crucificação / Kreuzigung*
Off-set, 62×44,7 cm
d. *A Tortura / Die Folter*
Off-set, 62×44,7 cm
e. *A Advertência / Die Mahnung*
Off-set, 62×44,7 cm
f. *Destruição / Zerstört*
Off-set, 62×44,7 cm
g. *No Manicômio / Im Irrenhaus*
Off-set, 62×44,7 cm
h. *Marionetes / Marionetten*
Zincografia, 62×44,7 cm
i. *A Guerra Futura / Der Zukünftge Krieg*
Zincografia, 62×44,7 cm
j. *A Rua / Die Strasse*
Off-set, 62×44,7 cm

g



Foto E. Schönborn

A visão grotesca e irônica de esqueletos descarnados, do Homem do "já não mais" e do Homem do "ainda apesar de tudo", determina a cosmovisão de Küchler. No início de sua produção, uma seqüência de dança macabra foi suscitada por experiências muito pessoais; posteriormente, o tema culmina com questões supra-individuais da humanidade e com produção gráfica inspirada na literatura.

No álbum aqui disponível, Küchler se refere a duas poesias do escritor tcheco Vítezslav Nezval (1900-1958). Em 1953, Nezval foi laureado pelo poema Eu canto a paz, *traduzido para inúmeros idiomas, e recebeu a medalha de ouro do Conselho Mundial da Paz. Programaticamente, Küchler contrapõe a Morte como o mais duro golpe à Utopia; a antiutopia de* A Guerra Futura *como embaixadora da paz contraposta à* Luta em prol dos homens que enxergam.

"(...) e vocês nos têm por completos idiotas
que observam impassíveis a preparação
do próprio suicídio em massa
nas universidades de fato se ensina se avança
a disputa por um candidato
e a tolice de que a idéia cria relações
se anexa
o assassino de Düsseldorf é um anjo em comparação
aos diplomatas
que deixaram
o piloto tomar em mãos a bomba e decolar
eu não culpo povo algum
e o diplomata, o bondoso, é uma pecinha
neste relógio que nem é tão complicado
que não se o possa desmontar
(...)
quero despertar a consciência daqueles que ainda não pensam pendurem este poema nos escritórios, colem-no diante dos volantes nas máquinas
recitem-no de manhã de tarde de noite ao invés da oração
agora enquanto há tempo
O prazo está se esgotando"

exceto de A Guerra Futura, *de Nezval*

Gunhild Brandler

KULMER, Ferdinand
IUGOSLÁVIA

Nasceu em Cap. Martin, França, em 1925.
Estudou na Academia de Belas-Artes, Budapeste, com o prof. R. Burghardt, estudou na Academia de Belas-Artes, Zagreb, Iugoslávia. Trabalhou com K. Hegedusić. É professor da Academia de Belas-Artes, Zagreb, Iugoslávia.
Vive em Zagreb.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 Arte Iugoslava Contemporânea, Cidade do México, Guadalajara
1980 Biennalle, Arts e Papier, Le Touquet
1982 FIAC, Grand Palais, Paris
1983 Free Figuration, Galerie d'Art International, Chicago
1984 Galeria de Arte Contemporânea Iugoslava, Sarajevo Dubrovnik
1985 Nouvelles Tapisseries, Centro de Arte de Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galeria d'Art Contemporain, Paris
1981 Palais de l'Europe, Le Touquet
1982 Galleria d'Arte Zarathustra, Milano
1982 Galerie d'Art International, Chicago
1983 Centro de Arte de Paris
1985 Galeria d'Art International, Paris

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Macro Comunhão / Velika Urota,* 1983
   Acrílica sobre tela, 195 x 260 cm
   Col. do artista
2. *Grande Protetora / Velika Zastitnica,* 1984
   Acrílica sobre tela, 195 x 130 cm
   Col. do artista
3. *Saque de Guerra — Elmo de Golias / Rtni Plijen-Golijatova Kaciga,* 1985
   Acrílica sobre tela, 195 x 130 cm
   Col. do artista
4. *O Recado do Grifo / Grifonova Poruka,* 1985
   Acrílica sobre tela, 195 x 260 cm
   Col. do artista
5. *Ganimedes / Ganimed,* 1987
   Acrílica sobre tela, 260 x 195 cm
   Col. do artista

Nas arrojadas e profusamente entonadas pinturas de Ferdinand Kulmer o plano pictórico-iconográfico oferece, acima e além de tudo, uma promoção um tanto apocalíptica da utopia de hoje, que poderá ser a realidade de amanhã. Essas pinturas, carregadas de ansiedade, que fazem uma profunda incursão na memória de incríveis criaturas, compiladas a partir de mitos desconhecidos e fantasmas de quase-contos de fada — possíveis palcos ou cenas de eventos anacrônicos e formas de conteúdo devastador. Essa procissão bestiária, que progride em ciclos de um quadro a outro, de origem incompreensível e de resultado ainda menos previsível, produz uma memória metafórica, um pouco lúdica, que argumenta contra a unidimensionalidade da arte moderna, inaugurando aspectos diversos da imagem pós-moderna. Ou, como se referiu Mannheim, quanto ao contexto social: a "má" realidade, a perda de ideais na consciência utópica, se opõe à imagem fantástica da vida (ou de arte), que pleiteia, demanda, tornar-se realidade. Como uma paródia a essa idéia, o Zeitgeist *dos modelos espaciais barrocos ou renascentistas fornece palcos para espetáculos — e, no contexto do trabalho artístico híbrido pós-moderno, as pinturas de Kulmer oferecem uma solução fiel à definição de Lamartine do mito moderno, como uma simples afirmação demasiadamente prematura da verdade. Felizmente, somos capazes de compreender esses trabalhos com muita esperança, apesar de tudo.*

Aleksandra Janković
Comissário

4



Foto Nino Vranić

LAMBRECHT, Karin
BRASIL

Nasceu em Porto Alegre, em 1957.
Graduou-se pelo Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estudou Pintura com Raimund Girke na Hochschule der Künste, Berlim Ocidental.
Vive em Porto Alegre.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Freie Berliner Kunst Ausstelung, Berlim Ocidental
1983, 84, 85 Salão Nacional de Arte Plásticas Funarte, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1984 Como Vai Você Geração 80, Parque Lage, Rio de Janeiro
1985 XVIII Bienal Internacional de São Paulo
1987 Projeto Co Nexus, Museum of Contemporary Hispanio Art, Nova York

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Cor Ação, Galeria 542, Porto Alegre, Brasil
1984 Galeria Tina Presser, Porto Alegre, Brasil
1985 A Fertilidade de Anita, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Brasil
1986 Nascimento do Tempo, Galeria Tina Presser, Porto Alegre, Brasil e Espaço Capital, Brasília
1987 Quo Vadis, Petrus Kirche, Berlim

BIBLIOGRAFIA:

ARAÚJO, Celso. "Na Pintura de Karin, o Inesperado", *Correio Braziliense*, Brasília, jun., 1986
"Brasília, um Novo Mercado para a Arte", *Folha da Tarde*, São Paulo, jun., 1986
Expressionismo no Brasil, XVIII Bienal Internacional de São Paulo, 1985. Catálogo
FRÓES, Maria Lucia. "A Única Saída É a Coragem de Enfrentar o Desconhecido", *Zero Hora*, Porto Alegre, Brasil, jan., 1986
HERKENHOFF, Paulo. *Karin Lambrecht e a Reconstrução da Selva*, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Brasil, 1985. Catálogo
"Nascimento do Tempo - A Relação Carnal entre Arte e Artista, Através das Tintas", *Jornal de Brasília*, Brasília, jun., 1986

1

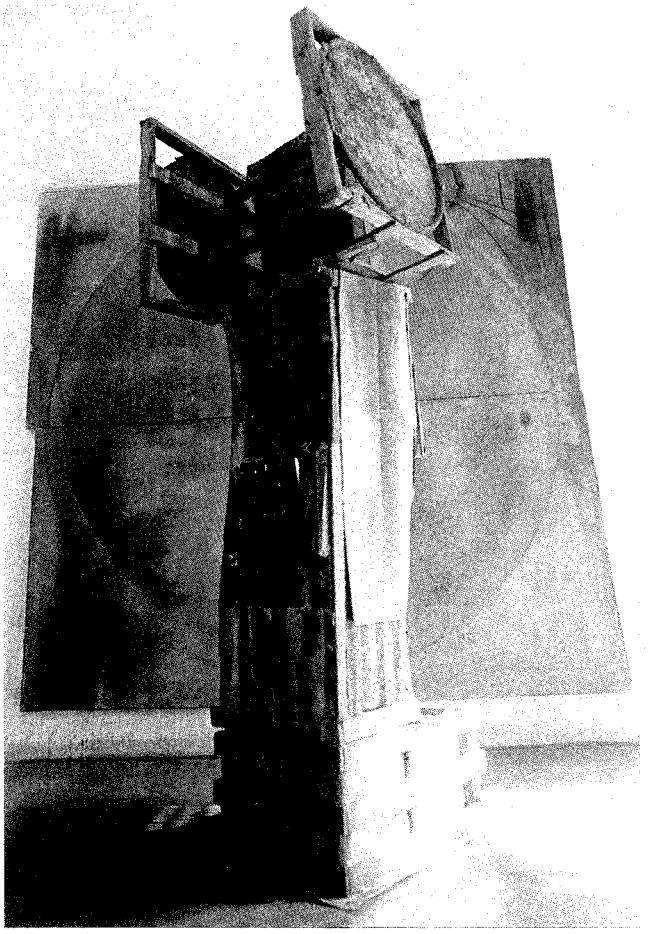


Foto Marinho Neto

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei*, 1987
   Pintura-Objeto, acrílica e sucata, 290 x 286 cm e 218 x 85 x 70 cm
   Col. do artista
2. *Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei*, 1987
   Pintura-Objeto, acrílica e sucata, 300 x 382 cm e 250 x 40 x 70 cm
   Col. do artista
3. *Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei*, 1987
   Pintura-Objeto, acrílica e sucata, 250 x 220 cm e 245 x 33 x 70 cm
   Col. do artista
4. *Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei*, 1987
   Pintura-Objeto, acrílica e sucata, 265 x 325 cm, 100 x 75 x 60 cm e 120 x 100 x 70 cm
   Col. do artista

Ester ou Ester entra no pátio interior da casa do rei. Todos os servos do rei e o povo das províncias do rei bem sabem que para todo homem ou mulher que entrar ao rei, no pátio interior, sem ser chamado, não há senão uma sentença, a de morte, salvo se o rei estender para ele o cetro de ouro, para que viva.
Então disse Ester antes ainda na casa das mulheres:
- que tornassem a dizer, jejuai por mim, e eu e as minhas moças também jejuaremos.
E assim foi ter com o rei, ainda que não era segundo a lei.
- perecendo pereço.
E Ester entrou no pátio interior da casa do rei. E saiu.
(Ela fez isso porque tinha um requerimento, que fosse salvo seu planeta, ela entendeu isso olhando os relógios. Ester é uma figura bíblica.)

Karin Lambrecht

LAPPAS, George
GRÉCIA

Nasceu no Cairo, em 1950.
Pesquisou arte indiana na Índia e na Inglaterra. Estudou na A. A. School of Architecture, Londres, na Escola de Belas-Artes de Atenas e na École Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
Vive em Atenas.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Biennale des Jeunes, Musée d'Art Moderne, Paris
1982 Europalia-82 Hellas, Bélgica
1984 Bienal de Alexandria
1985 Geometria e Expressão, Okuninka, Polônia
1986 Akrithakis-Lappas, Galeria Actio, Atenas

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

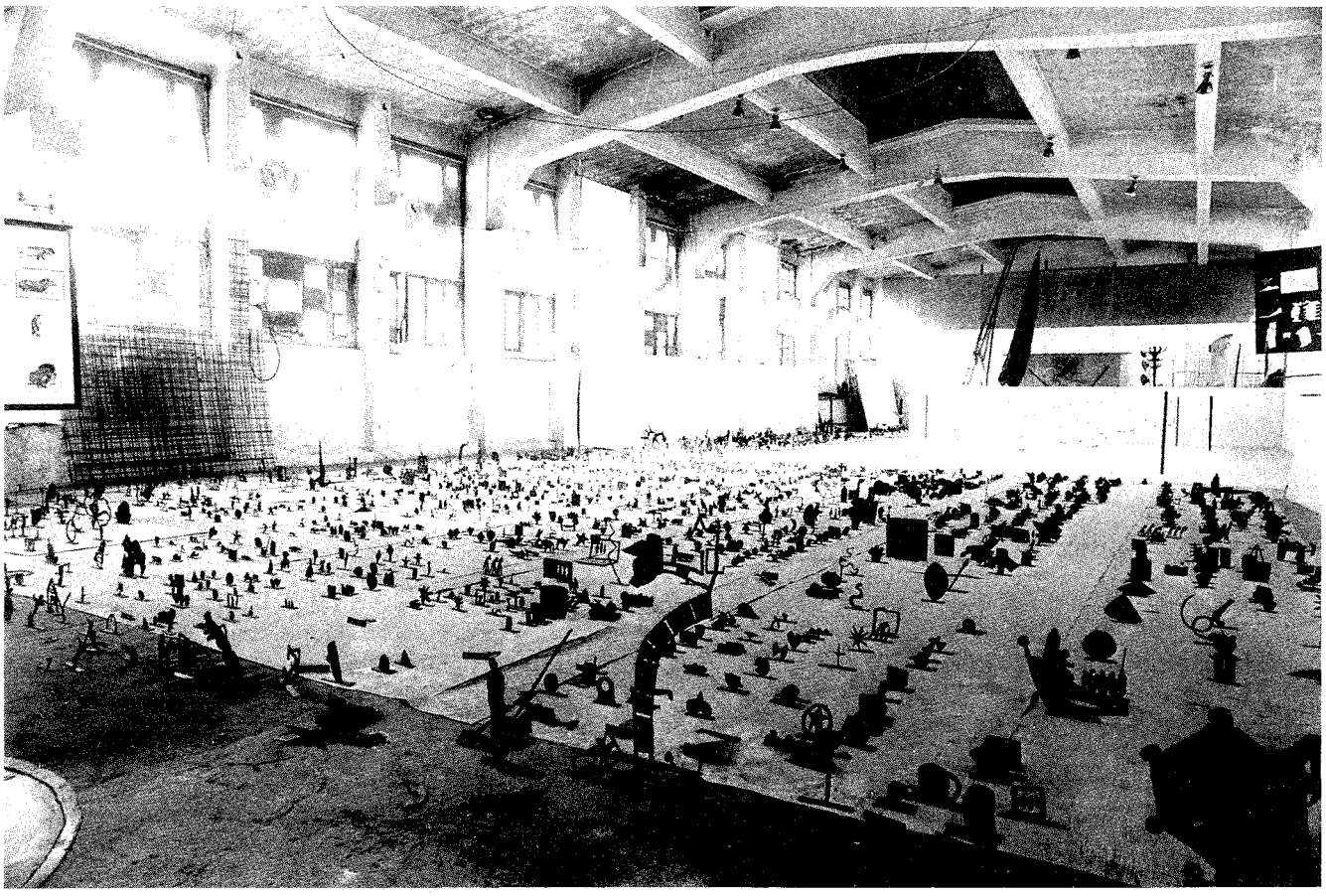
1981 Escola de Belas-Artes de Atenas
1981 Esculturas e Relevos em Grade de Ferro, Galerias Zoumboulakis, Atenas
1983 Instalação Abaccus, Galerias Zoumboulakis, Atenas
1987 Mapa-Múndi, Galerias Zoumboulakis, Atenas

BIBLIOGRAFIA:

"Abaccus", vídeo, 1983
"Esboços de Animais de George Lappas", Ed. Galerias Zoumboulakis, Atenas, 1982. Catálogo
"Mapa-Múndi", Ed. Galerias Zoumboulakis, Atenas, 1987. Catálogo
"Mapa-Múndi", vídeo, 1986
"Notas sobre Mapa-Múndi", Atenas, 1987
"Percepção do Espaço na Escultura de George Lappas", *Athena Schinas*, 1983
"Uma Entrevista", vídeo, 1981

OBRA APRESENTADA:

Esculturas, 1986-87
Ferro, 3.000 peças



LARA, Marisa
MÉXICO

Nasceu na Cidade do México, em 1960.
Estudou na Escuela Nacional de Artes Plásticas, San Carlos, México e na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, Cidade do México.
Vive na Cidade do México.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Galería La Esmeralda, INBA, Cidade do México
1984 El Paisaje Veracruzano, Jalapa, México
1984 Vestíbulo Apple de México, Torre Conermex, Cidade do México
1984 50º Aniversário de la Revolución Nicaragüense y de los 50 Años de la Muerte de Sandino, Manágua
1987 Ídolos del Pueblo, Galería del Auditorio Nacional, INBA, Cidade do México

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

1984 De la Coliseo al Califa, com Arturo Guerrero, Galería Tierra Adentro II, INBA, Cidade do México

BIBLIOGRAFIA:

BONFIL BATALLA, Guillermo. "Ídolos del Puebla", *Tiempo Libre*, fev. 1987
IDALIA, María. "Toda una Investigación Socio-Cultural en la Exposición Ídolos del Pueblo", *Excelcior*, março 1987

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Santo Menino de Atocha / Santo Niño de Atocha*, 1985
   Acrílica sobre tela, 124 x 97 cm
2. *Cão-d'água e sua Matilha / Perro Aguayo e sus Secuaces*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm
3. *O Enterro do Santo / El Entierro de El Santo*, 1985
   Técnica mista sobre tela, 175 x 150 cm
4. *De Lara para Lara / De Lara para Lara*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 150 x 175 cm
5. *Os Três Cabelos do Diabo: São Miguel Arcanjo / Los Tres Pelos del Diablo: San Miguel Arcangel*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 140 cm
6. *Os Três Cabelos do Diablo: Luzbel / Os Tres Pelos del Diablo: Luzbel*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 140 cm
7. *É um Tempo de Guerra / Es un Tiempo de Guerra*, 1986
   Lápis sobre papel, 200 x 150 cm

Num manifesto pictórico elaborado em 1984, Lara e Guerrero se referiam à luta livre a aos salões de baile nos seguintes termos: "O ringue é um dos cenários do rito. Excêntrica cerimônia coletiva onde jovens e velhos compartilham igualmente a mesma ficção. A magia é sagrada, mas o elemento místico aflora profanamente também. Máscaras, capas, cinturões e cabelo emaranhado conformam o quadro pictórico. As figuras giram impudentemente pelo ar e se plantam solenemente ante o observador. O ato está pleno de símbolos como o de desafiar e conservar a máscara em defesa da dignidade. O quadrilátero sustenta a composição e as cordas circundam os espaços. O do baile é outro cenário ritual. Aparece a música como estrutura fundamental de sua cor e de suas formas. Figura e cor tratam de se acoplar num mesmo ritmo. Pares quase casados pelo ritual do baile trompetistas produzem grandes torvelinhos de cor, de luz em movimento".

Como o exige a pop-art de antes e de hoje, a obra de Lara e Guerrero transcorre com simplicidade lapidar, dentro de uma escala de cores utilizada pela publicidade e pela indústria do espetáculo, dos anúncios luminosos e dos altares de oferendas e devoção. Estridência e visceral ironia sublinham o conteúdo vital deste desfile de fetiches contemporâneos.

Raquel Tibol

LARRAÍN, Marcelo
CHILE

Nasceu em Santiago, em 1954.
Licenciou-se em Artes Plásticas, na Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Chile.
Vive em Santiago.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 Salão Oficial Nacional, Museu de Arte Contemporânea, Universidade do Chile, Santiago
1979 Salão Ministério de Relações Exteriores, Academia Diplomática Andrés Bello, Santiago
1981 V Bienal Internacional de Valparaíso, Municipalidad de Valparaíso
1983 VI Bienal Internacional de Valparaíso, Municipalidad de Valparaíso
1986 Concurso "Palestina vista por Chile", Clube Palestino, Santiago

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Galeria Lawrence, Santiago
1979 Sala Universidad de Chile, Chillán
1985 Museu O'higgins, Talca, Chile
1986 Galeria La Fachada, Santiago
1986 Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, Concepción, entidade organizadora Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile

BIBLIOGRAFIA:

BINDIS FULER, Ricardo. *La Pintura Chilena desde Gil de Castro hasta Nuestros Dias*, Phillips Santiago, 1984
GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *La Pintura en Chile*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ao Redor da Paisagem n.º 1/En Torno al Paisaje n.º 1*, 1987
   Acrílica sobre tela, 150×140 cm
   Col. do artista
2. *Entrada para o Amanhã/Portada para Mañana*, 1987
   Acrílica sobre tela, 165×200 cm
   Col. do artista
3. *Ao Redor da Paisagem n.º 2/En Torno al Paisaje n.º 2*, 1987
   Acrílica sobre tela, 150×140 cm
   Col. do artista
4. *CEACHEI*, 1987
   Acrílica sobre tela, 150×170 cm
   Col. do artista
5. *Santiago, '86 — Titulares/Santiago, '86 — Titulares*, 1987
   Acrílica sobre tela, 300×250 cm
   Col. do artista
6. *Parte Vermelha/Parte Rojo*, 1987
   Acrílica sobre tela, 165×200 cm
   Col. do artista
7. *Episódio Urbano/Urbano Episodio*, 1987
   Acrílica sobre tela, 165×200 cm
   Col. do artista

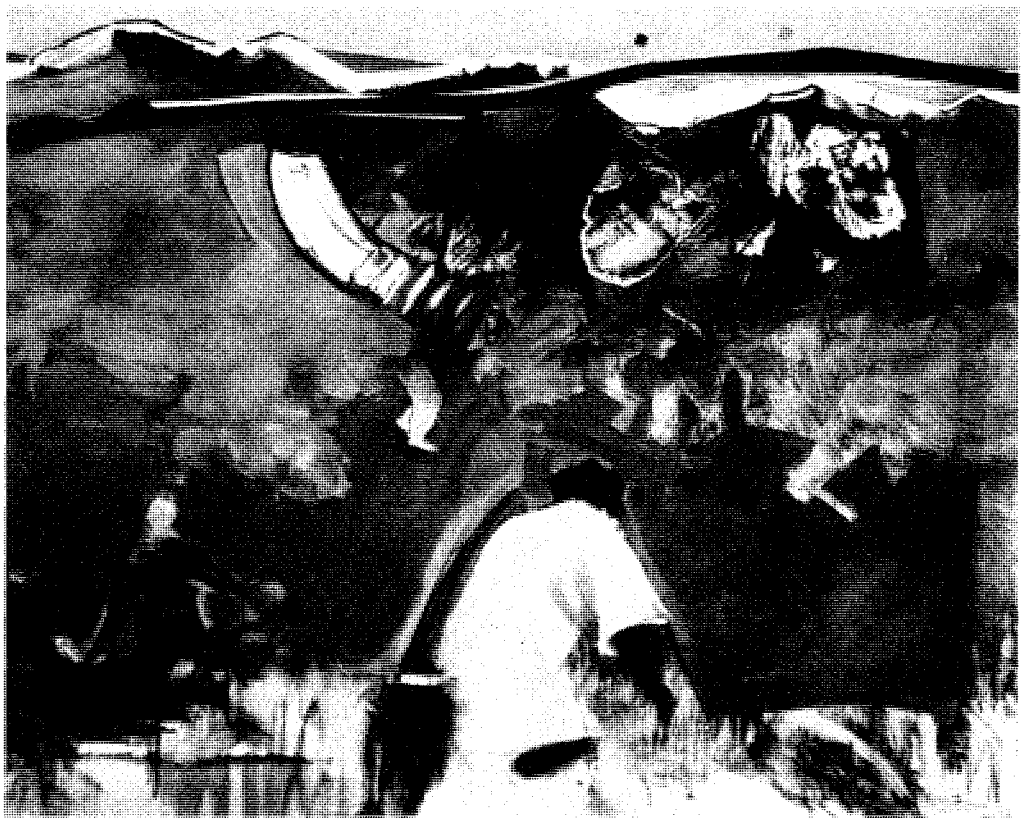
Aquilo que, de início, manifestou-se como uma busca de solução para o drama de ser homem, movido por paixões talvez imediatas, locais, íntimas, orgânicas, provocou *como* resultado no suporte *uma desconexão entre figura e fundo. Isso se explica melhor ao percebermos que o conceito que delimita o protagonista escolhido subjugava a solução plástica, processo que, por ter soluções independentes — forma e conteúdo — contribuía para um distanciamento do coerente. A desconexão a que me refiro estava* determinada *plasticamente pela* gestualidade da matéria, *que era limitada em seu desdobramento expressivo pelo* contorno *da* forma. *Aí, no interior de tal forma, desenvolvia-se o* drama pictórico *e a* intenção da obra, *o fundo era somente um apoio para esse acontecimento plástico.*

Quando procurados, surgem outros elementos que manifestam melhor a contingência do homem (chileno neste caso). Um deles e o de maior importância é a imagem da cordilheira, estereotipada e prolongada pelo chileno como um marco impressionante de sua existência tanto social quanto humana (caixão, clausura, delimitação, obstáculo, dependência afetiva, alienação entendida como uma alienação da realidade). É essa "não-transformação" do meio, fruto de certas barreiras já descritas, que estimula a minha obra a buscar uma maior maturidade em seu conteúdo.

Este homem, meu protagonista, perde identidade ao não ter com que relacionar-se e se mimetiza com sua paisagem.

Marcelo Larraín
Agosto de 1986

6



LEE, Doo-Shik
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1947.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Mapo-kum Seul, Coréia do Sul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

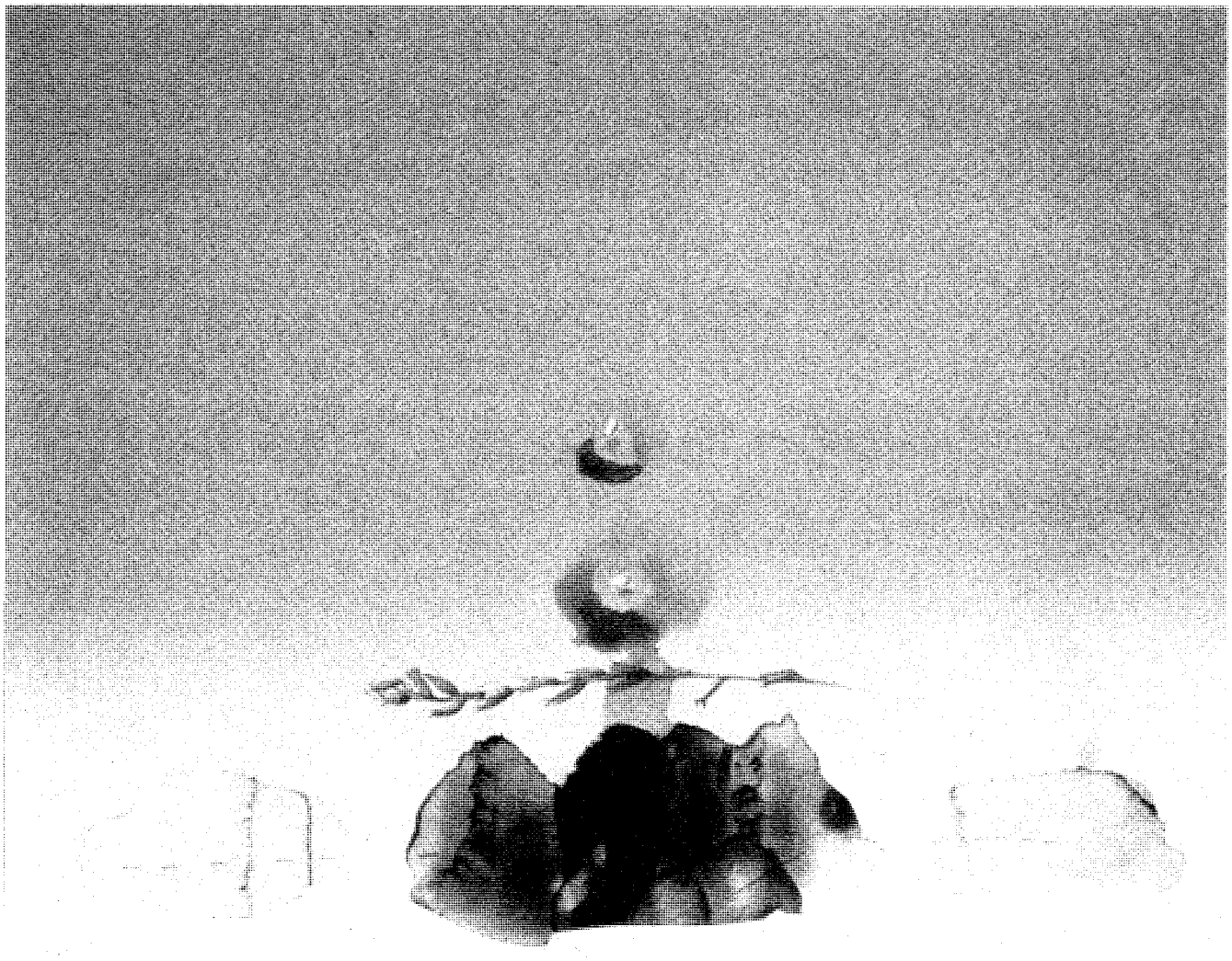
1976 Exposição da Escola de Seul
1980 Exposição de Arte Moderna da Ásia, Fukuoka
1985 Exposição de Arte Coreana Contemporânea, Seul
1986 Festival Internacional de Pintura, Cagnes-sur-Mer, França
1986 Exposição de Arte Contemporânea da Ásia, Seul

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1976 Mostra Individual, Seul
1981 Mostra Individual, Los Angeles
1981 Mostra Individual, Tóquio
1985 Mostra Individual, Taipei

OBRA APRESENTADA:

A Origem da Vida, 1984
Aquarela sobre papel, 79,3 x 109 cm
Col. do artista



LEE, Kung-Soo
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Cheong Joo, em 1941.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

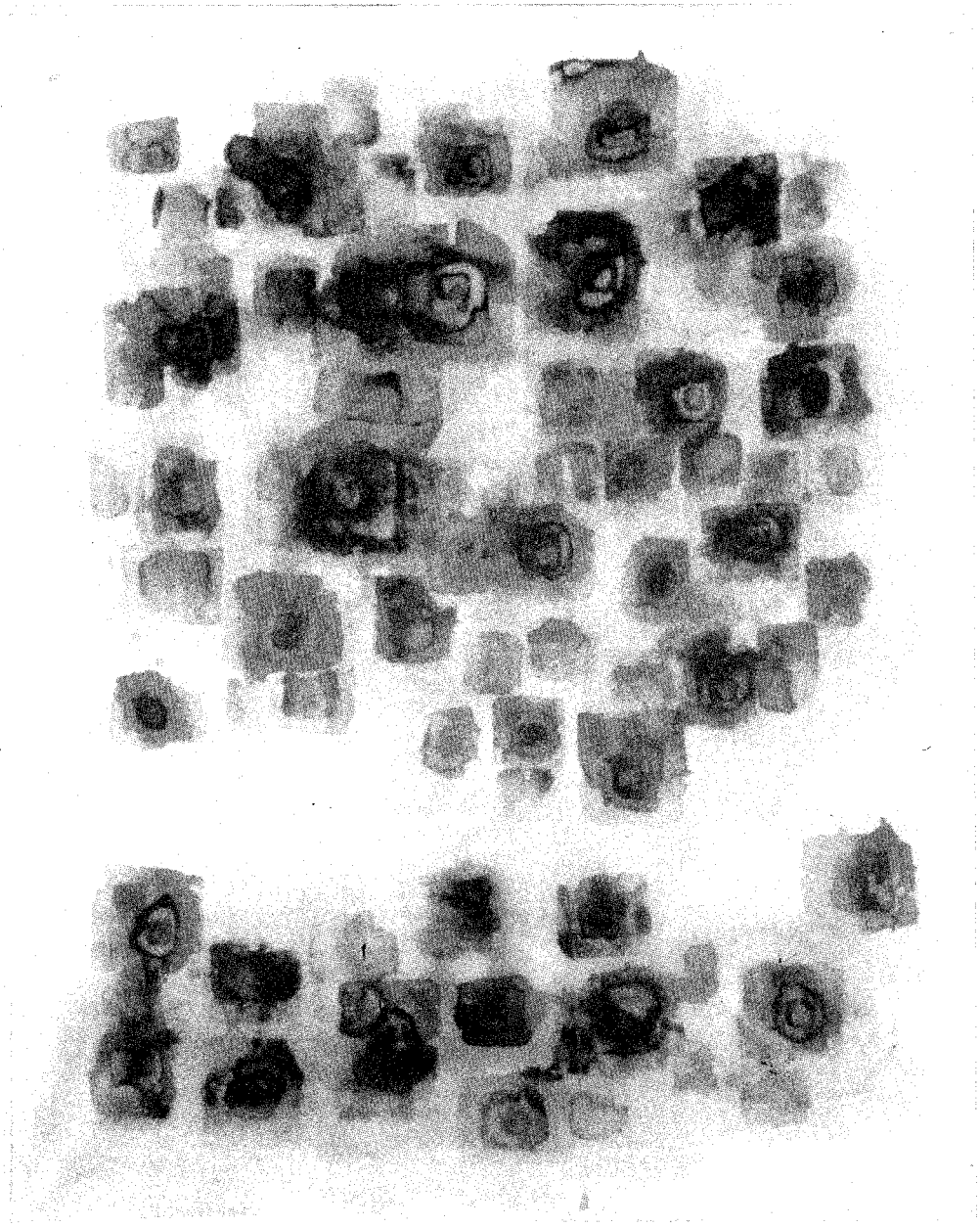
1974 Primeira Bienal de Seul
1976 Festival de Arte Contemporânea de Seul
1979 Arte Coreana: Exposição de Métodos Atuais, Seul
1984 Exposição de Arte Coreana Contemporânea, Taipei
1985 Exposição de Intercâmbio Coréia e França, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1969 Mostra Individual, Seul
1972 Mostra Individual, Seul
1976 Mostra Individual, Seul
1980 Mostra Individual, Seul
1986 Mostra Individual, Seul

OBRA APRESENTADA:

O Encontro do Acaso com Pontos Coloridos, 1986
Aquarela sobre papel, 162 x 130 cm
Col. do artista



LEE, Sang-Cho
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1952.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

Exposição de Arte Coreana e Japonesa Contemporâneas, Fukuoka
Exposição de Arte em Papel Coreana Contemporânea, Washington
Segunda Mostra de Arte Asiática, Fukuoka
Exposição de Arte Coreana e Chinesa Contemporâneas, Taipei
Exposição de Arte Loreanu Contemporânea, Kyoto

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

Primeira Mostra Individual, Seul
Segunda Mostra Individual, Seul
Terceira Mostra Individual, Tóquio
Quarta Mostra Individual, Seul

OBRA APRESENTADA:

Em Direção à Montanha, 1987
Acrílica sobre tela, 161,5 x 112 cm
Col. do artista



LELE, Ouka
ESPANHA

Nasceu em Madri, em 1957.
Vive em Madri.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Retratos, Galería Kreisler Dos, Madri
1983 Madrid visto por 25 pintores, Galería Moriarty, Madri
1984 Tintin en Barcelona, Fundación Joan Miró, Barcelona
1986 Contrapunto, Palacio de la Lonja, Zaragoza, Espanha
1987 ARCO 87, Galería Estampa, Madri

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Peluquería, Galería Redor, Madri
1984 Galería Moriarty, Madri
1985 Galería Forum, Tarragona, Espanha
1985 Museo de Bellas Artes, Málaga, Espanha
1986 Naturaleza Viva, Naturaleza Muerta, Galería Spectrum Canon, Zaragoza, Espanha

BIBLIOGRAFIA:

ALVAREZ SOTOS, Julio. "Contrapunto", Zaragoza, 1986. Catálogo
BERDUGO, Oscar. "Ouka Lele no es muda", *El País*, Madri, 1984
JARQUE, Fietta. "La Pureza y la Mentira", *El País*, Madri, 1986
MUELA, Miriam e LAIGLESIA, J. C. de. "Ouka Lele", *De Diseño*, Barcelona, 1985
Ouka Lele: *Naturaleza Viva, Naturaleza Muerta*, Arnao Ed., Madri, 1986
Ouka Lele: *11 Fotógrafos Españoles*, Ediciones Poniente, Madri, 1983
PAZ, Marga. "Ouka Lele" (entrevista), *La Luna*, Madri, 1984
PLAZA, J. M. "Ouka Lele" (entrevista), *Diario 16*, Madri, 1983
SERRANO, Carlos. "Peluquería", *El País*, Madri, 1980

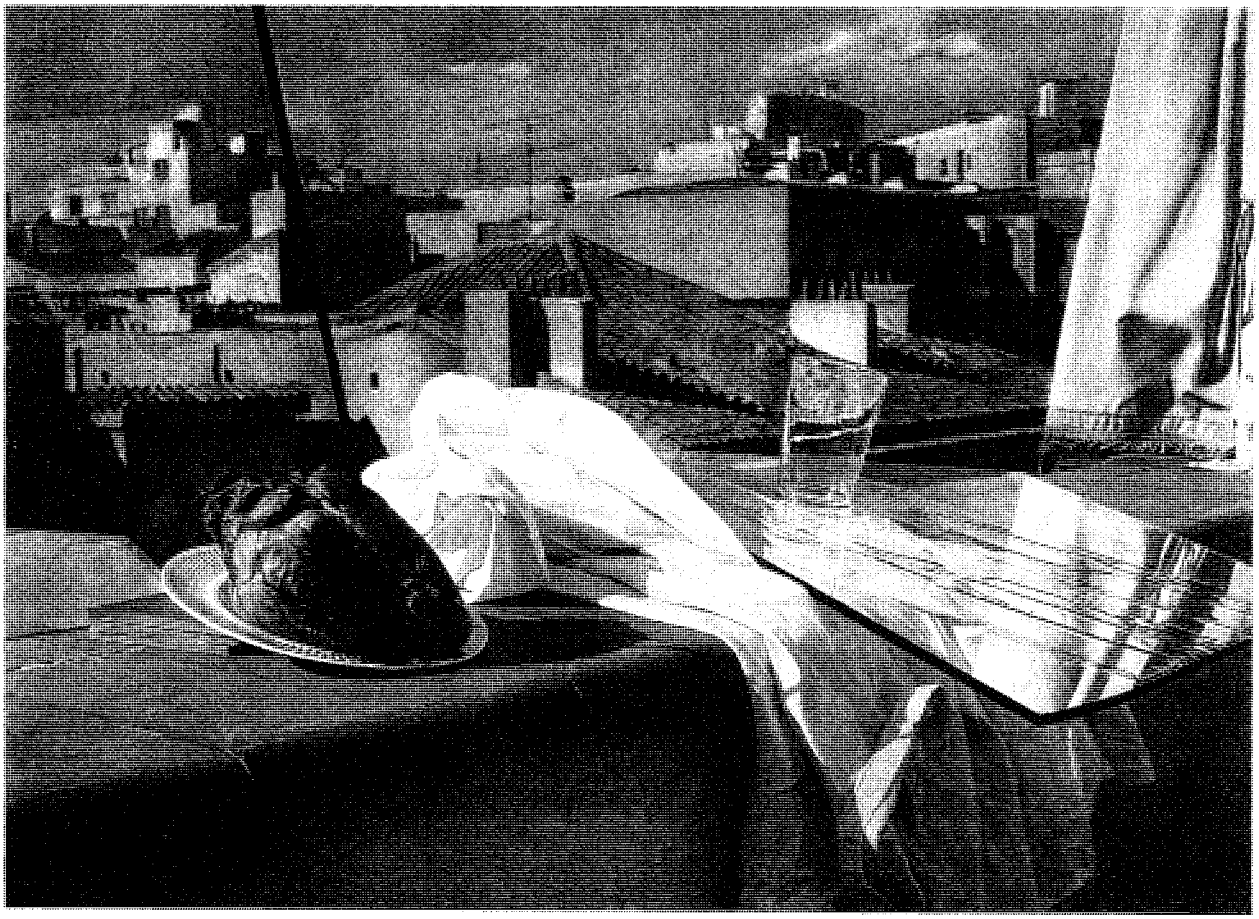
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Inocência e Juventude/Inocencia y Juventud*, 1984
   Aquarela sobre fotografia, 60 x 80 cm
   Col. particular
2. *Meu Primeiro Bodegon/Mi Primer Bodegon*, 1984
   Aquarela sobre fotografia, 72 x 53 cm
   Col. particular
3. *Ferida como a Névoa/Herida como la Niebla*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 90 x 123 cm
   Col. do artista
4. *Aonde Vai, Meu Amor?.../?Donde Vas Amor Mio?...*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 90 x 121 cm
   Col. do artista
5. *Os Tesouros do Bosque/Los Tesoros del Bosque*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 95 x 57 cm
   Col. do artista
6. *A Morte é uma Chave/La Muerte es una Llave*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 107 x 79 cm
   Col. do artista
7. *Piedade/Piedad*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 90 x 123 cm
   Col. do artista
8. *Metal/Metal*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 100 x 30 cm
   Col. do artista
9. *Árvore da Esperança/Árbol de la Esperanza*, 1987
   Aquarela sobre fotografia, 107 x 79 cm
   Col. do artista

Em sua etapa mais recente — a despeito de suas referências culturais continuarem dependendo antes de uma forma mais espontânea de intuição do que de uma linha de reflexão historicista —, a obra de Ouka Lele se deslocou em direção a coordenadas que evocam a riqueza da tradição barroca espanhola, tanto na natureza de suas invenções alegóricas quando na estrutura compositiva das imagens que as sustentam.

Fernando Huici

4



LELLOUCHE, Ofer
ISRAEL

Nasceu em Túnis, Tunísia, em 1947.
Estudou Belas Artes em Paris.
Vive em Jaffa, Israel.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Tel Hai, Israel
1983 Retratos, Universidade de Tel Aviv
1985 Quinhentos Anos de Auto-Retratos, Museu de Tel Aviv
1986 Jewish Museum, Nova York

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980, 82, 84, 86 Gordon Gallery, Tel Aviv
1985 Atara Gallery, Montreal
1986 Mishkanot Shaananim, Jerusalém

BIBLIOGRAFIA:

OMER, Mordechai. Universidade de Tel Aviv, 1983. Catálogo
OMER, Mordechai. Atara Gallery, Montreal, 1985. Catálogo
RESTANY, Pierre; GAVARD, Jean-Luc; OMER, Mordechai. *Catálogo Sistemático das Gravuras*, Instituto Francês, Tel Aviv, 1987. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Cabeça/Head*, 1982
   Água-forte, 76 x 56 cm
   Gordon Gallery
2. *Paisagem/Landscape*, 1984
   Água-forte, 228 x 112 cm
   Gordon Gallery
3. *Paisagem/Landscape*, 1984
   Óleo sobre tela, 450 x 200 cm
   Col. do artista
4. *Casal/Couple*, 1986
   Óleo sobre tela, 500 x 300 cm
   Col. do artista

As paisagens de Ofer Lellouche harmonizam o vasto movimento incessante e a grandeza característica de um local com o esforço do artista e a exaltação do repouso. Das colinas que rodeiam Jerusalém emerge um mundo sólido, de extensão ilimitada, que sobe e desce. As linhas divergentes parecem um vago reflexo das formas das colinas, sendo a grande profundidade construída em amplas camadas engrenadas, aparentemente sem nenhum esquema construtivo. Até mesmo o brilho da pedra branca e incandescente de Jerusalém foi controlado, escurecido e unificado com o natural e o artificial, que se interpenetram através de tons comuns e de formas paralelas.

É esse contraste de movimentos, de luz e sombra, do marginal e do central, da simetria e do desequilíbrio que atribui um profundo sentido de drama às suas cenas utópicas.

Mordechai Omer
Comissário

4

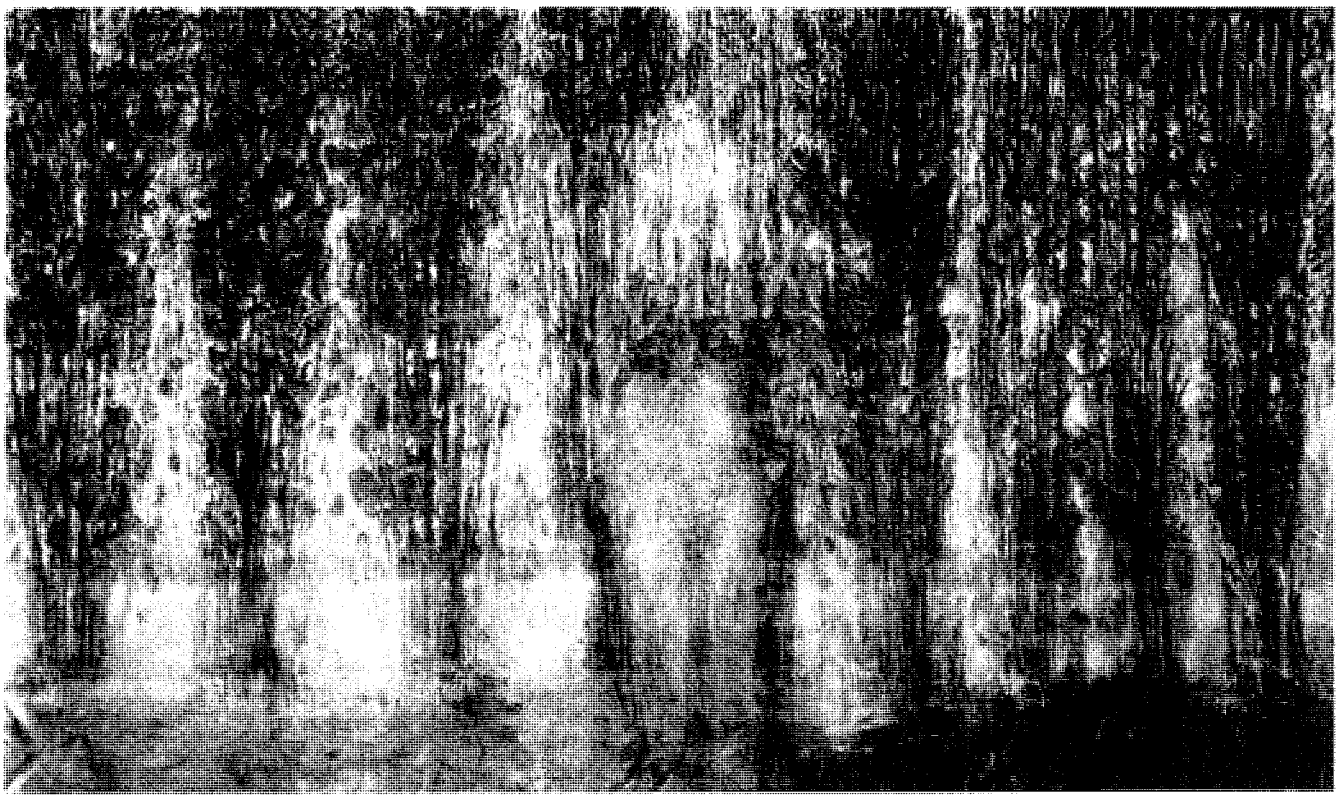


Foto Ran Erde

LESCHER, Artur
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1962.
Estuda Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Estudou no Escritório Brasileiro de Arte. Estudou com Carlos Alberto Fajardo e com Boi.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982, 83 Galeria Espade, São Paulo
1984 Projeto Arte na Rua 2, São Paulo
1984 Salão de Gravura de Curitiba, Brasil
1985 Salão Paulista de Arte, São Paulo
1985 E o Desenho? Humberto Tecidos, São Paulo
1985 Desenhos Design, São Paulo
1986 Projeto Espacial Aerólito, Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo

BIBLIOGRAFIA:

Aerólito, 1986. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

Aeroestação, 1987
Instalação, alumínio e plástico, 11 x 3 m (2 peças)

Colaboração: Cobercirco Ind. e Com. Ltda.; Embaquim Indústria e Comércio Ltda; Rhodia.

Patrocínio: Fundação Cultural São José dos Campos, Embraer; Calçados Zeppelin Ltda.
Embaquim Indústria e Comércio Ltda; Rhodia S.A.; Cobercirco Indústria e Comércio Ltda.

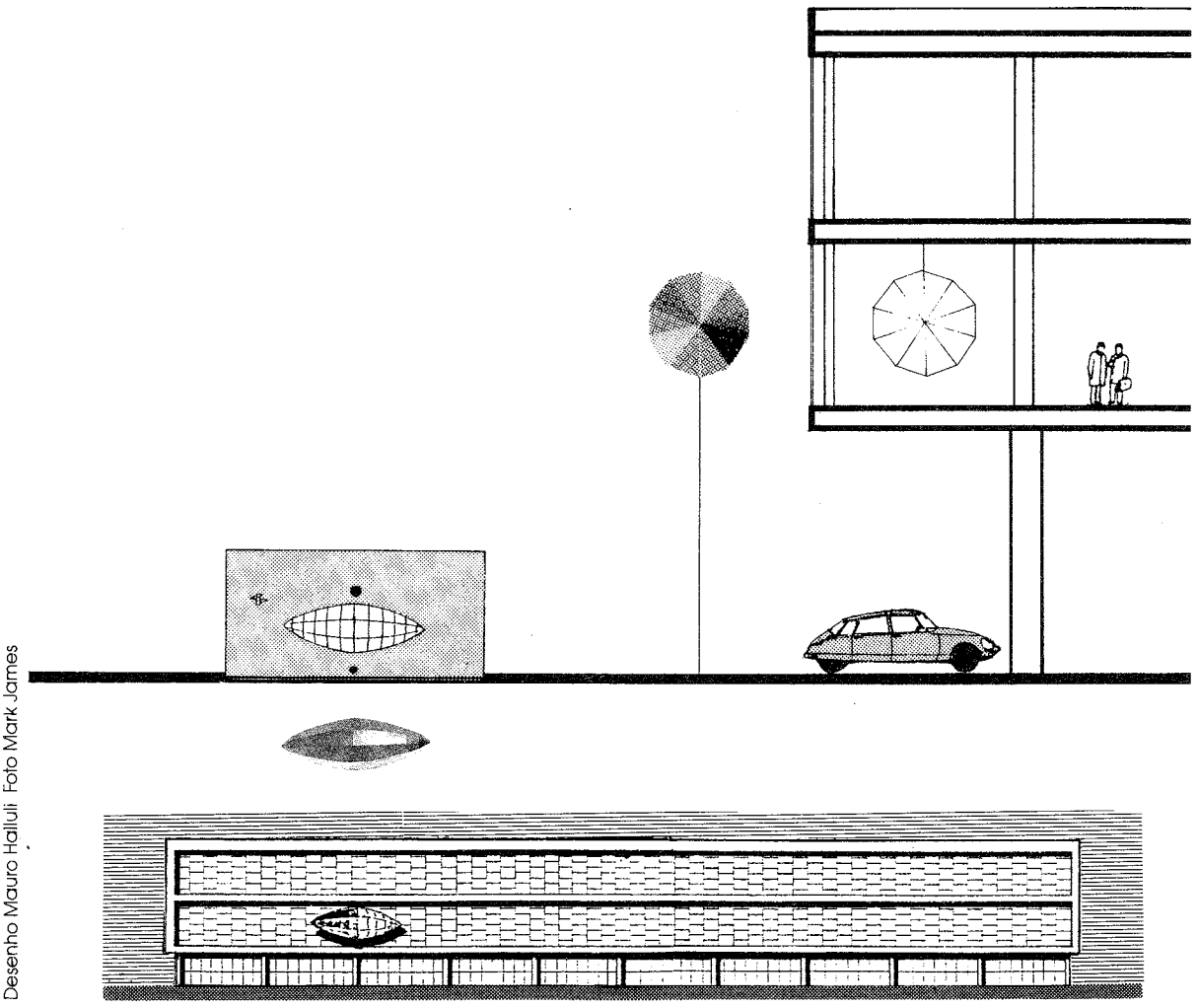
Em sua proposta para a 19.ª Bienal Internacional de São Paulo, Artur Lescher optou por trazer como conteúdo o continente da mostra: o edifício projetado por Niemeyer. Através da disposição paralela de dois polígonos separados pelos caixilhos e vidros da Bienal, o espaço pretensamente neutro da construção é revelado em sua potencialidade significativa, subordinada à intenção do artista.

Lescher enfatiza a dimensão poética do espaço interno do edifício da Bienal, transformando-o — através do polígono de alumínio — num quase-hangar de reverberações oníricas, "refletido" no exterior pelo polígono plástico, através dos vidros transformados agora em quase-espelhos.

Perfeitamente integradas ao espaço real do edifício, as formas parelhas de Lescher dialogam igualmente com o espaço metafórico da 19.ª Bienal Internacional de São Paulo, na medida em que, apesar de tão reais em suas materialidades, deixam na mente a dúvida se pertenceriam de fato a este mundo...

Tadeu Chiarelli
Julho, 1987

Projeto da instalação



Desenho Mauro Halfuli Foto Mark James

LIPPERT, Patricia
LUXEMBURGO

Nasceu em Luxemburgo, em 1956.
Estudou no Lycée Technique des Arts et Métiers, Section Beaux-Arts, Luxemburgo. Estudou arte dramática no Conservatoire del'Etat, Luxemburgo. Estudou com H.P. Münch e Dr. Phil. W. Fiebig Offenbach.
Vive em Luxemburgo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Oeuvres sur Papier, Villa Vauban, Luxemburgo
1983 Staabsbibliothek, Berlim Ocidental
1984 La Sculpture au Luxembourg, Villa Vauban, Luxemburgo
1986 Das Tier em Bild von Heute, Galerie Beaumont, Luxemburgo
1987 A Propos de Dessin, Galerie Adrien Maeght, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Pre-Sensa, Centre Culturel Français, Luxemburgo
1987 Neue Gründlichkeit, Galerie Beaumont, Luxemburgo

BIBLIOGRAFIA:

AUDRY, Rich. *Patricia Lippert,* Tageblatt, Luxemburgo, 1987
KAEPPELIN, Olivier. "A Propos de Dessin", Galerie Adrien Malght, Paris, 1987. Catálogo
KAYSER, Lucien. *Vigueur et Promesse,* L. Land, Luxemburgo, 1985
KAYSER, Lucien. Patricia Lippert, Galerie Beaumont, Luxemburgo, 1987. Catálogo
SCHNEIDER, J. P. *Une Ascension à travers Le Chaos,* L. Wort, Luxemburgo, 1987
WAGENER, Danièle. *P. Lippert - M. P. Feiereisen-D. Nadaud,* L. Wort, 1986
WAGENER, Danièle. *Force d'Expression et Cohérence,* L. Wort, Luxemburgo, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Tango / Tango,* 1987
   Técnica mista, 122 x 253 cm
2. *A Vigia do Totem / Die Totenwache,* 1987
   Técnica mista, 122 x 260 cm
3. *Homenagem a Moloch / Hommage à Moloch,* 1987
   Técnica mista, 150 x 340 cm
4. *2ª Hora do Piano / 2. Klavierstunde,* 1987
   Técnica mista, 200 x 340 cm
5. *Com o Barco sobre o Styx / Mit dem Boot uber den Styx,* 1987
   Técnica mista, 122 x 180 cm
6. *Escorpião / Scorpion,* 1987
   Técnica mista, 122 x 180 cm
7. *Sátiro-bombeiro / Satyr-pompier,* 1987
   Técnica mista, 200 x 96 cm

Da profundeza dos tempos, da tradição mítica mais secreta, emergiam e emergem os animais criados por Patricia Lippert, numa pintura que nos remete às florestas das eras primitivas. Aí penetramos e nos defrontamos com um estado de selvageria inteiramente natural, uma brutalidade elementar. Do mesmo modo, os personagens, aqui e ali, parecem vir de muito longe, por uma liberação de energia e vitalidade física. Como são concebidos, os quadros de Patricia Lippert aliam solidez e dinamismo; e qualquer que seja seu formato, eles atingem um raro grau de densidade.

Patricia Lippert valeu-se, generosamente, do amplo celeiro de imagens dos mitos e das lendas, certamente em função das questões essenciais que eles despertam. E com todo vigor sua pintura interroga a nós também. Ela se apossa de nós, não nos deixa mais.

E isso ocorre, por vezes, do modo mais insidioso. Ela nos emociona, nos seduz; uma poesia verdadeira cresce em meio a tanta veemência.

Lucien Kayser

3



LÓPEZ ARMENTÍA, Gustavo
ARGENTINA

Nasceu em Buenos Aires, em 1949.
É autodidata.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 La Joven Generación, Centro de Arte y Cultura, Buenos Aires
1984 La Nueva Imagen en la Argentina, Galeria Mario Flecha, Londres
1985 Ideas e Imágenes en la Argentina de Hoy, Museo de Arte Moderno de México
1986 Grupo Babel, Centro de Arte y Cultura, Buenos Aires, Museu de Arte Moderna, São Paulo, e Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

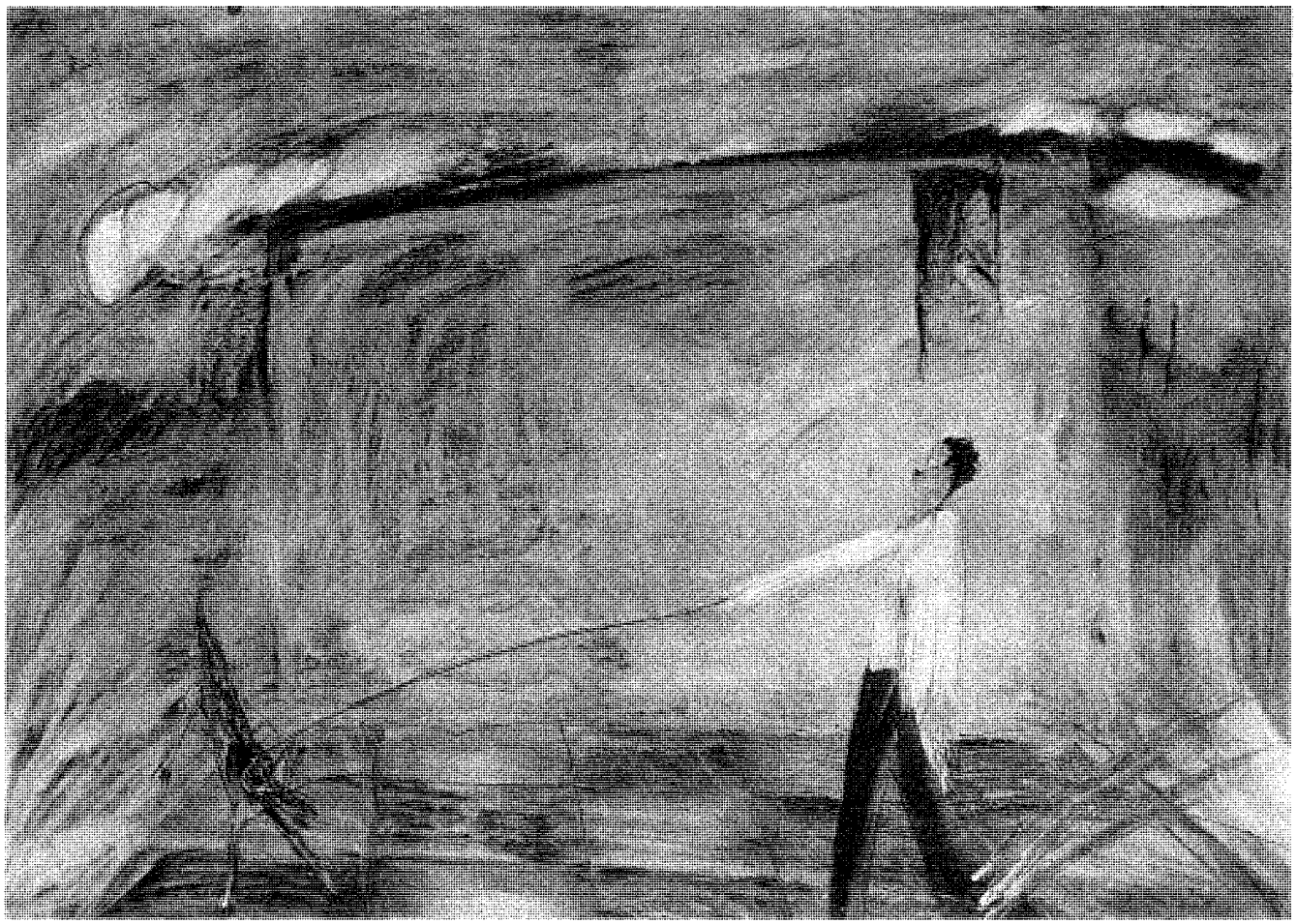
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galería Lirolay
1982 Espacio de Arte Eugenio Diez
1983 Galería Angelus
1983 Galería Nuevo Signo
1984-86 Galería Vermeer, Buenos Aires

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Oito telas*
   200 x 200 cm
2. *Uma maquete em acrílico*
   30 x 30 x 30 cm

Esses trabalhos, junto com os trabalhos dos outros quatro artistas argentinos, Luis Benedit, Américo Castilla, Antonio Seguí e Clorindo Testa, compõem uma instalação.



LYTH, Harald
SUÉCIA

Nasceu em Gothenburg, em 1937.
Estudou na Escola de Arte Aplicada, Gothenburg, e na Escola da Academia Real de Arte, Estocolmo.
Vive em Lidingö.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 Academia Real de Arte, Estocolmo
1973 Frágil, Varsóvia
1977 Museo de Arte Moderna, Cidade do México
1981 Moderna Museet, Estocolmo, e Palais de Beaux-Arts, Bruxelas
1986 Artistas Gráficos Suecos, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, e Museo de Bellas Artes, Montevidéu

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Galerie Blanche, Estocolmo
1980 Museu de Arte Moderna, Norrköping, Suécia
1982 Centre Culturel Suédois, Paris
1983 Thielska Galleriet, Estocolmo
1980, 82, 85, 87 Galeria Olsson, Estocolmo

BIBLIOGRAFIA:

CHALUMEAU, Jean-Luc. "Harald Lyth", *Arts*, n.º 58, Paris, 1982
DOBBELS, Daniel. "Harald Lyth Artiste Peintre", *Liberation*, Paris, out., 1985
LINDE, Ulf. "Die Leichte Hand der Ekstase", *Noema*, 7/8, Hamburgo, República Federal da Alemanha, 1986
LINDE, Ulf. "Harald Lyth", *Artes*, 4/1, Estocolmo, 1976

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Impedido*, 1983-84
   Pintura sobre papel, 142 x 103 cm
2. *Alado*, 1985
   Pintura sobre papel, 87 x 55 cm
3. *Equipamento*, 1985
   Pintura sobre papel, 121 x 98 cm
4. *Turno da Noite*, 1986
   Pintura sobre papel, 101 x 140 cm
5. *Ulisses*, 1986
   Pintura sobre papel, 102 x 67 cm
6. *Crânio*, 1986
   Pintura sobre papel, 109 x 100 cm
7. *Quadro de Pedra*, 1986
   Pintura sobre papel, 65 x 50 cm
8. *Apoloniano*, 1986
   Pintura sobre papel, 65 x 50 cm
9. *Humanidade*, 1986
   Pintura sobre papel, 46 x 35 cm
10. *Torso*, 1986
    Pintura sobre papel, 140 x 122 cm
11. *Faiança*, 1987
    Pintura sobre papel, 40 x 58 cm
12. *Arco*, 1987
    Pintura sobre papel, 75 x 57 cm
13. *De Pé*, 1987
    Pintura sobre papel, 45 x 35 cm
14. *No Branco*, 1987
    Pintura sobre papel, 94 x 65 cm
15. *O Parque*, 1987
    Pintura sobre papel, 65 x 50 cm

Carl Jonas Love Almquist, escritor sueco do século XIX, disse, numa citação constantemente repetida, que é difícil, indescritivelmente difícil, escrever nonsense. *São muitos, depois de Almquist, os que testemunham a mesma coisa. Uma das heranças que o modernismo nos legou é o conhecimento da força libertadora que existe no* nonsense *com consciência das liberdades que ele carreia. O automatismo dos surrealistas, os desenhos de mescalina de Michaux e o* dodling *de Robert Motherwell, todos tiveram a missão de despertar a intuição e o instinto de criação que o ser humano sacrificou ao altar da civilização.*

Enquanto escrevo, do lado de fora da minha janela o ar está repleto de gaivotas atrás de peixe miúdo. Quando elas interrompem abruptamente o vôo e descem de cabeça sobre sua presa na água, lembraram as pinceladas caligráficas de Harald Lyth. Com seus meios extremamente sofisticados, ele ultrapassou nossos padrões de comportamentos aprendidos e embotados, para alcançar uma perfeita coordenação entre observação e ação.

Olle Granath
Comissário



Foto Tord Lund

MACH, David
GRÃ-BRETANHA

Nasceu no Condado de Fife, Escócia, em 1956.
Estudou no Royal College of Art, Londres. É membro do Jordanstone College of Art, Dundee, Escócia.
Vive em Peckham Rye, Inglaterra.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Truc et Troc, Leçon des Choses, ARC, Paris
1983 The Sculpture Show, Hayward Gallery, Londres
1984 International Garden Festival, Liverpool
1985 Still Life, Barbara Toll Fine Arts, Nova York
1985 Beelden op de Berg, Wageningen, Holanda
1987 2D/3D, Laing Art Gallery, Newcastle, Inglaterra

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Lisson Gallery, Londres
1983 Castaways, Galeria Andata/Ritorno, Gênova
1985 Galerie Foksal, Varsóvia
1985 Towards a Landscape, Museum of Modern Art, Oxford
1986 Mercer Union Gallery, Toronto
1987 Joan Miró Fundación, Barcelona
1987 Galería Metronom, Barcelona

BIBLIOGRAFIA:

BENDHAM, Tom. "David Mach, Master Builder", Galerie t'Venster, Roterdam, jan., 1983
GOODING, Mel. "David Mach, Fuel for the Fire", Riverside Studios, Londres, ago., 1986
LIVINGSTONE, Marco. "David Mach, Towards a Landscape", Museum of Modern Art, Oxford, fev., 1985. Catálogo
Necessités, Chateau de la Roche-Jagu, maio-set., 1983. Catálogo
SALMON, Beatrice. "David Mach Sculptures — Dessins", Les Ateliers Contemporains d'Arts Plastiques, Saint Brieuc, 1983
Truc et Troc, ARC, Paris, jan., fev., 1983. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

Instalação, 1987
300 x 400 cm

Quando eu era estudante, passei muito tempo trabalhando em fábricas de vários tipos, durante as férias de verão. Essa situação foi, sem dúvida, a maior influência individual que minha obra sofreu. O trabalho nas fábricas quase sempre envolvia produção em massa de um ou outro produto (na engarrafadeira, na construção de fileiras e fileiras de prateleiras metálicas para segurar barris, na fábrica de conservas enlatadas, nos trabalhos em creosoto etc). A falta de consideração com o indivíduo, a multiplicidade de materiais, o contato com o consumidor, as campanhas publicitárias, o product hype, *tudo isso me influenciou bastante. Deixei de utilizar refugos há algum tempo. Eu uso materiais que são "sobras" ou que acabaram de sair da fábrica, novos em folha. Acho que esta é uma diferença crucial entre o meu trabalho e o de Woodrow ou Cragg. Eles usam refugo industrial e, portanto, falam sobre esse assunto de uma forma diferente.*

Devo admitir que prefiro que o elo entre material e as idéias pareça obscuro. Acho que depende muito da situação na qual estou trabalhando. Confio muito nessa situação, nos materiais informativos e nas idéias. Além disso, eu tento falar sobre um assunto diferente em cada escultura. Em uma obra como Centurion, *de conceitos tradicionais como massa, peso e grandiosidade, as listas telefônicas são mais apropriadas. Já em* Palm Down, *a lógica é, talvez, mais óbvia, já que o elo entre o papel-polpa-árvore é muito forte.*

David Mach

Adding Fluel to the Fire, 1987

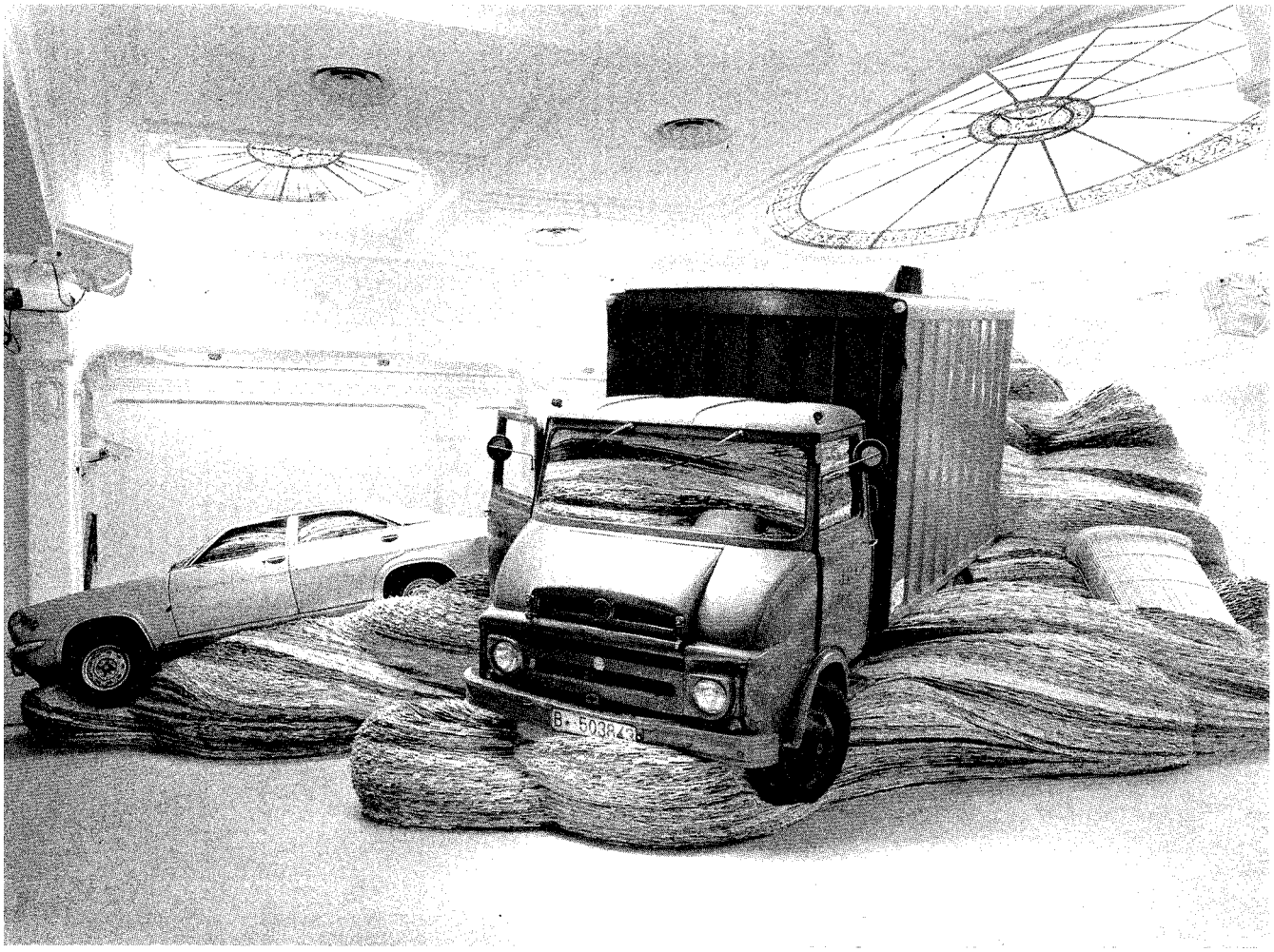


Foto Antony Critchfield

MACHADO, Ivens
BRASIL

Nasceu em Florianópolis, em 1942.
Vive no Rio de Janeiro.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1973 V Salão de Verão, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1975 Video Art, Institute of Contemporary Art, Pennsylvania University, Estados Unidos
1981 XVI Bienal de São Paulo
1985 XIII Bienal de Paris
1985 Nuove Trame dell'Arte, Genazzano, Roma

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Obstáculos - Medidas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1979 Galeria Saramenha, Rio de Janeiro
1985 Thomas Cohn, Rio de Janeiro e Luisa Strina, São Paulo
1986 Piero Cavellini, Milão
1987 Mercer Union, Toronto, Canadá

BIBLIOGRAFIA:

BARATA, Mario. *Colóquio Artes*, n.º 21, Lisboa, 1975
HERKENHOFF, Paulo. Revista *Módulo*, n.º 84, 85, Rio de Janeiro, 1985
OLIVA, Achille Bonito. *Erratici Percorsi*, Editora Mazzota, Milão, 1986. Catálogo
PIQUE, Floriana. *Flash Art*, 118, Milão, 1984
PONTUAL, Roberto. *Explode Geração*, Editora Avenir, Rio de Janeiro, 1984
ROGOZINSKI, Luciana. *Art Forum*, Nova York, set., 1984

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título n.º 1*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, madeira, 275 x 100 cm (5 peças)
   Col. do artista
2. *Sem Título n.º 2*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, pedras, 200 x 260, 110 cm (2 peças)
   Col. do artista
3. *Sem Título n.º 3*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, pedra, 105 x 170 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título n.º4*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, 230 x 120 x 80 cm (2 peças)
   Col. do artista
5. *Sem Título n.º5*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, 220 x 150 x 95 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título n.º6*, 1987
   Cimento, ferro, óxidos, 205 x 190 x 50 cm
   Col. do artista
7. *Sem Título n.º7*, 1987
   Cimento, ferro, 65 x 53 x 25 cm
   Col. do artista
8. *Sem Título n.º8*, 1987
   Cimento, ferro, 62 x 55 x 27 cm
   Col. do artista

O corrimento constante e impreciso que os gregos antigos conheciam como gonorréia caracterizou sempre a minha produção, não o que é conhecido hoje na medicina também como blenorragia. Numa visão ético-moralista característica dos meios dé arte e de outros saberes desde a antigüidade: eu estaria sendo usado e desperdiçando ao usar o que está em torno, e não pertence — infidelidade — com um tempo onde o prazer escorre pelas coisas sem objetivo. Estou satisfeito com esta maneira, não pretendo a posição de "reprodutor". A paternidade não me preocupa, embora reconheça sua existência. Depois de alguns anos de trabalho, é como prazeres noturnos indistintos que vivo o fazer artístico. Não estou circunscrito pela razão ou pela informação e prefiro o fazer difuso e assistemático. Essencialmente o trabalho é "órfão" e "impotente"; não aspiro a um coito definitivo.

Ivens Machado

1

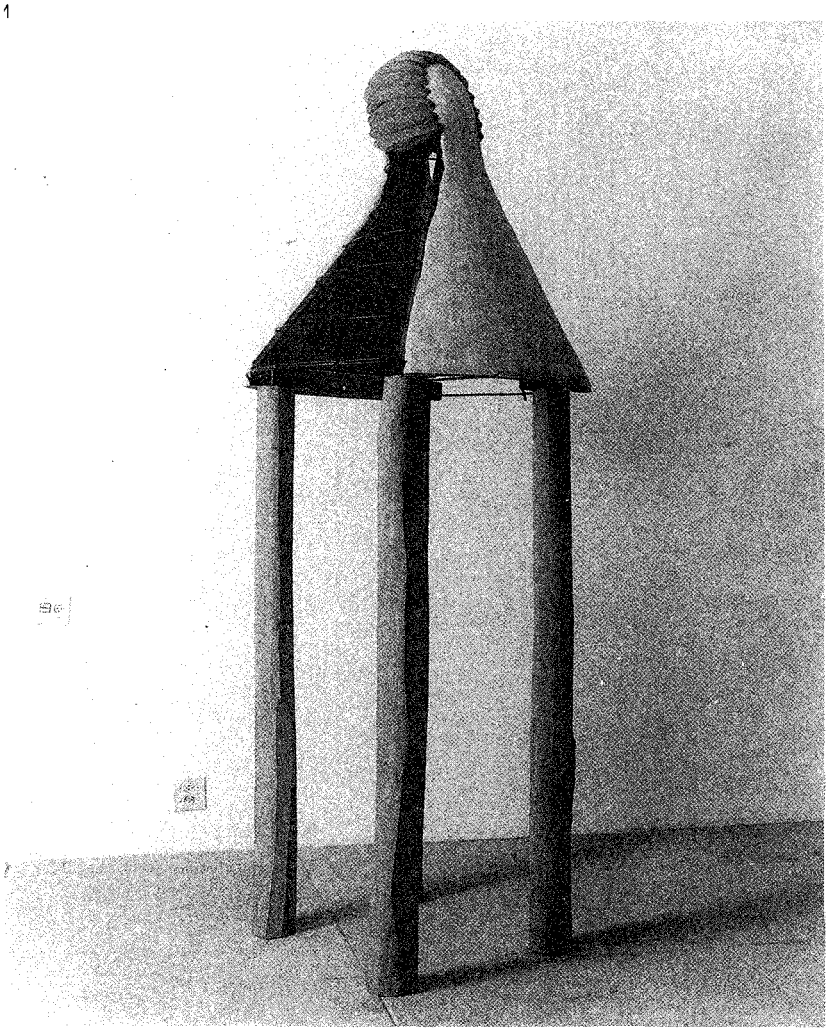


Foto João Bosco

MACHADO, Milton
BRASIL

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1947.
Graduou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Mestre em Ciências pelo Programa de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. É professor do Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro.
Vive no Rio de Janeiro.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 X Bienal de São Paulo
1979-84 Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Lisboa, Londres
1982-83 V e VI Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1985 Atitudes Contemporâneas, Sala Especial do IX Salão Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro
1986 Território Ocupado, Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 As Férias do Investigador, Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro
1983 1=n, Galeria Luísa Strina, São Paulo
1985 Somas e Desarranjos, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro
1987 Fugitivo Zero, Galeria Montesanti, Rio de Janeiro
1987 Somas e Desarranjos, Galeria Luísa Strina, São Paulo

BIBLIOGRAFIA:

CANONGIA, Ligia. "As Férias do Investigador", *Revista Módulo*, nº 68, Rio de Janeiro, 1982; "Construção e Ansiedade", *Revista Arte em São Paulo*, nº 20, São Paulo, 1983
MACHADO, Milton. "As Férias do Investigador", "Somas e Desarranjos" e "Fugitivo Zero", Rio de Janeiro 1981, 85 e 87. Catálogos
MORAIS, Frederico. "Retrato e Auto-retrato da Arte Brasileira, Coleção Gilberto Chateaubriand", MAM-São Paulo, 1984. Catálogos
PONTUAL, Roberto. "Arte Brasileira Contemporânea, Coleção Gilberto Chateaubriand", Edições Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1976
PONTUAL, Roberto. "1=n, Trabalho às Avessas do Investigador", São Paulo, 1983. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

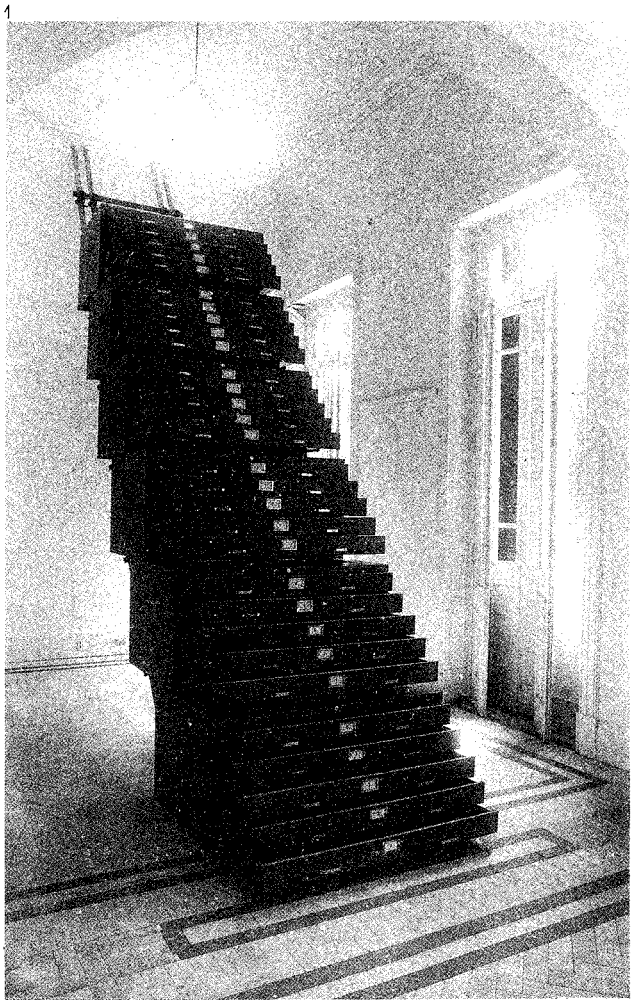
1. *HI-FI (Alta-Fidelidade)*, 1987
Instalação
Patrocínio: Fiel S.A. Móveis e Equipamentos Ltda., Mills Equipamentos Ltda., Gradiente Eletrônica S.A.
2. *Semáforo*, 1987
Instalação
Consultoria de iluminação: José Carlos Reis — Light Shop, Rio.
Patrocínio: Companhia Vidraria Santa Marina; Absurdo/Afonso Costa Arquitetura; Gradiente Eletrônica S.A.

HI-FI (Alta-Fidelidade)
Empilhamento de oito mapotecas Fiel sobre estrutura tubular Mills.
Música eletroacústica, colaboração de Rodolfo Caesar, compositor.
Segue-se a Heavy-Metal-(Des)Concerto para Seis Mapotecas de Aço *e trinta* Objetos Metálicos (Território Ocupado, *Rio de Janeiro, 1986).*
Em Heavy-Metal *a escultura era um continente, e o som devolutivo — suas gavetas recebiam conteúdos imaginários que o ouvinte-observador deduzia e ordenava a partir de relações som-imagem-número.*
Em HI-FI *o som deverá evoluir dos entornos da própria escultura.*
Alta-fidelidade, e nesse caso nossas primeiras matrizes sonoras serão as da fábrica, passando pelo registro sonoro da instalação da escultura na Bienal, até os sons de todo este som em seu processamento em estúdio. Música de memória, capaz de conter simultaneamente todo este aço-chapa-mapoteca-instrumento de percussão-escultura...

Semáforo
Empilhamento de 25 lâminas de vidro plano, pintura e fonte luminosa
entre
superfície e corpo, aparência e densidade, luz e óptica, os olhos e o relance, retenção e velocidade, contagem e tempo, intervalo e entorno, objeto e imagem, o real e a ausência, o material e simplesmente visível, velatura e transparência, o vermelho e a cor, pintura e escultura, perspectiva e prospecção. Bienal e arte, eu e nós, esta leitura e o trabalho,
SEMÁFORO é sinal de trânsito

Milton Machado

1



MAET, Marc
BÉLGICA

Nasceu em Schoten, em 1955.
Estudou no Academia Real de Belas-Artes, Gent, Bélgica.
Vive em Gent.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Pikturale Benadering/Aproches Picturales, Palácio das Belas-Artes, Bruxelas
1984 Arte 80, Museu Hasselt, Brakke Grond, Amsterdam
1985 11 Pintores Europeus, Galeria Nacional, Atenas
1986 Arco Art Fair, Galeria Cintrik, Antuérpia
Copers, Maet, Rombouts, Museu de Arte Contemporânea, Gent

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Galeria YD, Gent
1981 Galeria Paul Dewever, Wakken
1983 Galeria Cintrik, Antuérpia
1984 Stedelijk Museum, Ostend, Bélgica
1985 Galeria ADO, Bonheiden, Bélgica
1986 Kunst-Rai, Galeria Cintrik, Amsterdam
1987 Galeria Fred Lanzenberg, Knokke, Bélgica

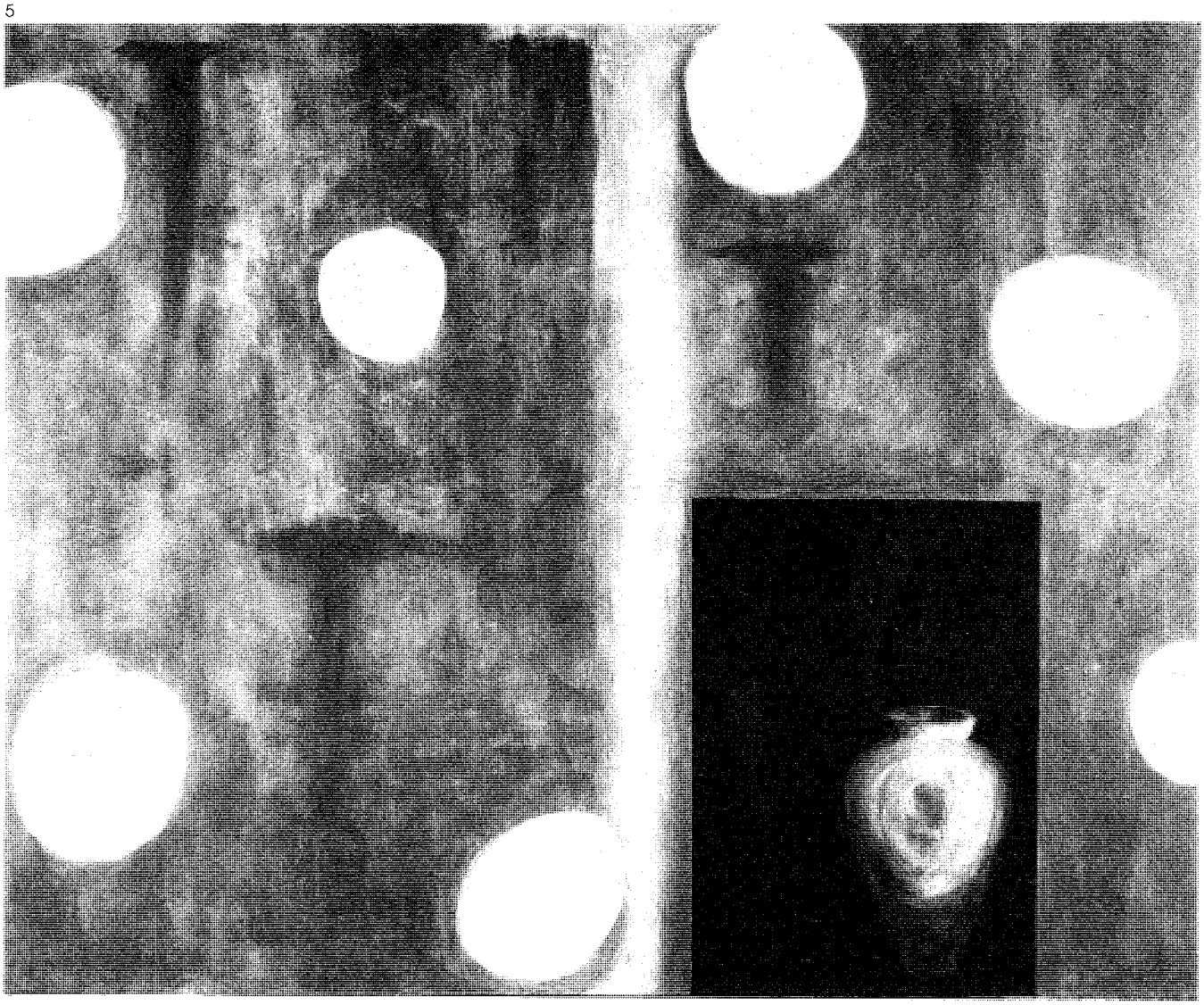
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Eu Vivo na Arte da Pintura (V)/Ik Woon in de Schilderkunst (V)*, 1987
   Acrílica sobre tela, 250×250 cm
   Galerie Cintrik, Antuérpia
2. *A Arte da Pintura/De Schilderkunst*, 1987
   Acrílica sobre tela, 250×250 cm
   Coleção particular, Antuérpia
3. *Eu vivo na Arte da Pintura (VI)/Ik Woon in de Schilderkunst (VI)*, 1987
   Acrílica e laca sobre tela, 280×340 cm
   Galerie Cintrik, Antuérpia
4. *Nascimento da Arte da Pintura (II)/Geboorte van de Schilderkunst (II)*, 1987
   Acrílica sobre tela, 280×340 cm
   Galerie Cintrik, Antuérpia
5. *O Norte, a Noite, a Arte da Pintura/Het Noorden, de Nacht, de Schilderkunst*, 1987
   Acrílica sobre tela, 280×340 cm
   Galerie Cintrik, Antuérpia

Para Marc Maet, pintar é cumprir a vida, uma paixão, com todas as dimensões terrestres e místicas desta palavra. Uma paixão que é, entretanto, moderada pela atenção extrema com que organiza as suas composições, porque para Maet os elementos pictóricos e a forma monumental são mais importantes do que o conteúdo, que é diretamente legível.

Roland Patteeuw

5



MAGALHÃES, Teresa
PORTUGAL

Nasceu em Lisboa, em 1944.
Estudou pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.
Vive em Lisboa.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 XIV Festival International de la Peinture, Cagnes-Sur - Mer, França
1983 I Exposição no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1984 O Gesto, o Signo e a Escrita, Galeria Quadrum, Lisboa
1986 Aica 86, Lisboa
1986 Coleção Weisman, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1974 Galeria S. Francisco, Lisboa
1980 Gestos da Cor, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1982 Memória do Cinema, Galeria Ana Isabel, Lisboa
1985 Galeria Altamira, Lisboa
1986 Galeria Ana Isabel, Lisboa

BIBLIOGRAFIA:

AZEVEDO, Fernando de. *Revista Colóquio*, n.º 46, 1980
FRANÇA, José Augusto. *Revista Colóquio*, n.º 55, 1982
SOUSA, Rocha de. *Revista de Artes Plásticas*, n.º 5, 1974

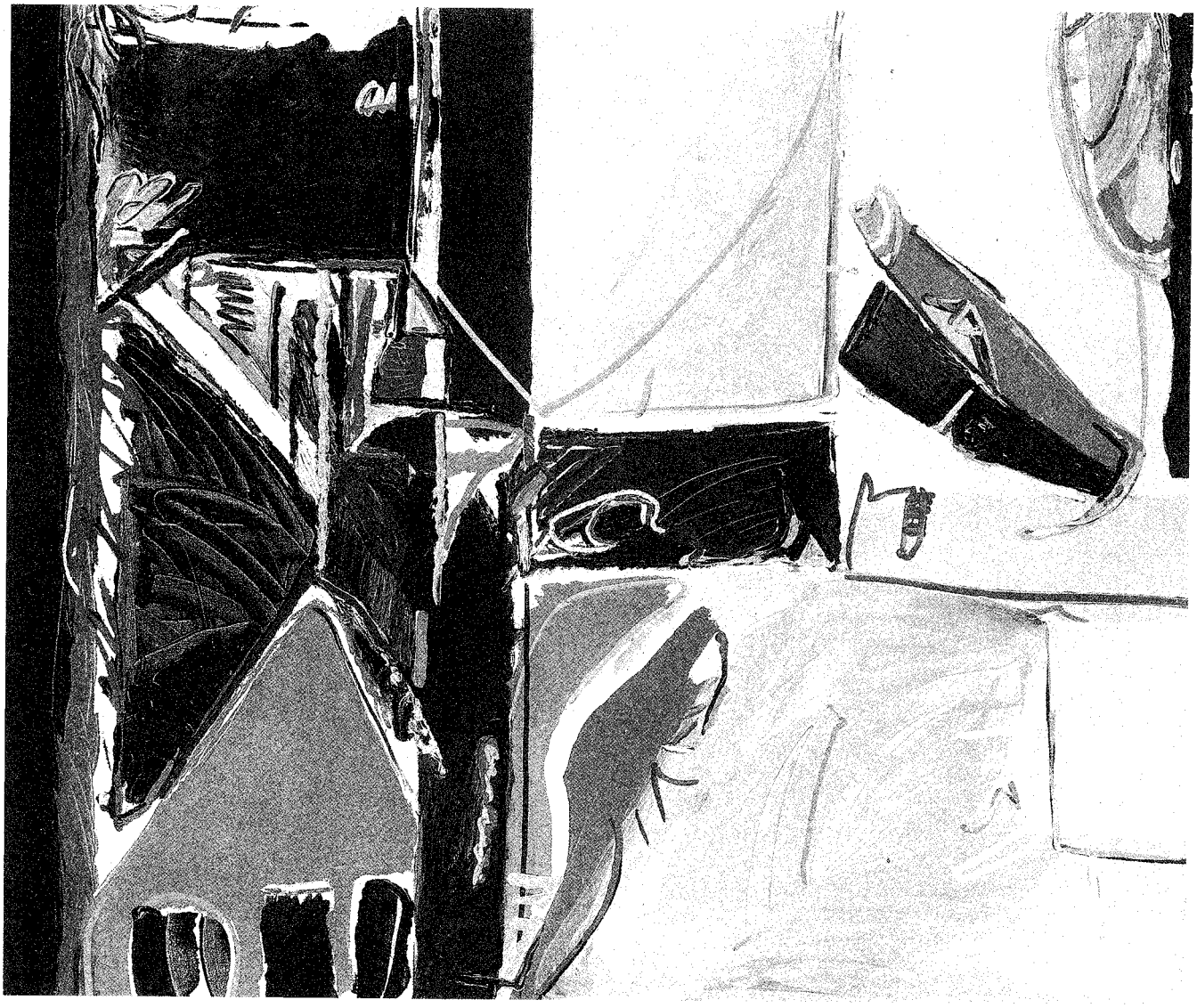
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 180×150 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 180×150 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 140×170 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 140×170 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 140×360 cm
   Col. do artista

Teresa Magalhães, considerada gestualista, é de uma audácia invulgar, pois insere na sua obra alusões à paisagem ou imagens quase reconhecíveis. A cor, a luz e a matéria são utilizadas nas suas telas de modo a realçar registros do cotidiano, inscrevendo na sua pintura um diário em linguagem cifrada, mas com inegável poder comunicativo.

José Sommer Ribeiro

Sem título, 1987



MAIA ROSA, Dudi
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1946.
Estudou na Escola Brasil.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1971 Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1973 Panorama Atual da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1979 O Desenho como Instrumento, Pinacoteca do Estado, São Paulo
1982 Entre a Mancha e a Figura, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1986 I Exposição Internacional de Esculturas, Fortaleza, Brasil

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Museu de Arte de São Paulo
1980 Cooperativa dos Artistas Plásticos, São Paulo
1982 Galeria São Paulo, São Paulo
1984 Fibers, Thomas Cohn, Rio de Janeiro
1985 Fibers, Subdistrito, São Paulo

BIBLIOGRAFIA:

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas*
ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, 1983

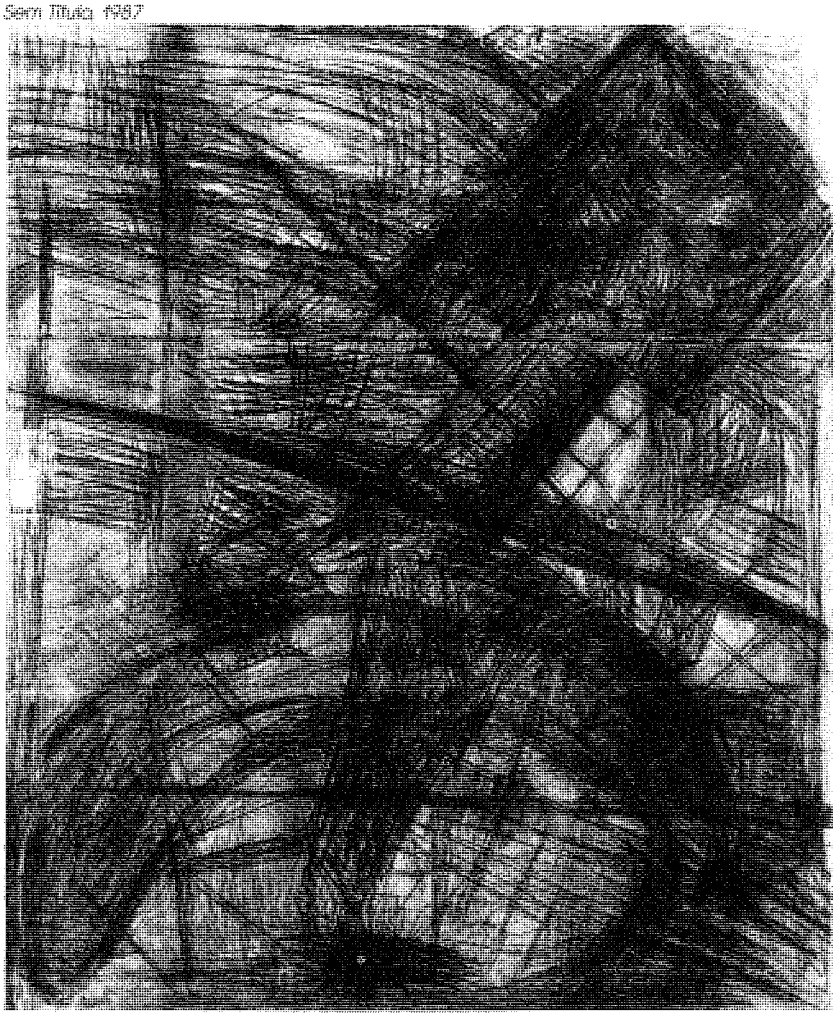
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
7. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 240 x 210 cm
   Col. do artista
8. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 210 x 240 cm
   Col. do artista
9. *Sem Título*, 1987
   Fibra de vidro e poliéster, 160 x 600 cm
   Col. do artista

Não existe mais um suporte sobre o qual se encontra a cor; a rigor ele não pinta mais, ele persegue uma espécie de arquitetura cromática; o quadro é uma realidade unívoca, coerente. Suporte e superfície, fundo e forma, cor e formato surgem ao mesmo tempo. A cor está na matéria-prima com que constrói seus quadros — resina poliéster —, ela resulta do próprio processo de produção. Nesse sentido, o que ele faz, hoje, é uma pintura tátil, seus quadros são, verdadeiramente, construções pictóricas, objetos palpáveis, pegáveis, cheiráveis, com uma existência real, algo que se insere na vida cultural, assim como uma pedra e uma árvore se inserem na vida natural. Como uma baleia no oceano — com Jonas dentro dela.

Frederico Morais

Sem Título, 1987



MALANGATANA

MOÇAMBIQUE

Nasceu em Maputo.
Estudou pintura decorativa na Escola Industrial, gravura com João Hogau e cerâmica com Querubim Lapa.
Vive em Maputo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1963 African Art Institute, Londres
1971 Musée de l'Homme, Paris
1979 VII Cimeira dos Não-Alinhados, Havana
1983 Artistas do Mundo Contra o Apartheid, Núcleo de Arte, Maputo
1985 X Aniversário da República Popular de Moçambique, Casa dos Bicos, Beira e Núcleo de Arte, Maputo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1961 Edifício das Associações Econômicas, Lourenço Marques, Moçambique
1972 Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
1984 Galeria Buccholz, Lisboa
1985 Atelier de Antonio Inverno, Lisboa
1985 Galeria Almadanada, Almada, Portugal

BIBLIOGRAFIA:

BEIR, Lilli. *Arte Contemporânea*, African Art-Duerden-Gordon, Londres, 1968

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Cena Ele Adivinha*, 1961
   122 x 92 cm
2. *Vítima dos Mortos*, 1961
   122 x 92 cm
3. *Ku Helamba Ntima*, 1971
   199 x 105 cm
4. *Como Amar um Amor Amado Há Tantos Anos I*, 1986
   151 X 51 cm
5. *Como Amar um Amor Amado Há Tantos Anos II*, 1986
   151 x 51 cm
6. *O Delírio*, 1986
   77 x 110 cm
7. *O Poço Sagrado*, 1986
   211 x 148 cm
8. *Nkaka Waku-phameka*, 1987
   90 x 84 cm

A arte não é uma só arte nem o artista é um escravo de uma única imagem no mundo (...) a arte tem de ser apenas um caso de filiação num sistema de valores dentro de um conceito de valor. Mas esse conceito de valor não é um para toda a humanidade, para todos os povos de todos os continentes (...) Por isso tudo é que um artista como Malangatana não tem de ser um fazedor de arte no sentido considerado elevado quanto a prismáticas diferentes das que ele, Malangatana, herdou e possui culturalmente. Aquilo que em Malangatana se tem como mérito inferior, só o é na medida em que se procura medir a sua obra por parâmetros estranhos aos seus horizontes ancestrais no campo da coisificação estética.

Malangatana não tem de saber desenhar como os compêndios académicos mandam fazer europeiamente; que haja tomado emprestado um certo número de letras dum alfabeto não seu de origem, não quer dizer que não fale perceptivelmente uma linguagem característica e toda sua. Tal como a adoção de uma religião (...)

Malangatana fala com uma visão aceradamente direta dos problemas e segundo um sentido fetichista, um nativismo cru ou uma descida aos abismos do delírio em noites de invocação dos espíritos... Malangatana pinta a partir do conhecimento que tem das coisas e do grau valorativo que atribui à sua simbologia.

Retrato Imaginário, 1984



Foto Centro de Formação Fotográfica

MALLOL, Ignacio
PANAMÁ

Nasceu em Olot, Espanha, em 1923.
Estudou arte em Barcelona e Tarragona, Espanha, e em Bogotá, Colômbia.
Vive na Cidade do Panamá. É cidadão panamenho.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 VIII Expresiones Artísticas (Brasil - Panamá), Atlapa, Panamá
1984 Trayectorias, Club Unión, Cidade do Panamá
1985 Galería Plaza, David, Panamá
1985 Expresión Plástica de Centro América y Panamá, Galería Habitante, Cidade do Panamá
1985 Confrontación Retrospectiva, Museo de Arte Contemporáneo, Cidade do Panamá

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Instituto Panameño de Arte, Panamá
1980 Club Unión, Panamá
1980 Salón XX, Bogotá, Colômbia
1981 Galeria Arte Consult, Panamá
1986 Galeria Mery de Bernal, Panamá

BIBLIOGRAFIA:

"Enciclopedia de la Cultura Panameña para Niños y Jóvenes", vol. 27, (suplemento educativo-cultural do jornal *La Prensa*), Panamá, out., 1985
WOLFSCHOON, Erik. "Las Manifestaciones Artísticas en Panamá", Editorial Universidad de Panamá, 1983

OBRA APRESENTADA:

1. Proeminência/Prominencia, 1987.
Cerro Punta, Chiriquí
Óleo sobre tela, 81x106,5 cm

Muitos artistas chegam a refletir seu meio, procurando a maneira de trazê-lo para sua obra, com a aspiração de revelar, em cada rincão, o inusitado, o maravilhoso.

Em Ignacio Mallol, é patente esta inquietação de nos conduzir ao nativo, à campina tropical e à vegetação exuberante que cobre as terras de nosso solo pátrio. De grande luminosidade e colorido, suas paisagens captam o cotidiano do homem que fecunda a terra com sua luta incansável; não cria efeitos banais, apreende e interpreta um conjunto de aspirações que, à falta de melhor expressão, chamaremos realidade.

Irving Troya González



MARIANI, Anna
CONVIDADA

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1935.
Estudou fotografia com Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro e Claude Kubrusly na Escola Enfoco, São Paulo. Desde então trabalha com fotografia documental.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES:

1980 Museu de Arte Moderna, São Paulo
1981 Fotografia Lateinamérika, Kunsthaus, Zurick
1984 Galeria Arco, São Paulo
1985 Museu de Arte Moderna, São Paulo
1985 Museu de Arte Contemporânea — USP, São Paulo

OBRA APRESENTADA:

Pinturas e Platibandas
Exposição especial de fotografias de fachadas de casas populares no Nordeste brasileiro.

O Tema
Fachadas populares com platibandas, pintadas a cal, decoradas com desenhos e relevos.

Características
Grande variedade de cores e tonalidades, uso de motivos geométricos florais e zoomórficos. Presença de sinais de diversas culturas testemunhando a multietnia local. Processo de incorporação de valores consagrados e formas novas. Reinvenção contínua do colorido.

A Exposição
Serão mostradas cerca de 80 ampliações fotográficas selecionadas de um acervo de mais de dois mil diapositivos. Deste conjunto, 230 imagens já estão seqüenciadas num livro que será lançado simultaneamente e cujo conceito guia esta exposição.

O diafragma se baseia nas seguintes idéias:
a) fachadas na mesma escala;
b) única linha de terra como suporte;
c) organização em conjuntos segundo coloridos e tonalidades.

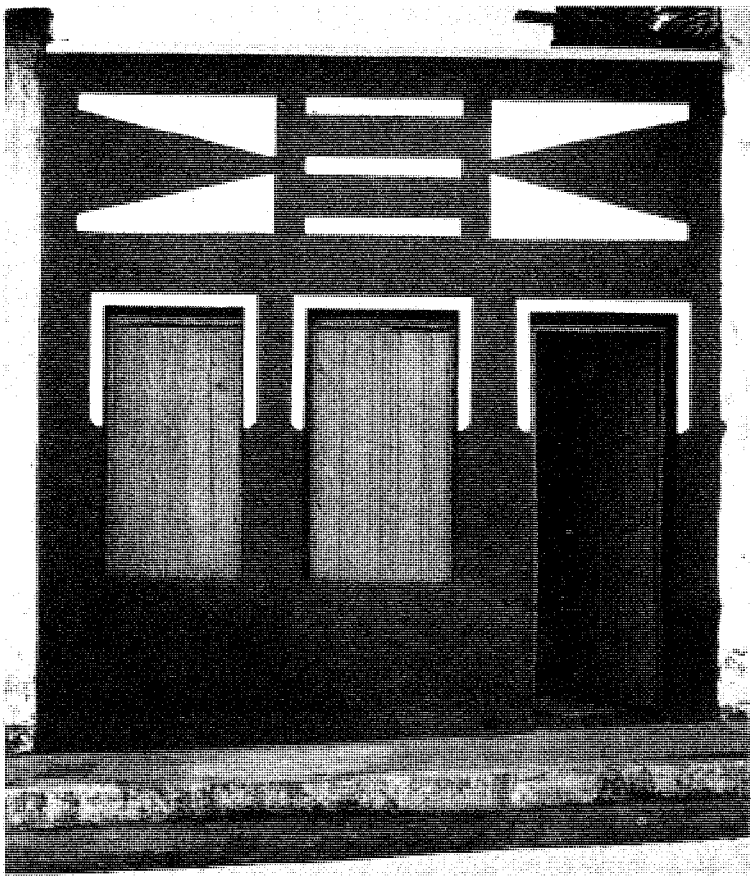
O tamanho das ampliações é resultante da escala definida e será variável conforme a fotografia mostra uma, duas ou mais fachadas. Em princípio 30 x 40 cm para uma casa.
O agrupamento por tonalidades leva à indicação de três espaços separados, resultando numa área total de 200 m². A iluminação das imagens é parte muito importante do projeto e está sendo cuidadosamente estudada.
Para concretização da exposição serão utilizados recursos advindos de patrocínios coordenados pela Fundação Pró-Memória, recursos que serão também utilizados para confecção de catálogo e poster com projeto gráfico de Gabriel Zellmeister.

São Paulo, 30 de junho de 1987

Anna Mariani

Epígrafe
"E foi assim que, preparado pela embriaguez da festa e da dança, eu vi pela primeira vez que as fachadas das pobres casas populares eram, como as roupas vestidas pelos negros-dançarinos, protestos contra a miséria, a 'cinzentice', a feiúra, a rotina e a monotonia de suas vidas. Vi pela primeira vez que, coloridas como eram em amarelo-ocre, vermelho-sangue, azul-pavão, amarelo-ouro, verde-bandeira ou verde-lodo, e até no rosa ou roxo-púrpura que, antes, por preconceitos, eu tivera tanta dificuldade em aceitar, aquelas casas, em sua maioria feitas de taipa rebocada e pintada, eram também jóias em ponto grande como as que eu sonhava — jóias que, em dados momentos, também rebrilhavam ao Sol de modo a que Deus as avistasse com alegria. Minha embriaguez-dançarina era tal que as próprias casas dançavam — e eu descobria que elas eram como fortalezas, marcos, redutos e bastiões que o indomável espírito do nosso Povo colocava ao mesmo tempo diante da vida monótona, cinzenta e sem atrativos do seu dia-a-dia e diante das pedras castanhas facetadas, aquelas espécies de ladrilhos brutos, enormes, cruéis e mal-lapidados que tantas vezes eu já encontrara em nossas Estradas, Caatingas e Tabuleiros"...

Ariano Suassuna



MARIELLA
EQUADOR

Nasceu em Guayaquil, em 1950.
Estudou Arqueologia na Universidade Politécnica de Guayaquil.
Vive em Guayaquil.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Presencia Plástica Ecuatoriana 78, Centro Humanístico Aristides Bastidas, Caracas
1980 Visión del Arte Latinoamericano, Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, Quito e Cuenca, Equador
1981 V Bienal de Arte, Valparaíso, Chile
1983 VI Bienal de Arte, Valparaíso, Chile
1984 I Bienal de Arte Latinoamericano, Havana
1987 I Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1974-75 Museu Municipal de Guayaquil
1977 Centro Ecuatoriano-Norteamericano, Guayaquil
1975 Galería Altamira, Quito
1981 Galería Madeleine Hollander, Guayaquil
1983 Casa de la Cultura, Quito
1985 Galería Perspectiva, Guayaquil

BIBLIOGRAFIA:

Arte Equatoriano, vol. IV, Editorial Salvat, 1978
Pintoras de Guayaquil: Alba, Aracelli, Judith e Mariella. Publicação da Universidade de Guayaquil, n.º 12, 1985
Revista *Diners* n.º 25, Quito
65 Anos de la Plástica Ecuatoriana, 1917-1982. Publicação M. J., Quito. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ritual Valdiviano/Ritual Valdiviano*, 1986
   Óleo e colagem, 114 × 145 cm
2. *Valdívia do Século XX/Valdivia del Siglo XX*
   Óleo e colagem, 114 × 145 cm
3. *Resíduos Contemporâneos, Futuros Restos Arqueológicos/Desechos Contemporáneos, Futuros Restos Arqueológicos*, 1986
   Óleo e colagem, 114 × 145 cm
4. *Reminiscências Pré-Históricas/Reminiscencias Prehistóricas*, 1987
   Óleo e colagem, 190 × 150 cm
5. *Reminiscências Pré-Históricas II/Reminiscencias Prehistóricas II*, 1987
   Óleo e colagem, 180 × 180 cm

Mariella está envolvida, diria enraizada, no descobrimento do arqueológico, não só do passado, mas que se lança também para a "arqueologia do futuro", ou seja, para a análise intelectual e plástica daquilo que restará do mundo em que vivemos. Aí temos não só uma inovação temática para a sua obra, mas também, e sobretudo, o resultado da sua profunda e humana preocupação com o mundo no qual vivemos, condenado, quase que irremediavelmente, a um holocausto nuclear.

Rafael Herrera-Gil



MÁRO, Antonio
PERU

Nasceu em Catacáos, em 1928.
Estudou artes na Academia de Arte Curuma, Lima, e em Stuttgart, República Federal da Alemanha.
Vive em Caracas.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1972 ART, Basiléia, Suíça
1973 IKI, Feira de Arte, Düsseldorf
1975 Feira de Arte, Colônia, República Federal da Alemanha
1976 Feira Internacional do Livro, Frankfurt
1982 e 86 XL e XLII Bienais de Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1976 Museumspaviloon, Salzburgo, Áustria
1978 Nuovo Spazio 2, Veneza
1982 Suermondt Ludwig Museum, Aachen, República Federal da Alemanha
1983 Instituto Cultural Hispanoamericano, Madri
1984 e 86 Fundo Monetário do Banco Mundial, Washington

BIBLIOGRAFIA:

ACHA, Juan. "Antonio Máro", *Trapecio*, Lima, 1983
BLUM, Lon. *El Desafio a Antonio Máro — Entrevista sobre el Oleo Más Grande del Siglo 20*, Conzepke-Verlag Monheim, República Federal da Alemanha, 1978
GRIMME, E.G. e OELLERS, A.C., *Antonio Máro — Pinturas, Esculturas, Desenhos, uma Documentação dos Últimos 20 Anos*, Ed. de Arte A. Niggli, Suíça
HOFFMANN, E. Ph. *Máro*, EP Edition, Düsseldorf, 1978
POVOGEL, Renate. *Impulse*, EP Edition, Düsseldorf, 1986
POVOGEL, Renate. *Máro*, Leon Fountains, Nova York, Londres e Washington

1



OBRAS APRESENTADAS:

1. *Cromocosmos / Cromocosmos*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 300 x 400 cm (Díptico)
   Col. particular
2. *Ahrus*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 130 x 180 cm
   Col. particular
3. *Brastajilka*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 180 cm
   Col. particular
4. *Atenoyah*, 1986
   Técnica mista sobre tela, 180 x 130 cm
   Col. particular
5. *Pantarhei*, 1987
   Técnica mista sobre tela, 300 x 800 cm (Tríptico)
   Col. particular
6. *Zarapnex*, 1987
   Técnica mista sobre tela, 180 x 180 cm
   Col. particular
7. *Purificador de Ar / Purificador de Aire*, 1987
   Escultura em Alumínio, 600 x 60 cm (diâmetro)
   Col. particular
8. *Grupo de purificadores / Purificador Grupo*, 1987
   Escultura em aço, 200 x 60 cm (diâmetro)
   Col. particular
9. *Coluna de Areia / Columna de Arena*, 1987
   Escultura em aço, 200 x 40 cm (diâmetro)
   Col. particular

Na obra de Máro, não existe uma proposição concreta de tema, nem de história, nem de breve narração. O que mais o interessa é a ação artística, o feito criador mais puro, no qual os elementos formais se conjugam para produzir uma pintura com significados, essencialmente importante na contraposição do abstrato e do figurativo. Por isso, ao lado das manchas e jorros de cor podem-se reconhecer imagens de pássaros, figuras femininas, luas ou sóis, máscaras. Não é o tema o que importa, nem sequer o pretexto para pintar, mas a própria pintura e o fato de criá-la. Ela é o desafio.

Cada uma das obras de Antonio Máro representa uma experiência criadora diferente e uma aventura plástica na qual convergem todos os seus fantasmas. Eles se apresentam como estremecimentos, como instâncias poéticas, como vibrações vitais. O diálogo entre formas e manchas de cor e gesto é permanente. As vozes pictóricas emergem como elos para dialogar com o espectador, a partir da alquimia técnica que o artista inventou e dos significados que a obra condensa, em suas possíveis leituras polissêmicas. Não há acidentes. Tudo foi previsto de maneira consciente/inconsciente no processo de criação. A energia criadora do artista e os materiais se fundem numa única verdade, evidente na obra a partir das inter-relações de seus elementos formais. O abstrato e o figurativo não se fundem, e sim se juntam e se interligam num equilíbrio perfeito, indivisível, gerando tensões e pulsações e fortes correntes de energia. A pintura de Antonio Máro é de significados plásticos e conceituais. Em ambos os aspectos, encontra o essencial.

Bélgica Rodríguez
abril de 1987

MARTORELL, Antonio
PORTO RICO

Nasceu em Santurce, em 1939.
Estudou Desenho com Julio Martin Claro, Madri, e no Taller de Grafica del Instituto de Cultura Puertoriqueña, com Lorenzo Homar.

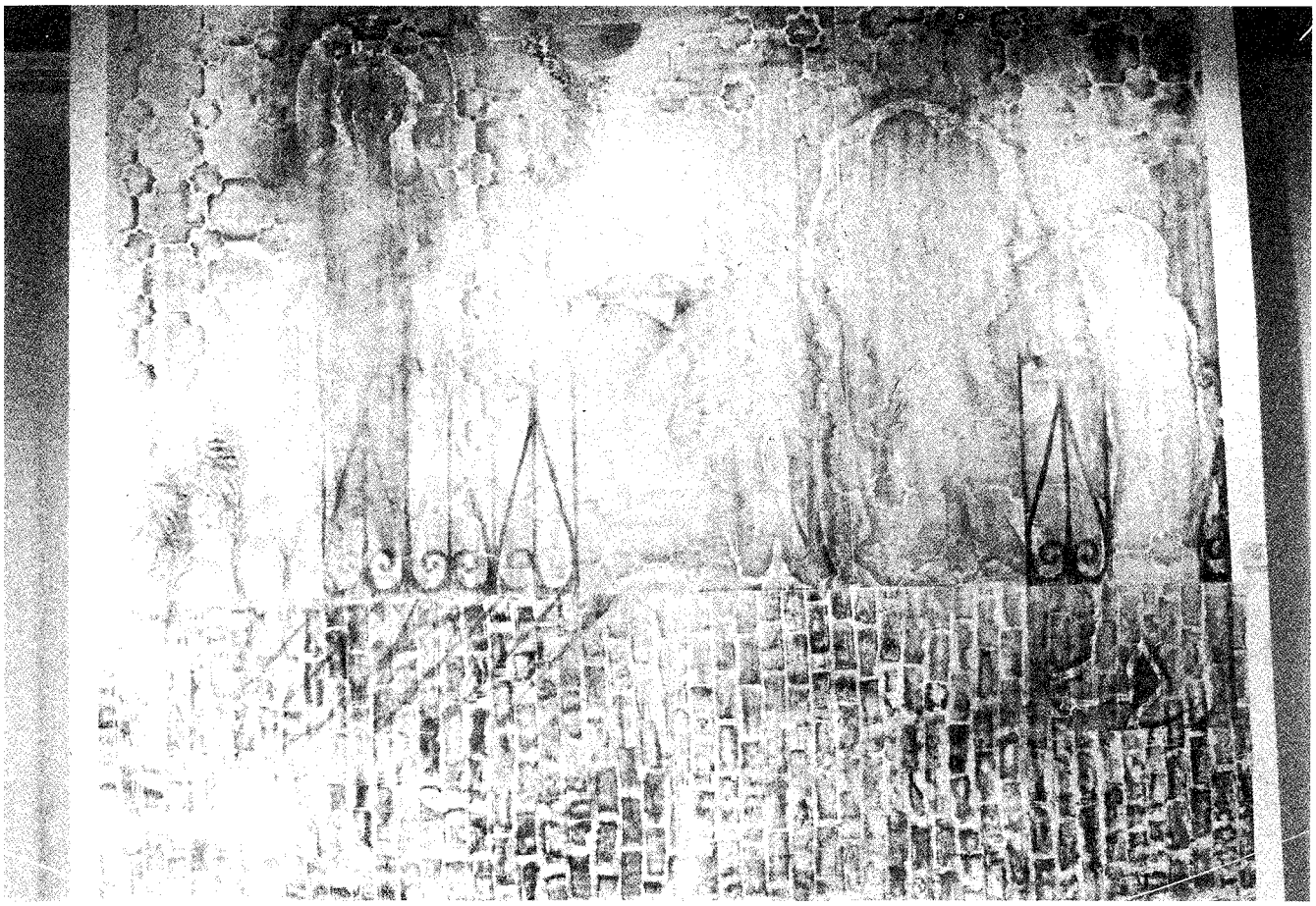
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1974	Bienal de Gravuras, Florença
1974	Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, Porto Rico
1974-80	Bienal Internacional de Gravuras de Frenchen, República Federal da Alemanha
1986	Bienal de Grabado Latinoamericano, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nova York

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Os Balcões/Los Balcones*, 1986
   Xilografia, 396 x 457 cm
2. *São Sebastião e São José/San Sebástian y San José*, 1986
   Xilografia, 305 x 457 cm
3. *A Bigorna/El Yunque*, 1986
   Xilografia, 366 x 457 cm

1



MELEHI

MARROCOS

Nasceu em Asilah, em 1936.
Estudou nas Écoles de Beaux-Arts de Tetouan, Sevilha, Roma e Paris e na Columbia University de Nova York. É Mestre-Assistente, Seção Pintura, Minneapolis School of Art, Minnesota, Estados Unidos. É professor de pintura, escultura e fotografia na École des Beaux-Arts, Casablanca.
Vive em Asilah.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1959 Premiére Biennale des Jeunes, Paris
1963 Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, Nova York
1967 The World Show, World's Fair, Montreal
1972 Festival Al Wasiti, Bagdá
1980 Foire Internationale d'Art Contemporain, Grand Palais, Paris

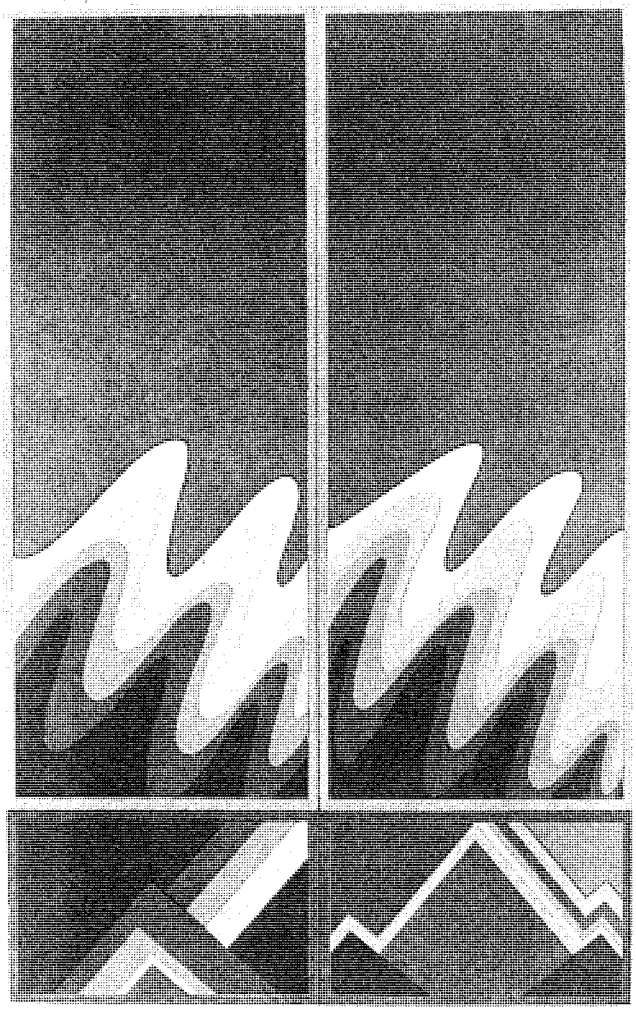
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1959 Galleria Trastevere di Topazia Alleata, Roma
1963 The Little Gallery, Minneapolis Institute of Art, Estados Unidos
1965 Galerie Nationale Bab Rouah, Rabat
1968 Galeria Pecanins, Cidade do México
1984 Bronx Museum, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

CAMPBELL, Ormond. "London Reviews: Contemporary Arab Graphics", *Art Review*, vol. XXX, nº 1, Londres, jan. 1978
MARAINI, Toni. "Melehi Paragraphes", Editions Shoof, Casablanca, 1982. Catálogo.
MARAINI, T., FLORESCU, Michael e POZZI, Lucio. "Melehi", Bronx Museum, Nova York, 1981. Catálogo.
MARTENSSON, Mona. "Konsthantuerket Bör Vara en Plattform för Vart Nyskapande: Intervjuar Mohammed Melehi" - Rapport Stockholm, vol. 5, nº 2, fev./mar. 1974

Pirâmide, 1984



MERCIER, Pierre
FRANÇA

Nasceu em Mercus-Garrabet, em 1946.
Vive em Lille.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Histories de Sculpture, Cadillac, Musée des Beaux-Arts, Nantes
1984 Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Bélgica
1986 Art Français: Positions, B.I.G. Berlim Ocidental
1986 Je Suis Absent jusqu'à mon Retour, C.N.A.C., Grenoble, França
1987 Construções e Ficções, Palácio Querini Stampalia, Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Pierre Mercier Photographe, Musée des Beaux-Arts, Calais, França
1983 Galerie Böck, Innsbruck, Áustria
1984 Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
1984 Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris
1984 Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, França

BIBLIOGRAFIA:

DURAND, Régis. "L'Object Rituel de la Photographie", *Art Press*, nº 88, 1985
Histoires de Sculptures, tomo I, 1984
NURIDSANY, Michel. "Les Statues du Mineur", Edition Centre d'Action Culturelle du Donai, França, 1981. Catálogo
PARSY, Paul Hervé. "Des Châteaux en Médoc pour l'Art Contemporain", Bordeaux, França, 1987. Catálogo
SYRING, M.L. "Nicht an die Götter, Sondern an das Chaos Glauben", *Kunstforum*, nº 76, 1985
VIÉVILLE, Dominique. F.R.A.C., Nord-Pas de Calais, 1983. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Primeiro Eixo/Premier Axe*, 1987
   Escultura com cibachrome, ferro e vidro, 170 x 130 cm
   Col. do artista
2. *Segundo Eixo/Deuxième Axe*, 1987
   Escultura com cibachrome, ferro e vidro, 235 x 146 x 10 cm
   Galerie Laage-Salomon, Paris
3. *Direção/Direction*, 1987
   Escultura em ferro com projeção de diapositivos, 280 x 90 x 99 cm
   Col. do artista
4. *A Outra Direção/L'Autre Direction*, 1987
   Instalação

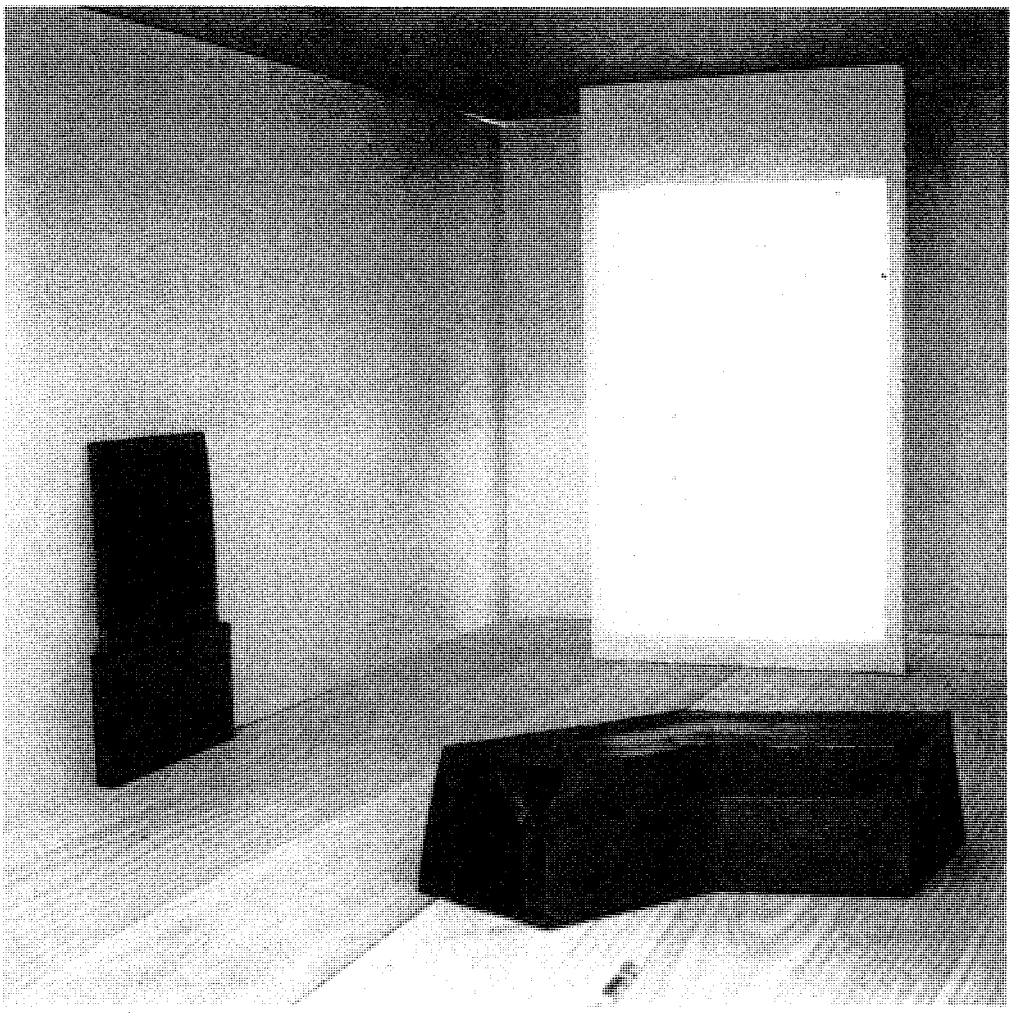
Gérard Guyot: *Em São Paulo, como serão organizadas as diferentes peças que o senhor apresentará?*

Pierre Mercier: *Primeiramente, tratar-se-á de definir com o auxílio de um espaço construído arquiteturado, no interior do espaço geral da Bienal, um local particular. É praticamente um enquadramento no sentido fotográfico do termo, dentro do qual certos* objetos sensíveis *(como digo no texto que escrevi no jornal que acompanha a exposição) poderão ser percebidos.*

GG.: *Vi nos projetos que esse "enquadramento", que inclui uma abertura, obriga o espectador a percorrer uma distância bem grande antes de poder penetrar no interior.*

P.M.: *É para mim uma vontade de tornar presente o corpo, os corpos que circularão neste espaço. O corpo como local de experimentação do espaço, a confrontação do corpo e da obra de arte são para mim coisas totalmente primordiais.*

3



MICHALANY, Cassio
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1949.
Graduou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1970 IV Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1971 V Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1978 I Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro
1985 Destaques da Arte Contemporânea Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo
1986 Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galeria Luisa Strina, São Paulo
1982 Galeria Luisa Strina, São Paulo
1984 Galeria Luisa Strina, São Paulo
1985 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
1987 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

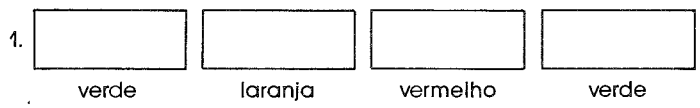
BIBLIOGRAFIA:

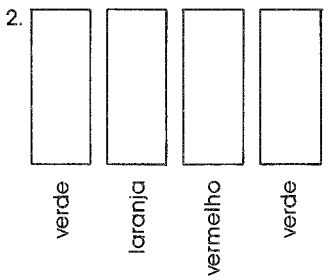
FURTADO, Claudio S. B. "Vagas Idéias Sobre Cassio Michalany", *Arte em São Paulo*, nº 1, São Paulo, 1981
STICKEL, Fernando. "Cassio Michalany", *Arte em São Paulo*, nº 1, São Paulo, 1981
VIEIRA FILHO, Renato. "Bom Humor com Rigor", *Arte em São Paulo*, nº 1, São Paulo, 1981
ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2, Instituto Walther Moreira Salles, São Paulo, 1983

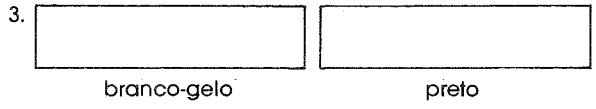
OBRAS APRESENTADAS:

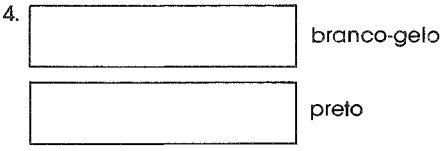
1. *Sem Título*, 1987
   Esmalte sintético sobre tela, 60x612 cm
2. *Sem Título*, 1987
   Esmalte sintético sobre tela 150x252 cm
3. *Sem Título*, 1987
   Esmalte sintético sobre tela 60x604 cm
4. *Sem Título*, 1987
   Esmalte sintético sobre tela, 124x300 cm

Meu trabalho diz respeito a espaço, cor, brilho e matéria.









MIHULEAC, Wanda
ROMÊNIA

Nasceu em Bucareste, em 1946.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Paris
1983 Ljubljana, Iugoslávia
1983 Atenas
1983 San Francisco
1984 Washington
1984 Alasca
1984 Flórida
1984 Cracóvia, Polônia
1985 Buenos Aires
1985 Ljubljana, Iugoslávia

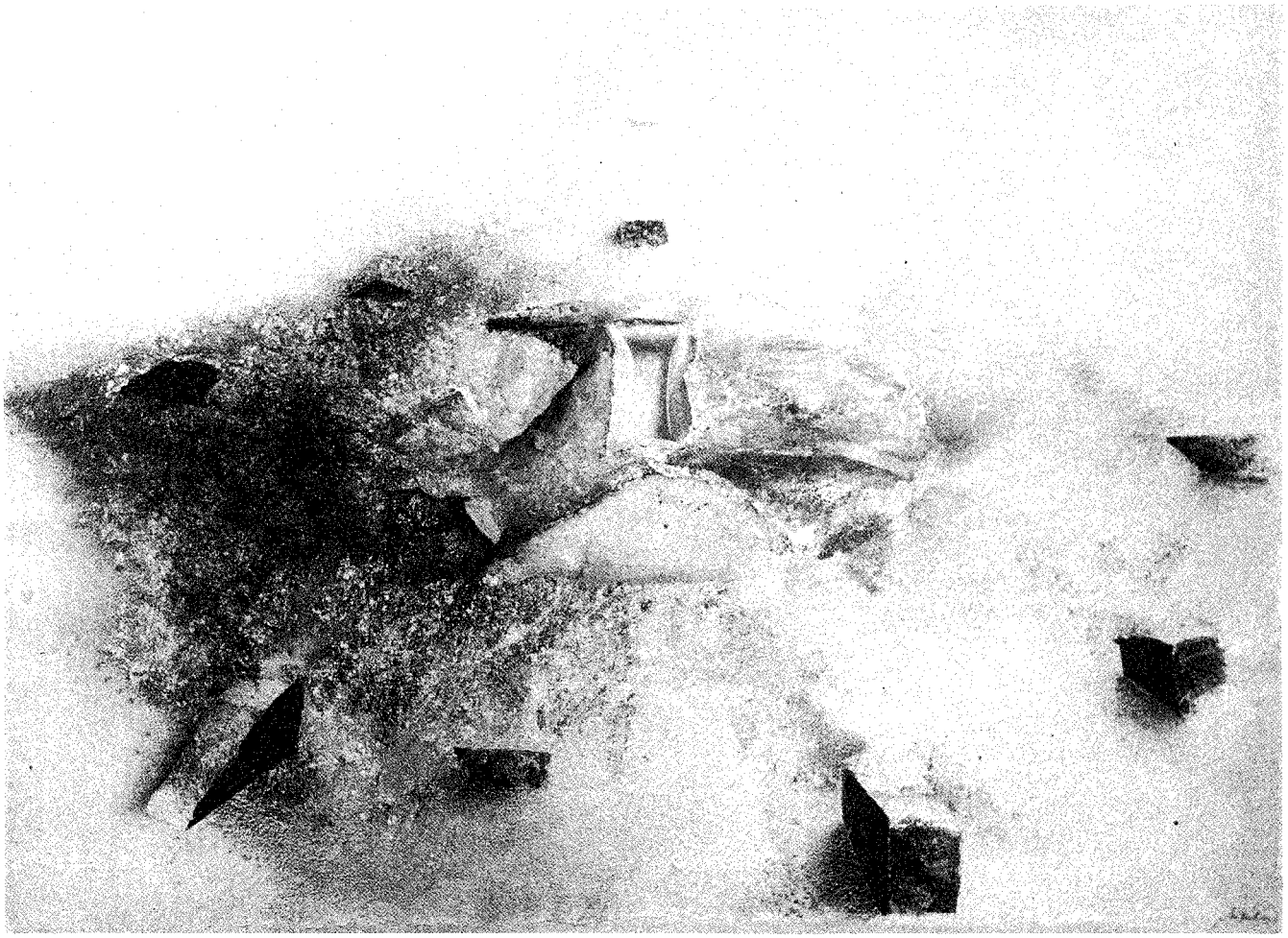
OBRAS APRESENTADAS:
Série *Nostopia*

1. *Nostopia I*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
2. *Nostopia II*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
3. *Nostopia III*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
4. *Nostopia IV*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
5. *Nostopia V*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
6. *Nostopia VI*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm
7. *Nostopia VII*
   Lápis e acrílica sobre papel artesanal, 150 x 200 cm

Wanda Mihuleac enfatiza o isolamento utópico, a sua qualidade de criar para si um espaço emblemático, onde o arcaísmo mítico se entrelaça com a projeção antecipadora e, então, se confronta sob o padrão da simbiose natureza/cultura, nos happeanings *de arte ambiental ou da land-art, peculiares a esta artista.*

Mihai Ispir

1



MINSHALL, Peter
Trinidad e Tobago

Nasceu em Georgetown (Guiana).
Graduou-se na Central School of Art and Design, Londres.
Vive em Port-of-Spain, Trinidad e Tobago.

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO:

1986 Callaloo by Minshall, Riverside Studios, Londres

BIBLIOGRAFIA:

Callaloo by Minshall, Riverside Studios, Londres, 1986. Catálogo
HEALY, Catherine. "Playing Mas with Minshall", *Américas*, mai - jun., 1986
HOWE, Desson. "Parade for Peace", *The Washington Post*, ago., 1985
MURRAY, Jan. "Mas' Man", *Observer Magazine*, ago., 1979.
SEVCENKO, Nicolau. "Peter Minshall Leva para Londres o Carnaval do Caribe", *Folha de São Paulo*, set., 1986.

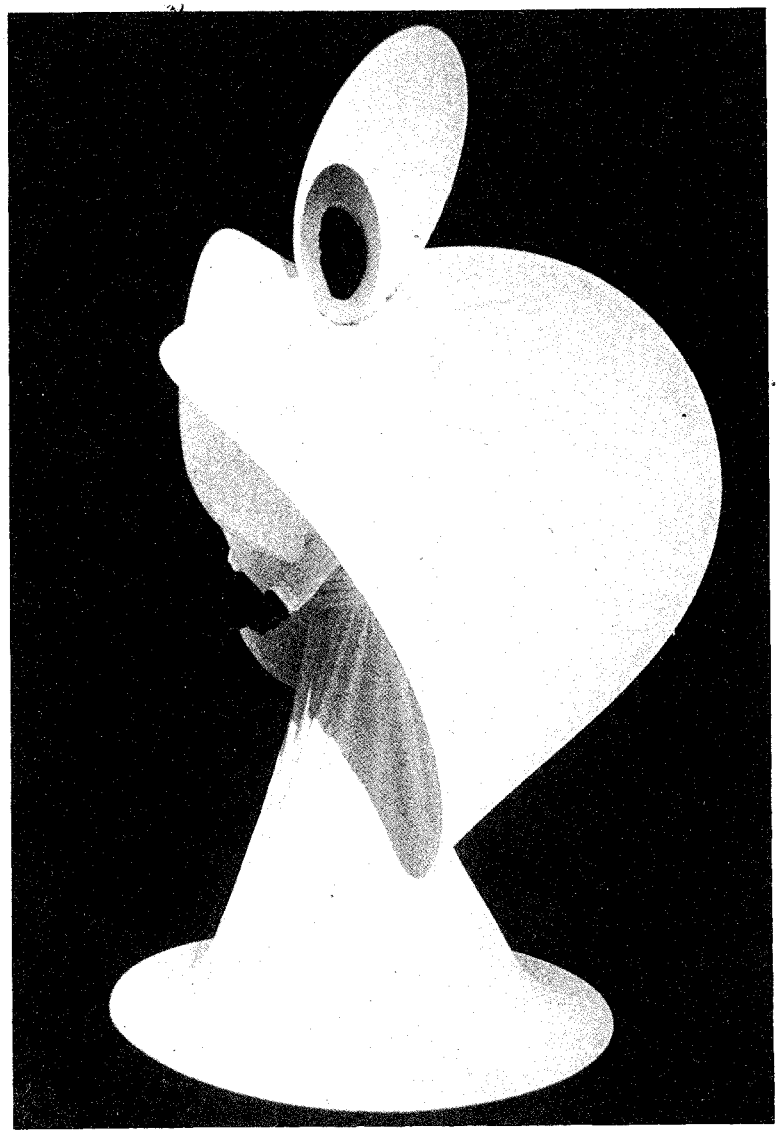
OBRA APRESENTADA:

Callaloo (exposição dos trabalhos para o carnaval de Trinidad e Tobago)
6 x 16 x 16 m
a. fantasias
b. desenhos
c. vídeo-instalação com imagens do trabalho no carnaval de Trinidad e Tobago
d. som gravado

A questão ocorre com freqüência: por que dedicar tanta energia e tempo a um trabalho que não sobrevive mais que um instante, como um refrão de carnaval?

Todo artista dispõe de um momento contra a eternidade. O momento revela-se, ao mesmo tempo, a mais ínfima gota em um imenso oceano e também, como se fosse o único já vivido, completo e infinito em si próprio. Mesmo quando a arte é lavrada em granito — talvez ainda mais nesse caso —, nota-se de modo inevitável uma ponte entre nossos trabalhos e nós mesmos. O momento da dança, da canção, da peça, um flash de dez mil anos das pirâmides, todos são registros do fugaz instante que dura um trabalho. E, também, registros de certas constatações: a obra valeu a pena, ela comunica e o observador é um elemento essencial. O artista capta o eterno infinito e o transmite ao observador, que o vê, toca-o, descobre a si mesmo dentro da obra. O momento é evocado, infinitesimal, também passageiro e essencial, fio inevitável entre o que foi e o que será. O momento transcende o tempo, mas também o contém. A vaidade de todos nós, assim como nossas profundezas, estão evidentes no momento, reveladas pela arte.

Peter Minshall



MIRÓ, García
PERU

Nasceu em Lima, em 1954.
Estudou no Taller Cristina Chavez, Pontifícia Universidad Católica del Peru, Sección Artes Plásticas, e na École Nationale des Beaux-Arts, Paris.
Vive em Lima.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Salon d'Automne, Paris
1979 Exposição Internacional de Luxemburgo
1980 Bienal Internacional de Arte Contemporânea, Nova York
1984 20 Años de Arte Peruana, Miraflores, Peru
1987 I Bienal Internacional de Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Centro Chiallot Galiera, Paris
1979 Galería 9, Lima
1979 Instituto de Cooperación Iberoamericana, Barcelona
1980-84 Galería Camino Brent, Lima
1986 Fundación del Banco de Comercio, Lima

BIBLIOGRAFIA:

BERNUY, Jorge. *R. García Miró*, Kantu Editorial Cultural de Arte S.A., Lima, 1986
MIRÓ QUESADA G., Luis. "La Materia y el Color", Suplemento Dominical, *Diario El Comercio*, Lima, jun. 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ruptura I / Ruptura I*, 1987
   Técnica mista, 250 x 380 cm
2. *Ruptura II / Ruptura II*, 1987
   Técnica mista, 200 x 300 cm
3. *Ruptura III / Ruptura III*, 1987
   Técnica mista, 146 x 291 cm

Os quadros de García Miró denotam uma pintura que causa impacto, sem deixar de ser um emocional e sensível convite à contemplação, expressando uma visão dinâmica, gestual, livre de figurações sugeridas ou patentes. Em exposições anteriores, o artista revelou a preocupação de criar conjuntos de planos interpenetrados, onde a cor atuava tão independente da forma quanto possível, criando conjuntos de um colorido de tons graves, sutis e firmemente combinados.Em seus quadros atuais, sempre dentro de uma característica pessoal, incursionamos por uma textualidade mais acentuada, fruto de uma técnia semelhante à collage, que recorre à areia, à sobreposição de pedaços de tecido sobre a tela-base, criando um campo-textura de formas livres, em que se dá um jogo de contrastes e acentos, brilhantemente coloridos em retas definidas e claras.

As obras de García Miró mostram uma técnica elaborada — e, o que é mais importante, revelam uma seriedade de propósito e uma sensibilidade pictórica refinada.

Luis Miró Quesada Garland
Diario El Comercio 15/6/86



MISZKIN, Teresa
POLÔNIA

Graduou-se na Escola Superior de Artes Plásticas, Gdańsk, Polônia.
Vive em Wroclaw, Polônia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977	Arte Polonesa, Colônia, República Federal da Alemanha
1980	Pintura Contemporânea Polonesa, Praga, Budapeste e Sofia
1982-83	Impressões Polonesas, Paris
1986	Trienal Internacional de Arte, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984	Museu Municipal, Chelm, Polônia
1987	Museu Nacional, Wroclaw, Polônia

BIBLIOGRAFIA:

HERMANSDORFER, Mariusz. "Transeuntes", *Odra*, nº 3, 1987

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Recordação - Aproximação*, 1982
   Acrílica sobre tela, 120 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
2. *Aproximação I*, 1982
   Acrílica sobre tela, 120 x 140 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
3. *Saudades A*, 1983
   Acrílica sobre tela, 120 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia
4. *Saudades B*, 1983
   Acrílica sobre tela, 120 x 150 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia

Os ciclos produzidos nos últimos dez anos, "Alienação", "Parada", "Recordação-Aproximação", "Limiar", são etapas sucessivas de estados espirituais de um grupo seleto de pessoas. Registro, porque nada é exaustivamente explicado, não há propostas concretas de como resolver problemas; existe apenas registro, documentação. O passado é limitado a uma recordação enigmática do aspecto de alguém na infância; o presente é irreconhecível; o futuro provoca medo e receio. O olhar da artista concentra-se nela mesma, na família, em um grupo de amigos, e, aparentemente, limita o alcance da visão a assuntos individuais. Aparentemente, porque as situações apresentadas provocam sempre a pergunta: o que acontece além desse grupo de pessoas? O que causou sua alienação? O que paralisa os jovens no limiar da etapa seguinte de sua vida? Causas e efeitos potenciais dessa ansiedade influenciam o tipo de gesto, mimetismo e atitudes daqueles que participam do espetáculo. Figuras de homens e mulheres emergem do magma frio e cinzento. Elas surgem do nada e partem numa direção desconhecida — transeuntes ocasionais, espectadores do presente.

Mariusz Hermansdorfer

2



Foto St. Rsenowski

MIZRACHI, Motti
ISRAEL

Nasceu em Tel Aviv, em 1946.
Graduou-se pela Academia de Arte Bezalel, Jerusalém.
Vive em Tel Aviv.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 Estúdio Aberto, Museu de Israel, Jerusalém
1978 Artista, Sociedade, Artista, Museu de Tel Aviv
1980 XI Bienal de Paris
1981 Limites, Museu de Israel, Jerusalém
1984 80 Anos de Escultura, Museu de Israel, Jerusalém

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1973 Nova Face, Sara Gilat Gallery, Jerusalém
1974 Motti Mizrachi, Soft Art Gallery, Lucerna, Suíça
1974 Motti Mizrachi, Galeria St. Patai, Malmo, Suécia
1985 Congelamento do Sol, Museu de Tel Aviv
1985 Motti Mizrachi, Museu de Israel, Jerusalém

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Angelo Angelo (A Agonia e o Êxtase)/Angelo Angelo (The Angony and the Ecstasy)*, 1986
   Poliéster, 180 cm (altura)
   Museu de Israel, Jerusalém
2. *Cavaleiro da Paz / Eutopia Futurista/The Peace Rider / Futuristic Eutopia*, 1987
   Poliéster e bicicleta, 160 cm (altura)
   Col. do artista

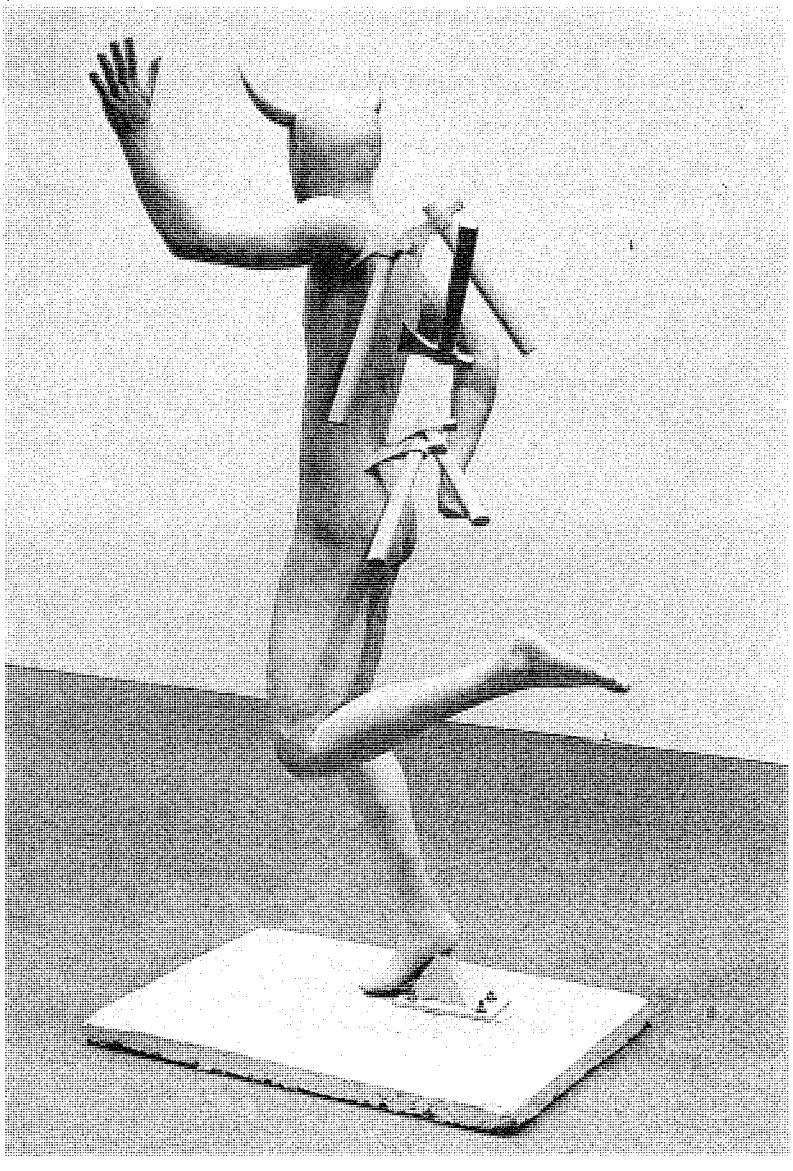
Os trabalhos de Motti Mizrachi são um ato de negação, uma necessidade de refutar sua própria evidência, reunindo, simultaneamente, mensagens contraditórias: estados da mente e direções opostas.

Seu tema é o corpo humano, surpreendido em posições absolutamente inesperadas e contraditórias, exigindo suas expectativas não cumpridas.

O sentido de desapontamento é misturado com um sonho de um desejo utópico: a "agonia" e o "êxtase" são fundidos — inseparavelmente.

Mordechai Omer
Comissário

1



MONTILLA, Manuel E.
PANAMÁ

Nasceu na Cidade do Panamá, em 1950.
É autodidata.
Vive em David, Panamá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Salão de Tóquio - Yokohama Art Hall, Japão
1985 VII Bienal Internacional de Arte, Valparaíso, Chile
1985 Bienal Internacional de Gravura, China
1986 Bienal Latinoamericana de Arte sobre Papel, Argentina
1987 Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Pinturas y Dibujos, Galería Isaac Benitez, Cidade do Panamá
1982 Pinturas, Galeria INAC, Cidade do Panamá
1982 Conceptos, Sede del Convenio Andres Bello, Bogotá
1983 Xero - Collages, Galería DEXA, Cidade do Panamá
1983 Conceptos, Galería Charlot, Cidade do Panamá

BIBLIOGRAFIA:

BLEUS, Guy. *World Art Atlas*, Ministerie van Nederlandse Kultur, Bélgica, 1982
ECHEVERRY, Carlos. *América en Papel*, Medellin, Colômbia, 1982
KÜSTERMANN, Peter. *Keinkrieg in Meiner Stadt*, Peter-Rump-Verlag, Lingen, República Federal da Alemanha, 1983
MC LEAN, Des. *The Half-Life Network I*, Glassboro State College, New Jersey, 1984
SHIMAMOTO, Shozo. *Japan AU - Mail Art Book II*, Hyogo, Japão, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *O Estudo do Pintor Pleno de Utopias/El Estudio del Pintor Pleno de Utopías*, 1987
   Técnica mista, 137×548,5 cm
2. *Clamor de Barbárie/Clamor de Barbarie*, 1985
   (In Memorian Dr. Hugo Spadafora)
   Instalação, 210×396×200 cm

Manuel Montilla é filho da noite e dos pincéis de mochos noctívagos. Emigrante dos dias áridos e dos anos com embriões de esperanças, soube voar com majestade nesta geografia de evoluções ecológicas mentais estacionárias.

Criador de pintura penetrante e perceptiva, motiva uma impressionante biogênese de produção e não de miragem. Com Clamor de Barbárie (In Memoriam Dr. Hugo Spadafora), *rompe com os mitos do temor ancestral e adentra a macabra sociologia do crime rural de Estado, onde só o pincel pode ser o juiz, o advogado e a justiça invisível...*

Como um animal ferido, cobre-se com o tecido de sua alma criativa e tolera o fustigamento oficial; expulso ele da sociedade pedagógica e proibida sua obra monumental, ele se agiganta e conquista as terras do oceano orbital.

Impregnado com a gutapercha ritual do esoterismo biossocial, absorve a quietude das estatutárias sociais de sua época. Crianças famélicas, orives fidedignos da dor, vão desfilando sem maquilagem pelas máscaras da miséria sem lei...

Símbolos, linhas, esferas, quadrados, cubos, cilindros, vazio, o nada, a necrologia étnica, são parte desse supermundo onde o imbecil não tem habitat telúrico-cósmico.

Alheio à demagogia sociológico-política e às retóricas estéreis, delineia uma semente e uma vereda de Tao-Satori com pinceladas de regiões negruscas e cidades oscilantes em seus estertores de ambições ópticas.

Estudioso de todas as culturas antigas e da antropologia da pintura, é um adversário sereno do jasonismo estatal, harmônico, músico do som e da luz das cores mágicas.*

Óleo, acrílico, têmpera, pastel, terra, suco vegetal etc. são lanças de campos férteis onde a lisonja intelectual não é semente de germinação fecunda. Anfitrião das artes em sua residência na província, converte esta região na fonte das migrações do espírito endógeno e exógeno em toda a amplitude lexicológica.

Seus galardões, suas exposições, correspondências etc., em nível intercontinental, falam diafanamente. Produto de seu próprio esforço criador, é um Quixote de moinhos nucleares em mudanças e ritmos de historiografia plástica.

Artes e letras se unem nesta personalidade de matizes olímpicos. Deita em labor cotidiano o maná benéfico coletivo. Desse modo, sua estética e antiestética sublimam os arraiais e os desfiladeiros do combatente império do "ser ou não ser"...

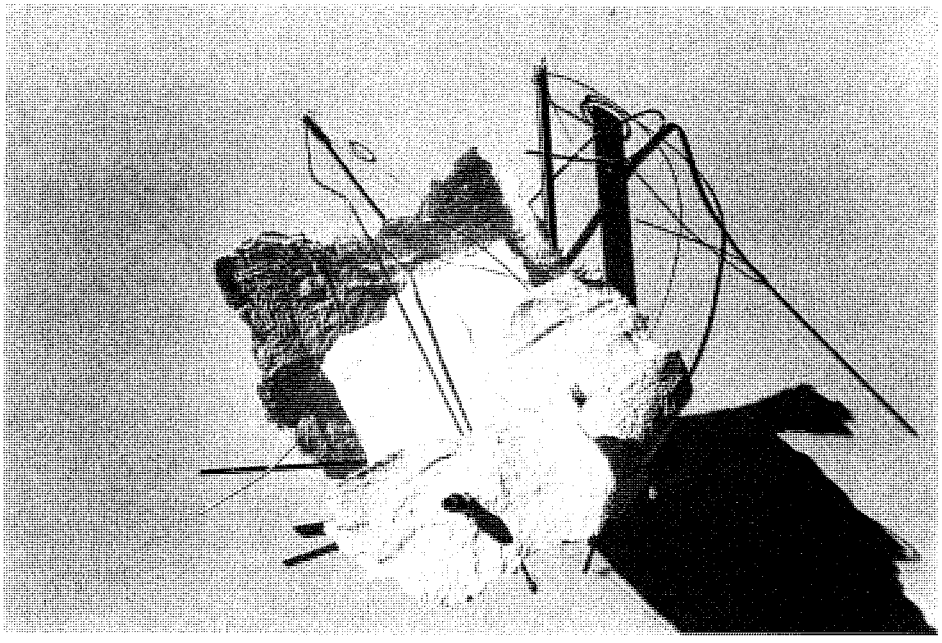
Arte de liberdade humana e beleza múltipla respaldam sua idílica e edênica consciência de Homo sapiens, sapiens *do futuro...*

Equilíbrio e caos se entrelaçam para nos dar uma pintura de visão oprimida ou ascética, autocontrole de um mundo de paroxismo e sinfonia de cicuta e espiga mágica...

Luis Tréville - Latouche P.
18 de fevereiro de 1987

* Criado pelo autor deste texto, o termo "jasonismo" inspira-se em Jason, tirano de Feros, na Tessália, antiga Grécia, o qual "morreria se cessasse de reinar, porque não saberia viver como um homem qualquer". Refere-se àquelas pessoas aferradas à burocracia do Estado, que não sobrevivem senão a soldo governamental.

1



MORGNER, Michael
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ

Nasceu em Dittersdorf, em 1942.
Estudou na Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, República Democrática Alemã.
Vive em Einsiedel, República Democrática Alemã.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Europäische Biennale der Druckgrafik, Heidelberg, República Federal da Alemanha
1980 Bienal de Desenho, Bradford, Grã-Bretanha
1980 Grafik Biennale, Frechen, República Federal da Alemanha
1981 II Europäishe Biennale der Druckgrafik, Baden-Baden e Berlim Ocidental, República Federal da Alemanha
1984 DDR (Deutsche Demokratische Republik) Heute, Kunsthalle Worps-Wede, República Federal da Alemanha
1985 Fünf Künsther aus der DDR, Berlim Ocidental

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Galerie Arkade, Berlim, RDA
1980 Leonhardi Museum, Dresden
1982 Museum der Bildenden Künste, Leipzig
1984 Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt, República Democrática Alemã
1985 Galerie Junge Kunst, Frankfurt e Oder, República Democrática Alemã

BIBLIOGRAFIA:

Fünf Künstler aus der DDR, Neuer Berliner Kunstverein, Berlim Ocidental, 1985. Catálogo
MORGNER, Michael. *Malerei, Handzeichnungen*, Grafik, Galerie Unter den Linden, Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1986
MORGNER, Michael e MÜNZNER, Rolf. Museum der Bildenden Künste
SCHREITENDER. Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt, 1984. Catálogo
THOMAS, Karin. Zweimal Deutsche Kunstnach 1945, Colônia, RFA, 1985
VOGEL, Carl. *Zeitgenössische Druckgrafik Künstler, Techiniken, Einshätzungen*, Munique, 1982
"Werkstatt - Junge Kunst", n.º 4, Galerie Junge Kunst, Frankfurt e Oder, RDA, 1985. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *M. Cruza o Lago em Gallenthin / M. Überschreitet den See bei Gallenthin*, 1983-84
   Desenho sobre serigravura, 89×69 cm (5 folhas)
2. *Medo / Angst*, 1984
   Técnica mista, 106×79 cm (3 folhas)
3. *Horas do Dia - Estações do Ano / Tageszeiten - Jahreszeiten*, 1984-86
   Técnica mista, 51×51 cm (8 folhas)

Oh...
Tu, descrente,
Por que duvidas?

...Quando Morgner, a respeito da experiência da gravidade do Messias, *com leve ironia (e secreta admiração) canta a sua ruína, então o desfecho fica bastante claro... O pessimismo moderno de Morgner não está no desenlace; está, sim, na impotência ante a morte. Pelos cabelos ele se alça, uma vez que a fé programada o atira sempre, e de novo, à terra. Assim é a natureza e, para o artista, esvair-se-ia o último sinal moral, caso não se decidisse ele pela elevação. Contudo, o interlúdio o enriqueceu de uma experiência: quando ele tiver secado a pele e quando prosseguir, estará sempre, e de novo, no mesmo local, naquela margem escarpada. É ele o agente... No decurso deste processo de submergir e emergir, não há Prometeu à vista.*

As folhas gráficas da série "M. Cruza o Lago em Galenthin" resultaram de imagens estáticas de uma gravação de vídeo. O lago era um tanque de aproximadamente 400 m² de superfície. Cópias de várias tomadas intermediárias, contrastadas sobre um filme especial, produziram modelos para serigrafia. A cruz, como forma global, adverte e simboliza as provações do homem.

No conjunto da obra de Morgner, a submersão ou emersão de corpos atuam como modelos da resistência contra o holocausto e a opressão. O constante memento mori *de Morgner solidariza-se, ao mesmo tempo, com o destino individual. A morte não é dissimulada. Seus quadros são quadros de esperanças, não contra a Morte, mas apesar de tudo. Entre 1980 e 1984, Morgner executa com maior freqüência, variações sobre o homem errante em seus desenhos, quadros, gravuras, serigrafias e esmalte industrial. O "errante" se defronta com vigas, triângulos, cruzes, com agressivos sinais de ameaça e símbolos de violência; ele provoca tensão entre derrota e esperança. O ordenamento e a seriação confirmam essa visão.*

(Baseado num texto de Klaus Werner)

1

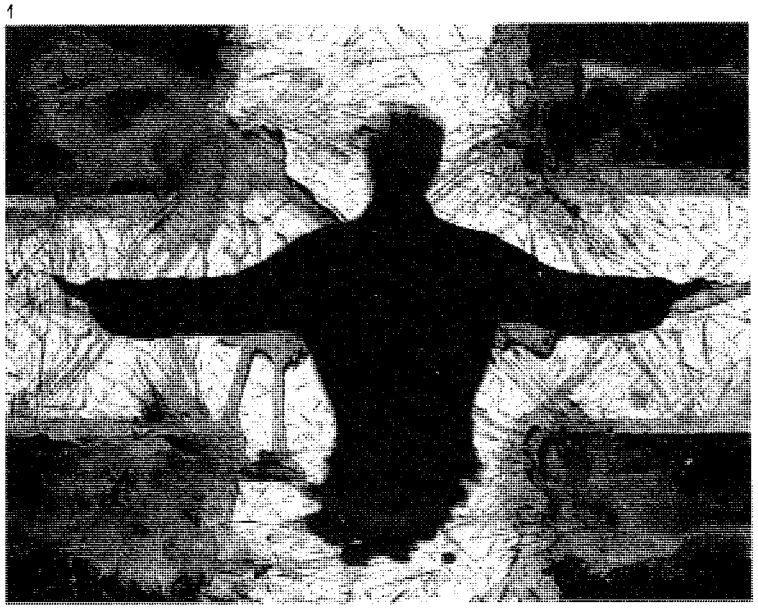


Foto Paul Tuchscherer

MOSTAFA, Ramzi
EGITO

Nasceu em Robei-Dakahlia, Egito, em 1926.
Estudou em Iowa State University, Estados Unidos. É doutor em artes dramáticas, Denver University. É professor na Academia de Artes de Giza, Egito.
Vive no Cairo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1966 Bienal de Veneza
1970 10 Agypstische Künstler, Museum Folkwang, Essen, República Federal da Alemanha
1972-80 Bienal de Veneza
1973 Exposição Egípcia no Japão
1981 Egypt Today in USA, Washington D.C., Houston, Los Angeles

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1957 Galerie Marcel Bernheim, Paris
1960 Angeleski Gallery, Nova York
1962 Oklahoma Art Center, Oklahoma, Estados Unidos
1980 Galeria de Belas-Artes, Cairo-Bab-El-Louk, Ministério da Cultura, Egito
1984 Instituto Goëthe, Cairo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Hinos*, 1984
   Óleo colorido, 221 x 140 cm
2. *Hinos*, 1984
   Óleo colorido, 221 x 140 cm
3. *Hinos*, 1984
   Óleo colorido, 70 x 100 cm
4. *Hinos A B*, 1985
   Óleo sobre tela, 152,5 x 82 cm / 152,5 x 82 cm
   Museu de Arte Moderna do Cairo
5. *Hinos A B C*, 1985
   Óleo colorido, 152,5 x 118 cm / 152,5 x 82 cm / 152,5 x 118 cm
6. *Hinos A B*, 1985
   Óleo colorido, 152,5 x 116 cm / 152,5 x 113 cm
7. *Hinos*, 1985
   Óleo colorido, 70 x 100 cm
8. *Hinos*, 1985
   Óleo colorido, 152 x 82 cm
9. *Hinos*, 1986
   Óleo colorido, 221 x 140 cm
10. *Hinos*, 1986
    Óleo colorido, 221 x 140 cm



MUÑOZ, Oscar
COLÔMBIA

Nasceu em Popayán, Colômbia, em 1951.
Estudou Artes Plásticas na Escuela Departamental de Bellas Artes, Cali, Colômbia.
Vive em Cali.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977 Novísimos Colombianos, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas
1983 Cinco Artistas Colombianos, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
1983 Arte do Atelier, Arte da Rua, Escola Nacional de Belas-Artes, Paris
1984 El Dibujo Actual en Colombia, Centro Colombo Americano, Bogotá
1986 XXX Salão Anual de Artistas Colombianos, Museo Nacional, Bogotá

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Grandes Carvões Negros, Galeria Albert Loeb, Paris
1981 Carbones, Galería Garcés Velásquez, Bogotá
1982 Centro de Arte Actual, Pereira, Colômbia
1985-86 Série Pinturas de Água, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colômbia
1986 Feira Arco'86, Madri

OBRAS APRESENTADAS:

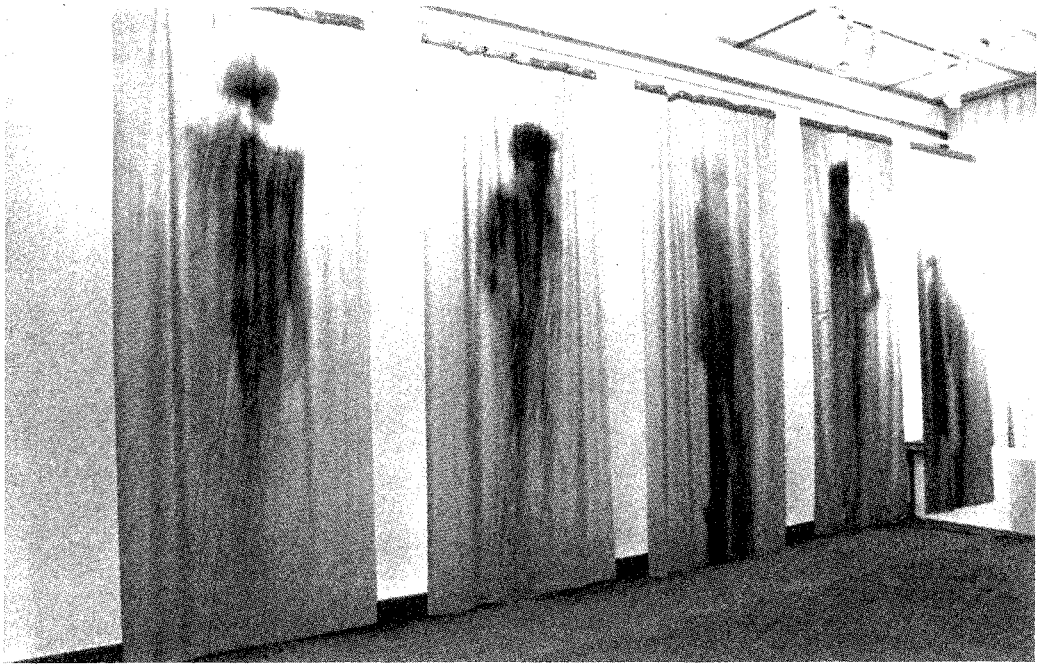
1. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
7. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
8. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
9. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
   Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
   Col. do artista
10. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×140 cm
    Col. do artista
11. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×70 cm
    Col. do artista
12. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×70 cm
    Col. do artista
13. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×70 cm
    Col. do artista
14. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×70 cm
    Col. do artista
15. *Sem Título/Sin Título*, 1986-87
    Acrílica sobre plástico e alumínio, 190×70 cm
    Col. do artista

Nascido em Popayán e formado em Cali, Oscar Muñoz desenvolveu uma carreira contínua, sem sobressaltos nem grandes hiatos, desde sua primeira exposição individual, em 1971. Os temas de seu trabalho têm sido insistentemente figurativos: o corpo humano e seu em torno, representado por arquiteturas e objetos. Assim, as Cortinas de Baño, *enviadas a esta Bienal, são uma etapa na investigação contínua que caracteriza o percurso deste artista.*

Muñoz é antes de tudo um desenhista. Trabalhou, ocasionalmente, como pintor e como gravador, mas o essencial de sua obra refere-se ao desenho, explorado em várias possibilidades técnicas. Interessam-no, primordialmente, traço e luz, e com ambos constrói atmosferas que os integram até absorver suas características individuais.

A aproximação quase obssessiva aos primeiros planos da realidade conduz o artista a investigar a realidade material e física dos suportes que sustentam seu trabalho, assim como o emprego da luz artificial, da iluminação. E como se sua mão, tão destra em reproduzir sobre o papel os efeitos da luz sobre um monte de dejetos, um muro sujo ou o vazio de uma porta aberta (todas presenças físicas, entes reais que estão defronte do artista e fora de sua obra), essa mão se empenhasse agora em penetrar o material sobre o qual trabalha, ou quisesse criar a ilusão de que o penetrava. O suporte, até então neutro, ganha realidade dentro do significado plástico, adquire categoria formal.

Maria Elvira Iriarte



NAKLE, Gustavo
URUGUAI

Nasceu em Montevidéu, em 1951.
Estudou na Escuela de Bellas Artes de Montevidéu.
Vive em Porto Alegre, Brasil.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1971 Diez Escultores, Instituto San Francisco, Montevidéu
1972 Coletiva, Colegio Elbio Fernándes, Montevidéu
1973 Coletiva, Amigos Del'Arte, Montevidéu
1984 Arte em Out-door, Zero Hora, Porto Alegre, Brasil
1987 3 x 3 x 3, Companhia das Artes, São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Galeria Subte, Montevidéu
1973 Ponto de Arte, Porto Alegre, Brasil
1975 Galeria Oga, Porto Alegre, Brasil
1983 Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre, Brasil
1986 Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

BIBLIOGRAFIA:

KLINTOWITZ, Jacob. *Artistas da Cerâmica Brasileira,* São Paulo, 1985
KLINTOWITZ, Jacob. *Artistas da Escultura Brasileira,* São Paulo, 1986
LEOBEL, Astrid Kist. *Universo Imaginário,* Porto Alegre, 1986

OBRA APRESENTADA:

Juízo, Purgatório e Paraíso / Juicio, Purgatorio y Paraiso, 1986-87
Instalação composta por 80 esculturas em fibra de vidro policromada
Col. do artista

Juízo, Purgatório e Paraíso, detalhe



NAZARI, Rogério e LANES, Telmo

BRASIL

Rogério Nazari nasceu em Araranguá, em 1951.
Telmo Lanes nasceu em Porto Alegre, em 1955.
Rogério Nazari graduou-se em Arquitetura pela UNISINOS.
Telmo Lanes é publicitário (diretor de arte).
Vivem em Porto Alegre.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

Rogério Nazari:
1980 Labirinto, Instalações, Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil
1981 Artistas Gaúchos Contemporâneos Performance, Pinacoteca do Estado, São Paulo
1984 Ciclo Nacional de Performances, FUNARTE, São Paulo
1985 III Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
1985 VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Telmo Lanes:
1975 III Salão de Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1978 Mixtos e Manias, Pinacoteca da UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1980 Intervenção Urbana, Porto Alegre, Brasil
1980 XII Salão de Belo Horizonte, Brasil
1985 III Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
1985 VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

Rogério Nazari:
1981 Xerografias, Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil
1982 A Festa Secreta, Performance, FUNARTE, Rio de Janeiro
1985 NIHIL, Instalação, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
1985 Pintura, Instalação e Performance, Sala Álvaro Moreira, Porto Alegre, Brasil
1986 Pinturas, Galeria Tina Presser, Porto Alegre, Brasil

Telmo Lanes:
1979 Proposta Instalada com Clóvis Dariano, Espaço N.O., Porto Alegre, Brasil
1979 Tarru a Pedra Oca, Instalação, Galeria 542, Porto Alegre, Brasil
1985 Pinturas, Instalação e Performance, Sala Álvaro Moreira, Porto Alegre, Brasil
1986 Pinturas, Galeria Tina Presser, Porto Alegre, Brasil

BIBLIOGRAFIA:

Rogério Nazari:
CAVALCANTE, Valéria. *Fusão Plástica de Rogério Nazari e Telmo Lanes*, Edição do Autor, Porto Alegre, 1986
"Espaço N.O. - Eventos e Artistas Atuantes", FUNARTE, Porto Alegre, 1982. Catálogo
GRUMANN, Eunice. "Pintura Culta", *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 1986
SPERB VEIGA, Cláudia. *Xerografias de Rogério Nazari*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984

Telmo Lanes:
CAVALCANTE, Valéria. *Fusão Plástica de Rogério Nazari e Telmo Lanes*, Edição do Autor, Porto Alegre, 1986
"Espaço N.O. - Eventos e Artistas Atuantes", FUNARTE, Porto Alegre, 1982, Catálogo
GRUMANN, Eunice. "Pintura Culta", *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Sentença*, 1986
   Óleo sobre tela, 49x72 cm
2. *Lenho*, 1986
   Óleo sobre tela, 36x55 cm
3. *A Chegada*, 1986
   Óleo sobre tela, 50x70 cm
4. *Ponta da Espera*, 1986
   Óleo sobre tela, 103x103 cm
5. *A Passagem*, 1986
   Óleo sobre tela, 50x70 cm
6. *Ave do Paraíso*, 1986
   Óleo sobre tela, 40x50 cm
7. *A Dama*, 1986
   Óleo sobre tela, 40x50 cm
8. *A Fonte*, 1986
   Óleo sobre tela, 45x45 cm
9. *O Rinoceronte*, 1986
   Óleo sobre tela, 40x50 cm
10. *Flor do Mal*, 1986
    Óleo sobre tela, 40x50 cm
11. *Erupção*, 1986
    Óleo sobre tela, 70x95 cm
12. *Ilha*, 1986
    Óleo sobre tela, 40x50 cm
13. *Vaso*, 1986
    Óleo sobre tela, 49x66 cm
14. *Ermo*, 1986
    Óleo sobre tela, 135x135 cm
15. *Testemunho*, 1986
    Óleo sobre tela, 51x67 cm
16. *A Praga*, 1987
    Óleo sobre tela, 16x22 cm
17. *O Logro*, 1987
    Óleo sobre tela, 40x50 cm
18. *O Naufrágio*, 1987
    Óleo sobre tela, 60x120 cm
19. *A Oferta*, 1987
    Óleo sobre tela, 40x50 cm
20. *Pesca*, 1987
    Óleo sobre tela, 46x61 cm
21. *Rosa dos Ventos*, 1987
    Óleo sobre tela, 50x20 cm
22. *Chuva de Pedras*, 1987
    Óleo sobre tela, 50x60 cm
23. *Resnata*, 1987
    Óleo sobre tela, 55x74 cm
24. *A Vergonha*, 1987
    Óleo sobre tela, 100x100 cm
25. *A Desilusão*, 1987
    Óleo sobre tela, 100x100 cm
26. *Iluminuras*, 1987
    Instalação, 110,94 m^2
27. *Abertura*, 1987
    Performance (Atuação inaugural da obra)
    Música: *A morte de madame Amedée (après une lecture de Proust)*,
    Autoria: Carlos Palombini. Agradecimentos: The Britsh Council e Media Production Services

Patrocínio: Corduroy S.A. — Indústrias Têxteis; Gradiente Eletrônica S.A.; COTESP — Cia Tecido São Paulo.

O figurativismo de Lanes e Nazari não representa e sim significa. Para isso, eles se valem de signos universais, puxando não apenas pela imaginação do observador, mas também pelo seu back ground *cultural. Não se pense no entanto que os dois artistas resignam-se a seguir os cânones do academicismo: deste eles têm, fundamentalmente, a qualidade do acabamento e a perfeição técnica, capazes de lavar a alma de muitos artistas que já foram obrigados a ouvir comentários do tipo "hoje em dia ninguém mais sabe pintar".*

Cada obra da dupla é cuidadosamente planejada, pensada e detalhada em torno de uma idéia. Freqüentemente esse período de pré-elaboração consciente da pintura é mais longo do que o da execução, e é somente quando eles sentem a concepção totalmente amadurecida que a transferem para a tela. Tendo muito a dizer, Nazari e Lanes muitas vezes não se contentam com a obra única e optam por polípticos, subdividindo a idéia principal em diversos acessórios, ou por dípticos em que um dos painéis suscita uma pergunta, enquanto o outro fornece uma das respostas possíveis.

Eunice Gruman

NAZARI, Rogério e
LANES, Telmo
BRASIL

1



OLE, Antonio
ANGOLA

Nasceu em Luanda, em 1951.
Estudou cultura afro-americana e cinema no UCLA
Diplomou-se como diretor de cinema no American Film Institute, Los Angeles, Califórnia.
Vive em Luanda.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1968 Salão de Festas da Cidade, Câmara Municipal, Luanda
1970 Salão de Arte Moderna, Câmara Municipal, Luanda
1986 II Bienal de Havana
1987 X Aniversário de Sonalgol, Luanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1967-68 Museu de Angola
1984 Museum of African American Art, Los Angeles, Califórnia
1985 Anco Engineers Gallery, Los Angeles, Califórnia
1985 Banco Nacional de Angola, Luanda

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1986-87
   Óleo sobre tela, 230×180 cm
   Sonangol
2. *Máscara Submersa*, 1986-87
   Óleo sobre tela, 100×100 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Acrílica sobre tela, 200×140 cm
   Col. do Artista

A pintura é aquela maneira de organizar a cor no espaço e contar com o nosso tempo, o próprio. O movimento é nosso, o do olhar na linha da leitura, e o tempo é esse, o da viagem nossa. E viajar, nalguns destes quadros, é ir bem longe. Certas das referências que aqui vejo significam profundidades muito ligadas ao que reconhecemos como voz herdada, antiga. E no entanto é nova. A identidade, realizada hoje, é obra da história, é coisa moderna. Por isso, estou em crer, esta pintura resulta tão bem.

Nestes trabalhos a permuta dos componentes opera nos dois sentidos: os elementos ativos da composição ora surpreendem porque a sua inequívoca atualidade zumbe no espaço de sedimentadas memórias, ora porque são amostras da codificação do passado instaladas num fundo que remete às mais recentes aquisições da via plástica. Daí que coexistem as máscaras de gás e aquelas de noção de antepassado, e que se casem, mas sobretudo amparem, na casa do quadro, do quadrado.

Ruy Duarte de Carvalho



OPALKA, Roman
FRANÇA

Nasceu em Hocquincourt, França, em 1931.
Estudou na École de Beaux-Arts, Lodz e na Academie des Beaux-Arts, Varsóvia. Foi professor convidado, em Düsseldorf, e na Academie d'Été, Salzburg.
Vive em Tournon d'Agenais, França.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1976 XXXVII Bienal de Veneza
1977 Documenta, Kassel, Alemanha
1980 Pier and Ocean, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo e Hayward Gallery, Londres
1984 L'Art et les Temps. Regard Sur la Quartrième Dimension, Bruxelas, Humlebaeck, Mannhein, Viena, Londres e Villeurbanne
1986 Beuys zu Ehren, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1974, 75, 77,79, 82 e 85 Opalka 1965/1 —, John Weber Gallery, Nova York
1976 Opalka 1965/1 -∞, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdam, Palais des Arts, Bruxelas, e Musée d'Art et d'Histoire, Genebra
1982 Opalka 1965/1 -∞, Galerie Isy Brachot, Paris
1984 Opalka 1965/1 -∞, Galerie Isy Brachot, Bruxelas
1986 Opalka 1965/1 -∞, Centre de Création Contemporaine, Tours, França

BIBLIOGRAFIA:

BLISTENE, Bernard. "Roman Opalka", La Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,1986. Catálogo
BONITO, OLIVIA, Achile. "Rom an Opalka: Lavoro come dettaglio (il problema é che siamo e stiamo per non essere)", *Data Arte*, Milão, nov. 1975
DEITCH, Jeffrey e SHAPIRO, David. "Roman Opalka", John Weber Gallery, Nova York, 1978. Catálogo
HONISH, Dieter. "Roman Opalka", *Berliner Kunstlerprogramm des DAAD*, Gäste, unter anderen: B. Dimitrijevic, D. Graham, On Kawara, R. Opalka, Berlim, 1976-77
KOWALSKA, Bozena. "Roman Opalka", *Wydawnictwo Literackie*, Cracóvia, 1976
LAMARCHE-VADEL, Bernard. "Opalka 1965/1 -∞, ", Édition la Différence Centre de Création Contemporaine, Tours, França, 1986. Catálogo.
RIOUT, Denys. "Roman Opalka", Isy Brachot, Paris, 1982. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1-36327/Détail 1-36327*
Têmpera sobre tela, 196 x 135 cm
Museu de Lodz
2. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 3546421-3562392/Détail 3546421-3562392*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
3. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 3562393-3578633/Détail 3562393-3578633*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
4. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 3578634-3595782/Détail 3578634-3595782*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
5. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 359583-3613343/Détail 359583-3613343*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
6. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 3613344-3631949/Détail 3613344-3631949*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
7. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 993460-1017875/Détail 993460-1017875*
Passagem do Primeiro Milhão/Passage du Premier Million
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Col. particular
8. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1987108-2010495/Détail 1987108-2010495*
Passagem do Segundo Milhão/Passage du 2ème Million
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
9. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2981421-3008116/Détail 2981421-3008116*
Passagem do Terceiro Milhão/Passage du 3ème Million
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
10. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 3996082-4021853/Détail 3996082-4021853*
Passagem do Quarto Milhão/Passage du 4ème Million
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
11. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1378724-1398917/Détail 1378724-1398917*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
12. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1398918-1420223/Détail 1398918-1420223*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
13. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1420224-1441898/Détail 1420224-1441898*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
Galerie Isy Brachot
14. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1750249-1771723/Détail 1750249-1771723*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
15. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1771724-1793883/Détail 1771724-1793883*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
16. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1793884-1815785/Détail 1793884-1815785*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
17. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1815786-1837737/Détail 1815786-1837737*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
18. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1837738-1857708/Détail 1837738-1857708*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
19. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1857709-1877588/Détail 1857709-1877588*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
20. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1877589-1896175/Détail 1877589-1896175*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
21. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1896176-1916613/Détail 1896176-1916613*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
22. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1916614-1940089/Détail 1916614-1940089*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
23. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1940090-1965011/Détail 1940090-1965011*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
24. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2074917-2094929/Détail 2074917-2094929*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
25. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2094930-2115706/Détail 2094930-2115706*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
26. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2115707-2136351/Détail 2115707-2136351*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
27. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2136352-2154452/Détail 2136352-2154452*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
28. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2154453-2173183/Détail 2154453-2173183*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York
29. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2173184-2194426/Détail 2173184-2194426*
Acrílica sobre tela, 196 x 135 cm
John Weber Gallery, Nova York

30. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1682026-1684725/Détail 1682026-1684725*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
31. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1684726-1687479/Détail 1684726-1687479*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber

32. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1687480-1690403/Détail 1687480-1690403*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
33. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1690404-1693932/Détail 1690404-1693932*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
34. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1693933-1697228/Détail 1693933-1697228*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
35. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1697229-1700551/Détail 1697229-1700551*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
36. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 170552-1703939/Détail 170552-1703939*
Bico de pena sobre papel; 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
37. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1703940-1707151/Détail 1703940-1707151*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
38. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1707152-1710048/Détail 1707152-1710048*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
39. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1710049-1712981 / Détail 1710049-1712981*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
40. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1712982-1715966 / Détail 1712982-1715966*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
41. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1715967-1719141 / Détail 1715967-1719141*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
42. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1719142-1722513 / Détail 1719142-1722513*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
43. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1722514-1725526 / Détail 1722514-1725526*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
44. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 1725527-1728670 / Détail 1725527-1728670*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
45. Opalka 1965/1 -∞, *Detalhe* 2834989-2838298 / Détail 2834989-2838298
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
46. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2838299-2841542 / Détail 2838299-2841542*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
47. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2841543-2844736 / Détail 2841543-2844736*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
48. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2844737-2847807 / Détail 2844737-2847807*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
49. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2847808-2850825 / Détail 2847808-2850825*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
50. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe2850826-2853920 / Détail 2850826-2853920*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber
51. *Opalka 1965/1 -∞, Detalhe 2853921-285713 / Détail 2853921-285713*
Bico de pena sobre papel, 33,5 x 24,5 cm
Col. de John Weber

Não estou diante do cavalete como um artista que se questiona sobre o que vai empreender, como será seu próximo quadro, como terminá-lo, que diferença formal ou conceitual lhe dar, formulando incessantemente perguntas sobre a pertinência da novidade e a qualidade de minhas pesquisas. Afastei-me deste aspecto da criação, defini-me em relação a este mundo do qual saí, liberei-me da qualidade; tornei-me um artista à maneira de um filósofo que não mais queria ser filósofo, e preferia ser artista, mas permanecia filósofo. A arte não me bastava, mas não queria fazer outra coisa, tinha um ódio de amor pela arte, queria despedaçá-la e destruir-me, não mais encontrava razões para fazer qualquer coisa, queria acabar com tudo recusando-me a criar, mas recusava-me também a sair dessa situação, e acabei por decidir me atirar no "vazio", criando uma obra na qual o vazio estaria cheio de presença.

Roman Opalka

8

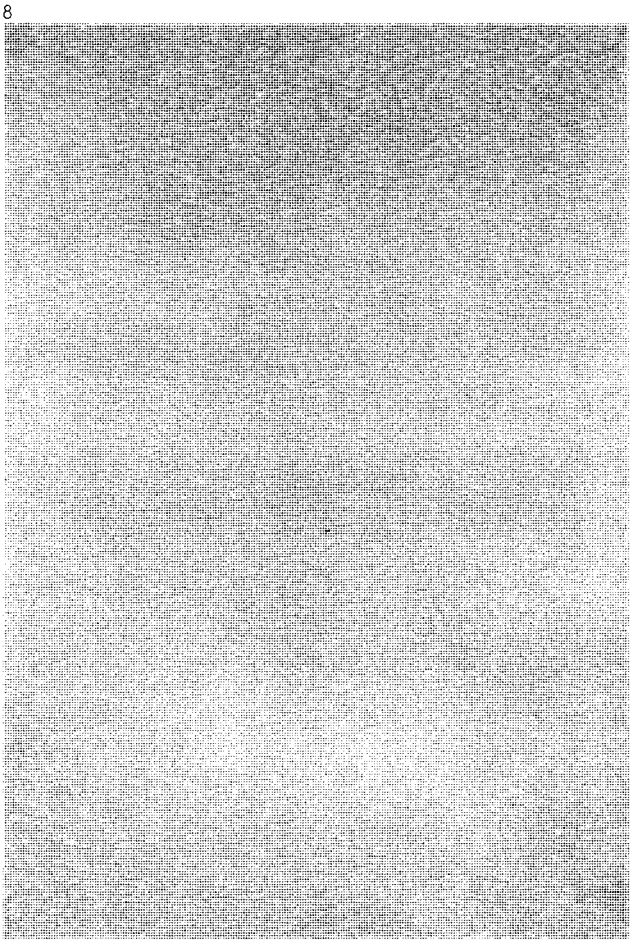


Foto Galerie Isy Brachot

PALAU, Marta
MÉXICO

Nasceu em Albesa, Espanha, em 1934.
Estudou na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado la Esmeralda, INBA, Cidade do México. Estudou gravura na San Diego State University e tapeçaria em Barcelona.
Vive na Cidade do México.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1968 70 Salón Independiente, Cidade do México
1977 VIII Bienal Internacional de Tapeçaria, Lausanne, Suíça
1977 Museu de Arte Moderna, Tóquio, Japão
1981 IV Trienal Internacional de Tapeçaria, Lodz, Polônia
1982-86 Salones Michoacanos Internacionales de Textil en Miniatura, Cidade do México, Japão, Espanha, Argentina, Brasil e Polônia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1964 La Jolla Art Museum, La Jolla, Califórnia
1973 Museo de Grabado Latinoamericano, San Juan, Porto Rico
1976 Sellos de la España Sellada, Museo de la UNAM, Cidade do México
1978 Museo de Arte Moderno, Cidade do México
1985 Mis Caminos son Terrestres, Ambientaciones y Muros, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México

BIBLIOGRAFIA:

CARBALLIDO, Emílio. *Sellos de la España Sellada,* Museo Universitário, Cidade do México, 1976
CARBALLIDO, Emílio. La Jolla Art Museum, 1964. Catálogo
EDER, Rita. *Marta Palau — La intuición y la Técnica,* Comitê Editorial do Governo de Michoacan, 1985
EDER, Rita. *Mis Caminos Son Terrestres,* Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, 1985
MEILACH, Dona Z. Macramé - Creative Design in Knotting, Crown Publishers Inc., Nova York, 1985

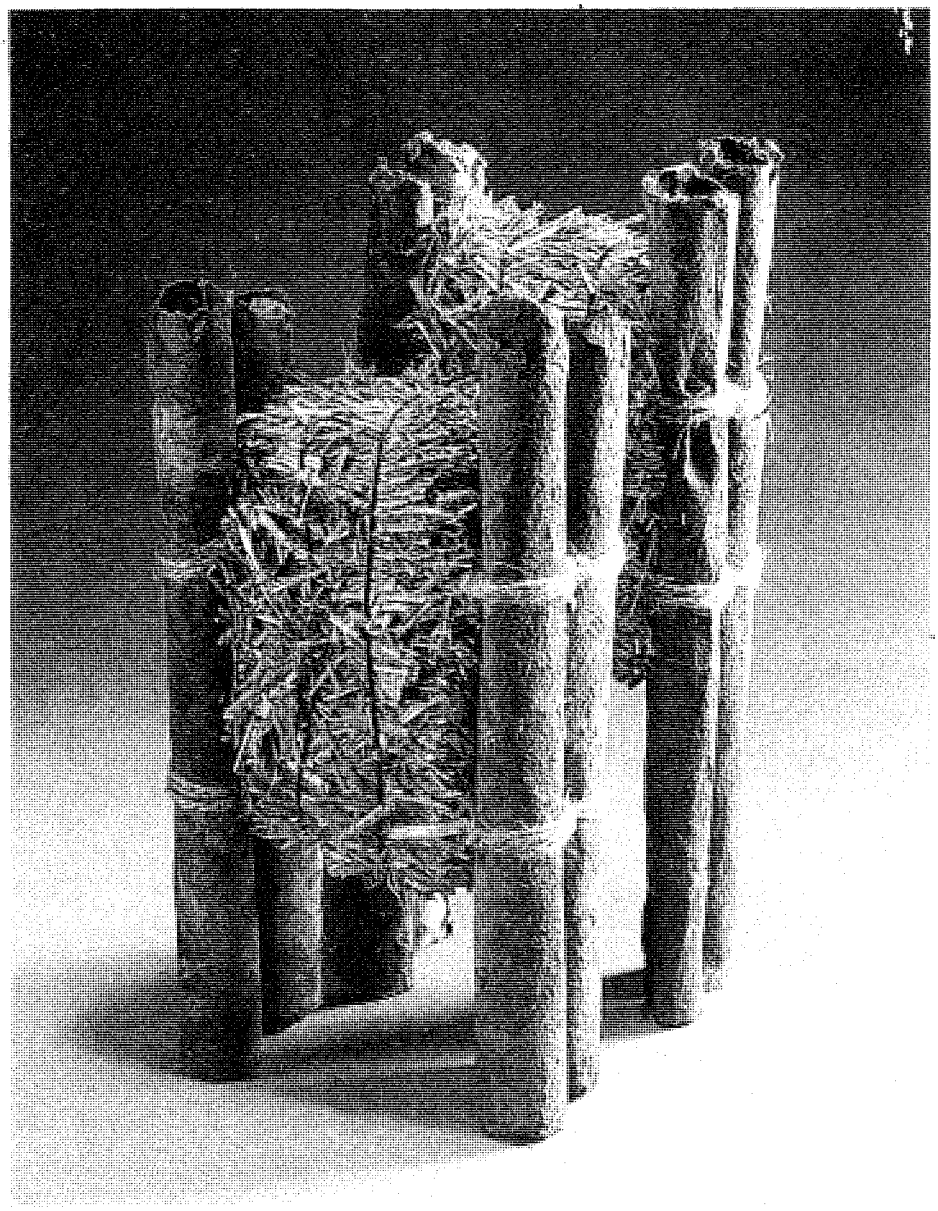
OBRA APRESENTADA:

Instalação, 1987

Dos muitos materiais utilizados por Marta Palau, são as palhas da espiga do milho as que alcançam máximo esplendor ao serem submetidas aos processos de estirar e amarrar para obter texturas desafiadoras tão cálidas quanto impositivas. Pela maneira como Palau as reúne, as palhas do milho adquirem valor emblemático e uma profunda solenidade íntima. Outro tanto ocorre com os mui mexicanos e cerimoniais papéis de figueiras (papeles de amate) e os fardos de palha, agora reunidos em Recinto de Xamãs, *ambientação arquitetônica que em sua austera sobriedade recupera, com peso mais simbólico que evocativo, valores espirituais da antigüidade americana.*

Raquel Tibol

Maquete de *Recinto de Chamanes*



PANAITESCU, Ion
ROMÊNIA

Nasceu em Bucareste, em 1936.
Graduou-se pelo Instituto de Belas-Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Gdańsk, Polônia
1979 Barcelona
1981 Veneza
1981 Tóquio
1981 Stuttgart
1982 Zurique
1983 Berlim
1984 Nova Delhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1978 Bucareste
1986 Bucareste

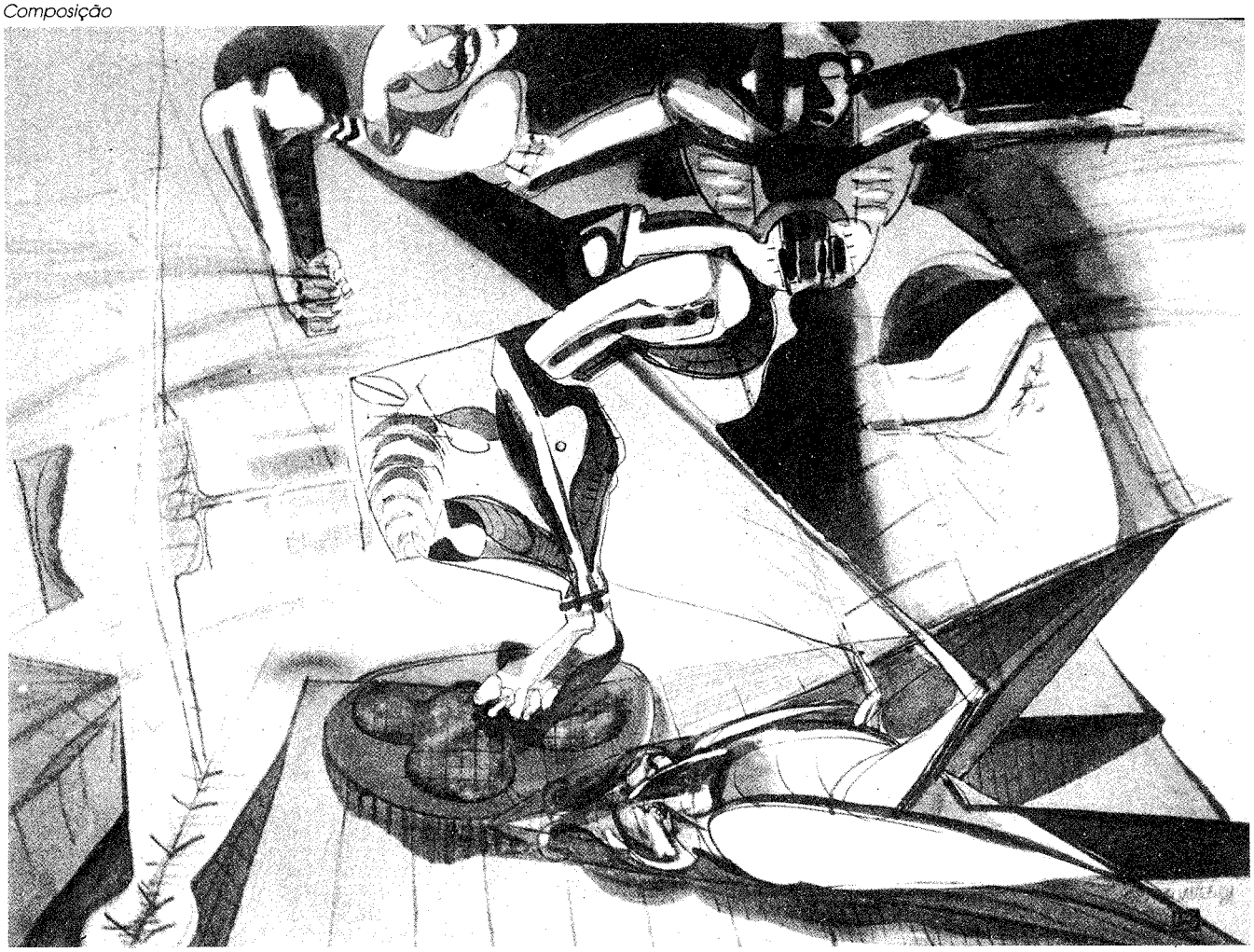
OBRAS APRESENTADAS:

1. *O Grande Cavaleiro I*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
2. *O Grande Cavaleiro III*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
3. *Cavaleiro*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
4. *Encantamento*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
5. *Composição III*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
6. *O Cavaleiro e o Pássaro Inexistente*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
7. *Aparecimento do Capricórnio Interior*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
8. *Na Casa de Tia Maria*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
9. *Paisagem II*
   Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm
10. *Paisagem III*
    Desenho em nanquim, têmpera e lápis de cor, 50x65 cm

Ion Panaitescu é o incansável explorador das metamorfoses dos signos gráficos, aventura que se revela nas configurações plásticas autônomas contra um fundo de papel, situadas no limite entre a abstração sintética e o informal, tendo ao mesmo tempo a qualidade secreta de vibrar lá onde reside o mistério, onde se fundem a indecisão e a precisão.

Mihai Ispir

Composição



PAOLINI, Giulio
ITÁLIA

Nasceu em Gênova, em 1940.
Vive em Turim.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 VI Bienal de Paris
1970 XXXV Bienal Internacional de Arte, Veneza
1972 Documenta 5, Kassel, República Federal da Alemanha
1973 XII Bienal Internacional de São Paulo
1975 Trigon 75, Neue Galerie, Graz, Viena

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1964 Galleria la Salita, Roma
1970 Galleria del Leone, Veneza
1972 Sonnabend Gallery, Nova York
1974 Museum of Modern Art, Nova York
1976 Galerie Yvon Lambert, Paris

BIBLIOGRAFIA:

BARILLI, R. *La Ripetizione Differente*, Studio Marconi, Milão, out, 1974. Catálogo
CELANT, G. "La Biennale di Venezia: un'Ora per Vederla, un'Ora per Dimenticarla", *Casabella*, nº 350, Milão, 1970
DORFLES, G. *Ultime Tendenze nell'Arte d'Oggi*, Editora Feltrinelli, Milão
FAGIOLO, Maurizio, QUINTAVALLE, Arturo Carlo e outros. *Giulio Paolini*, Universitá di Parma, Itália, 1976
BONITO OLIVIA, Achile *Il Territorio Magico*, Editora Centro Di, Firenze, 1972

OBRA APRESENTADA:

1. *Triunfo da Representação (Cerimonial: O Artista Está Ausente)/Trionfo della Reppresentazione (Cerimoniale: L'Artista E'Aussente)*, 1985
Instalação: 3 projetores sobre 3 bases de 120 x 30 x 30 cm e diapositivos
Col. do artista

Giulio Paolini: Triunfo da Representação

Agora é a obra que imagina o autor. Por isso, o que se revela ao olhar é um momento anterior a qualquer possível definição, depois do qual todas as definições serão possíveis.
O intervalo que nos separa da imagem é a eternidade que se esvai na espera do início.
A visão é confiada a nove figuras masculinas; o não ainda (ou o já demasiado) que celebram é a quintessência da inexpressividade e da distância.
Vestem-se de criado, assumindo uma presença puramente anônima e discreta.
O artista se coloca a distância, admirando o silêncio das constelações.

Giulio Paolini

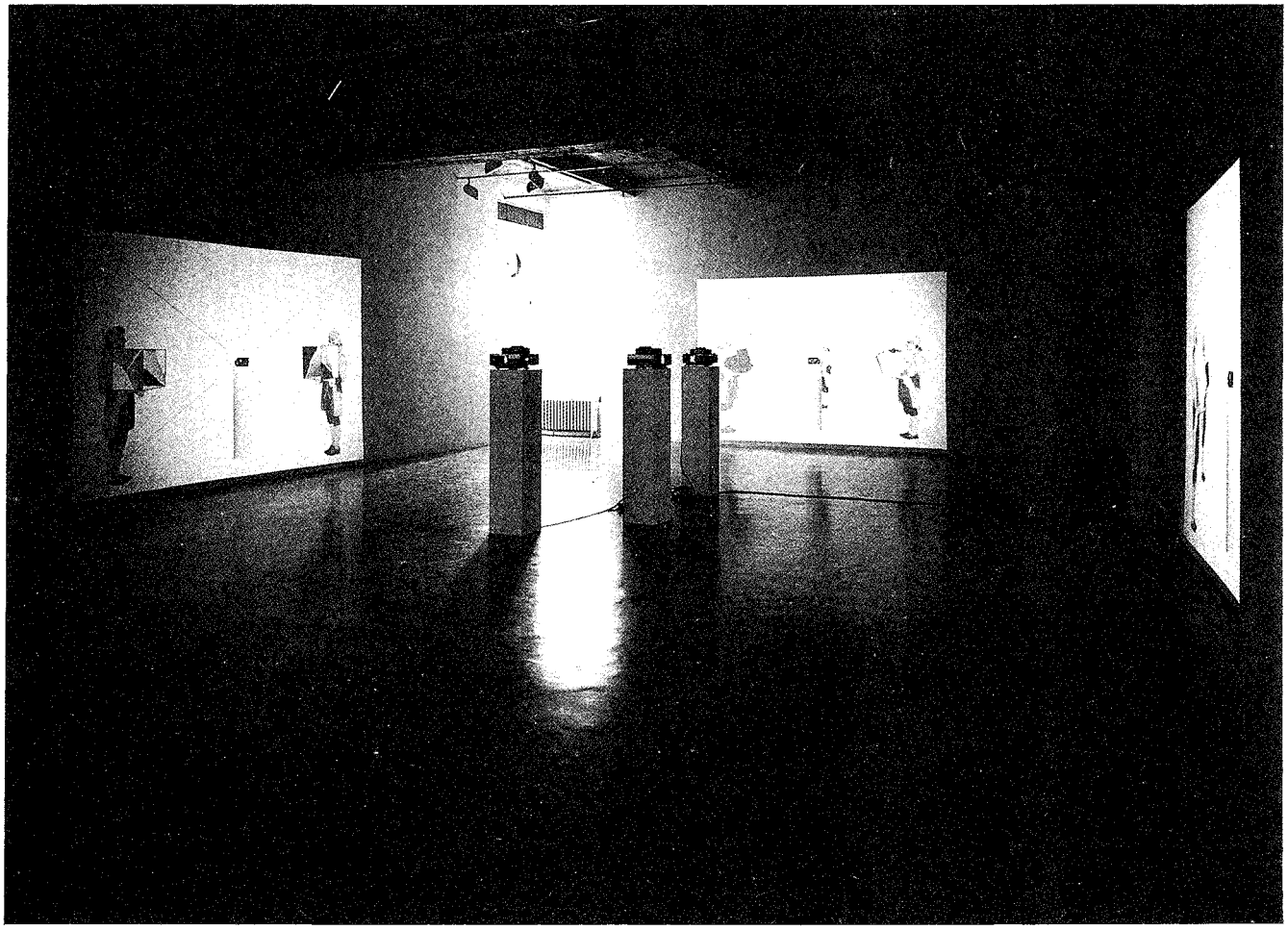


Foto Paolo Mussat Sartor

PARK, Choong-Heum
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1946.
Graduou-se na Escola de Belas-Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Kwachun-city, Coréia do Sul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

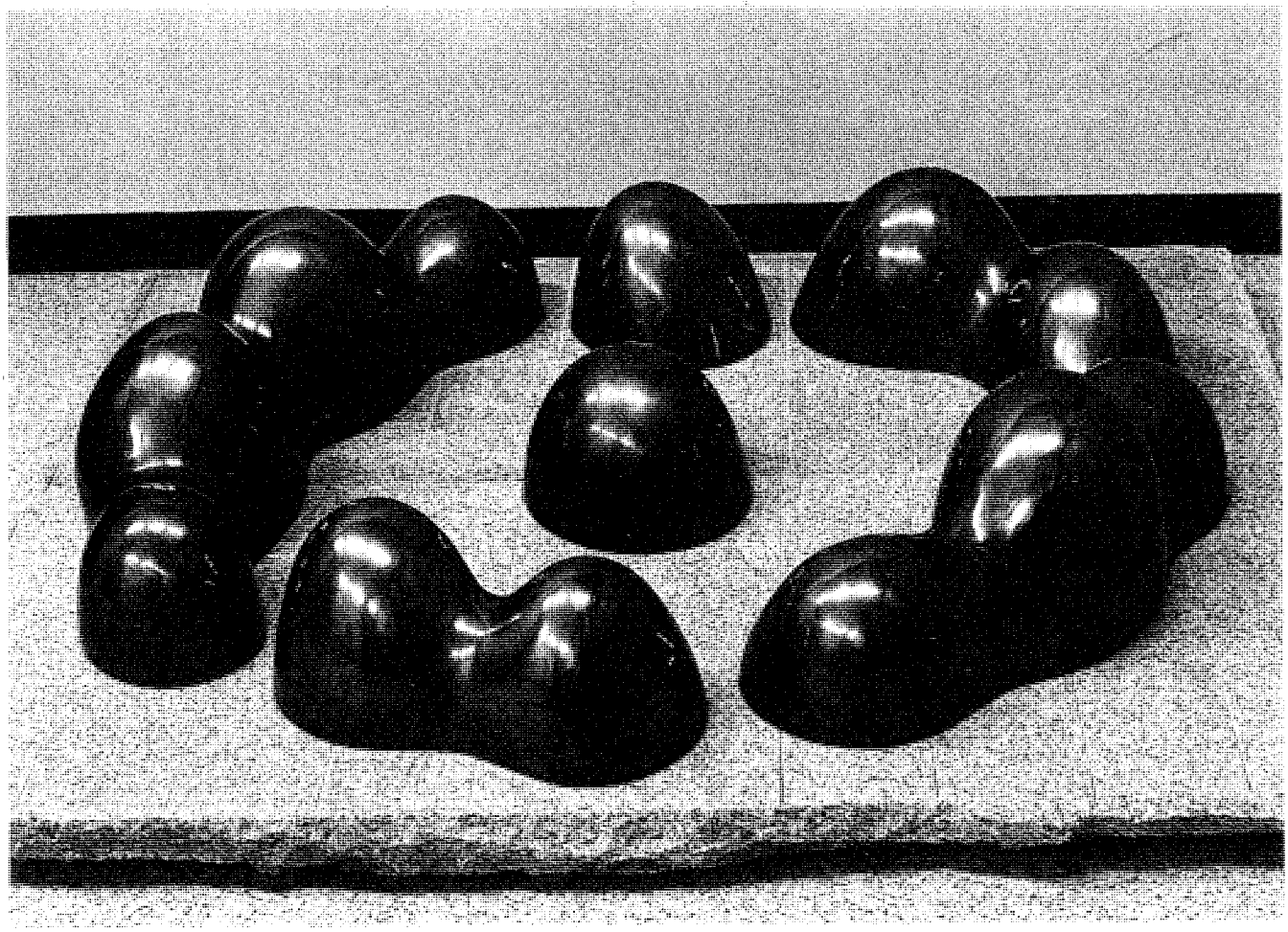
1979 Grand Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo
1979 Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris
1981 Exposição de Artistas Coreanos Contemporâneos, na França, Paris
1982 Exposição de Arte Coreana Contemporânea Seul
1985 Segunda Mostra de Arte Asiática, Fukuoka

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977-84 Mostra Individual, Seul/Paris (quatro vezes)

OBRA APRESENTADA:

Círculo-II, 1987
Bronze, 150 x 150 x 24 cm
Col. do artista



PARK, Hang-Ryul
COREIA DO SUL

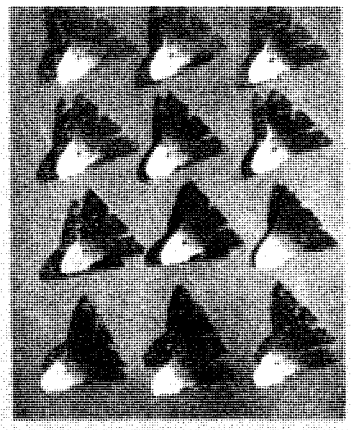
Nasceu em Seul, em 1950.
Graduou-se na Escola de Belas-Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Seul.

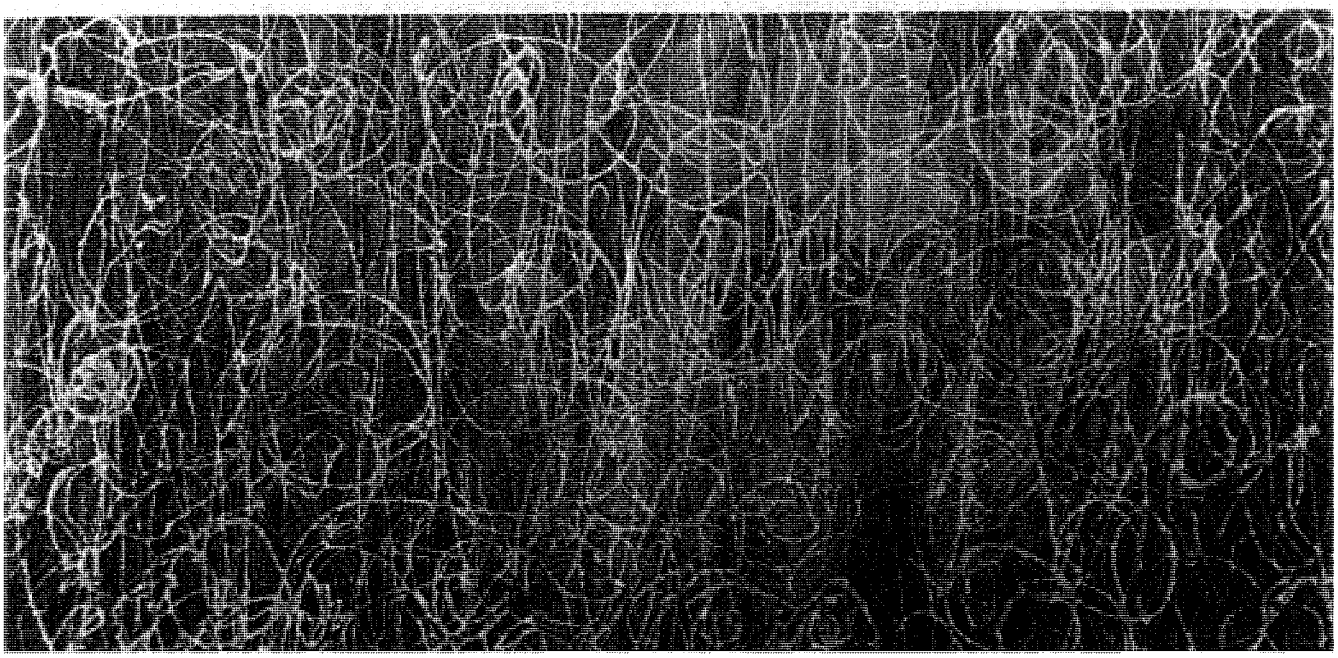
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Exposição de Gravuras e Desenhos Coreanos, Seul
1982 Exposição Internacional de Mensagem Visual em Arte Postal, Seul
1983 Exposição Internacional de Desenho, Seul
1984 Mostra do Grupo Processo, Seul
1987 Exposição da Realidade de Seul, Seul

OBRA APRESENTADA:

Sem Título, 1987
Acrílica sobre tela, 130 x 130 cm
Col. do artista





PÉLAEZ, Amelia
CUBA

Nasceu em Yaguajay, em 1896.
Graduou-se na Escuela de Bellas Artes San Alejandro, Havana. Estudou na Art Students League, Nova York, na Grande Chaumière, Paris, na École Nationale Supérieure de Beaux. Arts e na École du Louvre.
Morreu em Havana, em 1968.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1935-38-56-59	Salón Nacional, Havana
1935-38-56-59	Salón Nacional de Pintura y Escultura, Havana
1951	1ª Bienal Internacional de São Paulo
1955	3ª Bienal Internacional de São Paulo
1959	5ª Bienal Internacional de São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1924	Havana
1933	Amelia Peláez del Casal, Galería Zak
1943	Amelia Peláez, Retrospectiva, 1929-43, Institución Hispano-Cubana de Cultura, Havana
1960	Amelia Peláez, Pintura y Cerâmica, 1920-60, Havana
1964	Oleos y Temperas, Amelia Peláez, Galería de La Habana
1967	Gouaches y Cerámicas, Lyceum, Havana

BIBLIOGRAFIA:

ALTMANN, Robert. Orígenes, Havana, 1945
CARPENTIER, Alejo. Artes Plásticas, Havana, 1969
POGOLOTTI, Graziella. *La Gaceta de Cuba*, Havana, 1968
SALMON, André. *Les Arts*, Gringoire, Paris, 1933
SIQUEIROS, David Alfaro. *Ultra*, México, 1943

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Árvores / Árboles*, 1928
   Tinta sobre papel, 32 x 41,5 cm
2. *Aldeia / Aldea*, 1929
   Tinta sobre papel, 51 x 33,5 cm
3. *Igreja / Iglesia*, 1929
   Tinta sobre papel, 51 x 34 cm
4. *Paisagem / Paisaje*, 1929
   Tinta sobre papel, 38 x 60,5 cm
5. *Fruteira / Frutero*, 1929
   Tinta sobre papel, 39 x 58 cm
6. *Jarra com Flores / Jarra con Flores*, 1929
   Óleo sobre tela, 78 x 58,5 cm
7. *Fruteira com Peixes / Frutero con Peces*, 1930
   Lápis sobre papel, 33,5 x 51,5 cm
8. *Floreira / Florero*, 1930
   Lápis sobre papel, 31,5 x 22 cm
9. *Mesa com Fruteira / Mesa con Frutero*, 1930
   Lápis sobre papel, 51,5 x 33,5 cm
10. *Floreira em um Interior / Florero en un Interior*, 1931
    Lápis sobre papel, 31,5 x 26,5 cm
11. *Floreira em um Interior / Florero en un Interior*, 1931
    Lápis, tinta e têmpera sobre papel, 31 x 26,5 cm
12. *Natureza-Morta em Ocre / Naturaleza Muerta en Ocre*, 1931
    Óleo sobre tela, 78 x 98 cm
13. *Búcaro sobre Verde / Búcaro sobre Verde*, 1931
    Óleo sobre tela, 81,5 x 64,5 cm
14. *Flores / Flores, 1931*
    Óleo sobre tela, 90 x 63,5 cm
15. *Flores / Flores*, 1933
    Óleo sobre tela, 50,5 x 60,5 cm
16. *Composição com Texturas / Composición con Texturas*, 1933
    Lápis e colagem sobre papel, 50 x 36,5 cm
17. *Composição com Vasos / Composición con Vasos*, 1933
    Lápis e colagem sobre papel, 50 x 36,5 cm
18. *Composição com Moringa / Composición con Porrón*, 1933
    Lápis e colagem sobre papel, 48,5 x 37 cm
19. *Jogadores de Cartas / Jugadores de Cartas*, 1933
    Lápis, têmpera e colagem sobre papel, 50,5 x 62 cm
20. *Formas / Formas*, 1935
    Lápis sobre papel, 75 x 88 cm
21. *Figura em um Interior / Figura en un Interior*, 1935
    Lápis sobre papel, 72 x 85 cm
22. *Fiandeira / Hilandera*, 1935
    Lápis sobre papel, 70 x 82 cm
23. *Mulher e Frutas / Mujer y Frutas*, 1935
    Tinta sobre cartão, 78,5 x 104 cm
24. *Natureza-Morta com Mamões / Naturaleza Muerta con Mameyes*, 1935
    Óleo sobre tela, 65 x 81 cm
25. *Fruteiro Amarelo / Frutero Amarillo*, 1935
    Óleo sobre tela, 86,5 x 69 cm
26. *Natureza-Morta com Mamão / Naturaleza Muerta con Mamey*, 1936
    Óleo sobre tela (esboço), 29,5 x 28,5 cm
27. *Natureza-Morta com Graviola / Naturaleza Muerta con Guanábanas*, 1936
    Óleo sobre papel (esboço), 38 x 27 cm
28. *Natureza-Morta com Frutas e Vitrais / Naturaleza Muerta con Frutas y Vitrales*, 1936
    Óleo sobre papel (esboço), 27,5 x 27,5 cm
29. *Natureza-Morta com Frutas / Naturaleza Muerta con Frutas*, 1936
    Óleo sobre papel (esboço), 34 x 28,5 cm
30. *Natureza-Morta com Vitral Vermelho e Amarelo / Naturaleza Muerta con Vitral Rojo y Amarillo*, 1937
    Óleo sobre papel (esboço), 31 x 29 cm
31. *Mulher em um Terraço / Mujer en una Terraza*, 1944
    Tinta e aquarela sobre papel, 36,5 x 58,5 cm
32. *Composição / Composición*, 1944
    Têmpera sobre papel, 57 x 76 cm
33. *Natureza-Morta / Naturaleza Muerta*, 1944
    Têmpera sobre papel , 41 x 47,5 cm
34. *Mulher / Mujer*, 1945
    Têmpera sobre papel, 98 x 73,5 cm
35. *As Duas Irmãs / Las Dos Hermanas*, 1945
    Óleo sobre tela, 102,5 x 77 cm
36. *Mulher com Cavalo / Mujer con Caballo*, 1945
    Têmpera sobre papel, 38,5 x 49 cm
37. *Natureza-Morta com Peixes / Naturaleza Muerta con Peces*, 1947
    Têmpera sobre papel, 99 x 101,5 cm
38. *Duas Mulheres com Pássaro / Dos Mujeres con Pájaro*, 1951
    Tinta sobre cartão, 78 x 52 cm
39. *Olímpia / Olimpia* (Variação nº 1), 1953
    Tinta e aquarela sobre papel, 40 x 60 cm
40. *Olímpia / Olimpia* (Variação nº 2), 1953
    Lápis, tinta e têmpera, 48 x 65 cm
41. *Natureza Morta / Naturaleza Muerta*, 1954
    Têmpera sobre papel, 37 x 44 cm
42. *Natureza-Morta em Azul e Amarelo / Naturaleza Muerta en Azul y Amarillo*, 1954
    Têmpera sobre papel, 78 x 56 cm
43. *Composição / Composición*, 1954
    Têmpera sobre papel, 59 x 74 cm
44. *Natureza-Morta com Floreira / Naturaleza Muerta con Florero*, 1954
    Óleo sobre tela, 97 x 79 cm
45. *Mulher com Leque / Mujer con Abanico*, 1955
    Têmpera sobre papel, 103,5 x 96 cm
46. *Natureza-Morta com Melão / Naturaleza Muerta con Melón*, 1956
    Óleo sobre tela, 100 x 130 cm
47. *Mulher e Menina / Mujer y Niña*, 1957
    Tinta sobre cartão, 76 x 51 cm
48. *Mulheres / Mujeres*, 1958
    Óleo sobre tela, 130 x 100 cm
49. *Natureza-Morta com Mamões / Naturaleza Muerta con Mameyes*, 1959
    Óleo sobre tela, 107,5 x 86 cm
50. *Floreira / Florero*, 1960
    Têmpera sobre cartão, 100 x 75 cm
51. *Natureza-Morta / Naturaleza Muerta*, 1961
    Óleo sobre tela, 103 x 71,5 cm
52. *Natureza-Morta em Vermelho e Amarelo / Naturaleza Muerta en Rojo y Amarillo*, 1962
    Têmpera sobre cartão, 99,5 x 76,5 cm
53. *Natureza-Morta em Azul / Naturaleza Muerta en Azul*, 1964
    Óleo sobre tela, 122 x 94 cm
54. *Girassóis Roxos / Girasoles Morados*, 1966
    Têmpera sobre papel, 75 x 55 cm
55. *Formas / Formas*, 1967
    Têmpera sobre cartão, 76 x 102 cm

Não me interessa copiar o objeto. Às vezes me pergunto para que pintar laranjas de um realismo exterior? O que importa é a relação do motivo conosco mesmo, com nossa personalidade e o poder que tem o artista de organizar suas emoções. Esta a razão pela qual rompi deliberadamente com as aparências. Uma das grandes aquisições dos artistas de hoje é haver encontrado a expressão através da cor. Seguindo este princípio, dediquei todos os meus melhores esforços durante os últimos anos. Acostumada a expressar minhas emoções valendo-me da pintura, o que poderia eu dizer ao público, por meio da palavra escrita, a fim de fazê-lo sentir, não compreender, de saída, esta profunda emoção, este choque de minha sensibilidade com o natural. Confesso que é dura a tarefa e que a obra

PÉLAEZ, Amelia
CUBA

realizada, o motivo plástico plasmado, resolvido em forma e cor, deve responder amplamente a todas as indagações que se formulem.

Amelia Peláez, 1936

Figura destacada do grupo de autores encarregados de estabelecer as bases da arte contemporânea em Cuba, a revalorização, desenvolvida por Amelia, dos elementos decorativos próprios do momento radical da nacionalidade cubana assume categoria de arquétipo na caminhada de assimilar à própria sensibilidade e idiossincrasia, tendências universais, neste caso, o que foi válido nas vanguardas européias do século XX.

A linha negra de nossos ferros oitocentistas, o cromatismo dos vitrais, as estruturas e matizes de encaixe, flores e frutas, marcaram um estilo que, concretamente a partir da década de 40, se tornou reconhecível no caminho de sua incorporação orgânica do cubismo austero e intelectual à potente sensualidade do trópico. Universo fechado em si mesmo e, ao mesmo tempo, sinal lançado para o exterior para induzir ao auto-reconhecimento de um modo de ser e de sentir, indubitavelmente foi o que garantiu a autonomia da linguagem, a possibilidade de ultrapassar fronteiras, a fim de conseguir eficácia com sua beleza absoluta, com seu absoluto rigor.

51

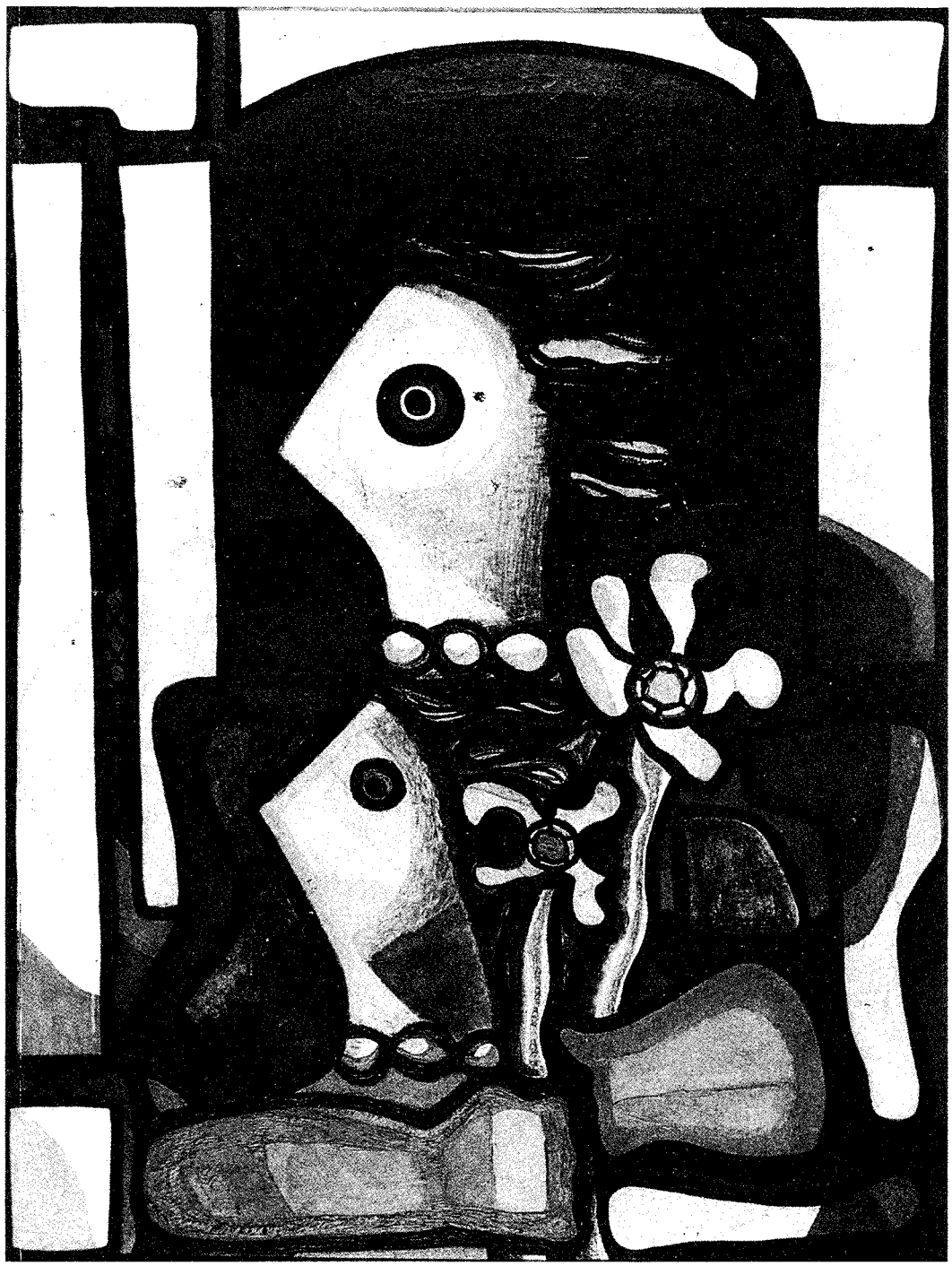


Foto Raidel Chao

PEREDO WENDE, Ricardo
BOLÍVIA

Nasceu em La Paz, em 1962.
Estudou pintura livre com o arquiteto Roberto Valcarcel em La Paz. Estudou com Joseph Beuys e Tony Gragg, em Düsseldorf. Estudou vídeo-arte na Academia de Arte de Düsseldorf, com Nam June Paik.
Vive em Düsseldorf. É cidadão boliviano.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Primer Festival de Arte Libre Experimental, Galería Cecilio Guzmán de Rojas, La Paz
1986 Exposición de Video-Arte, Clase del Profesor Nam June Paik, Museo de Arte Contemporáneo, Ehrenhof e Düsseldorf. República Federal da Alemanha
1986 Galería René Bloock, Berlim Ocidental
1986 DAAD Galerie, Berlim Ocidental
1986 Exposición de Video-Arte y Pictórica, Museo Nacional de Arte, La Paz
1986 Exposición de Video-Arte y Pictórica, Casa de la Cultura Raúl Otrero Reiche, Santa Cruz de la Sierra, Bolívia

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

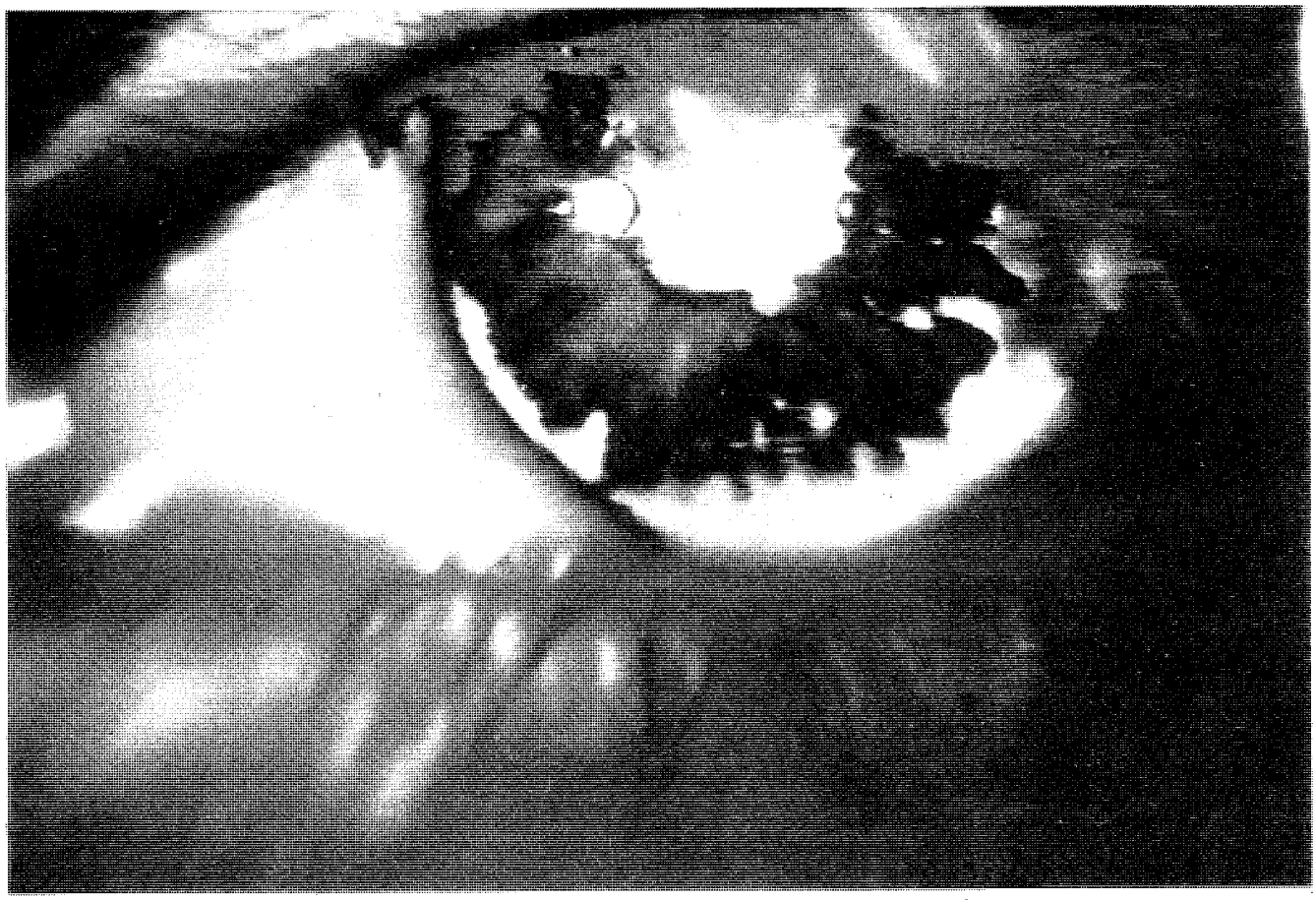
1983 Performance y Exposición en la Ravensbergerspinerei
1984 Exposición em Bielefeld, República Federal da Alemanha
1986 Exposición de Pintura y Video, La Paz
1986 Exposición de Pintura y Video, Santa Cruz de La Sierra, Bolívia
1986 Innen ist Aussen, Muestra de Video, Festival de Madri

BIBLIOGRAFIA:

"El Video Arte", *El Diario*, ago., 1986
"Entrevista con Joseph Beuys en el año 1984", *Monochrom*, República Federal da Alemanha, 1986
"Entrevista con Nam June Paik", *Monochrom*, República Federal da Alemanha, 1985
"Video-Arte", *Hoy, Revista Domingo*, set., 1986

OBRA APRESENTADA:

Arcanum, 1987
Instalação com vídeo



PETRESCU, Damian
ROMÊNIA

Nasceu em Rosiorii-de-Vede, em 1937.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977 Nova York
1978 Barcelona
1979 Barcelona
1982 Rijeka, Iugoslávia
1983 Barcelona

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Bucareste
1978 Sofia
1979 Bucareste
1981 Bucareste
1981 Veria, Grécia
1986 Bucareste

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Objeto Arqueológico-005*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
2. *Objeto Arqueológico-006*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
3. *Objeto Arqueológico-007*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
4. *Objeto Arqueológico-008*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
5. *Objeto Arqueológico-009*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
6. *Objeto Arqueológico-010*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
7. *Objeto Arqueológico-011*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
8. *Objeto Arqueológico-012*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
9. *Objeto Arqueológico-013*
   Desenho a lápis, 70 x 100 cm
10. *Objeto Arqueológico-014*
    Desenho a lápis, 70 x 100 cm

Damian Petrescu interessa-se pela ilusão representacional surpreendida no duplo processo de amontoar, demolir e, ao mesmo tempo, é fascinado pela maneira com que as seqüências extraídas da realidade dinâmica da cidade podem ser integradas, quase sem qualquer transição, ao mundo puramente imaginário dos sonhos.

Mihai Spir

Objeto Arqueológico



PILIS, Alexander
BRASIL

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1954.
Estudou no Ontario College of Art, Toronto, e arquitetura na University of Toronto.
Vive em Toronto.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Architectural Installation, University of Toronto Gallery, Toronto
1982 Burial Ground, University of Pensilvania Gallery, Estados Unidos
1983 Crematorium, Harbourfront Gallery, Toronto
1984 A House, My Momento of Death, Chromaliving, Toronto
1985 Victory - Defeat: Toronto Public Works, Locomation, Toronto
1986 Collective Memory - Territory of Death, yy2 Gallery, Toronto
1986 Quick Draw, Gallery 76, Toronto
1986 A Torre de Babel, O Primeiro Pecado Arquitetônico, SESC Pompéia, São Paulo

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

1983 Death Sentence, Ballenford Gallery, Toronto

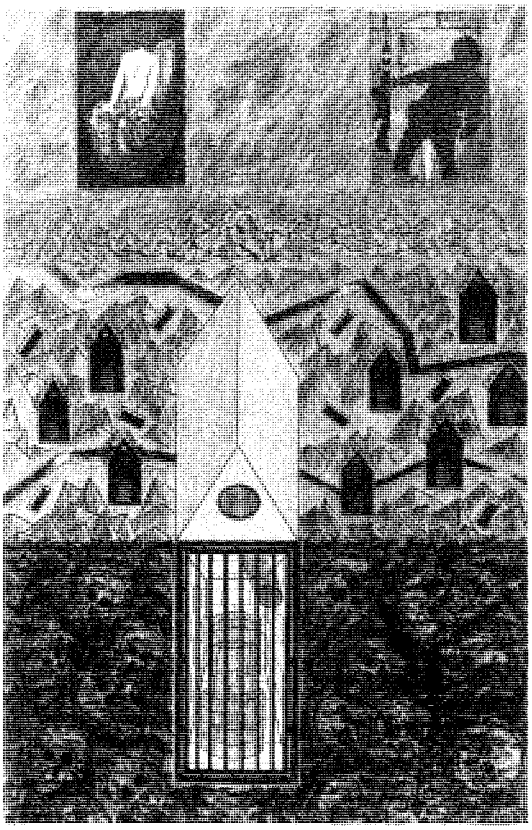
BIBLIOGRAFIA:

BENDAH, Joshua. "Codes of Location", *Vanguard,* Toronto, set. 1986
CORBEIL, Carole. *Globe & Mail,* Toronto, 1986
FERGUSON, John. "Obidience & Advice", *Section A,* Toronto, 1986
GONÇALVES FILHO. "Território da Morte, Arquitetura da Vida", *Folha de S. Paulo,* 1985
DILLE, Jennifer. *Vanguard,* Toronto, 1981

OBRA APRESENTADA:

Architecture Ego, 1987
Instalação: metal, vidro, raio-x, foto montagem luz, letreiro, 15x8 m
Col. Archimemoria
a. *São Paulo*
Vídeo-VHS, 30 min.
Col. Archimemoria

Between Hell and Paradise — The House of Judgement



Agradecimentos: Ana Teresa Novaes, Ihor Holubizky, João Carlos Bonaldicano, Pedro Milliet, Roberto Loeb. **Patrocínio:** Companhia Vidraria Santa Marina; Marvitec Indústria e Comércio Ltda.

Architecture Ego / Codes of Disruption / The Physical Memory of Death.

Ego Text.
Architecture ego is a vigilante disguised as an architect who wants to satisfy **his** *melancholical loss of the ideal.* **He** *disposes power of desire by vicariously controlling the subsconscious mental disorder of the other: to own the metropolis and then the entire network. Through fashion,* **he** *appears / disappears through electronic signals, a discerning schizo.* **His** *external influences creates a tech image for* **himself** *as a fashionable architect, prestigious and powerful. Building towers and towers* **he** *finds that* **he** *is a spectacle of our society, suspended in mid air, being watched and watching,* **his** *eye becomes the simulated tv screen, watching* **his** *moves as the metropolis slides and turns through* **his** *fingers. Through* **his** *electronic cables* **he** *has martinis with presidents and chats with great dames while riding* **his** *helicopter inspecting the fabricated astroturf city.* **He** *builds codes to disrupt the expected order.* **His** *ego the physical memory of death a theoretical representation.*

Alexander Pilis
Toronto, june 1987

PINI, Isa
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1960.
Licenciou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 E o Desenho? Espaço Humberto Tecidos, São Paulo
1985 III Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo
1985 Salão Cultural, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo
1986 Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Brasil
1986 Oito Jovens Artistas, Paço das Artes, São Paulo
1986 Gráfica Contemporânea III, Espaço Humberto Tecidos, São Paulo
1986 Bienal de Artes Gráficas, Argentina
1986 V Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colômbia

OBRA APRESENTADA:

Helioporidae e Agariciidae, 1987
a. Chapas de aço-carbono soldadas, 640 x 850 x 570 cm
b. Emborrachado colado, 650 x 600 x 420 cm

Patrocínio: White Martins S.A. do Brasil, Brastemp S.A., Villares S.A., Banco NMB Sudamericano, Banco América do Sul S.A., Braswey S.A. Indústria e Comércio, Klabin S.A., Rohr S.A., Citibank S.A.

Nesta sua obra de 6 metros de altura (o que corresponde a dois andares de um prédio), ela apresenta duas montanhas que quase se tocam. Um lado é de ferro, o outro de borracha, uma parte é geométrica, a outra é lisa. No interior, esferas de vidro refletem a luz e dão movimento.

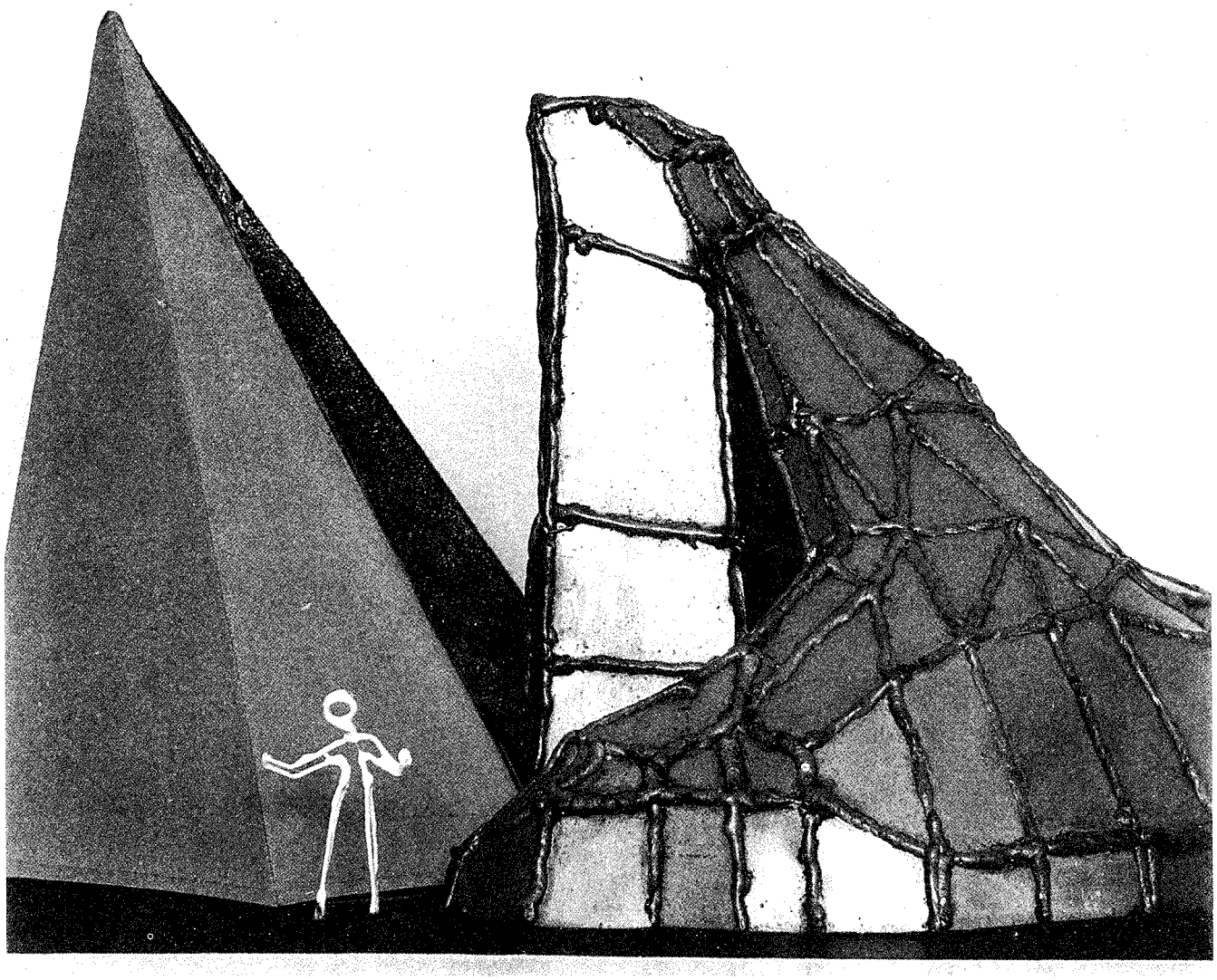
Nessa sua escultura, Isa cria uma linguagem nova. O seu trabalho não é conceitual, enquanto não planejou apresentar um conceito. O conceito surgiu, tomou forma enquanto ela trabalhava.

As duas superfícies que quase se unem surgiram das lembranças de igrejas góticas, dos ritmos das mantas de Fra Angelico e de Piero della Francesca, que pertencem a todos os tempos, também ao nosso.

Quanto mais contemplamos esta obra, tanto mais nos identificamos com o trabalho de Isa e sentimos que as montanhas somos nós. Nos inclinamos num abraço que nunca se concretizará, mas que representa o eterno anseio do homem.

Lisetta Levi

Maquete da instalação



PROLIK, Eliane
BRASIL

Nasceu em Curitiba, em 1960.
Graduou-se em Pintura pela Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, Brasil.
Estudou na Academia di Belle Arti di Brera, Milão, Itália, sob orientação de Luciano Fabro.
Vive em Curitiba, Brasil.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982	Bicicleta, Museu de Arte Contemporânea, SECE, Curitiba, Brasil
1983-84	Moto Contínuo, FCC, Curitiba, Brasil
1984-85	Valores Atuais do Paraná, Funarte, Rio de Janeiro, e Paço das Artes, São Paulo
1985	Impressões Digitais, Sala Miguel Bakun, MAC, Curitiba, e Centro Cultural de São Paulo
1986-87	Fio, Centro Cultural de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, Brasil
1981-86	Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, Brasil

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981	Desenhos, Heliografia, Centro Cultural Brasil - Estados Unidos, Curitiba, Brasil
1984	Heliografias, Casa da Gravura de Curitiba, Brasil
1985	Eliografie e Oggetti, Centro Culturale Italo-Brasiliano, Milão
1986	Discurso da Luz, Casa Romário Martins, FCC, Curitiba, Brasil
1987	Bólides, Galeria Cândido Mendes, Rio de Janeiro

OBRA APRESENTADA:

Lumen, 1987
Instalação, 10 x 6 m

Patrocínio: Patriarca — Administração e Participação Ltda., Lemac S.A. — Indústria Heliográfica.

LUMEN

Constituindo-se o corpo negro *(ideal na física), onde é possível absorver e emitir quase a totalidade da luz recebida, assim também por aproximação se comportariam sol e lua, e, na mesma medida, para substituir o caos da realidade, os elementos incorporados a este trabalho.*

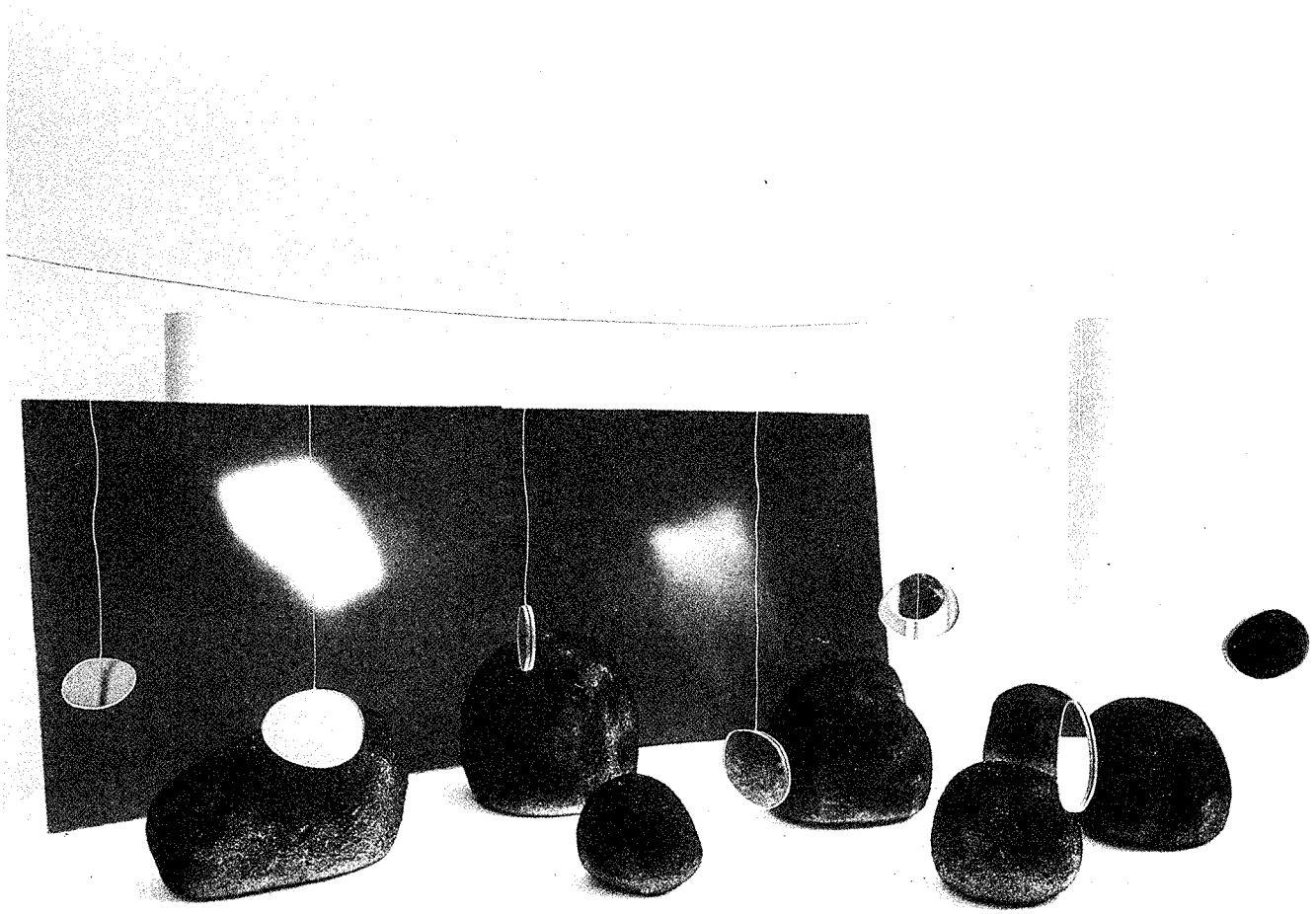
Brilhar por instantes e desfazer-se consciente do seu núcleo temporal; o espelho *reflete na plenitude do momento, pervertido em repetições sem fim, converge para o nada. A cópia do si mesmo, o inexprimível.*

Átomos excitados chocam-se mutuamente, até desprenderem radiação em forma de luz e calor. A superfície refletora concentra a luz num feixe e grava.

Lumen, *fluxo luminoso, aparição sensível, permeabilidade do espaço. Vulto que invade na resistência do vulto em se deixar captar.*

Eliane Prolik

Maquete da instalação



QUATRE TAXIS
(Michel Aphesbero e Daniele Colomine)
FRANÇA

Michel Aphesbero nasceu em Marizac, França, em 1948.
Daniele Colomine nasceu em Tarbes, França, em 1951.
Vivem em Bordeaux, França.

Quatre Taxis é uma revista de artistas, as exposições não são o seu meio de difusão. É obtida, exclusivamente, por assinatura. Sua única presença nas estruturas públicas de arte contemporânea ocorre em feiras (Basel, Madri, Los Angeles etc).

BIBLIOGRAFIA:

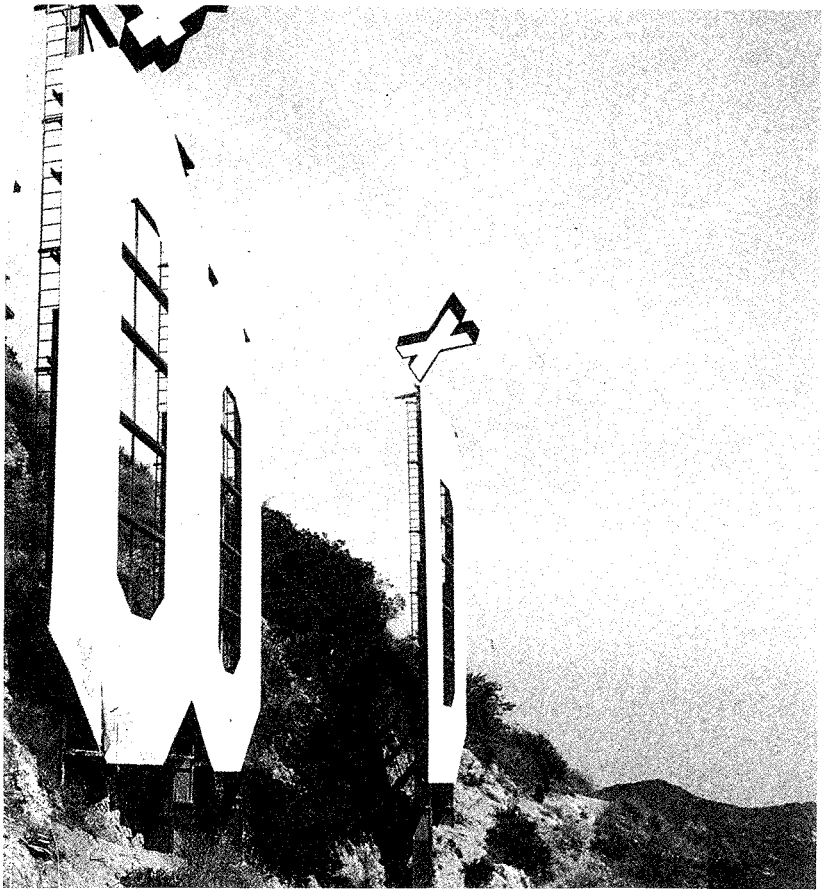
ARGOS, Lucia. "Quatre Taxis en la UIMP", *Alerta*, Santander, jul. 1986
BRUCKERT, Marc. "Quatre Taxico-Manies", *Création*, Paris, fev. 1986
DUPONT, Pascal. "Berlin = Rome = Bordeaux", *Actuel*, Paris, nov. 1982
EIMER, Jean. "L'Aventure sans Pourboire de Quatre Taxis", *Sud-Ouest*, Bordeaux, maio 1984
KAPIELSKI, Thomas. "Hallo Beelin", *Tip*, Berlim Ocidental, fev. 1981
PINCUS, Robert L. "Artists Magazine Probes L.A. Culture", *Los Angeles Times*, Los Angeles, set. 1984
RAFFY, Serge. "Berlin Visions Obliques", *Libération*, Paris, nov. 1980
VAN EERSEL, Patrice. "Bordeaux Conection", *Actuel*, Paris, abr. 1983
YOUTHLINE, Jim. "The Magazine as Art", *In Touch*, Los Angeles, jul. 1984

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Quatre Taxis. Joseph Beuys. Retrato/Quatre Taxis. Joseph Beuys. Portrait*, 1980.
   Fotografia, agrafos, c. 180 x 260 cm
   Col. Quatre Taxis
2. *Quatre Taxis. "Onde Foi Parar a Cabeça de Goya?"/Quatre Taxis "Où Est Passée la Tête de Goya?"* (Los Angeles), 1986
   Montagem fotográfica, c. 180 x 260 cm
   Col. Quatre Taxis
3. *Quatre Taxis. Chapéu Mexicano. Paisagem/Quatre Taxis. Mexican Hat. Paysage*, 1987
   Fotografia, c. 100 x 280 cm
   Col. Quatre Taxis
4. *Quatre Taxis. Roy Orbison. Retrato/Quatre Taxis. Roy Orbison. Portrait*, 1987
   Ferro forjado, c. 60 x 80 cm
   Col. Quatre Taxis
5. *Quatre Taxis. Cristóvão Colombo. Retrato/Quatre Taxis. Christophe Colomb. Portrait*, 1987
   Fotografia, c. 180 x 260 cm
   Col. Quatre Taxis
6. *Quatre Taxis Suicídio de Hollywood/Quatre Taxis Hollywood Suicide*, 1987
   Instalação, c. 20 m²

Gérard Guyot: *Qual seu projeto para São Paulo?*
4 Taxis: *Vamos realizar uma composição visual inserida na paisagem urbana de São Paulo, incluindo sinais gráficos tomados de empréstimo às cidades (e aos personagens destas cidades) visitadas por 4 Taxis. O projeto principal se chama "4 Taxis Hollywood Suicide".*
No Parque Ibirapuera, circundando o pavilhão da Bienal, vamos construir uma réplica, em tamanho natural, de algumas letras do signo HOLLYWOOD inscrito sobre as colinas da cidade de Hollywood. As letras que faltam serão pintadas sobre as vidraças no interior do Pavilhão e, por um efeito de perspectiva, somente desse ponto de observação se tornará possível a leitura da palavra HOLLYWOOD. Para complicar a situação (!), as letras de 4 Taxis "se atirarão" do alto do HOLLYWOOD. Sign; *elas estarão "suspensas" no topo, em posição de desequilíbrio...*
Gérard Guyot: *Esta é uma alusão a uma forma de suicídio bem hollywoodiana?*
4 Taxis: *É claro que se pode pensar em Lillian Millicent Entwhistle, aquela atriz que se suicidou atirando-se do alto do "H" em 1932... mas para nós é mais a imagem de um suicídio "tipográfico": um [tipo]* Linéale Ombrée *que se precipita do alto de um [tipo]* Machine *(de sonhar?)*

6



QUINTERO, Julio
NICARÁGUA

Nasceu em Manágua, em 1952.
Estudou Arte em Guadalajara, México, e na Universidade de Gotemburgo, Suécia.
Vive em Manágua.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 México
1971 Cuba
1978 Gotemburgo, Suécia
1982 Manágua
1985 Washington

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1969 Manágua
1970 Nova York
1979 Manágua
1980 Manágua
1982 Manágua

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Mutati-Mutandis (Fruta com Ave Guerreira de Três Cabeças)/Mutati-Mutandis (Fruta con Ave Guerrera de Tres Cabezas)*, 1986
   Técnica mista, 100×80 cm
2. *Testemunho Cronológico/Testimonio Cronologico*, 1986
   Técnica mista, 100×70 cm
3. *Emigrantes (petróglifo)*, 1986
   Técnica mista, 75×55 cm
4. *Mitologia Nicaragüense/Mitología Nicaragüense*, 1987
   Óleo sobre tela, 100×130 cm

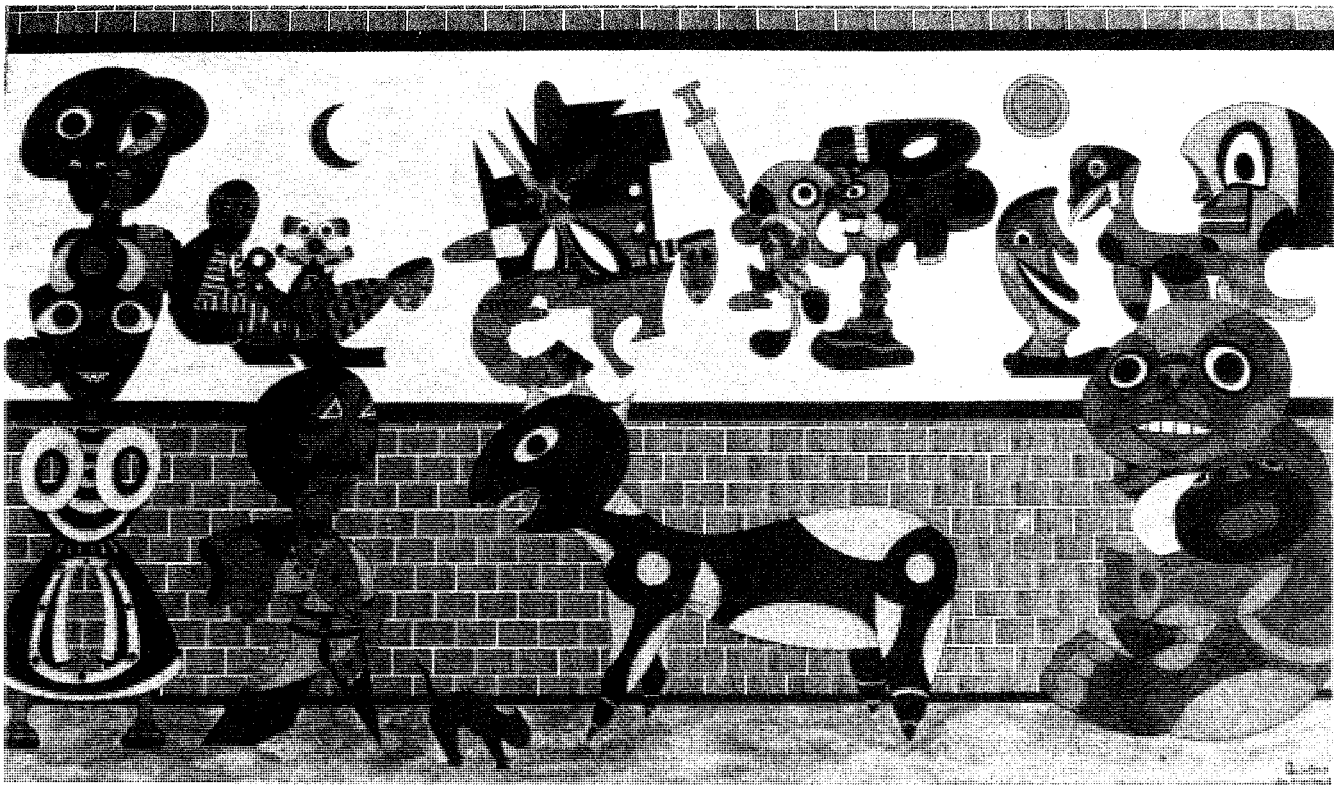
Jovem, loquaz, o pai dos monstrinhos pré-hispânicos/pré-históricos, com excelente execução em seus trabalhos sobre papel e sobriedade em seus óleos.

Sua predileção bicromática pelo amarelo e vermelho é como que a gritante herança de nossa cerâmica policrômica, suas construções de ladrilhos nos oferecem documentos arquitetônico-antropológicos.

São fantásticos seus glifos, seu mundo surreal e real; sua expressão fantasmagórica, com personagens que narram cada qual sua história bio-físico-psicológica. São monstros com vida própria, reunidos por casualidade no perímetro do quadro; todos vibram por si, com força e intensidade distintas: são como as partes de um códice, desordenadas pelo saque arqueológico do tempo, elementos ancestrais e atuais, antropozoomorfos: são seres vivos animais e vegetais, que rompem a ordem da ecologia e da biologia para transformar a psicologia do arqueólogo observador. Que gosto tem pelos monstros que não nos assustam, antes nos convidam a visitar o mundo irreal que se estende em algum sítio da dimensão da obra; num canto está o cordão umbilical que nos pode levar a seu mundo, arrastar-nos por um túnel tenebroso para viajar à dimensão da biologia e da arqueologia, levar-nos ao mundo mágico da interessante cabecinha de Julio Quintero.

Luis Morales Alonso

2



RABII

MARROCOS

Nasceu em Boulemane, em 1942.
Estudou na Academie de la Grande-Chaumière, Paris.
Vive em Casablanca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1972 Salon de Mai, Paris
1976 II Biennale Arabe, Musée de Oudayos, Rabat
1980 Arte Marroquina Contemporânea, Barcelona
1985 19 Peinters du Maroc, Grenoble, França
1985 La Peinture Marocaine, Musée des Arts Africaines et Oceaniens, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 Galerie Le Savouroux, Casablanca
1979 Galerie L'Atelier, Rabat
1984 Galerie Nadar, Casablanca
1985 Musée Stendhal, Grenoble, França
1986 Galerie Nadar, Casablanca

BIBLIOGRAFIA:

FLAMAND, Alain. *Regards sur la Peinture au Maroc*, Edition Al. Madalaris, Casablanca, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *20 Dou El Hijja 1407*, 1986
   Óleo sobre tela, 165 x 200 cm
   Col. particular
2. *7 Moharrem 1407*, 1986
   Óleo sobre tela, 165 x 135 cm
   Col. particular
3. *2 Rabia I 1407*, 1986
   Óleo sobre tela, 165 x 135 cm
   Col. particular
4. *10 Joumada I 1407*, 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 100 cm
   Col. do artista
5. *1 Rajeb 1408*, 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 100 cm
   Col. do artista

Sem Título



RAJ, A. P. Santhana
ÍNDIA

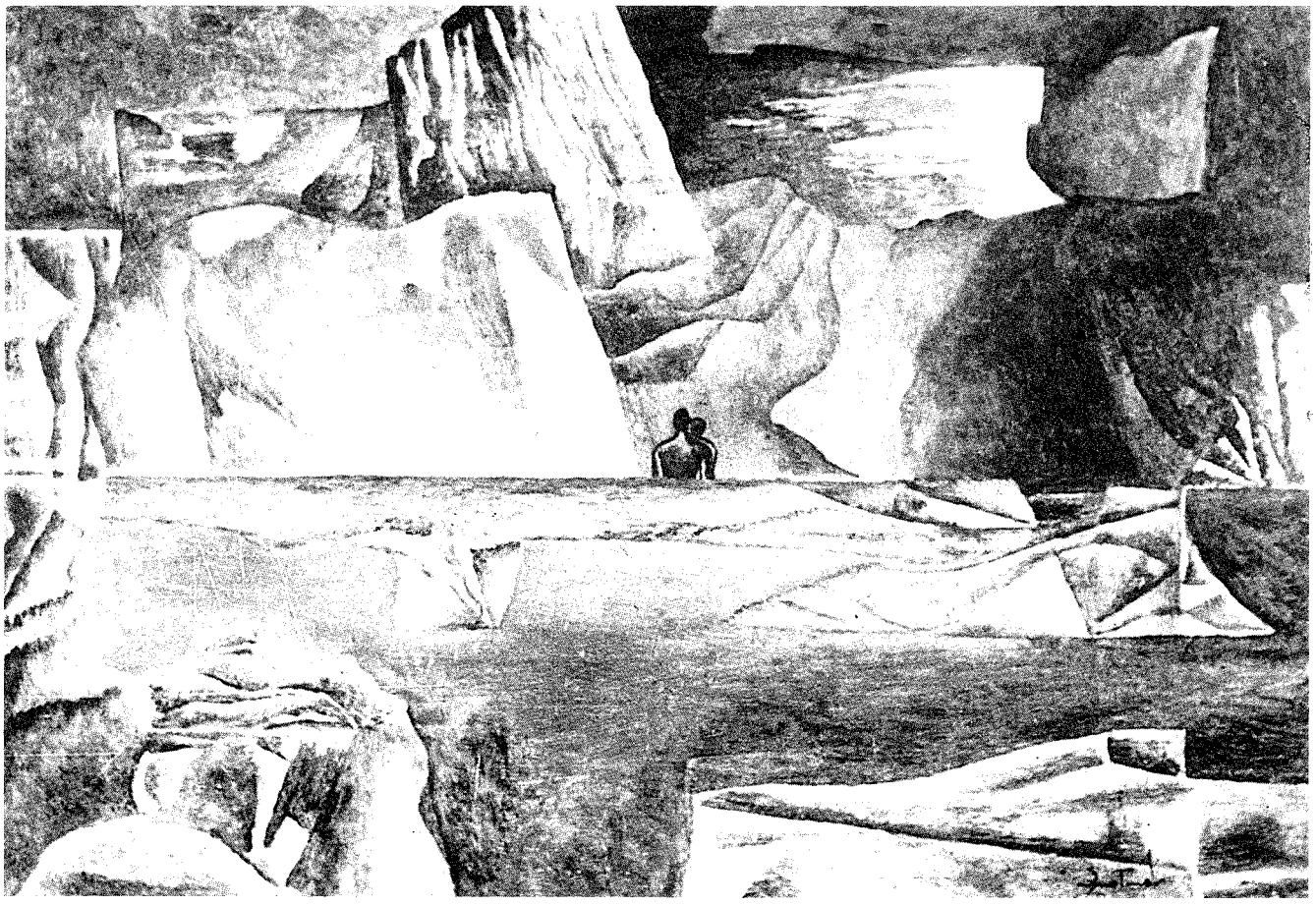
Nasceu em Tamil Nadu, em 1932.
Estudou pintura na Escola Governamental de Artes e Ofícios, Madras.
Vive em Madras.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1955 Academia de Belas Artes, Calcutá
1983,87 Academia Estatal, Madras

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Montanha Amarela / Yellow Mountain*
   Óleo sobre tela, 105×178 cm
   Col. do artista
2. *Lagoa Verde / Green Pond*
   Óleo sobre tela, 105×178 cm
   Col. do artista
3. *Procura de Identidade / Insearch of Identity*
   Óleo sobre tela, 116×99 cm
   Col. do artista
4. *A Pequena Lagoa / The Litlle Pond*
   Óleo sobre tela, 99×116 cm
   Col. do artista
5. *Identidade / The Identity*
   Óleo sobre tela, 99×116 cm
   Col. do artista
6. *Obsessão / The Obsession*
   Óleo sobre tela, 116×99 cm
   Col. do artista



RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo
COLÔMBIA

Nasceu em Pamplona, Colômbia, em 1923.
Estudou Arquitetura na Universidade Nacional, Bogotá.
Estudou Arte e Decoração na Escola de Belas-Artes da Universidade Nacional, Bogotá.
Vive em Bogotá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1959 The United States Collects Pan American Art, The Institute of Chicago
1963 Arte en Colombia, Roma, Madri, Estocolmo, Stuttgart
1963 Geometrics and Hard Edge, Museum of Modern Art, Nova York
1966 Latin American Artist, Museum of Modern Art, Nova York
1971 Sculpture on the Park, Van Saun Park, Nova York

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1954-58-59 Biblioteca Nacional de Bogotá
1964-66 Graham Gallery, Nova York
1972 Academy of Art and Letters, Nova York
1978 Museo de Bellas Artes de Caracas
1985 El Espacio en Forma, Retrospectiva 1945-85, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá

BIBLIOGRAFIAS:

DANAZ, Paul. *Arte en la Arquitectura Latinoamericana*, Nova York, 1963
RUBIANO, German. *Escultura Colombiana del Siglo XX*, Fondo Cultural Cafetero, 1986
TRABA, Marta. *La Pintura Nueva en Latinoamerica*, Ed. Libreria Central, Bogotá, 1961
TRABA, Marta. *Seis Artistas Contemporáneos Colombianos*, Ed. Autores, Bogotá, 1963
"Ramírez Villamizar", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Caracol/Caracol*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 74 x 160 x 35 cm
2. *Caracol Grande/Caracol Grande*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 58 x 126 x 126 cm
3. *Traje Cerimonial Inca/Traje Ceremonial Inca*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 135 x 146 x 50 cm
4. *Aqueduto/Acueducto*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 87 x 120 x 50 cm
5. *Pedra Cansada/Piedra Cansada*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 37 x 117,5 x 70 cm
6. *Terraços de Machu-Pichu/Terrazas de Machu-Pichu*, 1986
   Lâmina de ferro soldada, 48 x 103 x 76 cm
7. *Máscara Ritual nº 1/Máscara Ritual nº 1*, 1987
   Lâmina de ferro soldada, 92 x 103 x 100 cm
8. *Máscara Ritual nº 2/Máscara Ritual nº 2*, 1987
   Lâmina de ferro soldada, 92 x 72 x 80 cm
9. *Máscara Ritual nº 3/Máscara Ritual nº 3*, 1987
   Lâmina de ferro soldada, 78 x 92 x 71 cm
10. *Máscara Ritual nº 4/Máscara Ritual nº 4*, 1987
    Lâmina de ferro soldada, 70 x 106 x 80 cm

O talento de Eduardo Ramírez Villamizar é reflexivo, profundamente disciplinado e consciente. E estes elementos indicam não apenas traços inatos e involuntários de um caráter, mas também uma eleição, um ato de vontade que marca uma pauta de referência inquebrantável. Isto é excepcional em nossos ambientes latino-americanos, muito mais dados a improvisações e ao lampejo que ao esforço sustentado como crença. Torna-o também excepcional ante o momento presente, quando a vontade e a determinação de disciplina e de ordem parecem contradizer as tendências mais generalizadas.

Muitas vezes, o próprio artista referiu-se a sua disposição de ordem como uma característica em aberta contradição com seu meio cultural. Muito mais que seu vocabulário plástico — essas geometrias sensíveis, afinadas até lograr obras vivas —, o que se torna verdadeiramente especial são as qualidades éticas evidenciadas por sua produção, os motivos íntimos que distinguem este construtor de utopias, como o chama acertadamente Frederico Morais; da mesma estirpe que Cézanne e, como o grande mestre, voltado à vida e à natureza, em seu empenho em perseguir formas essenciais e extraí-las do mundo mutável das aparências.

Maria Elvira Iriarte

RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo
COLÔMBIA

3

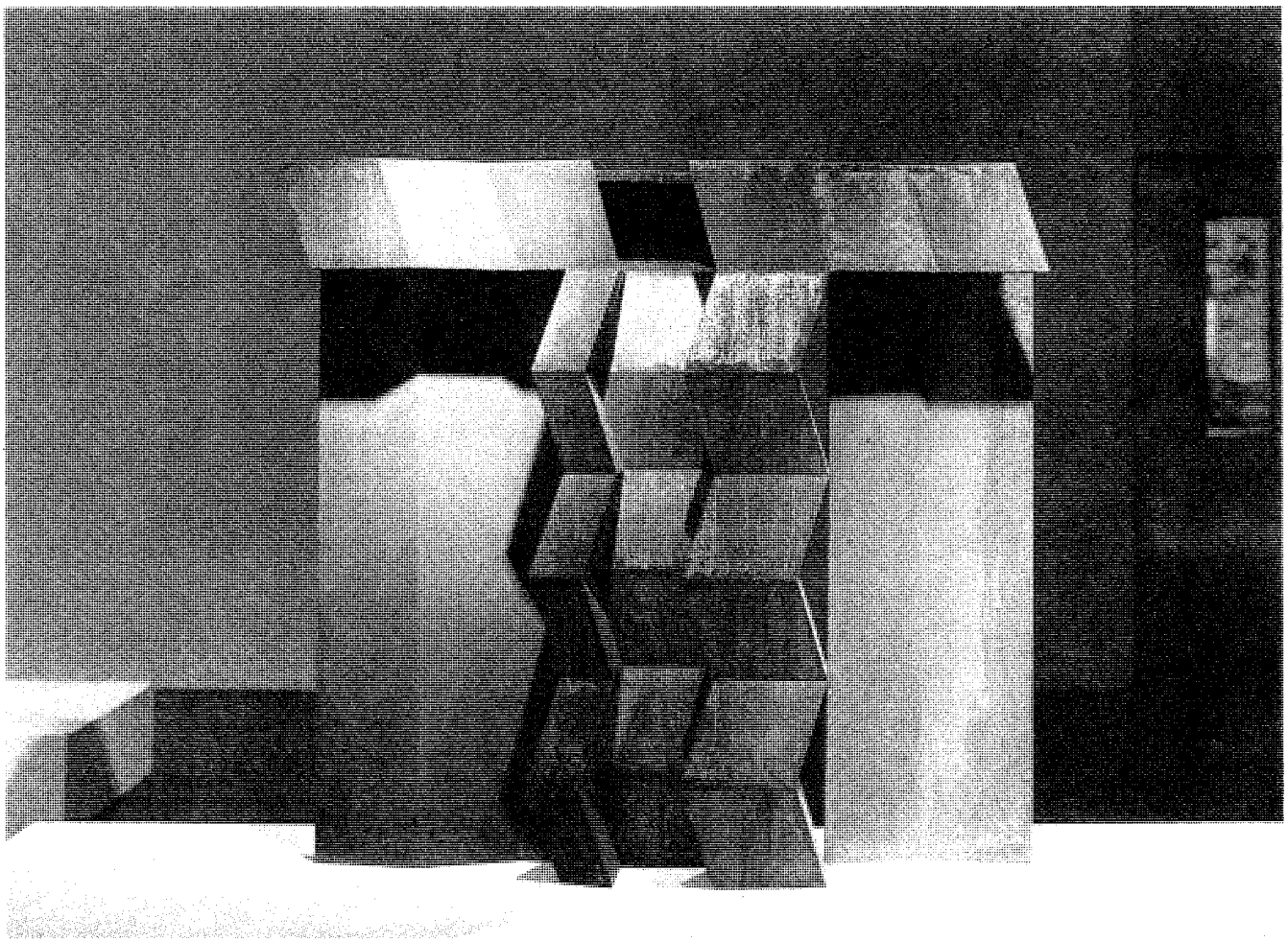


Foto Jorge Barrios S.

RHEE, Boo-Ung
CORÉIA DO SUL

Nasceu em Seul, em 1942.
Graduou-se na Escola de Belas-Artes, Universidade Nacional de Seul.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1965-86 Exposição de Arte Nacional Coreana, Seul
1986 Festival de Arte Dong-A, Seul
1986 Exposição Artistas de Hoje, Seul
1987 Exposição de Arte Coreana Contemporânea, Seul
1987 Exposição Internacional de Belas-Artes, França

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

1986 Mostra Individual, Seul

OBRA APRESENTADA:

Retorno Oriental 8706, 1987
Óleo sobre tela, 130 x 160 cm
Col. do artista



RICHTER, Ulrich
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ

Nasceu em Grossenhain, em 1951.
Estudou Educação Artística e História na Karl-Marx-Universität, Leipzig, na Hochschule für Bildende Künst, com os professores Gerhard Kettner e Juan Hernando León, e na Akademie der Künste da República Democrática Alemã.
Vive em Cottbus, República Democrática Alemã.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Junge Künstler der DDR, Altes Museum, Berlim Oriental
1984 Junge Künstler der Bezirkes Cottbus, Zielona Gora, Polônia
1984-85 XI Kunstausstellung des Bezirkes Cottbus, Staatliche Kunstsammlungen
1986 Durchblick II - Kunst aus der DDR, Sammlung Ludwig, Oberhausen, RFA (República Federal da Alemanha)
1986-87 Abschluss ausstellung des II Wettbewerbs Junger Künstler der DDR und der URSS, Berlim Oriental e Moscou

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Ulrich Richter, Orbis Pictus 51, Galerie Comenius, Dresden, República Democrática Alemã

BIBLIOGRAFIA:

SCHIERZ, Heinrich. *Bildende Kunst*, abr., 1984

OBRA APRESENTADA:

O Grito (Monumentos) / Der Schrei (zu "Mahnmale"), 1986
Linoleogravura, 320×675 cm

Esboços de formato pequeno, desenhos em blocos de rascunho trabalhados a partir de repetidos croquis acadêmicos são transformados por Richter em composições orgânicas, dinâmicas, ao juntá-los em telas de formato monumental. Pela inserção do corpo inteiro, formas rígidas e monolíticas tornam-se dinâmicas. São conservados os traços prenhes de conteúdo. Richter trabalha tendo em mente a transposição para a impressão gráfica, que realiza em escala 1:1. No início dos anos 80, eram serigrafias. A primeira obra megadimensional foi criada em 1982. Tecnicamente, trata-se apenas de produzir linoleogravura, cortada e polida manualmente. Como suporte, a tela de lã cardada confere à técnica — que de outra forma resultaria em mera impressão plana — um efeito de tridimensionalidade, de atraente relevo.

O tamanho incomum da impressão gráfica se expande no ambiente, sem se confundir nem assumir a condição de "decoração". A magnitude libera emoção, simboliza consciência, certeza, rebelião, liberdade. Richter quer derivar um vínculo social da forma gráfica. Tamanho e gesticulação exagerada — aqui o pathos do grito — ligam-se, nesse sentido, à idéia do crepúsculo da condição humana do expressionismo alemão. O grito se transforma em beijo fremente. À libertação do determinismo social, a marcada mobilidade, a medida da abstração, são análogos à consciência da realidade, a sensações primeiras e à humanização necessária.

Richter denomina seu projeto "Monumento de Advertência", que, de forma abrangente e complexa, encarnará, um dia, a verdadeira gênese do homem como esperança concreta. Obras anteriores inspiram-se na criação de Mikis Theodorakis sobre o Canto General, *de Neruda. Richter retira suas idéias de fatos históricos com a densidade das experiências do Outubro russo, das revoluções latino-americanas, dos movimentos de libertação da África. Dessas mesmas fontes se mesclam as estimulações formais.*

Gunhild Brandler

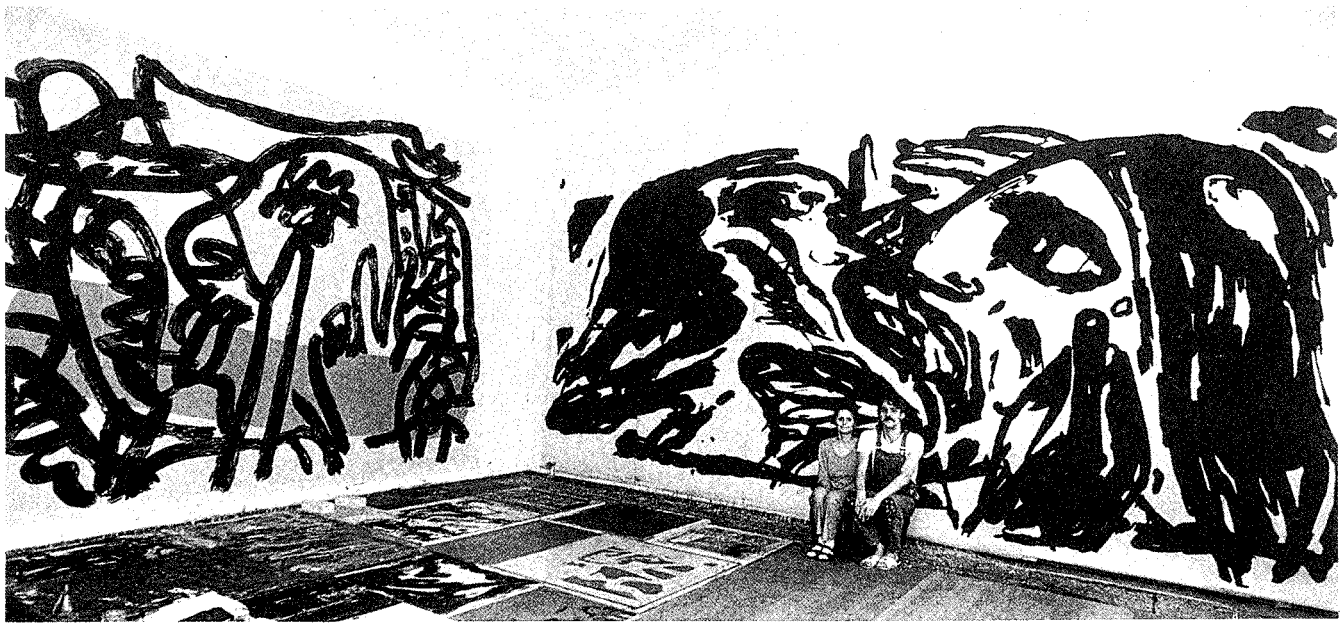


Foto Thomas Kläber

RIPLEY, Geo
REPÚBLICA DOMINICANA

Nasceu em Caracas, em 1950.
Graduou-se em Artes Plásticas na Universidad Autônoma de Santo Domingo. Estudou na Academia de Belas-Artes de Roma e na Fundação Dante Alighiere, Roma.
Vive em São Domingos, República Dominicana.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1970 IV Bienal Internacional de Ibiza, Espanha
1980 XI Bienal de Paris
1981 IV Bienal de Arte, Medellín, Colômbia
1981 Latin America Video Show, The Museum of Modern Art, Nova York
1982 First International Performance Cycle, Center for Inter American Relation, Nova York

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1974 Gráfica, Galería Lisandro Alvarado, Barquisimeto, Venezuela
1980 Ambiente Mágico, Theatre Noir, Paris
1982 Ceremonial Dinner Instalation Performance Just About Midtown-Downtown, Nova York
1984 Autorretrato en el Mito, Voluntariado del Museo de las Casas Reales, São Domingos, República Dominicana
1987 Ojo del Cielo, Centro de Arte Sebelén, São Domingos, República Dominicana

BIBLIOGRAFIA:

Enciclopédia Dominicana, Publicaciones Reunidas, Barcelona, Espanha
MILLER, Jeanette. *Historia de la Pintura Dominicana*, São Domingos, República Dominicana, 1980
SANTOS, Danilo de los. *La Pintura en la Sociedad Dominicana*, UCMM, 1981

OBRA APRESENTADA:

Utopia-Símbolo, Realidade-Símbolo, 1987
Instalação, performance, vídeo, 300 m² Vídeo-tapes:
a. *Germinação da "Huella"/Germinación de la Huella* U-Matic, 8 min. 30 seg.
b. *"Pijão"/Pijao*
U-Matic, 8 min. 45 seg.
c. *Meditações em Breve/Meditaciones en Breve*
U-Matic, 8 min. 30 seg.
d. *Símbolo Sincrético/Símbolo Sincrético*
U-Matic, 15 min.
e. *Símbolo Mágico/Símbolo Mágico*
U-Matic, 13 min.
f. *Auto-Retrato de Meditação no Tempo/Autorretrato de Meditación en el Tiempo*
g. *Caligrafia Mágica/Caligrafía Mágica*
U-Matic, 12 min.
h. *A Santidade Antiga/La Santidad Anciana*
U-Matic, 60 min.

Espaço tridimensional, a instalação Utopia-Símbolo/Realidade-Símbolo *reúne ossos, pedras ígneas, plantas, altares cerimoniais, artefatos tecnológicos, esculturas, alegorias arquitetônicas primitivas e atuais pinturas de feitio contemporâneo e de talhe mágico-religioso, assim como a harmoniosa intervenção do corpo na execução de performances, danças, cantos rituais, poesia etc; e tudo em estreito vínculo com o discurso mítico, mito-poético: "Do mito do espaço sagrado e dos ciclos do tempo", "Do mito do por que foram feitas as flautas de osso", "Do mito do arco-íris" e outros mitos. Uma nova visão da lenda e do mito que permite uma plena participação ao retorno histórico e à invenção espontânea. Uma abertura inovadora nos recursos estéticos da contemporaneidade.*

José Mármol

A Partir de las Ruínas Circullares, 1986

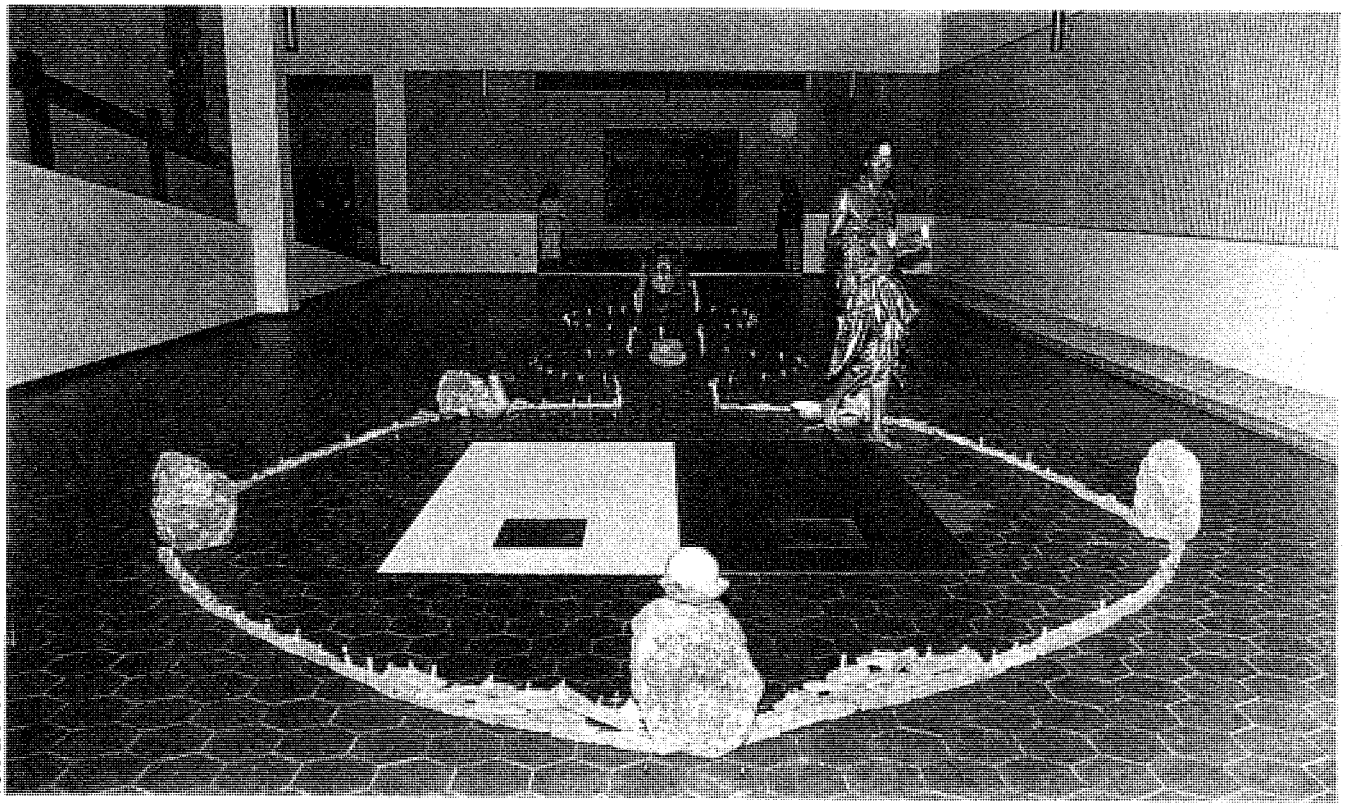


Foto Leonel Castillo

RIVERA DEGRACIA, Adonai
PANAMÁ

Nasceu em Villa de Los Santos, em 1957.
Licenciou-se em Artes Plásticas, INBA, México.
Vive na Cidade do Panamá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

- Exposições no Panamá, México, Costa Rica, Cuba, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- Exposições no Panamá, Venezuela e República Dominicana

BIBLIOGRAFIA:

Enciclopedia de la Cultura Panameña para Niños y Jovenes, Vol. 51 (suplemento educativo cultural do jornal *La Prensa*), Panamá, nov., 1985

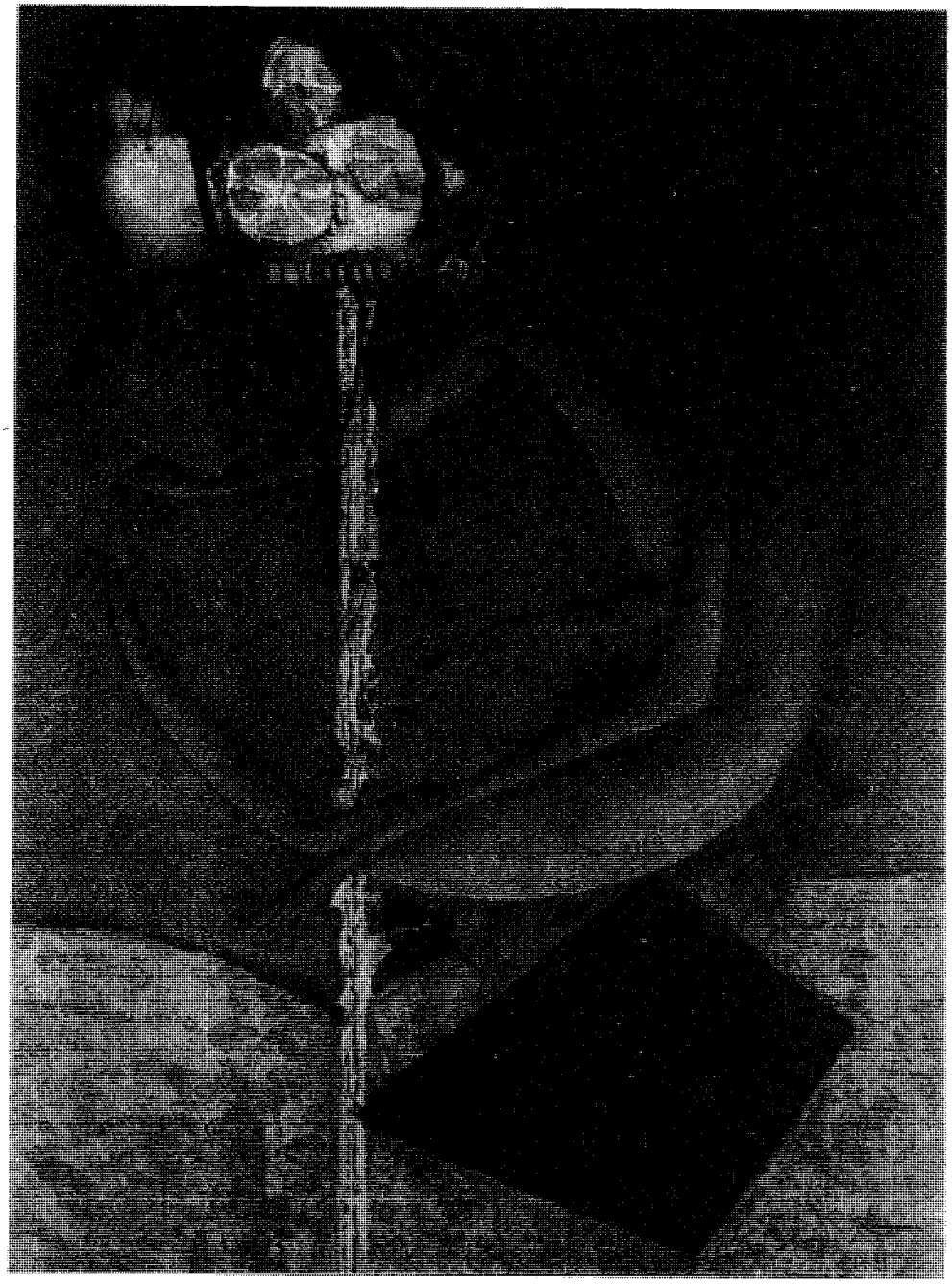
OBRA APRESENTADA:

Mata-Mãe/Mata-Madre, 1987
Óleo sobre tela, 96,52×55,88

Adonai Rivera é extremamente cuidadoso: a superfície de seus quadros registra tons que se conseguem através de modulações milimétricas de cor. A capacidade de nos alegrar com uma gama riquíssima de tonalidades e superfícies texturadas, com empastes, fazem de cada quadro uma "música para os olhos" de beleza singular. Os personagens que flutuam, pairam sobre essas superfícies enriquecidas, graças à variedade e à forma inteligente com que são pensadas as diferentes gamas de cor, são personagens antropomorfos e zoomorfos que aludem constantemente à vida do campo, à vida e à existência de comunidades no interior do país: cavalos, vegetação, um homem pescando na beira de um rio, frutas e peixes que invocam, antes de mais nada, a presença marinha, mas que se ligam a um mar camponês e montês. Esse transitar entre o mar e o campo, da natureza morta ao cavalo, com personagens em situações eróticas, está tangido ou tingido de uma atmosfera poética, misteriosa e onírica (que tanto encontramos com busca constante) da tendência surrealista da pintura no início do século.

Julio César Schara

2



ROCHE, Arnaldo
PORTO RICO

Nasceu em Santurce, em 1955.
Estudou na Faculdad de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico e no Institute of Chicago. É mestre em Artes.

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Espelhos e Paternidade/Espejos y Paternidad*, 1985
   Crayon de óleo sobre papel engessado, 238 x 151,5 cm
   Col. Arq. José M. Ramírez García
2. *Gotcha/Gotcha*, 1985
   Crayon de óleo sobre papel, 209 x 150 cm
   Col. José Llompart

2



ROESMIN
SURINAME

Nasceu em Paramaribo, em 1950.
Estudou Pintura no Instituto Nacional de Arte e Cultura, Paramaribo, na Academia de Belas-Artes Roterdam, e na Rietveed Akademy, Amsterdam.
Vive em Paramaribo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1973 Galerie Sretidensi, Amsterdam
1980 Lelystad, Holanda
1984 Exposição Nacional de Arte de Lelystad, Holanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Aquarellen Orvelte Drenthe, Holanda
1983 Projeto Artístico Lelystad, Thalia Paramaribo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Paisagem Pôlder,* 1981
   Crayon, 100 x 100 cm
   Col. particular
2. *Campo de Arroz,* 1987
   Crayon, 100 x 225 cm
   Col. particular
3. *Moradia dos Indianos,* 1987
   Crayon, 100 x 225 cm
   Col. particular
4. *Arbustos Negros (Apinti),* 1987
   Crayon, 100 x 225 cm
   Col. particular
5. *Leste-Oeste,* 1987
   Crayon, 100 x 225 cm
   Col. particular

ROMAGNOLO, Sergio
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1957.
Estudou na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.
Vive em São Paulo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Pintura Como Meio, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1984 Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro
1984 Galeria Luísa Strina, São Paulo
1985 Transvanguarda e Culturas Nacionais, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1986 La Nueva Pintura Brasileña, CAYC, Argentina

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Galeria Luísa Strina, São Paulo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1987
   Plástico moldado, 120 cm (altura)
   Col. do artista
2. *Sem Título*, 1987
   Fiberglas, 160 cm (altura)
   Col. do artista
3. *Sem Título*, 1987
   Fiberglas, 210 cm (altura)
   Col. do artista
4. *Sem Título*, 1987
   Fiberglas, 170 cm (altura)
   Col. do artista
5. *Sem Título*, 1987
   Fiberglas, 270 cm (altura)
   Col. do artista
6. *Sem Título*, 1987
   Fiberglas, 160 cm (altura)
   Col. do artista
7. *Sem Título*, 1987
   Plástico moldado, 120 cm (altura)
   Col. do artista

Sem Título, 1987



Patrocínio: Luísa Malzoni Strina; Linoart Gráficos e Editores Ltda.; Proplasa Projetos e Planejamento S.A.; Strina S.A. Ind. e Com. de Papéis.

Eis uma pintura popular (destinada a um público de massa), consumível, até certo ponto ingênua (porque não propõe armadilhas), sexy e glamurosa (dependendo de quem vê). Mesmo com tais características, o trabalho de Sergio Romagnolo não corresponde à definição da pop art *de Richard Hamilton, como pode parecer à primeira vista. Para ser* pop *mesmo, cada uma dessas peças deveria ser produzida em massa, remetendo à escala empresarial, lidar com soluções a curto prazo e baratas, dirigir-se exclusivamente à mocidade e, essencialmente, provocar humor. É verdade, contudo, que, na formação deste jovem artista paulista, contemporâneos da* pop art *— como Nelson Leirner e Julio Plaza — foram o pivô determinante para sua reflexão pessoal sobre as artes plásticas.*

Tudo começou de fato com a exposição "Pintura como Meio" (1983), que já revelou nomes de talento como Leda Catunda e Ana Maria Tavares. A partir desse momento, soprou um novo fôlego no circuito das artes. Produzindo uma figuração nãomimétrica e nem propriamente gestualística, a ousadia da intenção residiu em evitar que a pintura se tornasse assunto, receptáculo de história, fim do processo. Se na época a expressão "pintura conceitual" soava como palavrão, hoje está claríssimo que é uma proposta estética que veio revigorar uma velha e sofrida questão: a de representação.

Lisette Lagnado

ROMBOUTS, Guy
BÉLGICA

Nasceu em Louvain, em 1949.
Estudou no Instituto Superior St. Lukas, Gent, Bélgica.
Vive em Antuérpia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Inzicht/Overzicht, Museu de Arte Contemporânea, Gent
1980 1980 — Arte Belga Jovem, I.C.C., Antuérpia
1983 Kompas Kom pas, Espaço Morguen, Antuérpia
1985 Rien, Bateau Lavoir, Paris
1986 No Turbilhão, Palácio das Belas-Artes, Bruxelas

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 26 Coisas em um Número Igual de Palavras, Espaço 2, Antuérpia
1982 Ver, Vlaams Cultural Centrum; Ouvir, oey's Estalage; Sentir, Galerie A; Cheirar, Other Books e So Archive; Gostar, De Appel, Amsterdam
1985 X de Y, Zeno X, Antuérpia
1987 Desconstrução 87, Halles de Schaarbeek, Bruxelas Imagem na Cidade, Middelheim, Antuérpia

BIBLIOGRAFIA:

"Inzicht/Overzicht, Overzicht/Inzicht", Museu de Arte Contemporânea, Gent, 1979. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Alfabeto*, 1981
   Metal, vários formatos
2. *Sala de Aula*, 1986
   Instalação (mesas, cadeiras, quadro-negro, relógio, mapa-múndi)
3. *Instalação de Computador*, 1986

A linguagem expressiva de Guy Rombouts toma como ponto de partida as 26 letras do alfabeto romano que utilizamos para nos comunicar e atingir fins práticos. São elementos "fortuitos", determinados historicamente, que talvez não venham a ser o alfabeto ideal do futuro. Como início de um contato renovado com a realidade, no alfabeto de Guy Rombouts as nossas letras normais são substituídas por um número igual de diferentes linhas contínuas. Estas linhas, tomadas em conjunto, constituem os sinais do novo alfabeto.

Escrevendo essas variações de linhas de modo compacto e de forma mais ou menos circular, como os ponteiros do relógio, obtém-se uma imagem cerrada da palavra.

Roland Patteeuw

2



ROSADO DEL VALLE, Julio
PORTO RICO

Nasceu em Catano, em 1922.
Estudou na New School of Social Research, Nova York, e na Academia de Belas-Artes de Florença.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1949 Hotel Caribe Hilton, San Juan, Porto Rico
1953 Architectural League, Nova York

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Figura e Pássaro/Figura y Pájaro*, 1985
   Acrílica sobre papel, 194,4 x 176 cm
2. *Banhistas na Praia/Bañistas en la Playa*, 1986
   Acrílica sobre papel, 176 x 127 cm
3. Série de *Os Impedidos*/Série de *Los Impedidos*, 1986
   Acrílica sobre papel, 194.2 x 127,2 cm

1



RUIZ, Isabel
GUATEMALA

Nasceu na Cidade da Guatemala, em 1945.
Estudou desenho, pintura, cerâmica e escultura na Universidad Popular de Guatemala, gravura na Escuela Nacional de Artes Plásticas, e xilografia no Centro Regional de Artes Gráficas, Costa Rica.
Vive na Cidade da Guatemala.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 Galería El Túnel, Cidade da Guatemala
1976 Galería Cuscatlán, El Salvador
1977 Instituto Guatemalteco de Cultura Hispânica
1979 Banco de Guatemala
1982 Universidad Autónoma de Querétaro, México
1982 Galería Forum, Cidade da Guatemala

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983, 84 Exposição Internacional de Gravura, Taipei, China Nacionalista
1984 Exposição Internacional de Gravura, Curitiba, Brasil
1986 Exposición de Grabado Latinoamericano, San Juan, Porto Rico
1986 Bienal de Gravura, MOCHA, Nova York
1986 Gráfica de Guatemala, Instituto Italo-Latinoamericano, Roma

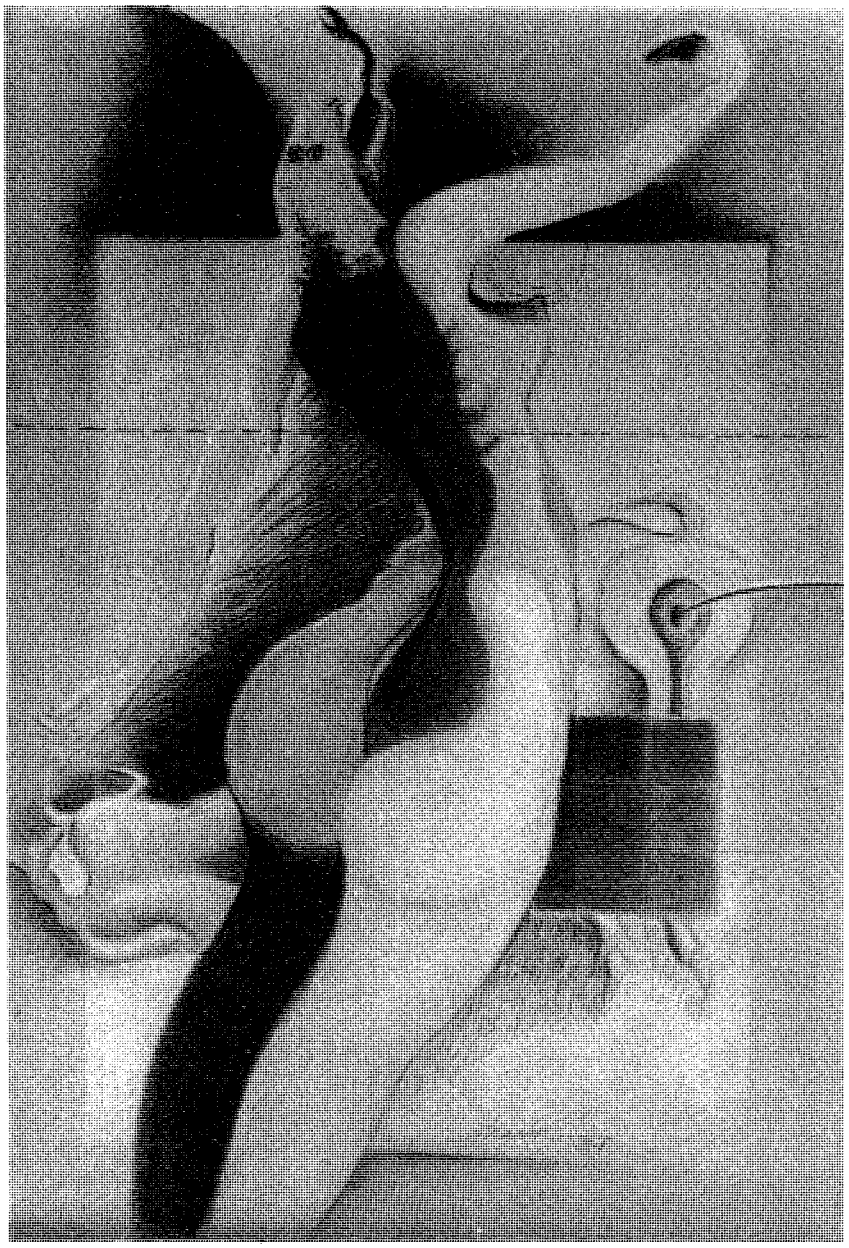
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Imagem Ocupada I/Imagem Ocupada I*, 1984
   Pastel, 110×80 cm
2. *Imagem Ocupada II/Imagem Ocupada II*, 1984
   Pastel, 110×80 cm
3. *Imagem Ocupada III/Imagem Ocupada III*, 1984
   Pastel, 110×80 cm

Considero que o propósito da complacência é alheio aos fins estéticos de Isabel Ruiz. Antes, dir-se-ia que ela aspira a crescer, elevar-se de seus próprios alicerces de dorida vocação, levantar-se a partir de seus mais íntimos e sinceros atos de consciência para encontrar expressão pessoal que a identifique com um contexto que não é plácido, mas descarnado e angustiante. Mas o que é valioso e se firma com poderosa angústia e decisão é a verdade dos atos de consciência que o talento dessa artista é capaz de transformar no registro palpável e estremecido do aqui e do agora, impossível de se diluir no esquecimento.

Delia Quiñonez

Imagem Ocupada



SABRY, Nashed
EGITO

Nasceu em Kena, Egito, em 1938.
Graduou-se pela Faculdade de Artes Aplicadas, Departamento de Escultura. É membro do Comitê de Belas Artes, Alto Conselho para a Cultura.
Vive no Cairo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

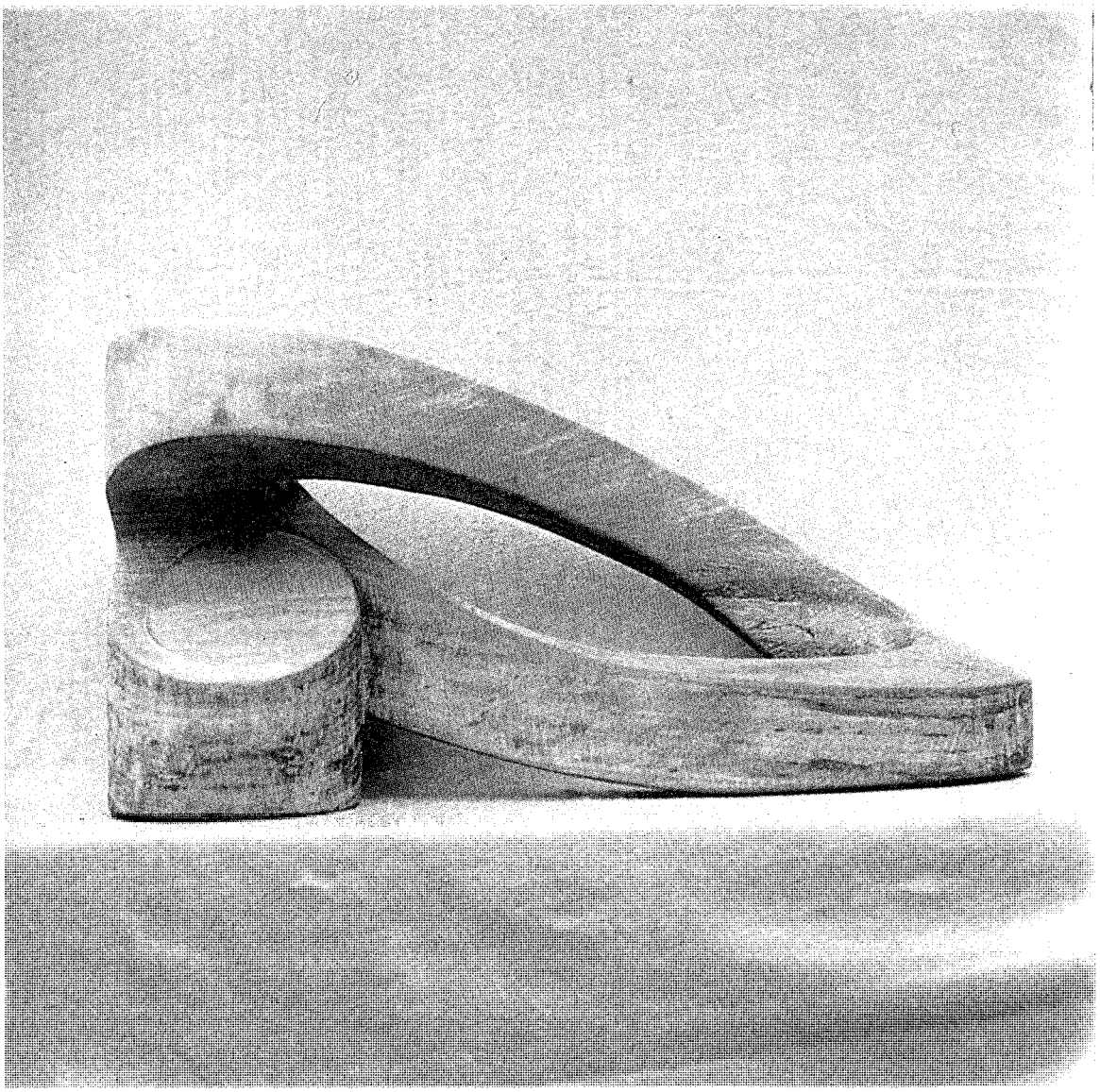
1971 Exposição de Arte Africana, Nairóbi, Quênia
1974 Bienal de Alexandria
1982 VIII Exposição Internacional de Arte, Índia
1984 Bienal de Pequenas Esculturas, Budapeste
1986 Bienal Internacional de Havana

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1969 Galeria do Instituto Goëthe, Cairo
1980 Centro Cultural Egípcio de Diplomatas, Cairo
1982 Galeria Al Salam, Cairo
1984 Galeria Ekhnaton, Cairo
1986 Centro Cultural Egípcio de Diplomatas Estrangeiros

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Broto 1,* 1985
   Escultura em madeira, 95 cm
   Col. do artista
2. *Broto 2,* 1985
   Escultura em madeira, 100 cm
   Col. do artista
3. *Broto 3,* 1985
   Escultura em madeira, 85 cm
   Col. do artista
4. *Broto 4,* 1986
   Escultura em madeira, 160 cm
   Col. do artista
5. *Criação de 2 Brotos,* 1986
   Escultura em madeira, 100 cm
   Col. do artista
6. *Criação 1,* 1986
   Escultura em madeira, 77 x 37 cm
   Col. do artista
7. *Criação 2,* 1986
   Escultura em madeira, 55 cm
   Col. do artista
8. *Criação 3,* 1986
   Escultura em madeira, 107 cm
   Col. do artista
9. *Criação 4,* 1987
   Escultura em madeira, 158 cm
   Col. do artista
10. *Criação 5,* 1987
    Escultura em madeira, 150 cm
    Col. do artista



SAFTOIU, Nicolae
ROMÊNIA

Nasceu em Cezieni, em 1935.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1967 Berlim
1968 Düsseldorf
1969 Viena
1970 Buenos Aires
1981 Ljubljana, Iugoslávia
1982 Fredrickstaad, Noruega

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1963 Bucareste
1969 Milão
1970 Bucareste
1979 Bucareste

OBRAS APRESENTADAS:

Série *Composição*
1. *Composição I*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
2. *Composição II*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
3. *Composição III*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
4. *Composição IV*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
5. *Composição V*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
6. *Composição VI*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
7. *Composição VII*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
8. *Composição VIII*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
9. *Composição IX*
   Técnica mista, 50 x 65 cm
10. *Composição X*
    Técnica mista, 50 x 65 cm

Nicolae Saftoiu é um temperamento explosivo, permanentemente censurado pelo rigor genuíno, o virtuose dos contrastes, o tipo imaginativo, debruçado sobre as metamorfoses espetaculares do mundo gráfico e as anamorfoses do mundo visualizado; ele capta e transmite o visível como uma torrente de impressões e um fragmentarium *dinâmico.*

Mihai Ispir

1 – Desenho



SAMBOLIN, Nelson
PORTO RICO

Nasceu em Salinas, em 1944.
Estudou na Universidade de Porto Rico e no Pratt Institute de Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1969 Ateneo Portoriqueño
1984 Bienal Internacional de Cracóvia, Polônia

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Jasmins no Cabelo e Rosas no Rosto/Jazmines en el Pelo y Rosas en la Cara*, (díptico), 1987
   Xerografia e desenho, 127 x 194,3 cm
2. *Que o Sol te Ilumine e te Acaricie a Aurora/Que el Sol te Alumbre y te Acaricie el Alba*, 1987
   Xerografia e desenho, 125,7 x 96 cm

1



SANCHES, Rui
PORTUGAL

Nasceu em Lisboa, em 1954.
Estudou no Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa.
Graduou-se em Belas-Artes pela Goldsmiths College, Londres.
É mestre em escultura pela Yalle University, Estados Unidos.
Vive em Lisboa.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Arquipélago, Lisboa
1986 Le XX ème au Portugal, Bruxelas
1986 Cumplicidades, Galeria Emi-Valentim de Carvalho, Lisboa
1986 III Exposição de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1986 70-80 Arte Portuguesa, São Paulo e Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Desenhos, Lisboa
1984 Et in Arcadia Ego Etc, Galeria Diferença, Lisboa
1986 Frágil, Bar Frágil, Lisboa
1987 Preto e Branco, Galeria Diferença, Lisboa

BIBLIOGRAFIA:

MELO, Alexandre. "O Contemporâneo como Território", *Expresso*, Lisboa, 1985
MELO, Alexandre. "Os Vértices do Lugar" (entrevista), *Expresso*, Lisboa, 1986
MOLDER, Maria Filomena. *Arquipélago*, Lisboa, 1985. Catálogo
OLIVEIRA, Emídio Rosa. "Rui Sanches, Desenhos na 'Diferença'", *Semanário*, Lisboa, 1987
PORFÍRIO, José Luís. "Oito Artistas para os Nossos Anos 80", *Expresso*, Lisboa, 1985

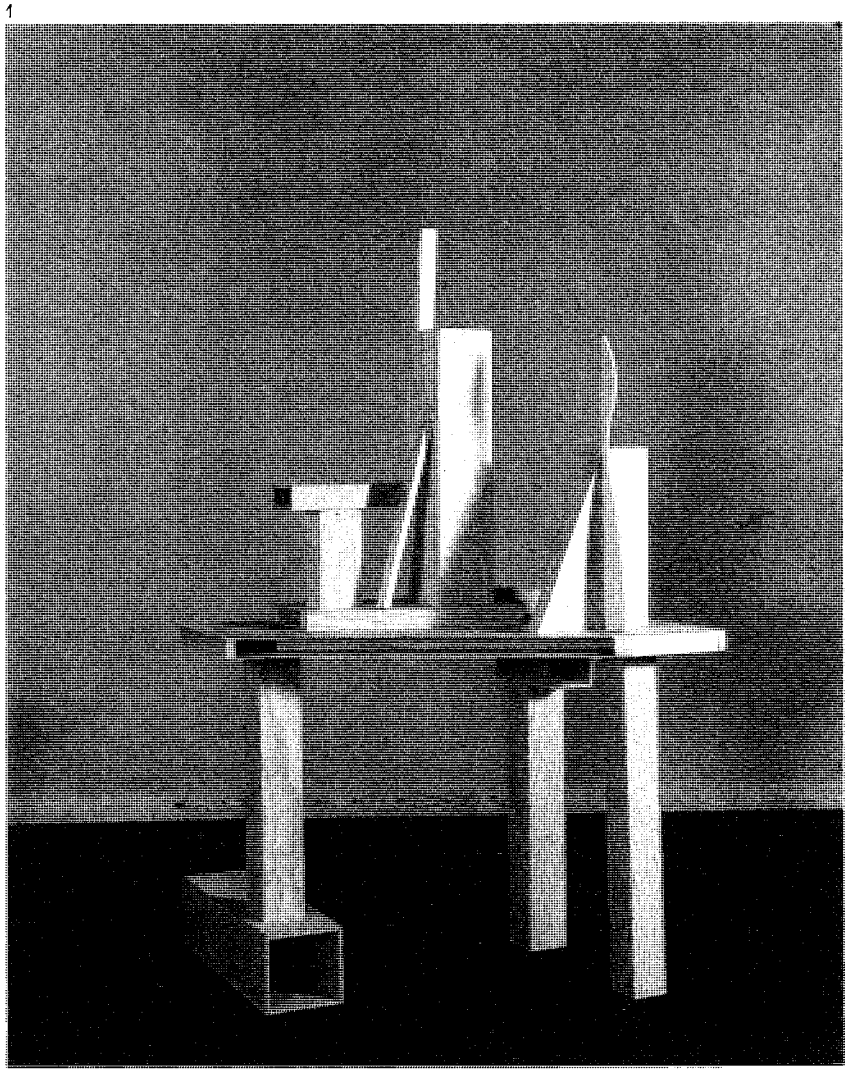
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Q.B.*, 1986
   Escultura em madeira, 180×125×120 cm (base: 300×300 cm)
   Fundação Luso-americana
2. *Natal*, 1986
   Escultura, técnica mista, 180×350×250 cm (base: 320×470 cm)
   Galeria Emi-Valentim de Carvalho
3. *A Morte de Sócrates*, 1987
   Escultura, técnica mista, 200×300×280 cm (base: 450×450 cm)

Rui Sanches "modela" as suas obras construindo estruturas com varas, fasquias, retângulos. Dessas estruturas, aparafusadas ou pregadas, partem elementos sabiamente pousados, em que nada é obra do acaso, como poderá parecer à primeira vista, mas profundamente pensados de modo a curar os espaços que pretende e a que às vezes não é alheia uma ironia muito própria, ironia essa acentuada nos últimos trabalhos com a intromissão de objetos de vidro de produção industrial, como é o caso de candeeiros, lâmpadas e aquários.

José Sommer Ribeiro

1



SANDERS, Willem
HOLANDA

Nasceu em Helmond, em 1954.
Estudou no Whitney Museum of American Art, Nova York, e no Institute for Art and Urban Resources, Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 De Goddelijke Komedie, Galerie't Venster, Roterdam
1985 Doppelgänger/Cover, Aorta, Amsterdam
1985 Wat Amsterdam Betreft, Stedelijk Museum, Amsterdam
1985 Studio Artists, the Clocktower, Nova York
1986 Tussenblik, Amersfoort, Almelo, Den Bosch e Haarlem, Holanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Museu Fodor, Amsterdam
1984-85 Galerie The Living Room, Amsterdam
1986 Galerie't Venster, Roterdam
1986 Galerie The Living Room, Amsterdam

BIBLIOGRAFIA:

Code, nº 2, 3 e 5, 1984, 85 e 87
JANSSEN, Bert. "Rijksaankopen", 1985. Catálogo
JOURDAN, Annie. *Art-Press*, 1987
LAMOREE, Jhim. *Metropolis M*, 1985
MIGNOT, Dorien. "Wat Amsterdam Betreft", Stedelijk Museum, 1985. Catálogo
ROSKAM, Mathilde. "Tussenblik", 1987. Catálogo
VAN BURKOM, Frans e HEYNEN, Pieter. "Rijksciankopen", 1984.
VAN NIEUWNHUIZEN, Martijn, *Flash Art*, fev.-mar., 1987
VAN WEELDEN, Dirk. The Living Room, 1984-85. Catálogo
VRIENDS, Arno. "Studio Artists", The Clocktower, 1985. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *O Aumento do Turismo IV*, 1986
   Esmalte sobre papel, 210 × 160 cm
   The Living Room, Amsterdam
2. *Lugares Onde os Turistas se Encontram II*, 1986
   Esmalte sobre papel, 210 × 160 cm
   Stedelijk Museum, Amsterdam
3. *O Herói de Kelly*, 1987
   Esmalte sobre papel, 210 × 160 cm
   Haags Gemeentemuseum, Haia
4. *A Opção de Seuphor*, 1987
   Esmalte sobre papel, 210 × 160 cm
   The Living Room, Amsterdam
5. *A Opção de Seuphor II*, 1987
   Esmalte sobre papel, 210 × 160 cm
   Col. particular

Para o pintor do plano bidimensional, a definição do espaço forma uma inesgotável fonte de inspiração. Assim também para Willem Sanders. Em seus quadros de composição dramática, a perspectiva é aniquilada para dar lugar a um esquema compositivo baseado em complexo padrão de linhas. Dentro desse esquema um lugar preponderante é atribuído à cor. Ela concede às várias partes do padrão uma identidade tão fortemente própria que essas partes não se submetem ao total, que permanece constrito pela pronunciada moldura. A finalidade de Sanders é a marcação dentro do quadro, de um ponto que se deixa indicar com o termo "título" — o ponto de cristalização dos temas culturais, sociais e filosóficos com que ele próprio se ocupa. Com suas pinturas penetramos num enclave ainda desconhecido e sem denominação, no qual a essência a cada instante se esconde atrás de um "outro ver".

Marjolijn C. W. Vredegoor
Coordenador Geral

3

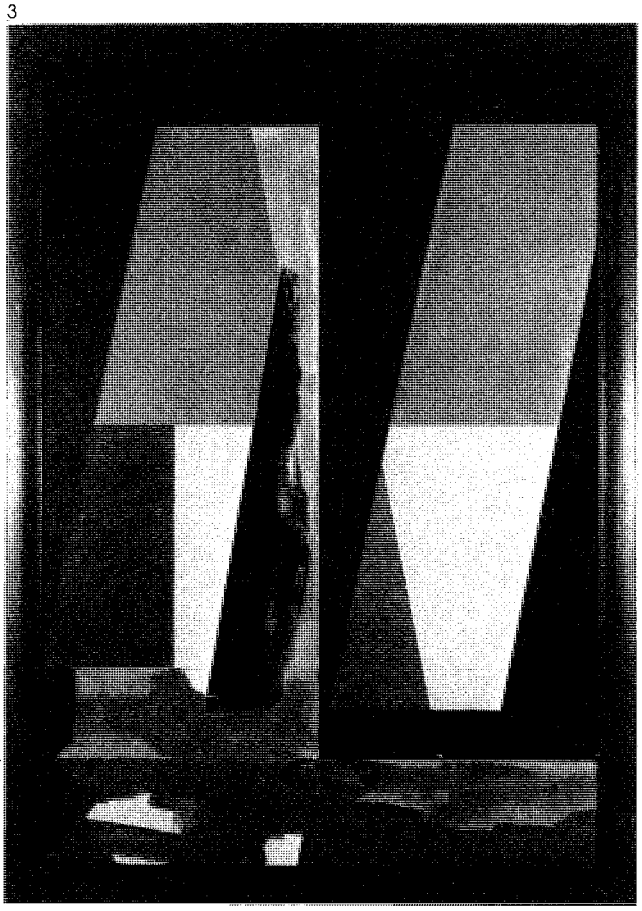


Foto Martin Stoop

SAVATER, Juan Carlos
ESPANHA

Nasceu em San Sebastián, Espanha, em 1953.
Licenciou-se pela Faculdad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Estudou no Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas.
Vive em Madri.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1977 Galería Multitud, Madri
1984 Spanisches Kaleidoskop, Museum am Ostuwal, Dortmund, Alemanha Ocidental
1984 Internationale Kunstmesse, Basiléia, Suiça
1984 Wissenschaftszenteum, Bonn
1985 Arco 85, Galería Alençon, Madri
1986 Arco 86, Galería Gamarra y Garrigues, Madri
1986 FIAC 86, Galería Gamarra y Garrigues, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galería Sen, Madri
1981 Caja de Ahorros Municipal, San Sebastián, Espanha
1982 Galería Sen, Madri
1985 Galería Alençon, Madri

BIBLIOGRAFIA:

CALVO SERRALLER, Francisco. "Entre el Arrebato y la Melancolía", *El País*, 1982
CALVO SERRALLER, Francisco. "Juan Savater", *Lápiz*, Madri, 1982
CALVO SERRALLER, Francisco. "Pinturas y un Retorno de Juan Carlos Savater", *El País*, Madri, 1985
GONZALEZ GARCÍA, Angel. "Juan Savater, un pintor romântico", *El País*, Madri, 1980
LOGROÑO, Miguel. "Presencia y Revelación", *Diario 16*, Madri, 1985

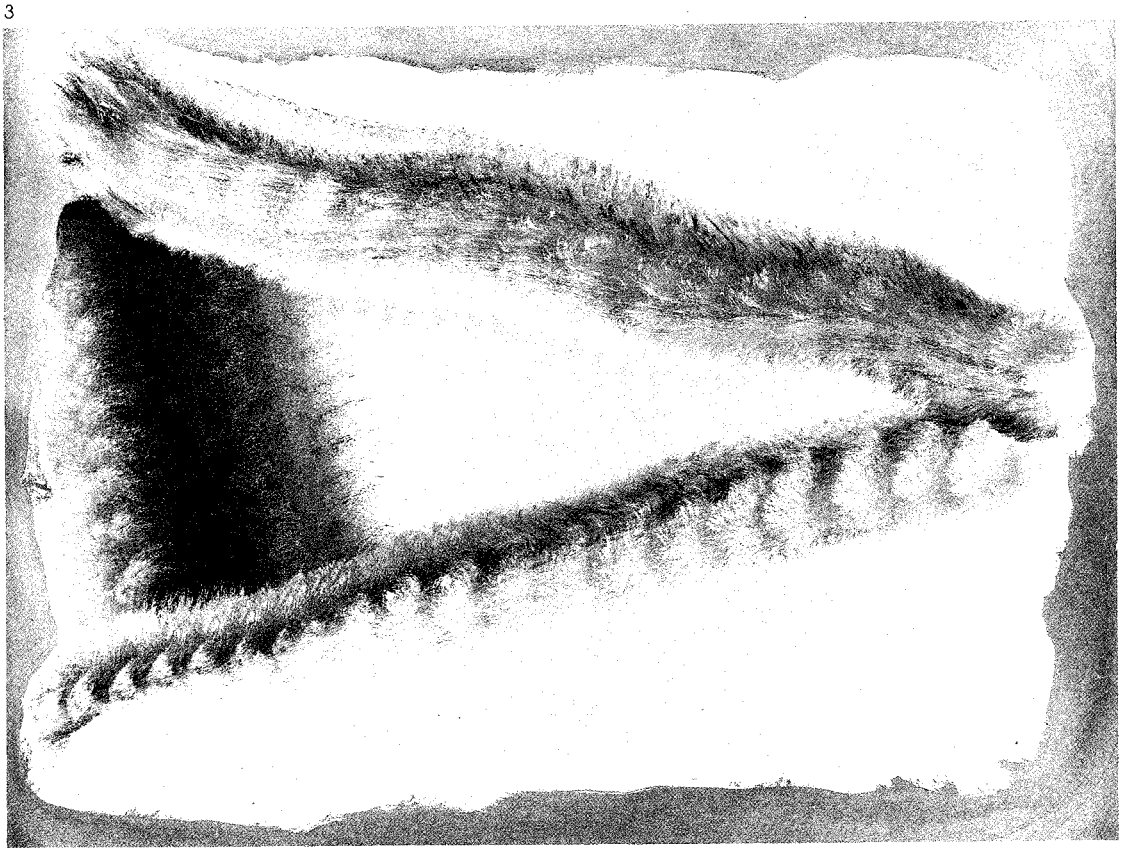
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Celeiro/Granero*, 1986
   Óleo sobre madeira, 50 × 80 cm
   Col. do artista
2. *Abandonado/Abandonado*, 1987
   Óleo sobre madeira, 80 × 80 cm
   Col. do artista
3. *Céu/Cielo*, 1987
   Óleo sobre madeira, 60 × 80 cm
   Col. do artista
4. *Lázaro/Lázaro*, 1987
   Óleo sobre madeira, 100 × 68 cm
   Fundació Caixa de Pensions
5. *Erva Nova/Hierba Nueva*, 1987
   Óleo sobre madeira, 90 cm (diâmetro)
   Col. do artista
6. *Outubro/Octubre*, 1987
   Óleo sobre madeira, 90 cm (diâmetro)
   Col. do artista
7. *O Refúgio das Feras/El Refugio de las Fieras*, 1987
   Óleo sobre madeira, 83 × 92 cm
   Col. do artista
8. *Guadarrama/Guadarrama*, 1987
   Óleo sobre madeira, 60 × 80 cm
   Col. do artista

Na concisão dos formatos, na busca de uma vibrante e concentrada sensualidade em sua técnica pictórica, Juan Carlos Savater encontrou um meio precisamente ajustado à natureza de sua inquietude, através de uma concentração de energia num quadro que se converte em catalisador emocional de alta voltagem, tal como uma "mônada", que aprisiona e irradia, ao mesmo tempo, um aspecto essencial desse diálogo, no qual o sentido do real se revela ante o espírito lúcido e agônico do pintor.

Fernando Huici

3



SCHUIL, Han
HOLANDA

Nasceu em Voorschoten, em 1958.
Estudou nos Ateliers 63, Haarlen, Holanda.
Vive em Amsterdam.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Palácio Real do Dam, Amsterdam
1985 Wat Amsterdam Betreft, Stedelijk Museum, Amsterdam
1986 Een Keuze, Kunst-RAI 1986, Amsterdam
1986 Contour, Museu Municipal Het Prinsenhof, Delft, Holanda
1986 Tussenblik, De Zonneholf, Amersfoort, Holanda
1987 A l'heure de la Hollande, Museu de Arte Contemporânea de Montreal

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Arte e Projeto, Amsterdam
1985 Galerie't Venster, Roterdam
1986 Plus-Kern, Bruxelas
1986 Arte e Projeto, Amsterdam
1987 Arte e Projeto, Amsterdam

BIBLIOGRAFIA:

Contour, Museu Municipal Het Prinsenhof, Delft, 1986. Catálogo
ONRUST, Milco; ROSCAM, Mathilde e SCHUIL, Han. *Bijvoorbeeld* nº 2, 18º ano, maio-jun., 1986
OTT VANGER, Aleid; SCHUIL, Han. *Metropolis M*, nº 5, nov.-dez., 1984
SCHAMPERS, Karel; SCHUIL, Han. "Wat Amsterdam Betreft", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1985. Catálogo
WESSELING, Janneke. "De Alles Doordringende Sensatie van Kleur", *Museumjournaal*, nº 6, série 32

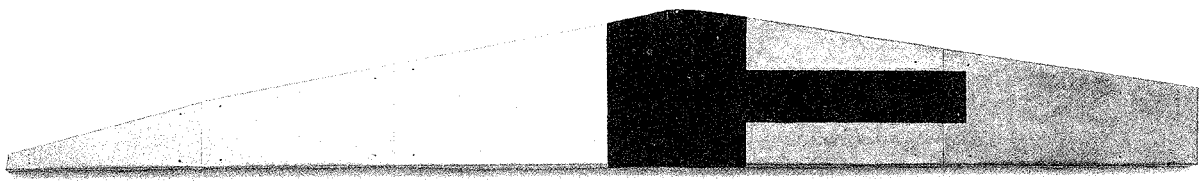
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título*, 1985
   Óleo sobre folha-de-flandres, 30 x 190 cm
   Stedelijk Museum, Amsterdam
2. *Sem Título*, 1985
   Óleo sobre folha-de-flandres, 132 x 121 cm
   B. J. Swart, Amsterdam
3. *Sem Título*, 1986
   Óleo sobre folha-de-flandres, 68 x 301 cm
   Rijksdienst Beeldende Kunst, Amsterdam/Haia

Apesar de trabalhar com formas de aparência geométrica, Han Schuil não se considera um pintor abstrato-geométrico. Nesse sentido seu trabalho é demasiado material: não pinta sobre tela, mas sobre madeira ou folha-de-flandres, misturando por vezes sua tinta com areia. Seus suportes são muitas vezes de composição múltipla, objetos bidimensionais, formados e pintados em tons pastéis, cores da terra e, por vezes, uma cor primária. Eles possuem a forma direta do discurso da imagem, cujo impacto é idêntico ao de um sinal, mas repercute durante um tempo mais longo. Suas pinturas são sinais para emoções plásticas e, por conseguinte, impossíveis de serem exprimidas com palavras. Por isso também suas pinturas não são essencialmente abstratas. Elas significam, de fato, um absoluto próprio, originado na realidade e dela retirando a dimensão humana.

Marjolijn C. W. Vredegoor
Coordenador Geral

Sem Título, 1986



SEGUÍ, Antonio
ARGENTINA

Nasceu em Córdoba, em 1934.
Vive em Córdoba, Argentina, e Arcueil, França.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1961 I Bienal Americana de Arte de Buenos Aires
1967 III Bienal Internacional de Cracóvia
1971 ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1977 Dokumenta 6, Kassel, República Federal da Alemanha
1984 XLI Bienal de Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1957 Galeria Paideia, Córdoba, Argentina
1965 Galerie Claude Bernard, Paris
1972 Galeria Lefebre, Nova York
1980 Galeria Nishimura, Tóquio
1984 Fundación San Telmo, Buenos Aires

BIBLIOGRAFIA:

BALTHAZAR, André. *Paysages Habités*, Le Salon d'Art, Bruxelas, 1981. Catálogo
GLUSBERG, Jorge. *Los Grabados de Antonio Seguí*, Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1984. Catálogo
KOTTE, Wnofer. *Seguí, Exercícios de Estilo em Torno de Retratos de Família*, Gallerie T., Amsterdam, out. 1973. Catálogo
LASAIGNE, Jacques. *Les Parcs Nocturnes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979. Catálogo
MEURIS, Jacques, *Seguí, le Monde, les Mondains*, Musée de Louinia-Neuve, Bélgica, 1983. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Oito telas*
   200 x 200 cm
2. *Uma maquete em acrílico*
   30 x 30 x 30 cm

Esses trabalhos, junto com os trabalhos dos outros quatro artistas argentinos, Luis Benedit, Américo Castilla, Gustavo López Armentía e Clorindo Testa, compõem uma instalação.

Para Seguí, a denúncia é um leitmotiv.
No entanto, a denúncia não é somente a denúncia dos mitos, das realidades históricas, da injustiça, mas a denúncia da arte como tal.
Da arte como ilusão, no sentido freudiano, mas não para denunciar a arte como inapta para a vida, pelo contrário: uma denúncia permanente da insensibilidade ante as manifestações artísticas.
A relação entre o prazer e a criação em Seguí é uma relação de necessidade. Um prazer que não se esgota no ato de criar, mas que se complementa com o consumo, com a mediação da comunicação.
Como afirma Freud, isto tem também uma grande dose de agressividade, que se manifesta, no caso de Seguí, com um humor satírico e uma oposição frontal à estética e aos princípios éticos baseados em normas rígidas.
Em sua arte, a ruptura com a realidade há que ser vista mais como uma ruptura constante consigo mesmo, com seu imaginário, com sua relação com o real. Assim surgem seus temas, seus personagens, suas histórias, suas formas sempre diferentes.
É como se tivesse colocado toda uma artilharia ao serviço do que Freud concebeu como a sublimação dos instintos por meio da arte.



SELIM
EGITO

Nasceu em Damietta, Egito, em 1936.
É autodidata. É diretor do Centro de Artes, Cairo.
É membro do Supremo Conselho de Cultura.
Vive no Cairo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1970 Musée Galiera, Paris
1976 Bienal de Veneza
1979 Bienal de Valparaíso, Chile
1980 Meredian House, Washington D.C.
1986 Bienal de Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1966 Woodstock Gallery, Londres
1974 Museu de Arte Moderna, Alexandria
1974 Retrospectiva, Galeria de Belas-Artes, Cairo
1978 Galeria Mitkal, Abidjan, Costa do Marfim
1979 Galeria Almoneda, Maiorca, Espanha

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1986
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
2. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1986
   Óleo sobre tela, 80 x 80 cm
3. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1986
   Óleo sobre tela, 125 x 125 cm
4. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1986
   Óleo sobre tela, 125 x 215 cm
5. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1987
   Óleo sobre tela, 125 x 135 cm
6. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 135 cm
7. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 135 cm
8. *Arabesco, Contra-Ponto*, 1987
   Óleo sobre tela, 125 x 135 cm



SHIN, Il-Geun
CORÉIA DO SUL

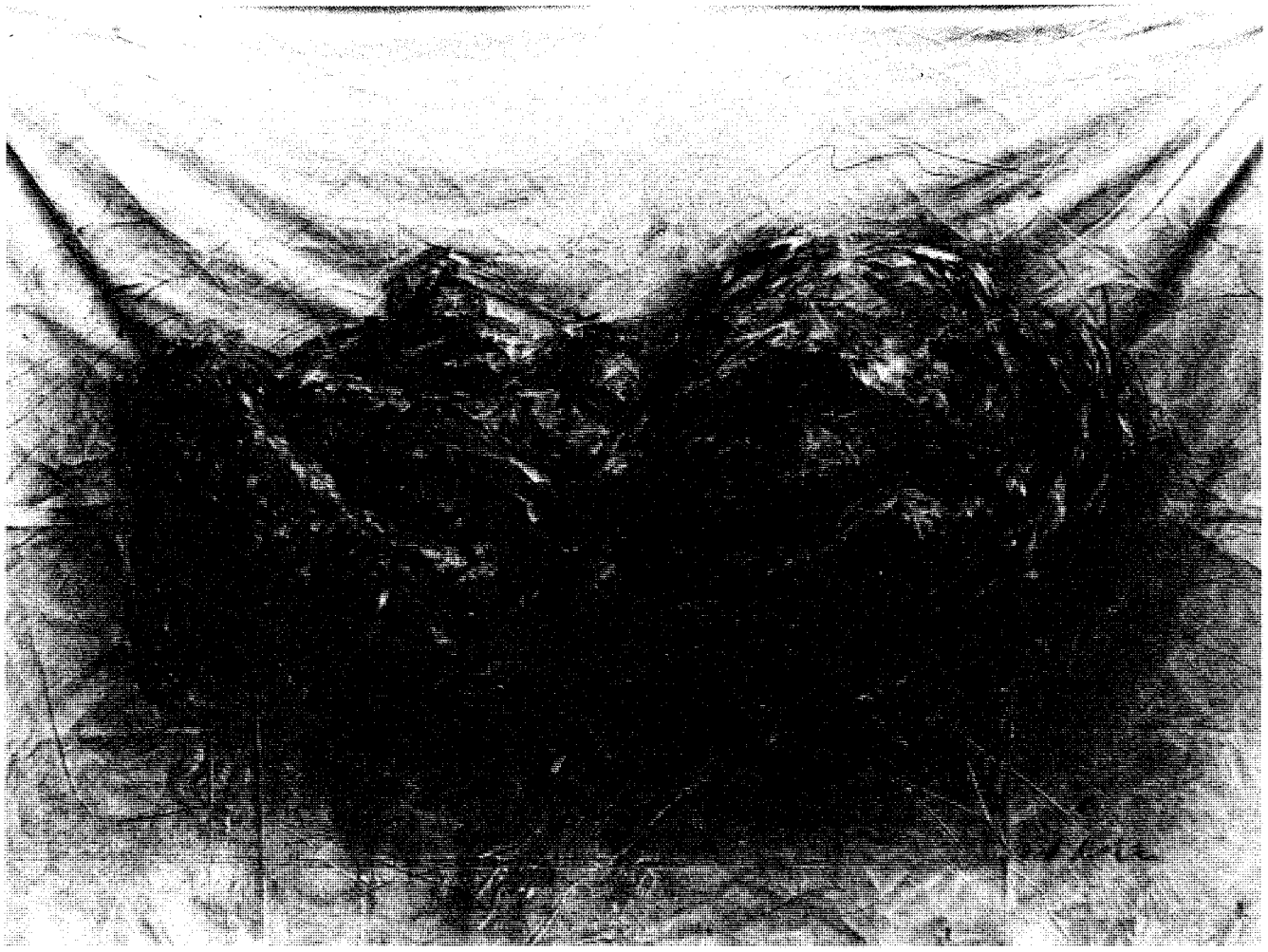
Nasceu em Seul, em 1947.
Graduou-se na Escola de Belas Artes, Universidade Hong-Ik.
Vive em Seul.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979	Exposição de Arte Moderna da Ásia, Tóquio
1980	Exposição de Desenhos e Gravuras Coreanas, Seul
1981-86	Exposição de Pintura Coreana e Japonesa Contemporâneas, Seul / Fukuoka
1983	Exposição Coreana de Trabalhos em Papel, Taipei
1984	Exposição Internacional '84 de Desenho de Seul

OBRA APRESENTADA:

Sem Título, 1987
Acrílica sobre tecido, 200 x 148 cm
Col. do artista



SHOME, Biren
BANGLADESH

Nasceu em Jamalpur, em 1948.
Estudou no Instituto de Arte, Universidade de Dacca. Estudou Artes Gráficas, Atelier Gráfico-71, Dacca.
Vive em Dacca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 III Trienal, Nova Délhi, Índia
1981 Arte Contemporânea de Bangladesh, VI Festival de Arte Asiática, Hong Kong
1983 Arte de Bangladesh Hoje, China
1983 II Bienal de Arte Asiática, Academia Shilpakala de Bangladesh, Dacca
1987 Exposição de Pintura Contemporânea de Bangladesh, Galeria Nacional de Arte Moderna, Nova Délhi

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Exposição de Gravura e Desenho, Academia de Shilpakala, Dacca
1979 Exposição Individual de Pintura, Galeria do Instituto, Dacca
1985 Exposição Individual de Pintura, Academia do Instituto, Dacca

BIBLIOGRAFIA:

Arte Contemporânea em Bangladesh, Museu de Arte de Hong Kong — 1981, Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh
Arte de Hoje em Bangladesh — 1983, Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh
Bienal de Arte Asiática — 1981-83, Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh
Fourty Paintings, White Chappel Art Gallery, Londres — 1979, Séries de Arte Contemporânea de Bangladesh

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Composição-1*, 1987
Técnica mista, 56×76 cm
Col. do artista
2. *Composição-2*, 1987
Técnica mista, 56×76 cm
Col. do artista
3. *Composição-3*, 1987
Técnica mista, 56×76 cm
Col. do artista
4. *Composição-4*, 1987
Técnica mista, 56×76 cm
Col. do artista
5. *Composição-5*, 1987
Técnica mista, 56×76 cm
Col. do artista

Biren Shome pode ser chamado de rebelde gentil, pois suas pinturas e gravuras nunca falam alto. Uma espécie de solidão e melancolia parece espalhar-se em suas telas. Seus trabalhos são, em sua maioria, figurativos e simbólicos, limitados por contorno circular. Seus temas são basicamente românticos, ao tomarem forma nas telas. Sua técnica e forma são modernas, mas a idéia se baseia na sua própria terra. Sua paixão nunca ultrapassa o limite que ele mesmo estabelece.

Santosh Gupta

1



SICILIA, José María
ESPANHA

Nasceu em Madri, em 1954.
Vive em Madri.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Five Spanish Artists, Artist Space, Nova York
1986 Double Figures: Saura, Arroyo, Sicilia, Barceló, Museum of Modern Art, Oxford
1986 Three Spanish Artists, Serpentine Gallery, Londres
1986 Pintores y Escultores Españoles 1981-86, Sala de Exponciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madri
1986 XLII Bienal de Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1986 Blum Helman Gallery, Nova York
1986 Akira Ikeday Gallery, Nagoya, Japão
1986 Galería Marga Paz, Madri
1986 Galería La Máquina Española, Sevilha
1987 Varnet Steinberg Gallery, San Francisco

BIBLIOGRAFIA:

CALVO SERRALLER, Francisco. *José María Sicilia: Pinturas 1983-84*, Madri, 1984
GROUT, Catherine. "José María Sicilia" (Entrevista), *Flash Art*, Milão, 1986
HUICI, Fernando. "José María Sicilia en la densidad de la pintura", *El País*, Madri, 1985
PAZ, Marga. "Entrevista a José María Sicilia", *Comercial de La Pintura*, Madri, 1984
PINHARANDA, João. *New York: José María Sicilia*, Galeria Cómicos, Lisboa, 1985. Catálogo
RAYNOR, Vivien. "José María Sicilia", *The New York Times*, Nova York, 1986
WESTFALL, Stephen. "José María Sicilia at Blun Helman", *Art in America*, 1986

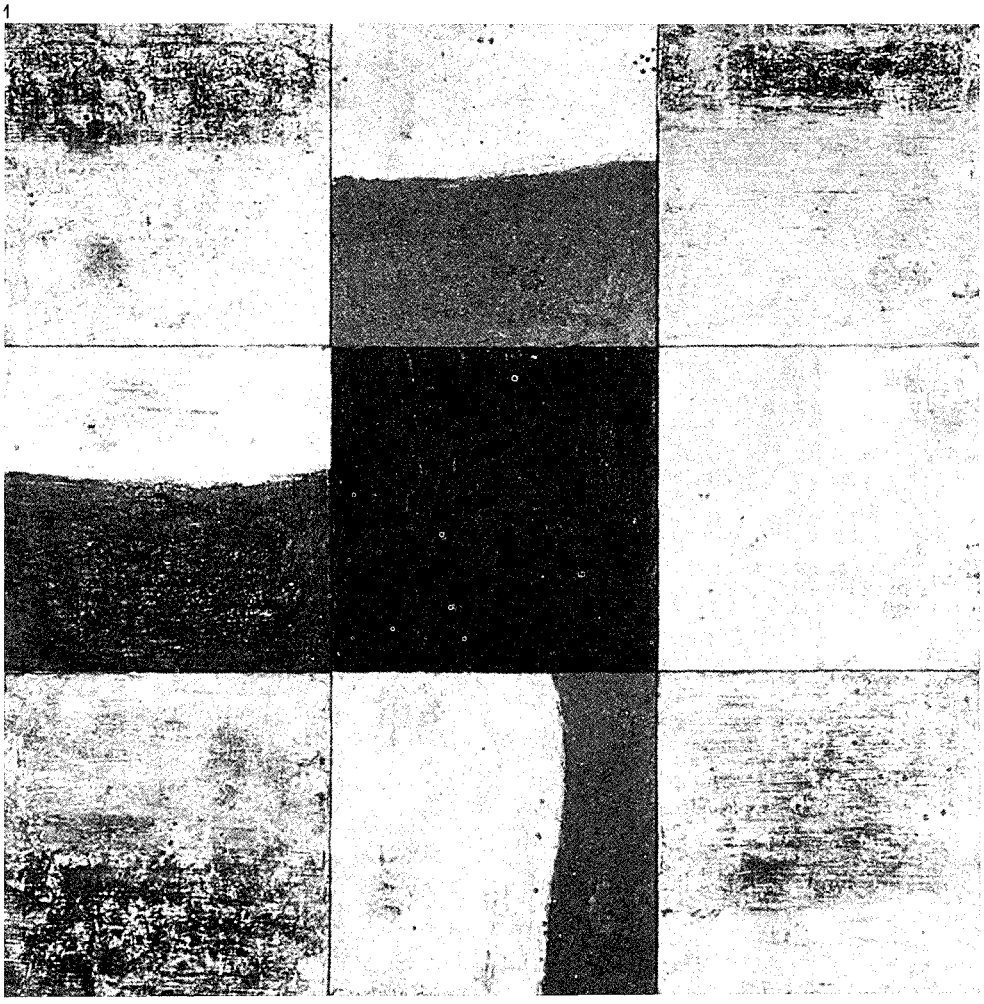
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Flor Negra VI*, 1986
   Acrílica Sobre Tela, 270 x 270 cm
   Col. Galería Marga Paz
2. *Flor Negra VII*, 1986
   Acrílica Sobre Tela, 260 x 300 cm
   Col. Fundación Caja de Pensiones
3. *Flor Vermelha VIII*, 1986
   Acrílica Sobre Tela, 270 x 270 cm
   Col. Galería La Máquina Española
4. *Flor Vermelha VI*, 1986
   Acrílica Sobre Tela, 300 x 120 cm
   Col. Carmen e Isabel Cobo
5. *Flor Vermelha*, 1987
   Acrílica Sobre Tela, 300 x 60 cm
   Col. do artista
6. *Flor Vermelha*, 1987
   Acrílica Sobre Tela, 300 x 60 cm
   Col. do artista

José María Sicilia estabelece um diálogo entre componentes de natureza contraditória, mas que se conjugam num equilíbio dramático. Gesto ou matéria devem, assim, enfrentar seu peso em face da geometrização compositiva, que nasce inclusive do encaixe de diferentes telas num políptico, assim como planos de tendência monocromática mantêm seu contraste com outras superfícies saturadas com sobreposição de cor. E sobre essa contínua dinâmica entre opostos, o caráter limite do desafio conceitual assumido por Sicilia adquire todo seu potencial perturbador, sua secreta e complexa violência mental.

Fernando Huici

1



SINGER, Michael
ESTADOS UNIDOS

Nasceu em 1945.
É bacharel em Belas-Artes, pela Cornell University, Estados Unidos. Graduou-se pela Rutgers University, Estados Unidos.
Estudou na Yale University
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Art on Paper, The Weatherspoon Art Gallery, Greensboro, Estados Unidos
1984-85 Drawings by Sculptors, Two Decades of NontObjective Art in the Leagram's Collection, The Montreal Museum of Five Arts, Montreal; Vancouver Art Gallery, Vancouver; The Nickle Arts Museum, Calgary, Canadá; The Seagram Building, Nova York; London Regional Art Gallery, London, Canadá
1984-85 Primitivism in 20th Century Art, The Museum of Modern Art, Nova York
1985 The Sculptor as Draughtsman, Visual Arts Museum, Nova York
1985 Transformations in Sculpture, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York
1986 Sculpture / Aspen, The Aspen Art Museum, Aspen, Estados Unidos.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Galerie Zabriskie, Paris
1981 Sperone Westwater Fischer, Nova York
1983 J. Walter Thompson Art Gallery, Nova York
1984 The Solomon R. Guggenheim, Nova York
1986 Sperone Westwater, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

BELLMAN, David. *Drawings by Sculptors Two Decades of Non-Objective Art in the Seagram's Collection*, Nova York, 1984. Catálogo
BOIS, Yve-Alain. "La Pensée Sauvage", *Art in America*, vol. 73, n.º 4, abr., 1985
BRENSON, Michael. *The New York Times*, dez., 1985
FREEMAN, Phyllis, HIMMEL, Eric, PAVESE, Edith e YAROWSKY, Anne (editores). *New Art*, Nova York, 1984
PHILLIPS, Deborah. *Artnews*, vol. 84, n.º 5, maio, 1985
PHILLIPS, Patricia. *Artforum*, vol. *XXIV*, n.º 8, abr., 1986
ROBINS, Corinne. The Pluralist Era American Art'68-81, Nova York, 1984. Catálogo
SINGER, Michael. "Michael Singer", *Arts*, vol. 58, n.º 9, maio, 1984
VARNEDOE, Kirk. *Primitivism in 20th Century Art*, Museum of Modern Art, Nova York, 1984. Catálogo
WALDMAN, Diane. *Transformations in Sculpture*, The Solomon R. Guggenheim Museum of Art, Nova York, 1985. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

Clouds Hands Ritual Series, 1982-83
Madeira e pedra, 381x292,10x180,34 cm

Os desenhos e as esculturas de Singer evocam ao mesmo tempo a natureza e o ritual. Diana Waldman, em seu ensaio para a exposição de Singer no Guggenheim Museum de Nova York, escreveu: "Em muito da obra executada de 1980 em diante, há um sentimento de auto contenção. São estruturas pouco elevadas cujas "paredes" atuam como barreiras, tal como na arquitetura ocidental, mas como portões que conduzem ao interior, evocando portões e cercas de santuários xintoístas... Esses mágicos cercados evocam uma relação ritualística que é em parte natureza, em parte mito".

O significado mágico e ritualístico da escultura de Singer reflete-se em títulos como First Gate Ritual Series, *um tema explorado desde 1979.*

Anne Sue Hirshorn

Ritual Gate Series-II, 1983

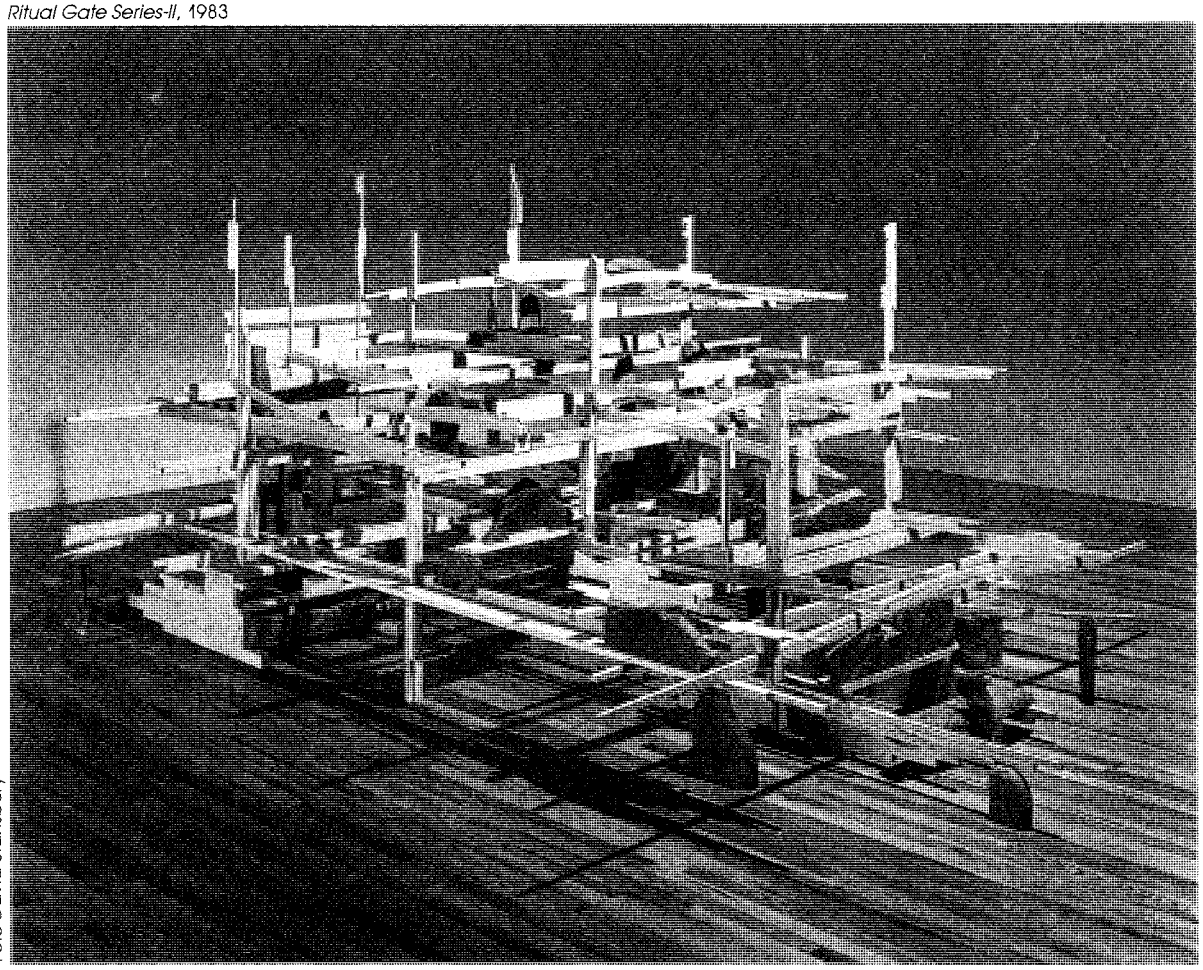


Foto David Stansbury

SIQUEIROS, David Alfaro
MÉXICO

Nasceu em Camargo, Cidade do México, em 1896.
Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes.
Morreu em 1974.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1944 El drama de la guerra en la pintura mexicana, Palacio de Bellas Artes, INBA, Cidade do México.
1953 Tate Gallery, Londres
1956 Antiguo Palacio Imperial de Pekin, China
1958 I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, INBA, Cidade do México
1962 Obras maestras del Arte Mexicano, Petit Palais, Paris

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1933 Siqueiros, Círculo de Bellas Artes, Montevideo
1947 Setenta obras recientes, Museo Nacional de Bellas Artes Plásticas, Cidade do México
1962 David Alfaro Siqueiros A.C.A. Gallery, Nova York
1971 Siqueiros, Embaixada do México, Tóquio

BIBLIOGRAFIA:

MICHELI, Mario de. *Siqueiros,* Poliforum Cultural Siqueiros, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

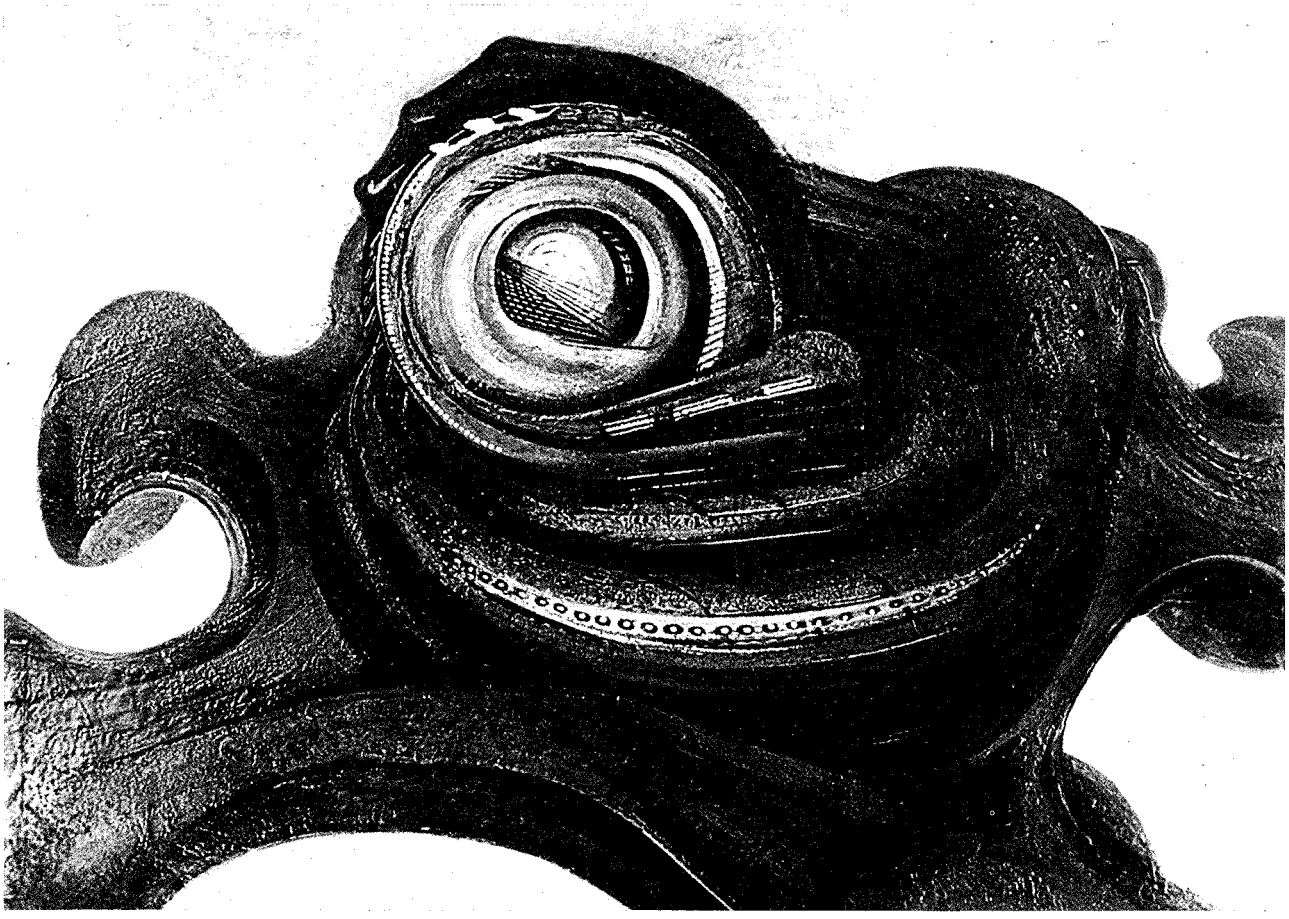
1. *Explosão da Cidade / Explosion de la Ciudad,* 1935
   Piroxilina / masonite, 76 x 61 cm
   Museo de Arte Carrilo Gil
2. *Antenas Estratosféricas / Antenas Estratosféricas,* 1944
   Piroxilina / masonite, 100 x 122 cm
   Museo de Arte Carrilo Gil
3. *Chichen Itza / Chichen Itza,* 1948
   Piroxilina / masonite, 91,5 x 73 cm
   Museo de Arte Carrilo Gil
4. *Aeronave Atômica / Aeronave Atomica,* 1956
   Piroxilina / masonite, 100 x 122 cm
   Museo de Arte Carrilo Gil

A inovação e a previsão apaixonaram Siqueiros, cujas obras são vistas agora, pela primeira vez, no contexto de uma Bienal paulista, 37 anos depois de ganhar, na XXV Bienal Internacional de Arte de Veneza, o prêmio de 500 mil liras oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Naquela época, o sueco Nils Lindghagen opinou: "Siqueiros é o homem dos excessos, tanto em sua vida como em sua arte. Ele apresenta a arte como um assalto e uma violação" (Revista Prisma, *Estocolmo, 5 de julho de 1950). Em 1956, Siqueiros sutentava que o cósmico é parte da nova natureza do homem, e que o exercício conceitual haveria de modificar os critérios primários, simplistas e mecânicos da objetividade nas artes plásticas. Sua preocupação preponderante foi produzir objetos de aparência inovadora com técnicas inovadoras.*

Raquel Tibol

SIQUEIROS, David Alfaro
MÉXICO

4



SISSEL,
NORUEGA

Nasceu em Stavanger, em 1959.
Estudou nas Academias de Arte de Bergen, Noruega; Varsóvia e Oslo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Instalação: Methaphon-Equs, Centro de Arte Nórdica, Helsinque
1985 Instalação: Kefalonia II, Centro de Arte Hennie Onstad, Oslo
1985 Instalação: Símbolos de Domingo num Fim de Semana, Bienal de Arte pela Paz, Hamburgo, República Federal da Alemanha
1986 Installation: Northern Light Meets Rising Sun, Kawashima Project, Tóquio
1986 Instalação: Roda do Destino, DAAD Gallery, Berlim Ocidental

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Instalação e filme: Divino Perfume — Aquarius, Academia de Arte, Varsóvia
1984 Instalação: Kefalonia I, União de Artistas Jovens, Oslo
1986 Instalação: Símbolos de Domingo num Domingo, Catedral de São Paulo, Hamburgo, República Federal da Alemanha
1986 Instalação: O Inesperado, Galeria Krista Mikkola, Helsinque
1987 Instalação: Laboratorium, com Milovan Markovic, Berlim Ocidental

OBRA APRESENTADA:

1. *O Pilar da Energia (Pirâmides Ardentes)*, 1987
Instalação, técnica mista, 484 cm x 16 m²

É no seu próprio interior que se deve buscar o que está exterior. Há um espelho escuro *no imo do homem. Lá está o terrível claro-escuro. Alto* refletido *na mente é mais vertiginoso que quando visto diretamente. É mais que uma imagem — é o simulacro e no simulacro há o* espectro . . . *Quando nos debruçamos sobre este poço vemos uma profundidade abissal num círculo estreito, o próprio* Grande Mundo. *(Berlim, 15/3/87).*

Sou apenas um instrumento da natureza que constata certas possibilidades apropriadas através de mim. Ao "morrer" aciono um processo de liberação dos conceitos de fado e de destino, de sua modelagem hedionda, e também revelo a angústia que sentimos sobre a inevitabilidade da morte. Tendo *"morrido", posso renascer e declarar meu reaparecimento como ARTISTA. Um retorno através de imagens.*

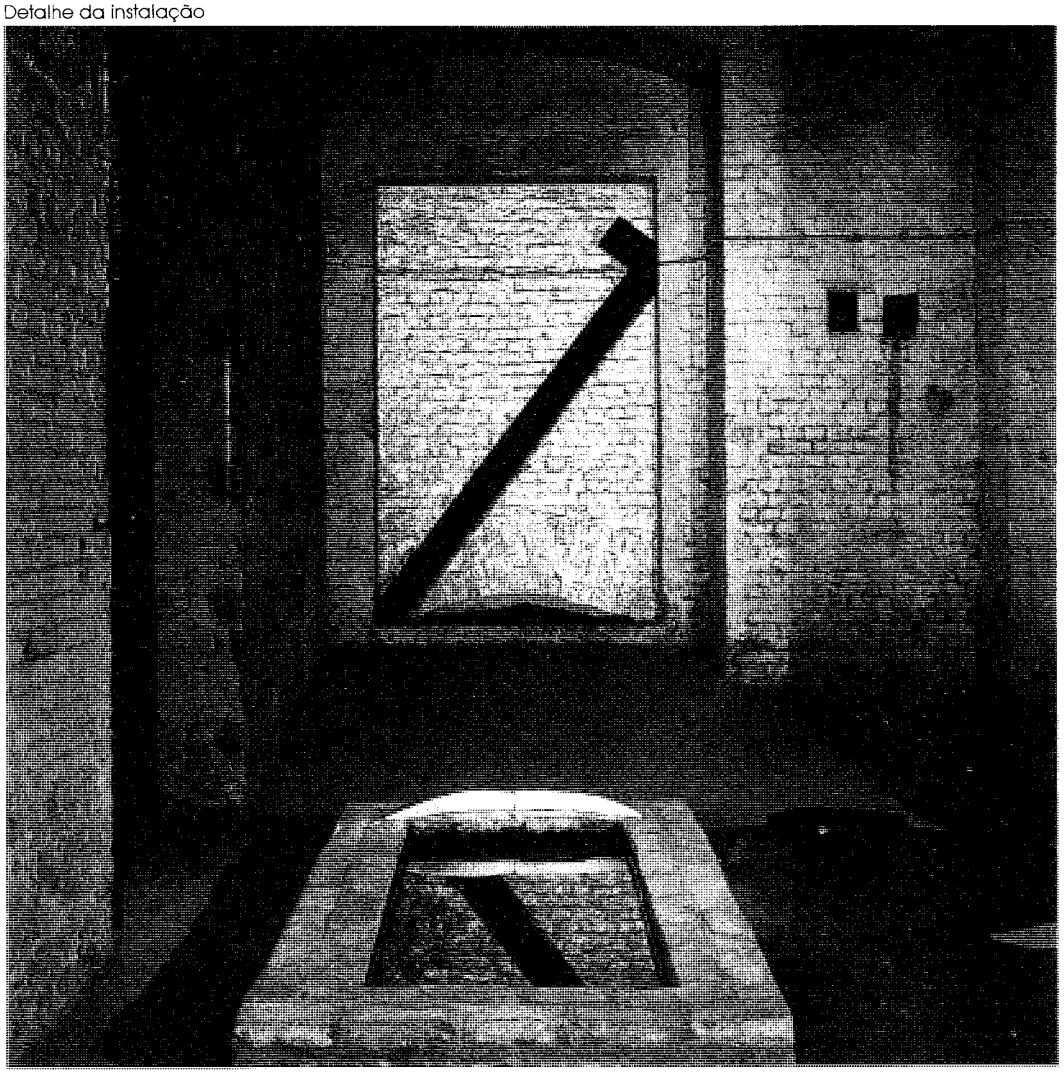
Minha obra nada tem de novo. É uma conseqüência de haver sido capaz de ver, a partir de dentro de mim, a história. Ser capaz de ver a história a partir de nosso interior *significa aceitar, como um gesto de necessidade; ver o passado como repetição circular. Como conseqüência de tal compreensão da história, o futuro significa* prosseguir *o que já foi iniciado. Em suma, deve-se iniciar por si próprio agora (presente), o que é a história dentro de nós mesmos. Só então a materialização da arte atinge uma perspectiva futura.*

O que a água e o mar são em nossas vidas, o ar é para eles, e o que o ar é para nós, o éter é para eles. *(Sófocles).*

Se o pensamento pensa imagens, então as imagens também podem ver o pensamento.

Sissel Tolaas

Detalhe da instalação



SMIGELSCHI, Anamaria
ROMÊNIA

Nasceu em Bucareste, em 1938.
Graduou-se pelo Instituto de Belas Artes Nicolae Grigorescu, Bucareste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Heidelberg, República Federal da Alemanha
1983 Varna, Bulgária.
1983 Heidelberg, República Federal da Alemanha
1984 Cracóvia, Polônia
1985 Varna, Bulgária

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Bucareste
1981 Palazzo Orsini, Roma
1982 Assis, Itália
1983 Roma
1983 Perugia, Itália

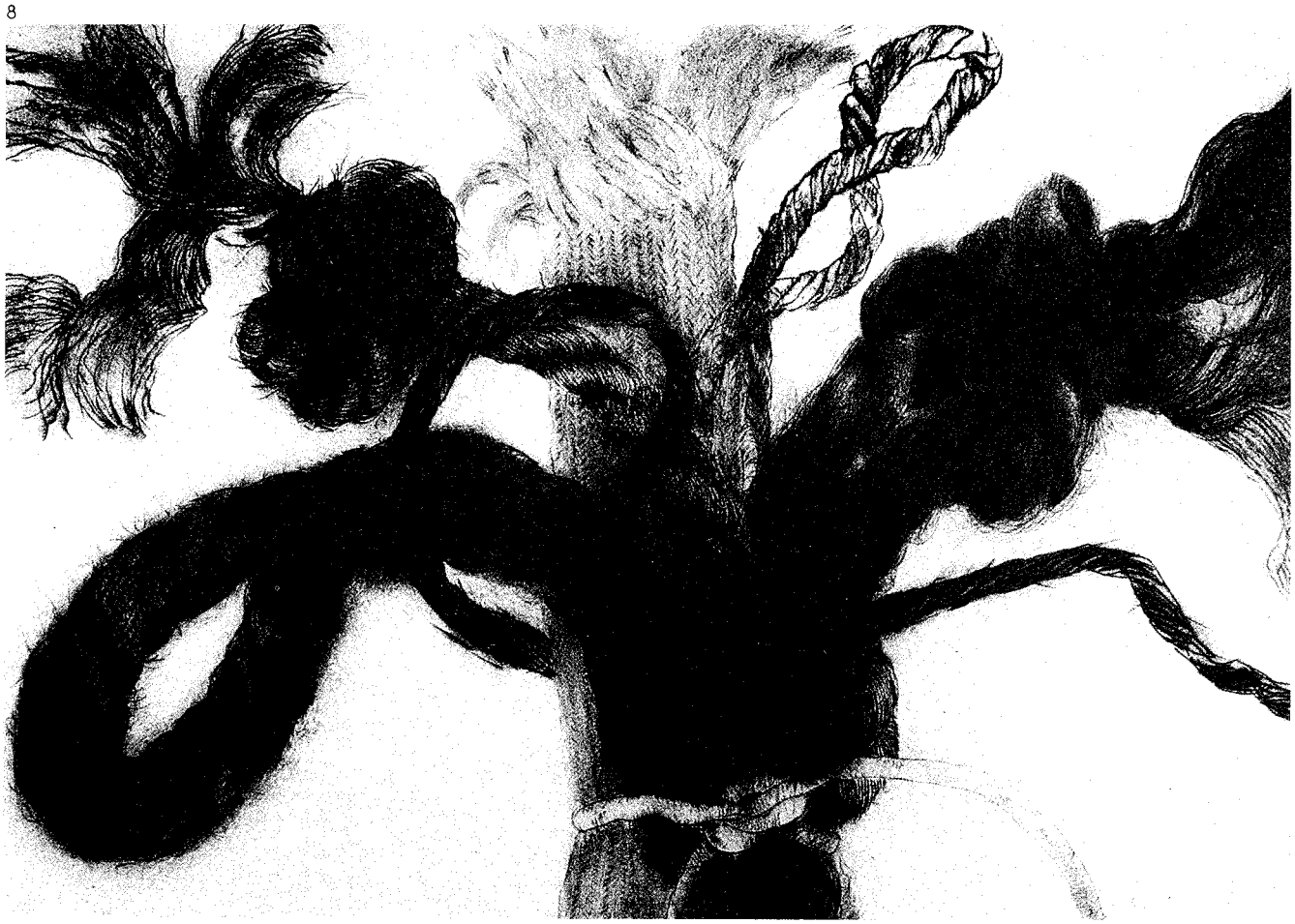
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Algo Bastante Perigoso*
   Água-tinta e ponta seca, 49 x 63,5 cm
2. *Pequena Perfeição*
   Água-tinta, 50 x 70 cm
3. *Teoria da Gravidade Relativa*
   Água-tinta, 50 x 70 cm
4. *Aridez*
   Água-tinta, 50 x 70 cm
5. *Nó*
   Água-tinta, 49,5 x 65,5 cm
6. *Ponte Muito Estreita*
   Ponta seca, 83 x 40 cm
7. *Situação*
   Ponta seca, 50 x 70 cm
8. *Feliz Aniversário*
   Ponta seca, 50 x 70 cm
9. *Floresta*
   Ponta seca, 50 x 70 cm
10. *Contato Casual*
    Ponta seca, 50 x 70 cm

Para Anamaria Smigelschi, o estudo laborioso de formas visualizadas produz associações surpreendentes, situadas no limiar realidade / possibilidade, onde o efeito efervescente da fantasia não é contestado, mas sublinhado pela elegância do toque gráfico, lembrando-nos aquilo que William Blake teria dito: a força das visões está na sua precisão.

Mihai Spir

8



SOEKI
SURINAME

Nasceu em Commewijne, em 1945.
Estudou na Escola de Belas-Artes, de Paramaribo e na Academia de Belas-Artes, Roterdam. Estudou batik na Academia Seni Yogyakarta, Indonésia.
Vive em Paramaribo.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1967 Nationaal kunstbeurs, Paramaribo
1971 De Doelen, Roterdam
1977 Carifesta, Jamaica
1979 Carifesta, Cuba
1986 Kong Ngie Tong Sang, Paramaribo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1972 Surinaams Galery, Amsterdam
1973 Exposição de Construções, Paramaribo
1981 Galery Egi Du, Paramaribo
1982 Hasselt en Gent, Bélgica
1983 Amsterdam

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Par,* 1986
   Batik, 110 x 82 cm
   Col. particular
2. *Composição com Máscara,* 1986
   Batik, 110 x 82 cm
   Col. particular
3. *Dançarino,* 1986
   Batik, 110 x 82 cm
   Col. particular
4. *Flora e Fauna I,* 1986
   Batik, 110 x 82 cm
   Col. particular
5. *Flora e Fauna II,* 1986
   Batik, 110 x 82 cm
   Col. particular

SOLANO, Susana
ESPANHA

Nasceu em Barcelona, em 1946.
Vive em Madri.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 En tres dimensiones, Fundación Caja de Pensiones, Madri
1985 Henry Moore Prix Exhibition, The Utsukushi-Ga-Hara Open Air Museum, Tóquio
1986 Three Spanish Contemporary Artists, The Serpentine Gallery, Londres
1986 Correspondência Européia, Stedelijk Museum, Amsterdam
1987 Documenta 8, Kassel, Alemanha Ocidental

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Fundació Joan Miró, Barcelona
1983 Galería Ciento, Barcelona
1986 Galería Fernando Vijande, Madri
1987 Senza Uccelli, Galería Montenegro, Madri
1987 Galería Maeght, Barcelona

BIBLIOGRAFIA:

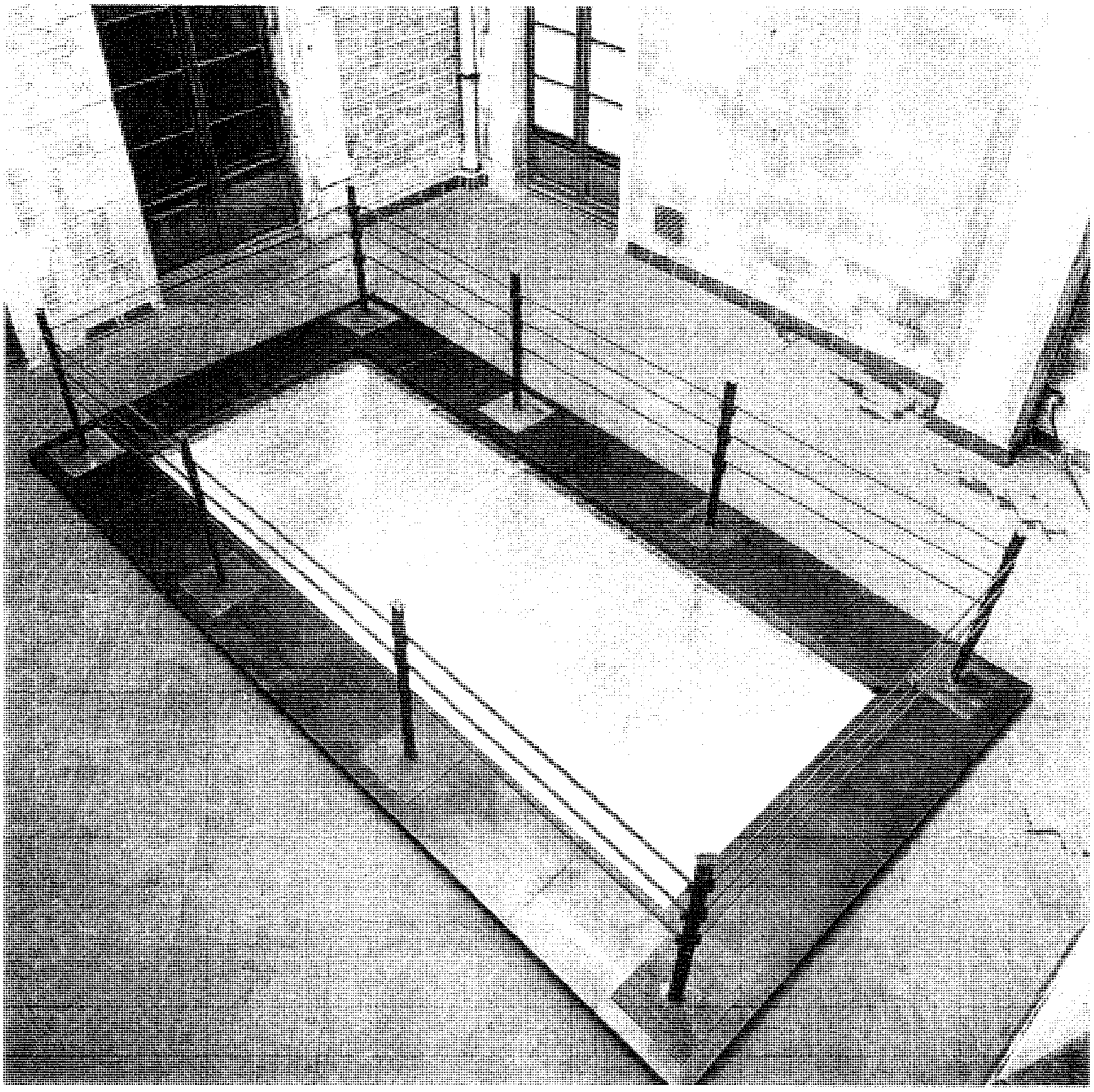
BLANCH, Maria Teresa. "La Escultura como Almacén de Vida", Galería Fernando Vijande, Madri, 1986. Catálogo
CALVO SERRALLER, Francisco. "Materia y Memoria", Galería Maeght, Barcelona, 1987. Catálogo
CALVO SERRALLER, Francisco. "Musicalidad Nocturna", *El País*, Madri, 1986
GARCÍA, Aurora. "Susana Solano", Correspondência Européia, Amsterdam, 1986. Catálogo
KENT, Sarah. "Three Spaniards (Serpentine)", *Times*, Londres, 1986
QUERALT, Rosa. "La Escultura No Es Algo al Margen de la Vida, Aunque No Pueda Explicarse", Galería Montenegro, Madri, 1986. Catálogo
ROSE, Barbara. "Escultura Modernista en un idioma nuevo", Serpentine Gallery, Londres, 1986. Catálogo
RUBIO NAVARRO, Javier. "Fe de Bautismo", Fundació Miró, Barcelona, 1980. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

1. *Impluvium/Impluvium*, 1987
Ferro e galvanizado, 131 × 620 × 325 cm
Col. Galería Montenegro

Em sua essência itinerante, a obra de Susana Solano não nasce tanto da exploração sistemática de um campo formal ou conceitual determinado quanto de sua vontade poética, radicalmente aberta, na qual o sujeito — isto é, a própria artista — se situa como eixo central e único de uma identidade complexa e hipnótica.

Fernando Huici



SØRENSEN, Margrete
DINAMARCA

Nasceu em 1949.
Esdudou na Academia Real Dinamarquesa de Belas-Artes, Copenhague.
Vive em Frederiksberg, Dinamarca.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Museu Real de Belas-Artes, Copenhague
1984 Presencia, Centro Cultural de Madri
1984 DeDanske, Kulturhuset, Estocolmo
1985 Danische Skulptur in 20 Jahrhundert, Wilhelm Lehnbruck Museum, República Federal da Alemanha
1986 2 + 7 Goldenen Loch, Kassel, República Federal da Alemanha

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Leo Castelli Gallery, Nova York
1984 Künstlerwerkstätten, Munique
1984 Galeria 16, Estocolmo
1986 Interludium, Galeria Nemo, Eckernförde, República Federal da Alemanha
1987 Galeria Brigitte March, Stuttgart

BIBLIOGRAFIA:

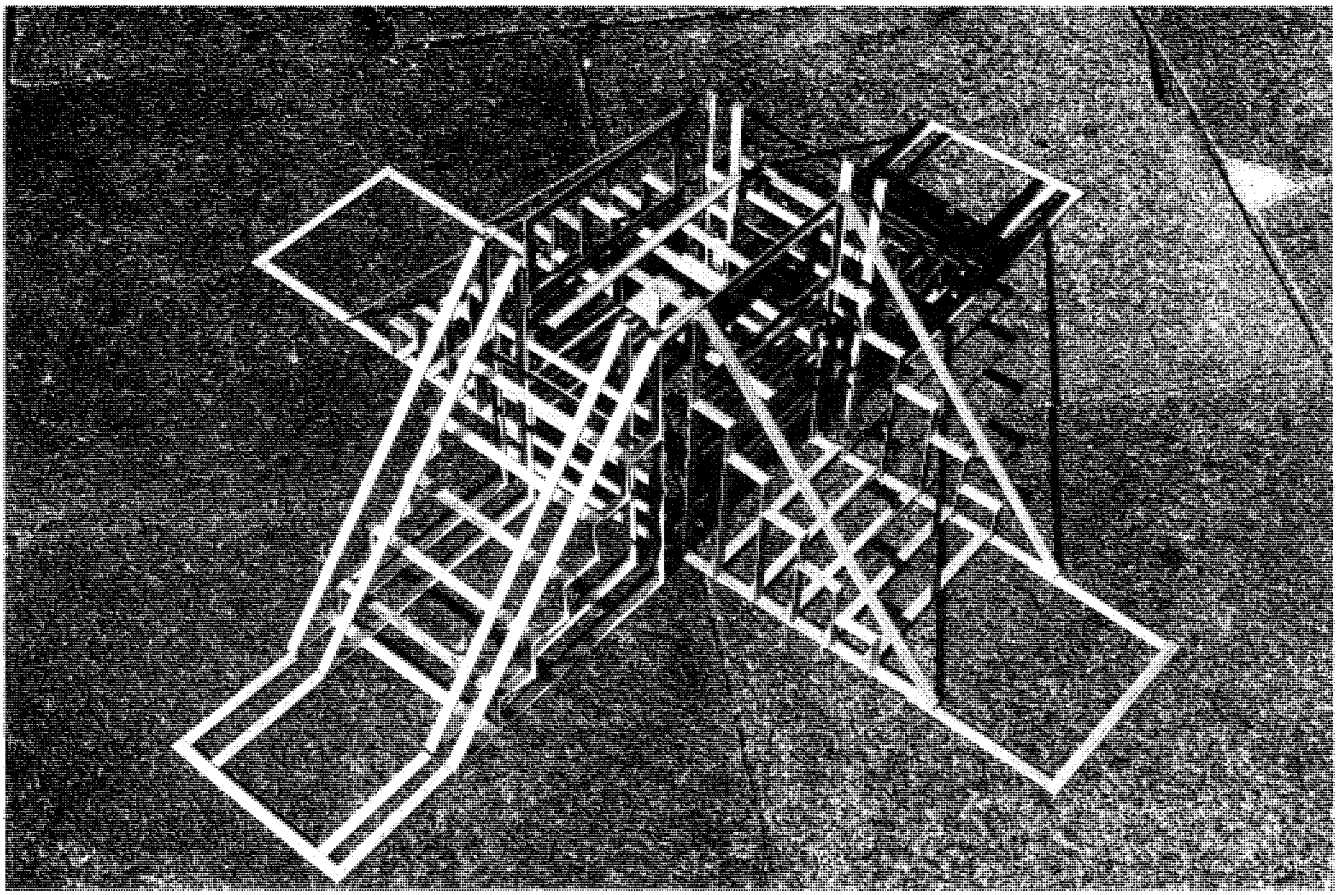
HJORT, Øystein. "Skulpturens Sociale Dimension-Om Margrete Sørensens Arbejder", *Kalejdoskop* nº 5, Suécia, 1981
HÜBL, Michael. Danische Skulptur im 20 Jahrhundert, Wilhelm Lehnbruck Museum, Duisburg, República Federal da Alemanha, 1985. Catálogo
HÜBL, Michael. *Northern Poles*, Blondal, Dinamarca, 1986
HÜBL, Michael. "Sinnpause", *Kunstforum*, República Federal da Alemanha
KRINNINGER, Doris. Goldenen Loch, Kassel, República Federal da Alemanha
LASSEN, Hellen. "Margrete Sørensen", *Kunst*, idag 2, Ordrupgard, Dinamarca, 1983
LASSEN, Hellen. *3 Year Art Book*, Graes, Dinamarca, 1983
WESKOTT, Hanne. "Brief Aus München", *Kunstforum*, República Federal da Alemanha, 1984

OBRA APRESENTADA:

Utopia número 1, 1987
Instalação

Margrete Sørensen apresenta sua pirâmide, que não é simétrica, apesar de aparentemente poder ser considerada como tal, uma vez que a sua simetria segue o princípio do dinamismo. A pirâmide gira e cresce, respira e vive — não é um objeto concreto, mas sim uma diretiva para a grande unidade que simboliza. A pirâmide possui uma estrutura transparente, que acumula em si um mundo novo (e ao mesmo tempo antigo), onde tudo que existe fora do objeto possui um papel mais importante que o próprio objeto. O seu zigurate é um modelo — mas é também mais do que um modelo, porque faz com que continue no mundo das idéias (da abstração), em seu próprio volume. É um esqueleto, em que a carne que o envolve é feita somente de espírito, de pensamentos, de imagens e de estímulos que ultrapassam os limites necessários, criando uma nova (e antiqüíssima) imagem do mundo.

Jørn Otto Hansen



SPESCHA, Matias
SUÍÇA

Nasceu em Trun, em 1925.
Vive em Bages, França.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1956	Galeria Zopfi, Schwanden, Suíça
1957	Kunsthaus Glarus, Suíça
1961-68	Galeria Richentor, Basiléia, Suíça
1962-80	Galeria Renée Ziegler, Zurique
1971	Galeria Stampa, Basiléia, Suíça
1975	Retrospectiva, Museu de Arte de Chur, Suíça
1975-82	Galeria Buchmann, St. Gallen, Suíça
1983	Perspective, Optische Täuschung und Malerischer Raum, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Suíça
1983	Studio 10, Chur, Suíça
1986	Alphabet Poétique, Galeria Tschudi, Glarus, Suíça
1986	Couloir Peint, Galeria Peter Noser, Zurique

BIBLIOGRAFIA:

HARTMANN, Hans, "Spescha Arbeiten 1959-83", 1983
HÖFLIGER, Yvonne. "Bündner Kunstverein", ART Mobil, 1987, Catálogo
MEULI, Andreae, FRANK, Wolfram. *M. Spescha, um Cenário* (Cenário para a peça de Albert Camus, *O Mal-Entendido*), 1986
STUTZER, Beat, HÄSLI, Richard e SPESCHA, Matias. "Perspective, Optische Täuschung und Malerischer Raum", Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Suíça, 1984. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

1. *Corredor Pintado/Couloir Peint*, 1986
Acrílica, 1,86 x 22 cm
Col. do artista

Seguindo a densa série de doze quadros, que se articulam formando um afresco extremamente longo e fechado tornando impossível uma visão de conjunto, ele nos envia a uma viagem semelhante a um percurso das estações da via sacra! A travessia inexorável do corredor propicia, pela qualidade meditativa e sacra dos quadros, uma experiência, que abandonamos ao fim do caminho com uma vaga reminiscência de uma impressão de conjunto. Nossa passagem de um negro profundo, de uma profundidade insondável e misteriosa, até um branco brilhante de uma transparência límpida, evoca uma viagem onírica que flui das trevas em direção à luz. Somos acompanhados e guiados por uma estrutura visual que, apesar de racionalmente construída, se caracteriza por um cavalgamento impenetrável e pelo ritmo dos compartimentos claros e escuros que nos mantêm em equilíbrio entre bidimensionalidade e profundidade espacial em suas zonas limítrofes sempre crescentes e decrescentes. Sobretudo na parte central, onde somos conduzidos através de uma claridade cujo volume aumenta constantemente, mas cujo colorido é sempre interrompido, a articulação clara é abandonada por um breve momento a favor de um fluxo intuitivo que desorienta os sentidos. Torna-se quase impossível manter separados os campos visuais individuais, que se engrenam mutuamente. Aqui fundem-se princípio e fim, alfa e ômega, numa larga zona de transição onde não sabemos mais como nos acontece estar a caminho entre o negativo e o positivo, entre Yin e Yang (o luminoso, o masculino).

Beat Stutzer

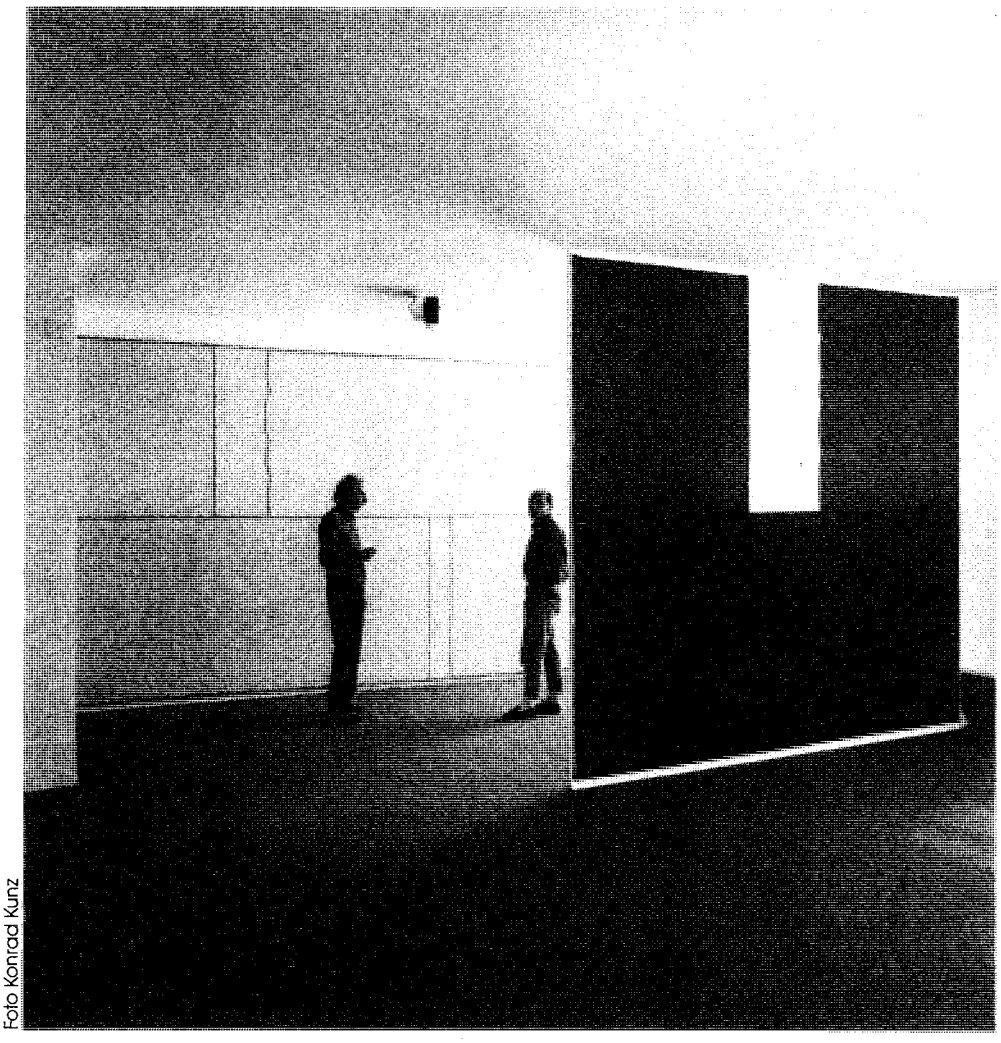


Foto Konrad Kunz

STACKHOUSE, Robert
ESTADOS UNIDOS

Nasceu em Nova York, em 1942.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Portland Center for the Visual Arts, Portland, Estados Unidos
1983 P.S. 1 Gallery, Nova York
1984 Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, Estados Unidos
1985 Max Hutchinson Gallery, Nova York
1987 Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington D. C.

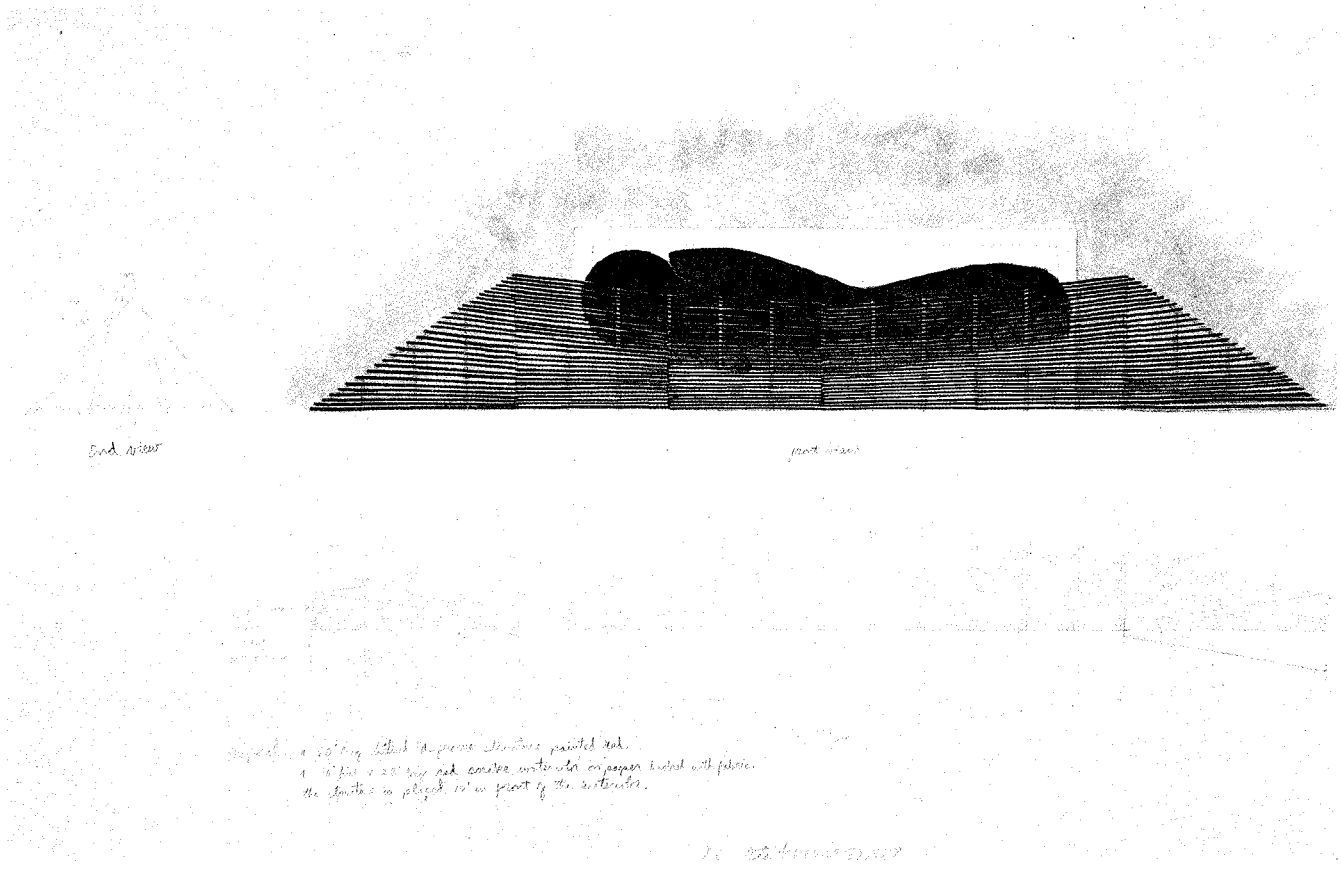
OBRA APRESENTADA:

Nascimento do Rubi/Ruby Birth, 1987
Instalação de aquarela sobre papel e madeira, 3×12 m

Olhando a distância, devido às treliças abertas, o espectador vê as duas partes como se fossem uma. (. . .) Quando o espectador se coloca entre o desenho e a estrutura, ele vê ambas como entidades separadas. Cada um desses processos físicos simboliza uma viagem pessoal do passado ao futuro cheio de esperanças. Um futuro com que apenas podemos sonhar pode ser utópico.

Robert Stackhouse

Desenho da obra



STEINMAN, Barbara
CANADÁ

Nasceu em Montreal, em 1950.
É Mestre em Tecnologia Educacional (ABT) pela Concordia University, Montreal.
Vive em Montreal.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Dix Ans de Sculpture au Québec, Musée d'Art Contemporain, Montreal
1983 Vancouver Art & Artists 1931-1983, Vancouver Art Gallery, Vancouver
1984 Video 84, Musée d'Art Contemporain, Montreal
1985 Vídeo Mosaic, Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio
1985 Montréal Art Contemporain, Espace Lyonnais d'Art Contemporain/ELAC
1986 Luminous Sites, Presentation House Gallery, Vancouver
1986 Lumières: Preception-Projection, Canadian Institute of Contemporary Art/CIAC, Montreal

BIBLIOGRAFIA:

AUGAITIS, Daina e HENRY, Karen. "Luminous Sites: Ten Video Installations", Vancouver, 1986. Catálogo
BIRD, Erika. "Barbara Steinman Cenotaph", *Discussion*, vol. 7, n.º 1, Canadá, primavera 1987
GREENBERG, Reesa. "In Praise of Lumières", *C. Magazine*, n.º 12, Canadá, inverno 1987
GREENBERG, Reesa. "Lumière: Perception-Projection", *Parachute*, Canadá, n.º 45, dez./jan./fev., 1986-87
"Lumières: Perception-Projection", CIAC — Centre International d'Art Contemporain, Montreal, 1986. Catálogo
"Montréal Art Contemporain", ELAC Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon, 1985. Catálogo
PAYANT, René. "Vídeo", Artexte Information Centre, Montreal, 1986. Catálogo
"Vancouver: Art and Artists 1931-1983, 'Personal Perspectives 1970-79'", The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1983. Catálogo

OBRA APRESENTADA:

1. *Ruídos do Norte/Northern Noises*, 1987
Instalação, 76,20×88,90 cm

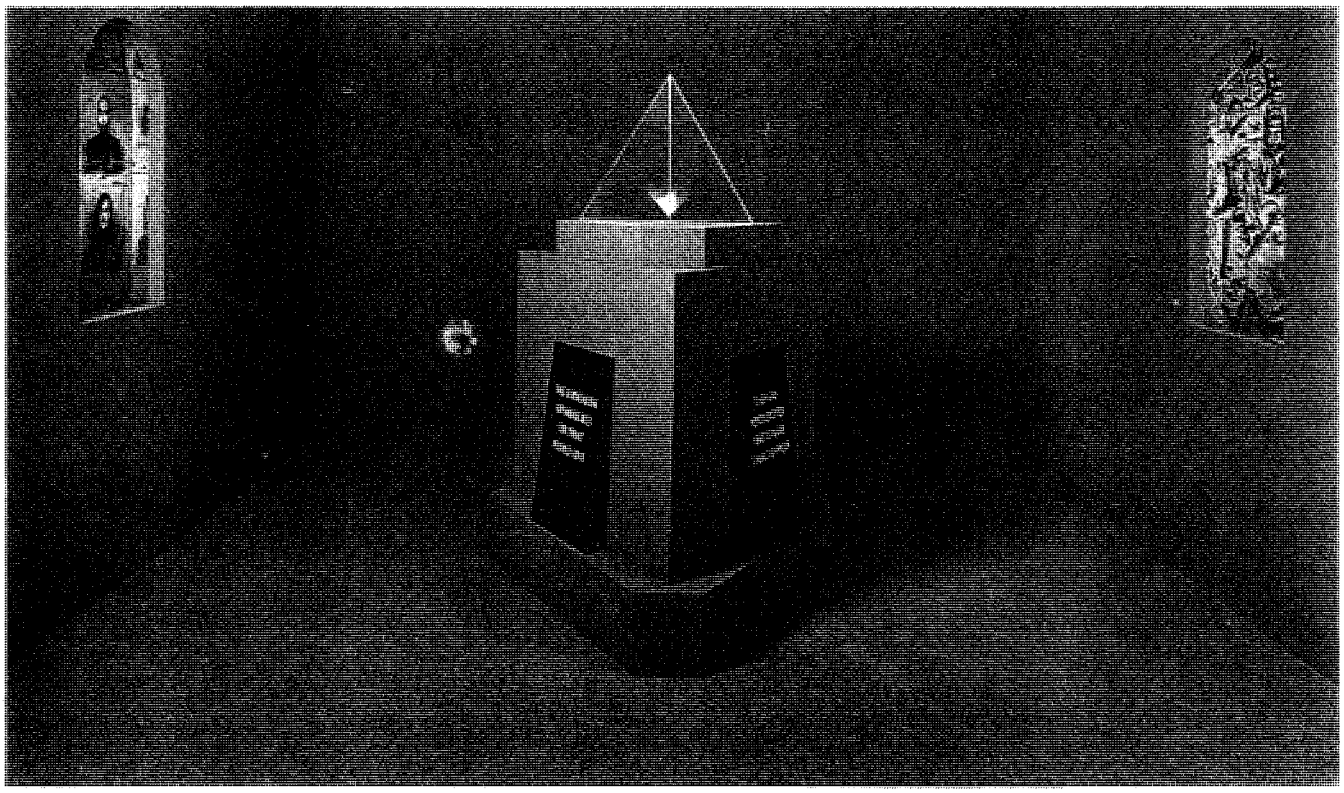


Foto Robert Keziere

STEIR, Pat
ESTADOS UNIDOS

Nasceu em Newark, Estados Unidos, em 1940.
Vive em Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1983 Form Illusion Myth: Prints and Drawings, University of Kansas, Spencer Museum of Art; Long Beach University Art Museum
1985 Prints/Printmaking, Philadelphia College of Art
1985 The Brenghel Series (A Volume of Style), Minneapolis College of Art & Design; Joslyn Art Museum; Berkeley University Art Museum
1986 The Brenghel Series (A Vanitas of Style), Ohio State University; Honolulu Academy of Arts
1987 Self-Portrait: An Installation, New Museum, Nova York

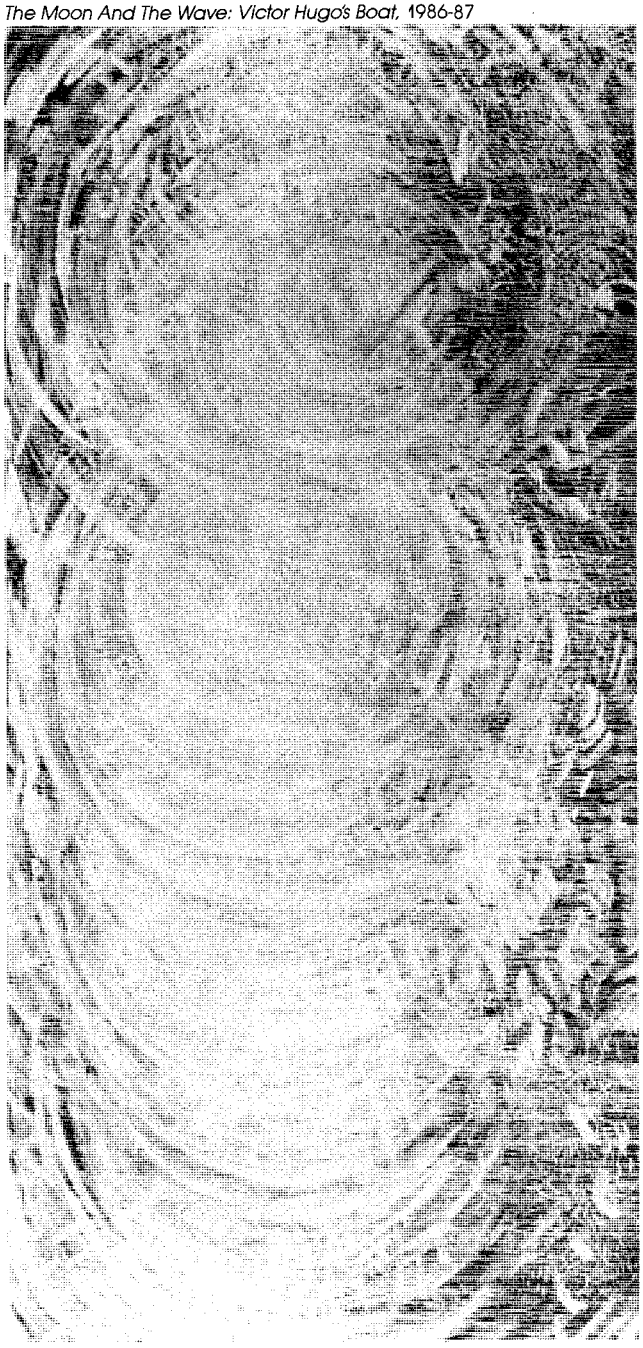
OBRA APRESENTADA:

Panorama/Panorama, 1987
Instalação de pintura sobre madeira

Desenhar é, naturalmente, uma forma radical, um alento... Um movimento de luz, de tênue luz contra a escuridão. Olhá-la pode fazer tanto bem à humanidade... pintar ou desenhar esse tênue acidente ou movimento de luz fugaz como uma meditação, começar a desenhar essa pequena coisa natural e, depois, ver o natural naquilo que se acabou de desenhar. Trata-se de concentrar, mediar a realidade para representar nela a insinuação do real. Acima de tudo, um desenho do real não tem nenhuma relação com o real, ou com qualquer realidade, mas a realidade de desenhar a natureza só diz respeito à natureza do desenho.

Pat Steir

The Moon And The Wave: Victor Hugo's Boat, 1986-87



STEVANOVIĆ, Milica
IUGOSLÁVIA

Nasceu em Belgrado, em 1933.
Graduou-se pela Academia de Belas-Artes, Belgrado.
É mestre em pintura pela Academia de Belas-Artes, Belgrado. É Professor da Academia de Belas-Artes, Belgrado.
Vive em Belgrado.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1966 Obras Iugoslavas em Papel do Século XX, Museu de Arte Contemporânea, Belgrado
1970 Salão de Outubro, Belgrado
1971 Desenhos e Esculturas em Pequena Escala, Belgrado
1971 65 Obras de Arte Contemporânea da Sérvia, Kragujevac, Iugoslávia
1971 Salão de Outubro, Belgrado

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1959 Galeria ULUS, Belgrado
1965 Desenhos, Galeria Kolarac, Belgrado
1968 Pinturas, Galeria Kolarac, Belgrado
1975 Pinturas, Galeria do Centro Cultural, Belgrado
1978 Pinturas, Galeria do Museu Nacional, Leskovac, Iugoslávia

OBRAS APRESENTADAS:

1. *"Tetrapak"*, 1969
   Óleo sobre tela, 40 x 30 cm
   Col. do artista
2. *Um Recanto Observado Longamente / Dugo Posmatrani Predeo*, 1971
   Óleo sobre tela, 116 x 89cm
   Museu da Cidade de Belgrado
3. *Brincadeira ao Entardecer / Lgracke u Sumrak*, 1971
   Técnica mista, 92 x 70cm
   Col. do artista
4. *Janela de Forno / Prozor Peä*, 1973
   Técnica mista, 70 x 70 cm
   Col. do artista
5. *Aquário / Akvarijum*, 1975
   Técnica mista, 113 x 118 x 27 cm
   Museu de Arte Contemporânea
6. *Auto-Observação de Perto / Gledanje sebe Izbliza*, 1985
   Técnica mista, 53 x 47 x 35 cm
   Col. do artista
7. *Observação do Relevo do Partenon / Gledanje Partenonskog Relieta*, 1985
   Técnica mista, 30 x 50cm
   Col. do artista
8. *Noz / Orah*, 1986
   Técnica mista, 43 x 42 x 39 cm
   Col. do artista
9. *Marmeleiro / Dunja*, 1986
   Técnica mista, 36 x 36 x 34 cm
   Col. do artista
10. *Pequeno Relógio de Pulso e Reflexo / Mali Rucni sat i Ogledanje*, 1986
    Técnica mista, 50 x 90 x 50 cm
    Col. do artista

A estrutura fundamental de cada um dos trabalhos de Milica Stevanović nunca poderá ser apreendida com clareza suficiente se não partirmos à captura da nossa própria visão introspectiva, do nosso próprio senso de presença no tempo e no espaço, a partir das nossas esperanças, sonhos e anseios. As imagens de suas obras — esculturas e pinturas —, que derivam de experiências cotidianas banais, apelam para a capacidade sensitiva de cada um, para o olhar "perscrutador", para uma contemplação detida de objetos, detalhes ou seres que nos rodeiam no ambiente comum e que revelam em si mesmos uma forte interferência da linguagem autônoma da artista. Se, ingenuamente, nos guiássemos pelos títulos de suas obras, o plano da imagem-real levar-nos-ia apenas a uma quantidade de visões complexas no curso da construção de um mundo profundamente íntimo — este da existência da qual todos participamos. Os detalhes poéticos de cada inscrição, ou o suave e frágil crescer do baixo-relevo de gesso que se projeta no espaço, e que se expande a partir do plano pictórico num mimetismo de camadas dos fenômenos do subconsciente, confrontam-nos com uma leitura demorada e extenuante de um universo "acadêmico" de aparências cotidianas de há muito sonhadas. Milagres e visões inesperadas derivados desses motivos comuns fornecem a memória histórica de uma realidade, como um "estado de silêncio". O silêncio de uma presença negativa (Lyotard) que relembra todos os estados dos sentidos à espera de serem despertados — e, não obstante, é, em si, um postulado utópico inspirador de um mundo sagrado, repleto de auto-alienação e das constantes interferências de outros mundos, algumas vezes vividos e agora recordados. Se condescendêssemos com a possibilidade enganosa de uma abordagem teórica, parece que, nessas obras de arte, a idéia de Doren sobre uma mente moderna se caracteriza pelo anseio de um espaço e de um tempo para sempre perdidos. Os trabalhos de Milica Stevanović refletem essa convulsiva procura da presença *nas coisas e nos tempos idos. O cotidiano nunca é uma metáfora para a esperança otimista no amanhã, nem é uma memória romântica: aqui estamos diante de um forte cativar da* expectativa *com um constante esforço de realização.*

Aleksandra Janković
Comissário

6



STORNAIOLO, Luigi
EQUADOR

Nasceu em Quito, em 1956.
É autodidata.
Vive em Quito.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Salón Mariano Aguilera, Quito
1980 VI Salón Nacional CCE, Quito
1987 I Bienal Internacional de Cuenca, Equador

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galería Club de Arte, Quito
1981 Galería Sosa-Larrea, Quito
1983 Galería Colegio Arquitectos, Quito
1985 Galería San Pascual, Quito
1987 Galería Carrazabal, Cuenca, Equador

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 200 × 150 cm
2. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 200 × 150 cm
3. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 200 × 150 cm
4. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 200 × 150 cm
5. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 150 × 100 cm
6. *Sem título*, 1987
   Óleo sobre Tela, 150 × 100 cm

A pintura de Stornaiolo não responde sequer às tendências dominantes da arte de hoje; talvez nem mesmo aos conceitos da arte do passado. Ali está, precisamente, a sua originalidade, porque responde melhor às forças de um cristianismo permanente, quiçá dantesco, que tem levado muitos artistas a não serem meros observadores ou críticos da realidade, mas sim descobridores dos demônios que existem dentro e detrás de todos os homens. É isso que dá um sentido humorístico, irônico, diria, sardônico, à pintura de Stornaiolo.

Rafael Herrera-Gil



SUAREZ, Jaime
PORTO RICO

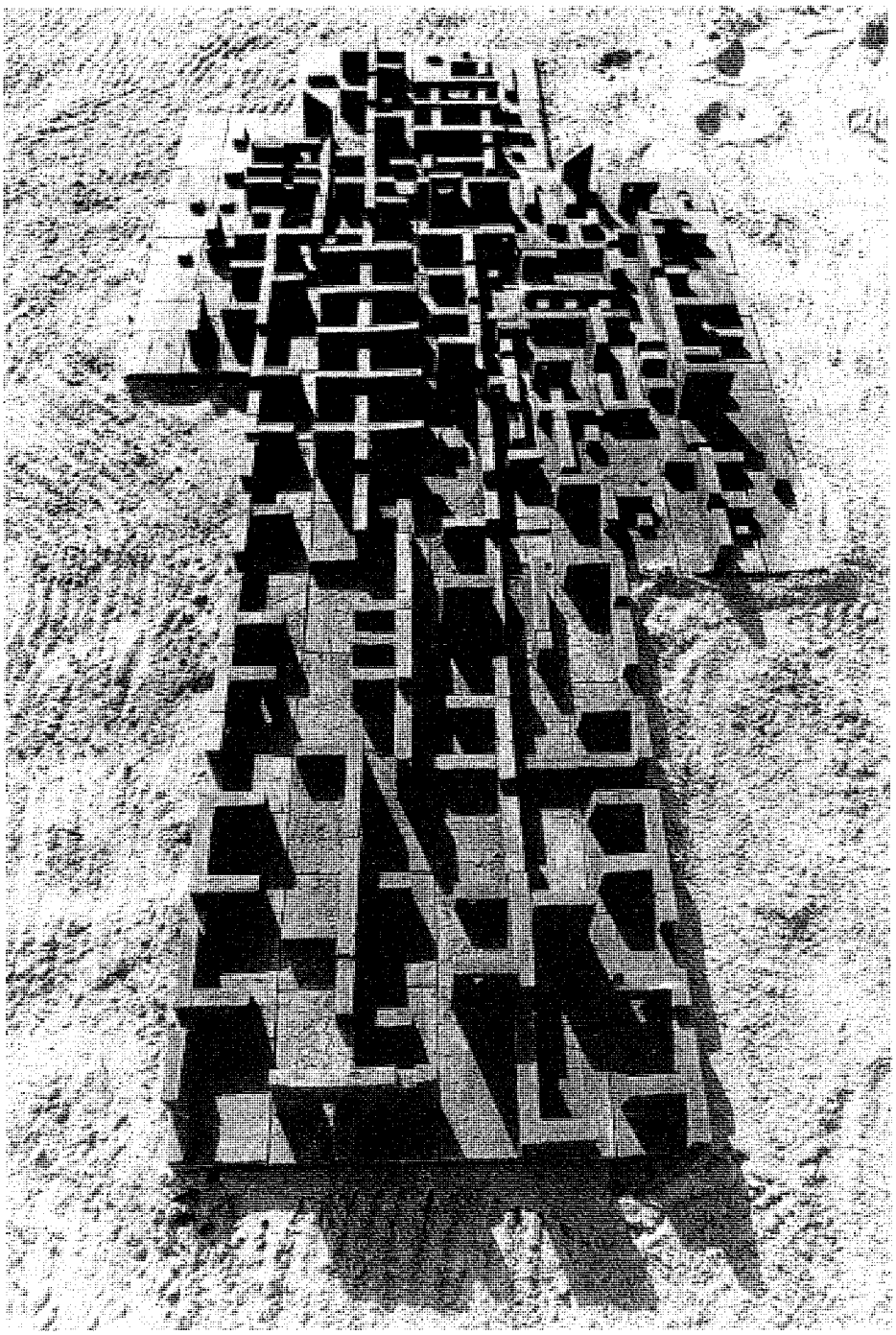
Nasceu em Hato Rey, 1946.
Graduou-se em Arquitetura na Catholic University of America, Washington D.C. É mestre de desenho pela Columbia University, Nova York.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1975 III Biennal Lake Superior, International Craft Exhibition, Duluth, Minnesota
1981 International Competition of Contemporary Artistic Ceramic, Faenza, Itália
I Trienal Internacional de Cerâmica Pequena, Zagreb, Iugoslávia

OBRA APRESENTADA:

1. *Labirinto de Terra e Tempo/Laberinto de Tierra y Tiempo*, 1987
Cerâmica, 122 x 487,7 cm



SVISTOONOFF
EQUADOR

Nasceu em Changai, em 1945.
Estudou na Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, Equador, e na Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madri.
Vive em Quito.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1967 Concursos Nacionales, Madri
1981 IV Bienal de Artes Gráficas de Cali, Colômbia
1981 IV Bienal de Arte de Medellin, Colômbia
1983 Exposição Internacional de Gravura, Taipei, China Nacionalista
1986 VIII Trienal Internacional de Gráfica, Frechen, República Federal da Alemanha

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

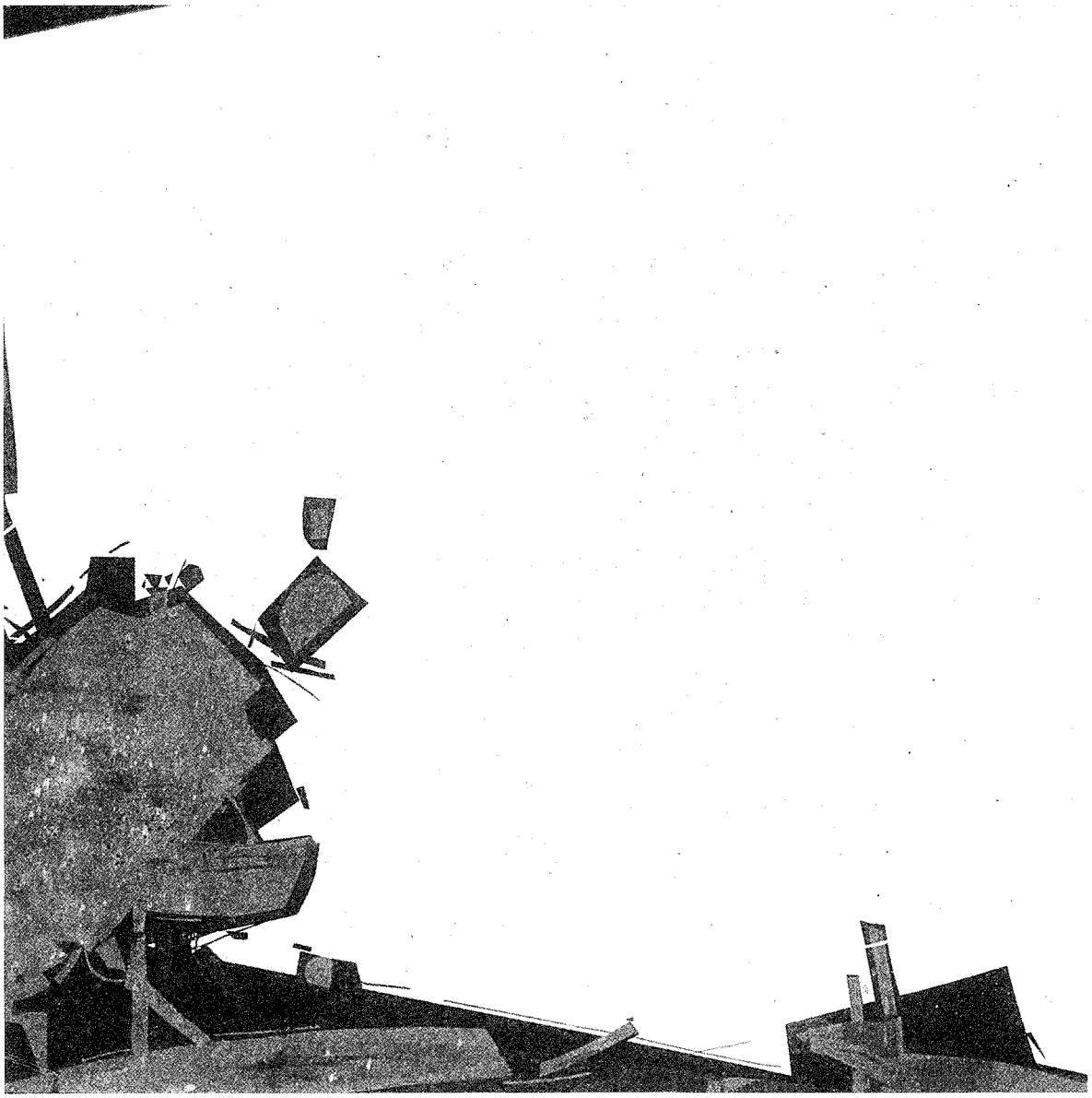
1970 Instituto de Cultura Hispânica, Madri
1970 Galeria IAB, Porto Alegre, Brasil
1971 Biblioteca Municipal, Guayaquil, Equador
1984 Museo Camilo Egas, Quito
1987 La Galería, Quito

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Espaço nº 1*, 1987
   Acrílica sobre tela, 170 × 200 cm
   Col. do artista
2. *Espaço nº 2*, 1987
   Acrílica sobre Tela, 170 × 200 cm
   Col. do artista
3. *Espaço nº 3*, 1987
   Acrílica sobre tela, 170 × 200 cm
   Col. do artista
4. *Espaço nº 4*, 1987
   Acrílica sobre Tela, 200 × 510 cm
   Col. do artista
5. *Espaço nº 5*, 1987
   Acrílica sobre Tela, 170 × 200 cm
   Col. do artista
6. *Espaço nº 6*, 1987
   Acrílica sobre Tela, 170 × 200 cm
   Col. do artista

Svistoonoff agora se faz uma nova proposta estética e plástica, que consiste em deixar vazios os espaços do quadro, utilizando apenas os extremos, para ali colocar alguns elementos. O restante está vazio. Mas não se trata de um vazio absoluto, como se o artista não tivesse nada a expressar, nem de um vazio como o da solidão, freqüentemente utilizado por outros artistas. Trata-se de um vazio com conteúdo, como meio de comunicação, através do qual os elementos que se encontram nos exteriores do quadro se inter-relacionam, se falam, se nutrem da própria força vital que o vazio possui.

Rafael Herrera-Gil



SZIRTES, János
HUNGRIA

Nasceu em Budapeste, em 1954.
Estudou na Academia de Belas-Artes de Bratislava, Tchecoslováquia.
Vive em Budapeste.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Bienal Gráfica Européia, Baden-Baden, República Federal da Alemanha
1984 Tinta Fresca, Nova Onda na Pintura Húngara, Museu Ernst, Budapeste
1985 Contemporary Arts from Hungary, Third Eye Center, Geasgow, Escócia
1985 Três Gerações de Artistas Húngaros, Neue Galerie, Linz, Áustria
1987 VIII Documenta, Kassel, República Federal da Alemanha

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Universidade de Horticultura, Budapeste
1984 Associação dos Arquitetos Húngaros, Budapeste
1985 Galerie MANA, Viena
1985 Künstlerhaus, Stuttgart, República Federal da Alemanha
1987 Galeria Rotor, Göteborg, Suécia
1987 Galeria Studio, Budapeste

BIBLIOGRAFIA:

BEKE, László. "Neue Künstler in Ungarn, Blickpunckt Ungarn", Kunst und Kirche, Viena, fev., 1984
HEGYI, Lóránd. "Imagem'84", *Novo Trimestral Húngaro*, n.º 96, Budapeste, 1984
HENRY, Clare. "Hungarian Arts in Glasgow", *Studio*, vol. 99, Londres, 1986
Infermental n.º 3, Revista Internacional de Vídeo, 1985
Ungarische Kunst Heute (filme para televisão), Westdeutsche Rundfunk, Colônia, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Caminhos — Eu te Amo I-V*, 1987
   Fuligem sobre tela, 500×700 cm cada tela
   Col. do artista
2. *Caminhos — Eu te Amo I-V*, 1987
   Fuligem e têmpera sobre papel, 50×70 cm cada tela
   Col. do artista
3. *Caminhos — Eu te Amo I-V*, 1987
   Vídeo — VHS, 8 min.
   Palácio de Exposições

Nas suas realizações recentes János Szirtes parece estar coletando os elementos da cultura popular do Extremo Oriente, da África e da Hungria, utilizando esse ritual misto como uma mensagem para o nosso tempo. Resultado do seu trabalho: as telas fuliginosas com seu aspecto macio e misterioso tornaram-se elementos de uma nova montagem sobre a parede — os requisitos de uma cultura perdida.

Katalin Néray

Caminhos — Eu te Amo

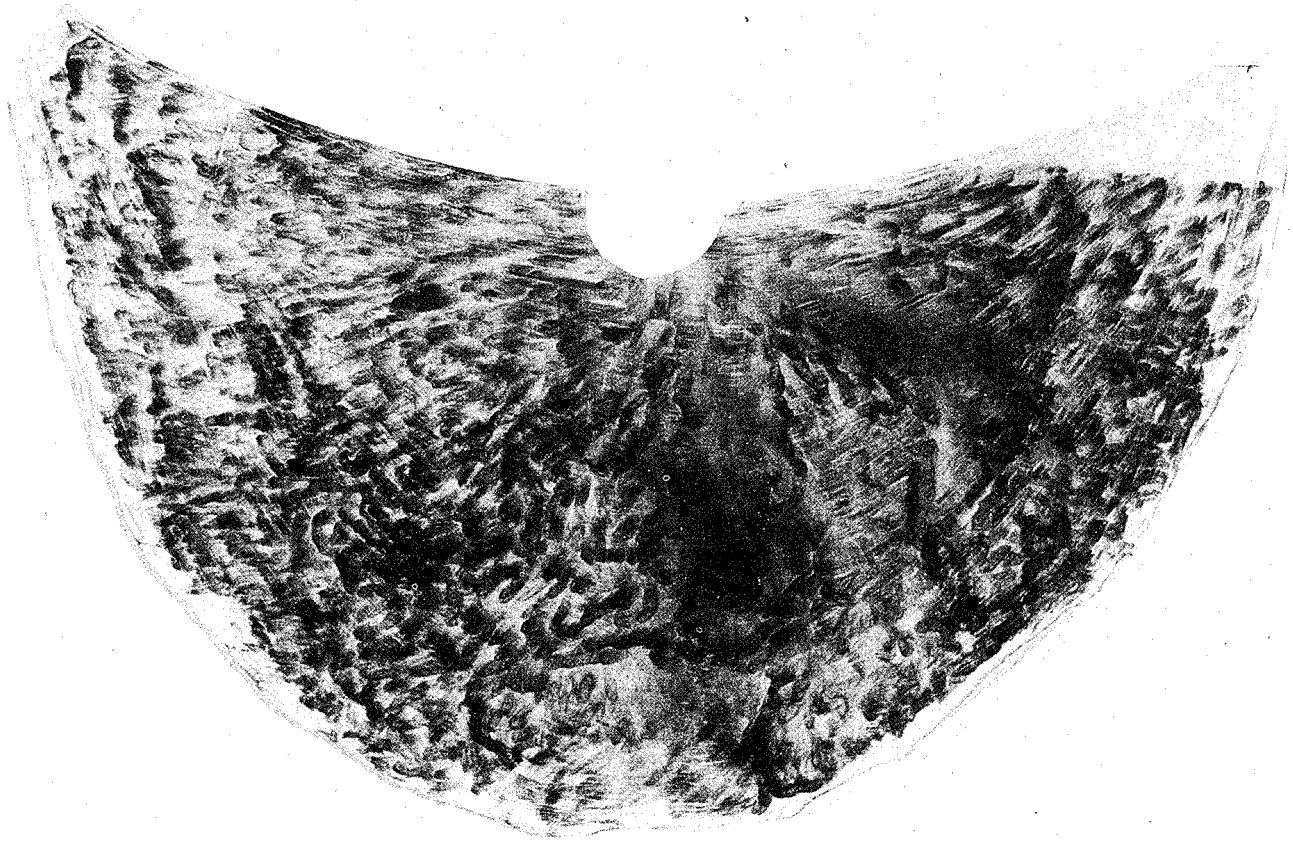


Foto Lugosi - Lugolásló

TARASEWICZ, Leon
POLÔNIA

Nasceu em Stacja Walily, em 1957.
Graduou-se na Academia de Belas Artes de Varsóvia.
Vive em Wroclaw, Polônia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1985 Four Artists from the Foksal Gallery, Richard Demarco Gallery, Edimburgo, Escócia
1985 Diálogo, Moderna Museet, Estocolmo
1986 Polish Painting, Ashley Gallery Epson, Inglarerra
1986 England Overland Exhibition, Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984-85 Galeria Foksal, Varsóvia
1986 Galeria Nordenhake, Malmö, Suécia
1986 Galleria Del Cavallino, Veneza
1986 Riverside Studios, Londres
1986 Galeria Boibrino, Estocolmo
1986 Galeria Nordenhake, Estocolmo

BIBLIOGRAFIA:

TARASEWICZ, Leon. *A Presença da Paisagem*, Academia de Belas Artes, Varsóvia, 1985

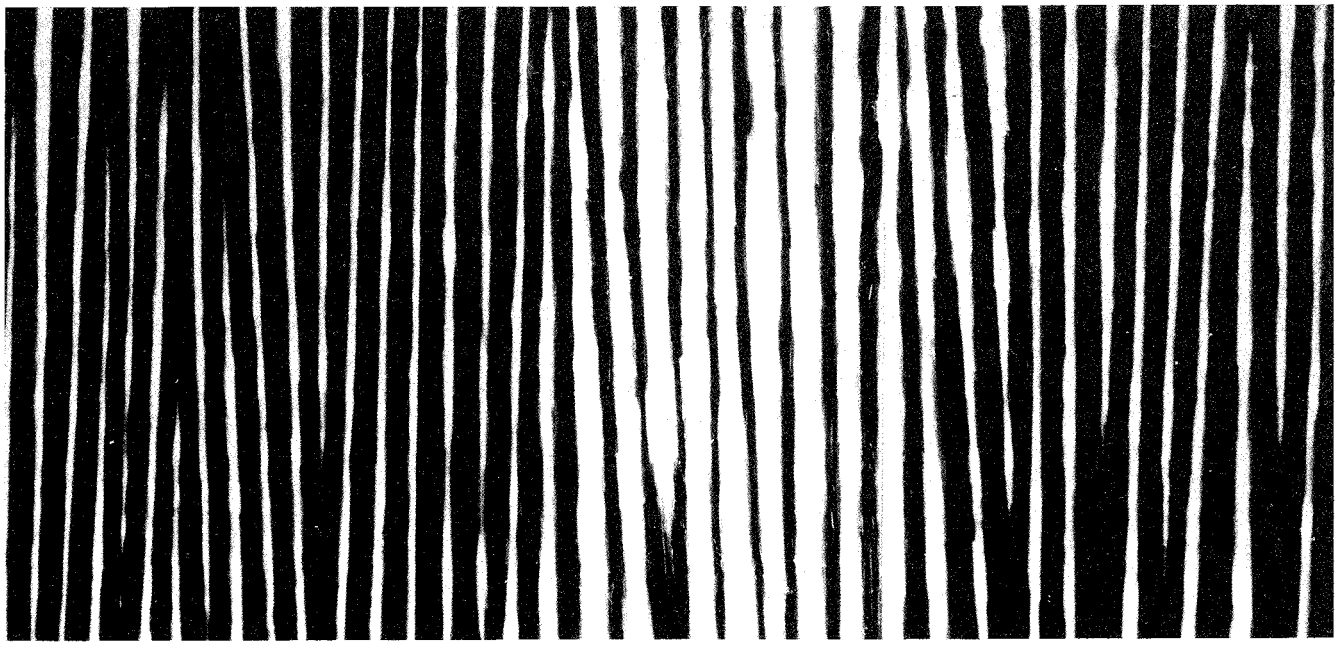
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Quadro nº 7*, 1987
   Óleo sobre tela, 120 x 260 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.
2. *Quadro nº 9*, 1987
   Óleo sobre tela, 190 x 380 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.
3. *Quadro nº 10*, 1987
   Óleo sobre tela, 190 x 380 cm
   Museu Nacional, Wroclaw, Polônia.

Eu sempre vivi cercado pela natureza e faço o que posso para manter este estado de coisas. Não fujo da sociedade, mas, na natureza, simplesmente me sinto mais seguro e mais calmo. Estou impressionado por este equilíbrio que rejeita tudo que é doente e deformado. Isso cria uma maravilhosa harmonia auto-regulada (...) Ao pintar uma paisagem, conscientemente me abstenho das composições fechadas, de modo que o próprio espectador, se necessário, possa ir além da moldura do quadro. (...) Gostaria que um quadro pudesse dominar o espectador, que o ambiente ao redor desaparecesse e que o próprio quadro, não mais limitado pela moldura, pudesse se expandir à vontade e absorvê-lo.

Leon Tarasewicz

2



TAVARES, Ana Maria
BRASIL

Nasceu em Belo Horizonte, em 1958.
Graduou-se pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. É licenciada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Estudou no Oxbow Art Center, Michigan, Estados Unidos. É Master of Fine Arts-Sculpture, pela School of the Art Institute of Chicago, Estados Unidos. Vive em São Caetano do Sul, Brasil.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Bienal de San Juan, Porto Rico
1983 Pintura como Meio, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo
1984 I Bienal de Havana
1985 Goodman Quad Gallery Four Exhibits, Midwest, Estados Unidos
1986 Thesis Show, Art Institute of Chicago, Estados Unidos
1986 I Salão Caminhos do Desenho Brasileiro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

PRINCIPAL EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL:

1982 Objetos e Interferências, Pinacoteca do Estado, São Paulo

BIBLIOGRAFIA:

Bienal de San Juan, 1983. Catálogo
Arte em São Paulo, São Paulo, out., 1986

OBRA APRESENTADA:

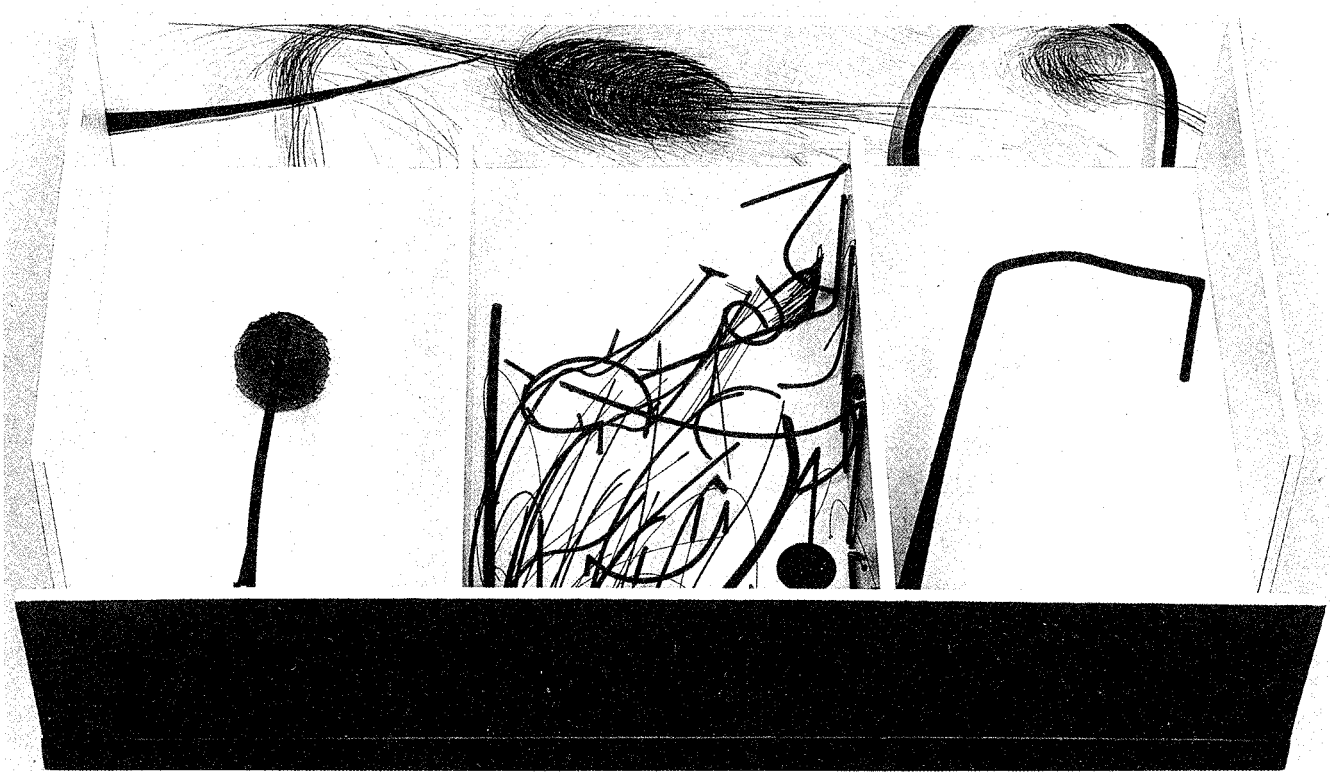
Duas noites de Sol, 1987
Instalação, 20 x 12 x 4 m
a. Painel mural de desenho e pintura, 20 x 4 m
b. *Harpa*
Escultura em aço-carbono, 6 x 4 m
c. *Soprador*
Escultura em aço-carbono e vidro, 6 x 1,40 m
d. *Orbital*
Escultura em aço-carbono
e. *Lanças*
Escultura em aço-carbono, 4 x 1 m

Patrocínio: ICAL — Indústria de Calcinação S.A.; Rohr S.A. Estruturas Tubulares; Tintas Coral S.A.; Philips do Brasil Ltda.; Companhia Vidraria Santa Marina; Transporte e Braçagem Piratininga Ltda.; Enief Engenharia Ltda.; Tuberfil Indústria e Comércio de Tubos Ltda.; White Martins; ESAB — Eletro Solda Autógena Brasileira; Cobral Abrasivos e Minérios Ltda.; São Luiz Santos Revestimentos Cerâmicos Ltda.; Banco Francês e Brasileiro S.A.; Química e Derivados Groove Ltda.

"DUAS NOITES DE SOL" é uma instalação em 228 m² de área, com 482 m² de piso e parede revestidos com lajota cerâmica de 31 x 31 cm, para criar uma trama transparente que abriga um conjunto de 72 peças de esculturas tubulares em aço-carbono e vidro, e um painel mural em desenho e pintura. Na primeira sala uma única peça, a trama, o silêncio: uma harpa.
Entrada / Saída.
Harpa / Passagem.
Segundo momento:
Barulho.
Eco.
Sobreposição de tramas.
Percurso.
Convulsão.
O desenho se desenvolve em diálogo com os habitantes das salas: harpa, lanças, orbital, soprador.
Deslocamento.
Força.
Silêncio.
Vazio.
Eco / Cor.
"DUAS NOITES DE SOL".
Percurso.
Tempo.
Temperatura.
Vácuo.
Eco circular.

Ana Maria Tavares
São Paulo, 7 de julho de 1987

Maquete da instalação



TESTA, Clorindo
ARGENTINA

Nasceu em Nápoles, em 1923.
Estudou arquitetura na Universidad Nacional de Buenos Aires.
Vive em Buenos Aires.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1953 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1956 Bienal de Veneza
1959 Desenho Contemporâneo da América Latina, União Panamericana, Washington
1975 30 Anos de Nações Unidas, Zagreb, Iugoslávia
1977 A Peste na Cidade, XIV Bienal Internacional de São Paulo
1982 Bienal de Veneza

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1952 Galería Van Riel, Buenos Aires
1958 Galería Antígona, Buenos Aires
1963 Galería Bonino, Buenos Aires
1981 Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

GLUSBERG, Jorge. *La Peste en Ceppaloni,* Galería Florida 948, Buenos Aires, set., 1978. Catálogo
GLUSBERG, Jorge. *Clorindo Testa, Pintor y Arquitecto,* Ediciones Summa Argentina. 1983
XXXI Bienal de Veneza — Argentina, Lorenzo e Cia., Buenos Aires, 1962. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Oito telas*
   200 x 200 cm
2. *Uma maquete em acrílico*
   30 x 30 x 30 cm

Esses trabalhos, junto com os trabalhos dos outros quatro artistas argentinos, Luis Benedit, Americo Castilla, Gustavo López Armentía e Antonio Seguí, compõem uma instalação.

Encontramos aqui as características formais que fundamentam um trabalho de muitos anos: linhas bem grossas, com um vigoroso claro-escuro e, não obstante sua agilidade e indefinição aparente, providas de uma firme estruturação de efeito volumétrico.

Com elas, o autor dota suas imagens de um certo grau de expressionismo, adequado a temas de conteúdos transcendentes: as pestes medievais ou do século passado e sua projeção através da cidade contemporânea contaminada — duas lâminas, uma delas bastante ampla, que prolongam um assunto longamente desenvolvido; Adão e Eva fora do Paraíso, com os animais domésticos e, em seguida, com seus primeiros filhos — 24 folhas. Embora ambas as séries temáticas correspondam a desenhos em técnica mista e de fase recente do artista, a segunda delas (de 1985) coincide com postulados neo-expressionistas. Assim seus traços gestuais ostentam o alento juvenil e a espontaneidade dos graffiti. Uma ou duas cores se somam ao branco, ao negro e ao cinza prateado, dominando de maneira monumental os espaços oferecidos pelos singelos suportes de papel. As visões em primeiro plano, a multiplicação de silhuetas e a própria contextura dominadora comunicam aspectos rupestres a seus cães e ratazanas.

Waldemar Sommer

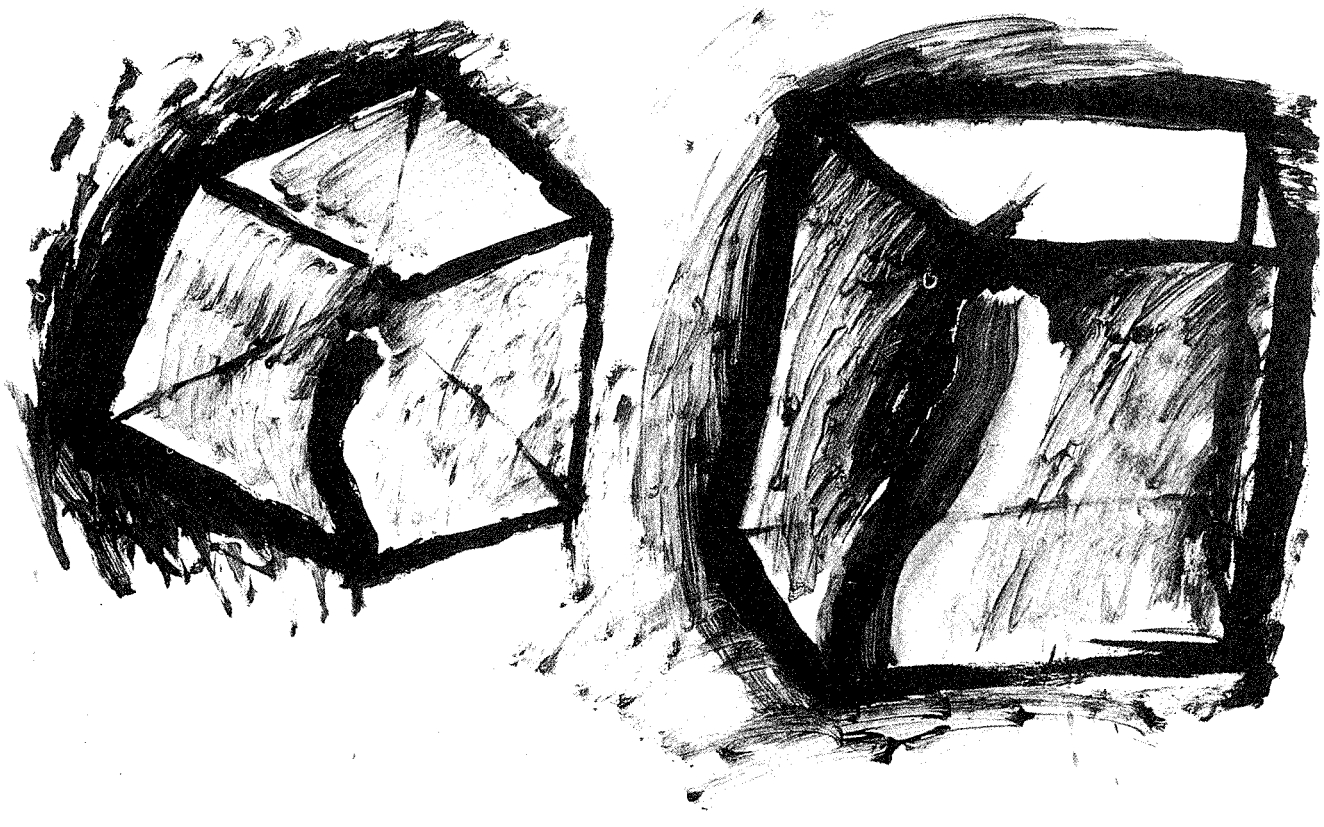


Foto F. Schregenberger

TORANZOS, Felix
PARAGUAI

Nasceu em Assunção, em 1962.
Estudou artes plásticas na Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Asunción. Estuda na Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción. É assistente dos artistas Carlos Colombino y Susana Romero no Taller de Artes Visuales del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo.
Vive em Assunção.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Plástica Joven en el Paraguay, Centro Cultural Paraguayo Americano, Assunção
1982-83 Premios Benson and Hedges, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Assunção
1984 Novena Exposición Internacional de Dibujos, Museo de Arte Moderno, Rijeka, Iugoslávia
1984 Arte Experimental, X Aniversário, Galería Arte-Sanos, Assunção
1985 Exposición Conjunta — Luis Toranzos y Felix Toranzos, Galería Arte-Sanos, Assunção
1986 Bienal Latinoamericana de Arte sobre Papel, Buenos Aires

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1979 Exposición Individual de Dibujos, Galería Arte-Sanos, Assunção
1982 Diseños, Centro de Estudios Brasileños, Assunção
1985 Transvisión de Palladio — Dibujos, Centro de Arte y Diseño Fábrica, Assunção
1986 Dibujos y Pinturas, Galería Arte-Sanos, Assunção
1987 Dibujos y Pinturas, Galería Arte-Sanos, Assunção

BIBLIOGRAFIA:

ESCOBAR, Ticio. *Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*, Tomo II, CCPA, Assunção, 1984
ESCOBAR, Ticio, PLA, Josefina e BLINDER, Olga. *Arte Actual en el Paraguay 1900/1980*, Ediciones idap, Assunção, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
2. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
3. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
4. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
5. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
6. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
7. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista
8. *Sem Título / Sin Título*, 1987
   Técnica mista, 150 x 150 cm
   Col. do artista

Felix demonstra um agudo e fantasioso senso arquitetônico — ao elaborar uma verdadeira "arquitetura do fantástico", que é gerada dentro dos contornos precisos de formas geométricas.

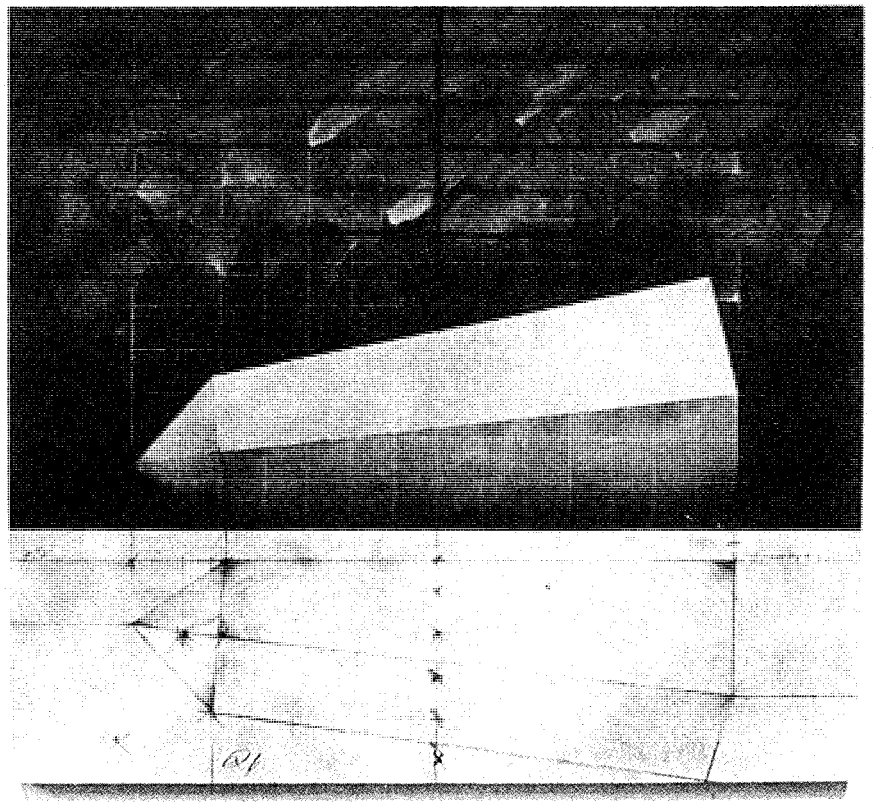
Assistimos, pois, a uma nova comprovação da criatividade de Felix Toranzos — que sabe fazer brotar de uma linha, de um simples espaço despojado, um riquíssimo manancial de estruturas e formas, num exercício puramente abstrato da mente.

A delicadeza técnica do desenho — que se mantém perfeito nos mínimos detalhes de cada obra — dá-nos nova e cabal demonstração do domínio que este jovem artista tem do uso de "ferramentas" próprias a seu trabalho, a seu pensamento e a sua técnica.

Cada um desses desenhos — e nisto reside mais um de seus méritos — constitui um ponto de partida para ulteriores desenvolvimentos formais.

Noção lúcida do concreto, capacidade de transformar um conceito abstrato numa imagem de significado claro e preciso, convincente capacidade de realização plástica, sutil sensibilidade artística, eis a arte de Felix Toranzos, artista que conscientemente conquista sua própria linguagem com uma coerência digna da maior atenção.

Lívio Abramo



TOTSIKAS
GRÉCIA

Nasceu em Nicéia, em 1951.
Estudou na Escola de Belas Artes, Atenas, e na École des Beaux-Arts, Paris.
Vive em Nicéia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Manifestação Coletiva de Arte no Metrô, Estação Odeon, Paris
1982 XII Bienal de Paris
1982 Europalia-82, Antuérpia
1983 Imagens Emergentes, Ateneu Intercontinental, Atenas
1983 7 Artistas Gregos, Uma Nova Jornada, Nicósia, Chipre
1985 Galeria Nacional de Atenas
1985 Centro de Arte de Dracos

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Transformação 3, Galeria Desmos, Atenas

OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Caminho de Emaús*
   Técnica mista, 350 x 700 cm
2. *Sem Título I*
   Técnica mista, 400 x 500 cm
3. *Sem Título II*
   Técnica mista, 500 x 600 cm



TROYA GONZÁLES, Irving
PANAMÁ

Nasceu em Las Lomas-Llano Grande Abajo, em 1957.
Licenciou-se em Artes Plásticas na Universidad Nacional de la Plata, Argentina.
Vive em David, Panamá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1986 Haxaedro, C.A.C.S.A., David
1986 La Casa de Asterion, Panamá - Argentina Galería Plaza, David
1986 Fábrica de Quimeras, Galería Plaza, David
1986 Tríptico, Centro Regional Universitário de Chiriquí, David
1986 Universidad de La Plata, Argentina

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1986 Tradiciones y Vivencias, Galería Plaza, David

BIBLIOGRAFIA:

MONTILLA, Manoel E. "Like a Square Peg in a Round Hole o de la Pianola al Peroxido (Vivencias)", *Expresión*, Editores Producciones Arte Expresión, David, 1986

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Não... Não Disparem / No... No Disparen*, 1987
   Técnica mista, 132x41 cm
2. *O Acaso / El Acaso*, 1987
   Técnica mista, 132x211 cm

"Like a Square in a Round Hole"
Da Pianola ao Peróxido (Vivências)

É oportuno lembrar que a arte é uma metalepse — símbolo de quando (quanto) é insana a nossa — tua — existência de interação de quem sabe (quem, que ou em que lugar) para suprimir o que não necessita (abstruso e desnecessário), inter-relações, ações, incidências, tua circunstância, a minha, o verdadeiro. Venial?

É que a aprendizagem ampara a cegueira e esta, a luz ("Prefiro estar para além do mistério..." — Joaquim Torres Garcia), de forma que — e não é causa forasteira — Irving Troya González, jovem de alma e de idade, esteja deambulando seu universo com sustentos vivenciais no antigo (e nem por isso caduco) sistema de leitura e da exploração de intelectos que, preclaros, se tornam obscuros para os não-iniciados — aquele que, sabendo que o Sol gira em torno da Terra e sabendo que esta é plana (Colombo navegou em círculo sobre ela) não conseguem deleitar-se com manjar tão seleto quanto esquivo.

Falsos áugures adotam, em todo caso, ao longe, premonitoriamente, glórias e vaidades, alfombras de indolência. Trabalho, estudo, disposição para fazer, talvez... apenas talvez, permitem-nos avistar o porto, reabastecer e continuar o indefectível périplo do nunca acabar.

Irving Troya González aporta, desta vez, para nosso conforto, com estas suas-minhas-tuas ("Por que não? — retorquiu a lebre." — Lewis Carroll) vivências que, na minha condição de leigo "enclausurado", proclamo itinerário primigênio de sendas rumo a auroras de dourados e "Cristíferos Eflúvios" e "Promontórios Milenários", outras notas de estilo etc. etc.

Grande honra, a nós conferida, alertar tão garbosas hostes desta boa-nova: não menos certo que vivências ou não vivências, Irving Troya González é um apóstata ao encontro de sua criação-criador.

Eis o que viu o reparador de injúrias: "Como uma cavilha quadrada num buraco redondo".

Manuel E. Montilla
Comissário
2 de abril de 1986

TUNGA
BRASIL

Nasceu em Palmares, em 1952.
Graduou-se em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro.
Vive no Rio de Janeiro.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 XVI Bienal de São Paulo
1982 XL Bienal de Veneza
1982 Palazzo Reale
1982 Hara Museum
1982 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1975 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1976 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1976 Galeria Luísa Strina, São Paulo
1980 Espaço ABC, Rio de Janeiro
1981-83-85 Gabinete de Arte Raquel Babenco, São Paulo

OBRA APRESENTADA:

Enquanto Flora a Borda Tomba Magnética de Acúleos Zumbidos a Trilha Atapetara Aérea Ataraxia Pendular Arrepio Marsupial que Mesmo Hominídeo Cabia Fenosos Pêlos ao Lóbulo Rastreara Assistência Fractal Hesita-o Animal de Níquel Vêm o Vôo Entomológico Fêmea Asculta Cabeça Genomas Penetrarão, 1982
Instalação

Patrocínio: Morlan — Metalúrgica Orlândia S.A.; Belgo-Brasileira S.A.; Alufer S.A. Estruturas Metálicas; Eriez Ltda.

*A instalação se apresenta em dois campos básicos. No primeiro, **iconográfico**, vê-se um grande animal degolado repousando ao solo em rigidez cadavérica. Sua cauda é extensíssima e desenha o pavimento recoberto de ferro. À continuação da cauda segue-se uma vasta cabeleira em ascensão de 5 metros até o teto, de onde tomba pendular, terminando em uma cabeça humana degolada.*

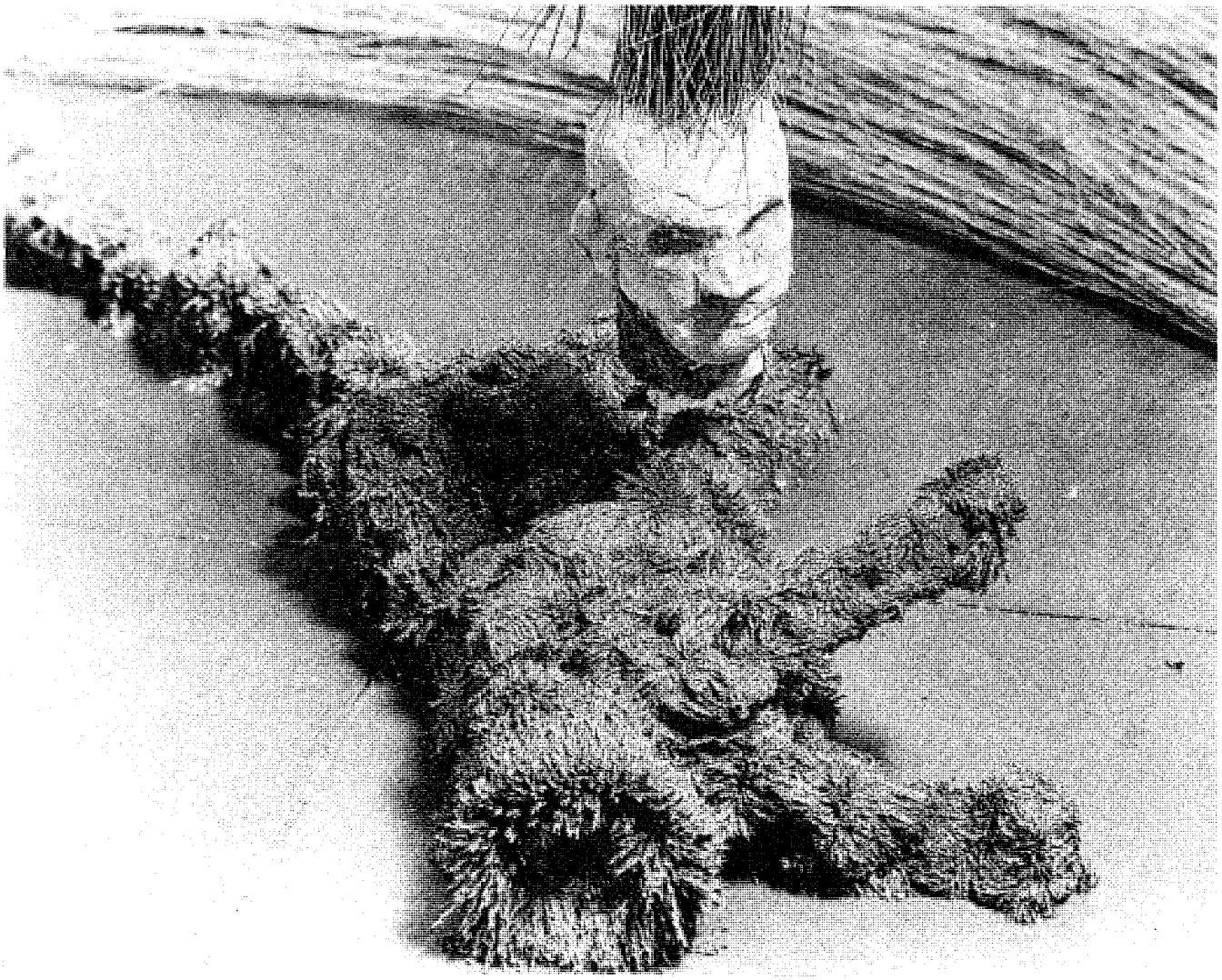
Essa cabeça, próxima ao solo, acima do corpo do animal, eriça os pêlos deste, num como arrepio de pavor.

*No segundo campo, **material**, é onde se dá a aventura da matéria. As figuras descritas são compostas por ímãs recobrindo uma estrutura em forma de trança férrea, apenas perceptível. Sobre os ímãs, limalhas e fragmentos de arame desenham um campo magnético em metáfora capilar.*

O conjunto surpreende mais uma vez ao ser percebido a distância, como um gigantesco desenho — a forma de uma jovem fêmea que se enrola em seus próprios cabelos.

Tunga

Detalhe da instalação



VAINSTEIN, Esther
PERU

Nasceu em Lima, em 1947.
Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes, no Taller de Dibujo de Cristina Galvez e no Taller Nacional de Cine.
Vive em Lima.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 IV Bienal de Cali, Colômbia
1982 V Bienal de Maldonado, Uruguai
1983 XVII Bienal de São Paulo
1984 I Bienal de La Habana
1985 II Bienal de Trujillo, Peru

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1980 Galería 9, Lima
1983 Galería 9, Lima
1984 Municipalidad de Miraflores, Peru
1984-85 Galería 9, Lima
1986 Municipalidad de Miraflores, Peru
1987 Museum of Contemporary Hispanic Art, Nova York

BIBLIOGRAFIA:

Hueso Humero, Mosca Azul Editores, Lima, 1986

OBRA APRESENTADA:

1. *Areia-Nazca/Arena-Nazca*, 1987
Instalação

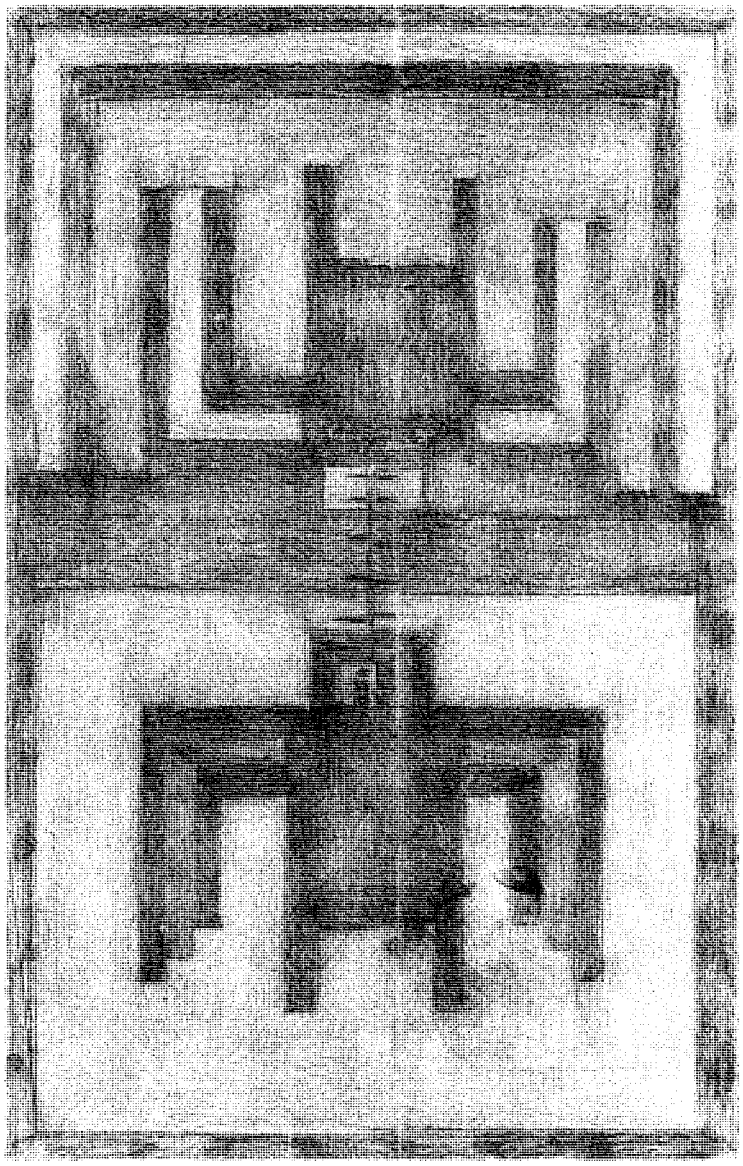
Resgatou o deserto, como um dos organizadores importantes da cultura no Peru, e a geologia, como linguagem primordial da realidade visual peruana. Devolveu ao desenho um lugar central na plástica peruana e deu à escultura nova tarefa: estabelecer uma relação de comparação com as formas básicas da cultura, que lhes devolva o movimento.

Estabeleceu uma relação não-subordinada, nem parasitária nem saudosista, com os restos arqueológicos pré-incaicos, que nos seus trabalhos revelam relações com a modernidade. É capaz de ver o atual no passado — capacidade que foi chamada de "anti-arqueologia".

Avançou com total segurança, a partir de suas texturas desérticas e ambientações de Paracas I, II e III *até os espaços culturalizados de suas instalações, onde dá um passo adiante em sua reflexão sobre Nazca, na articulação de um pensamento que postula o não-objetual como terreno da identidade comum das diversas plásticas peruanas.*

Desenvolveu a compreensão do tamanho natural como formato heróico no universo visual do Peru.

Misko Lauer
Lima, maio, 1987



VAN
ANGOLA

Nasceu em Bengo, em 1959.
Estudou artes visuais, em Angola, e desenho, gravura e pintura, em Cuba.
Vive em Luanda.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

Presença de Angola, França, República Democrática Alemã, Iugoslávia, União Soviética e Nigéria
Recriar ao Ar Livre Cultural, Luanda
X Aniversário da República Popular de Angola, Luanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1984 Francisco Van-Drínem (Van)

BIBLIOGRAFIA:

MIGUEL, José. *Jornal de Angola*, set., 1984
RÉCIO, Renato. *Revista Verde Olivo*, ago., 1984

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Mito ou Realidade?*, 1987
   Técnica mista sobre pano, 101×70 cm
2. *Carnaval da Vitória*, 1987
   Técnica mista sobre pano, 101×70 cm
3. *Decisão*, 1987
   Técnica mista sobre pano, 101×70 cm

Do tríptico Carnaval n.º 1, 1987



VAN KONINGSBRUGGEN, Rob
HOLANDA

Nasceu em Haia, em 1948.
Estudou na Academia Real de Belas-Artes, Haia, e na Academia Livre, Haia.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1973 Lof der Tekenkunst, Museu Van Abbe, Eindhoven
1975 IX Biennale de Paris
1980 Neue Malerei aus den Niederlanden, Neue Galerie am Lamdesmuseum, Graz, República Federal da Alemanha
1985 De Nederlandse Identiteit in de Kunst na 1945, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam
1985 Wat Amsterdam Betreft, Stedelijk Museum, Amsterdam

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1970 Galerie Nouvelles Images, Haia
1972 Galerie Swart, Amsterdam
1979 Stedelijk Museum, Amsterdam
1982 Van Krimpen, Amsterdam
1987 Museu Boymans — Van Beuningen, Roterdam

BIBLIOGRAFIA:

BEENKER, Erik. "Zonder Titel over de Schilderijen van Rob van Koningsbruggen", Museu Boymans — Van Beuningen, Roterdam, 1987. Catálogo
BLOTKAMP, Carel. "Het Schilderij dat Zichzelf Schildert. De Modelfunctie van Rob van Koningsbruggen", *Museumjournaal*, nº 6, 1985

OBRAS APRESENTADAS:

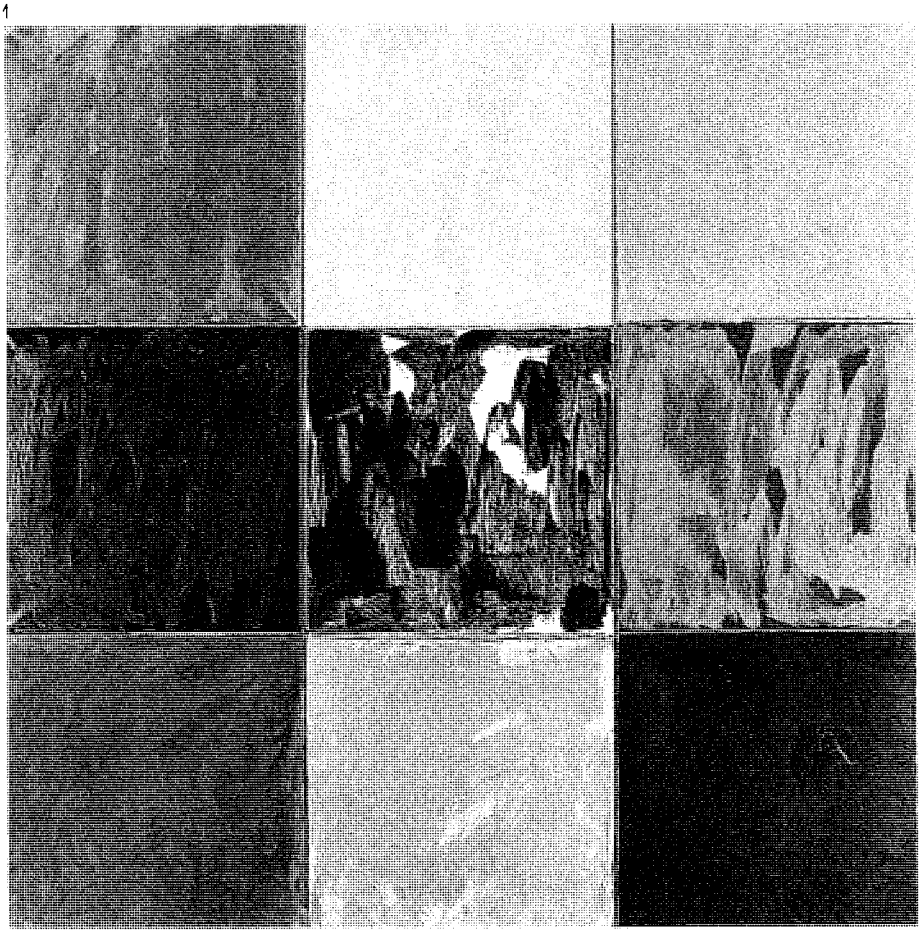
1. *Sem Título*, 1984-85
   Óleo sobre tela, 151 × 121 cm
   Stedelijk Museum, Amsterdam
2. *Sem Título*, 1985
   Óleo sobre tela, 136 × 136 cm
   Col. particular
3. *Sem Título*, 1985
   Óleo sobre tela, 70 × 70 cm
   Museu Boymans-van Beuningen, Roterdam
4. *Sem Título*, 1985
   Óleo sobre tela, 50 × 40 cm
   Nv Bouwfonds Nederlandse Gemeenten, Hoevelaken, Holanda
5. *Sem Título*, 1986-87
   Óleo sobre tela, 69 × 92 cm
   Museu Boymans-Van Beuningen, Roterdam

No início dos anos 70 Rob van Koningsbruggen trabalhou numa série de quadros com a finalidade de pesquisar o comportamento das cores quando misturadas. Essa mistura, porém, não era realizada na paleta, mas obtida quando ele fazia deslisar as telas umas sobre as outras, sendo cada uma pintada em uma só cor. Desse modo as telas se pintavam a si próprias e as formas obtidas eram produtos do acaso. Mas Van Koningsbruggen se convenceu de que esse tipo de quadro, uma vez apresentado em série, resultava em composições de certa maneira indesejáveis, e decidiu passar ao círculo cromático. Esse dado neutro de composição — um círculo dentro da moldura quadrada da tela dividido em segmentos — é suficiente para uma ardente arte de pintar.

Suas telas possuem atualmente espessa camada de tinta, ricamente estruturada, plena de brilho e ardor, conseqüência de um longo processo de trabalho em que pintar "úmido sobre úmido" é uma importante característica. Isso conduz ainda a que os círculos se transformem em balões que, saturados de cor, planam no espaço da tela.

Marjolijn C. W. Vredegoor
Coordenador Geral

1



VARO, Remedios
MÉXICO

Nasceu em Anglés, Espanha, em 1908.
Estudou na Academia de San Fernando, Madri. Participou das atividades do grupo surrealista, Paris.
Morreu em 1963.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1961 El Retrato Mexicano Contemporáneo, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México
1964 El Dibujo Mexicano de 1847 a Nuestro Días, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México
1967 Surrealismo y Arte Fantástico en México, Museo de Arte Moderno, Cidade do México
1975 La Mujer como Creador y Tema del Arte, Museo de Arte Moderno, Cidade do México
1979 Obra Plástica del Exilio Español en México, Museo de San Carlos, Cidade do México

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1956 Remedios Varo, Galería Diana, Cidade do México
1962 Remedios Varo, Galería Juan Martín, Cidade do México
1964 La obra de Remedios Varo, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México
1971 Obra de Remedios Varo, Museo de Arte Moderno, Cidade do México
1983 Remedios Varo, 1913-1963, Museo de Arte Moderno, Cidade do México

BIBLIOGRAFIA:

CAILLOIS, Roger, GONZÁLES, Juliana e PAZ, Octavio. *Remedios Varo*, Ediciones Era, 1966
RODRÍGUEZ PRANPOLINI, Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, UNAM, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Criação das Aves / La Creación de las Aves*, 1950
   Óleo sobre madeira, 52,5 x 62,5 cm
   Col. Manlio Hernandéz
2. *A Rua das Presenças Ocultas / La Calle de las Presencias Ocultas*, 1956
   Lápis sobre papel, 50 x 41 cm
   Col. Eduardo James
3. *O Ermitão / El Ermitaño*, 1956
   Óleo sobre fibracel, 91 x 40 cm
   Col. Marisole Worner Vaz
4. *Trailer / Roulotte*, 1956
   Óleo sobre madeira, 78 x 60 cm
   Col. Alejandra Varsoviano de Gruen
5. *Tecelã / Tejedora*, 1956
   Lápis sobre papel, 69 x 57 cm
   Col. Alejandra Varsoviano de Gruen
6. *Visita ao Passado / Visita al Pasado*, 1957
   Lápis sobre papel, 59 x 55 cm
   Col. Marcela Ibañez de Moya Palencia
7. *Alquimista ou a Ciência Inútil / Alquimista o la Ciência Inútil*, 1958
   Óleo sobre madeira, 105 x 54 cm
   Col. Alejandra Varsoviano de Gruen
8. *Nascer de Novo / Nascer de Nuevo*, 1960
   Óleo sobre madeira, 81 x 47 cm
   Col. Marcela Ibañez de Moya Palencia
9. *Locomoção Capilar / Locomoción Capilar*, 1960
   Óleo sobre madeira, 83 x 61 cm
   Col. Argarita Garza Sada
10. *A Fuga / La Huida (nº 3 do tríptico)*, 1961
    Óleo sobre madeira, 123 x 93 cm
    Col. Cecilia Davis
11. *A Chamada / La Llamada*, 1961
    Óleo sobre madeira, 100 x 68 cm
    Col. Ing. Jaime Diadiuk
12. *Trânsito em Espiral / Tránsito en Espiral*, 1962
    Óleo sobre madeira, 100 x 115 cm
    Col. Marcela Ibañez de Moya Palencia
13. *Natureza-Morta Ressuscitando / Naturaleza Muerta Resucitando*, 1963
    Calcografia, 105 x 74 cm
    Col. Alejandra Varsoviano de Gruen
14. *Fenômeno de Ingravidade / Fenômeno de Ingravidad*, 1963
    Óleo sobre tela, 75 x 50 cm
    Col. Walter Gruen
15. *Natureza-Morta Ressuscitando / Naturaleza Muerta Resucitando*, 1963
    Óleo sobre tela, 110 x 80 cm
    Col. Beatriz Varo

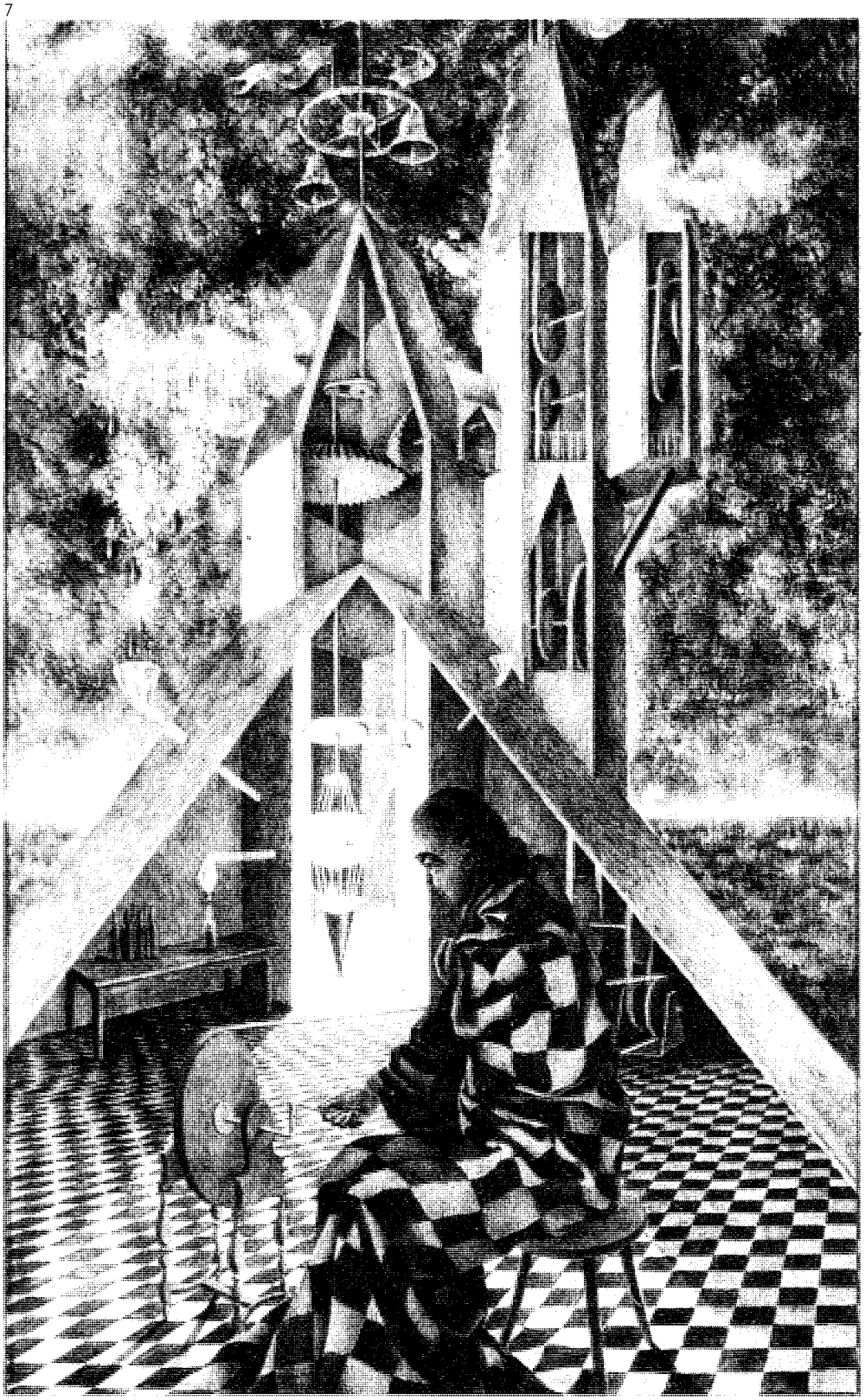
Remedios Varo transpõe, com freqüência e de forma sutil, princípios científicos, ao mesmo tempo em que organiza na superfície pictórica verdadeiras rebeliões contra a ordem ou as sagradas leis da natureza. No último quadro que chegou a terminar, Natureza-Morta Ressuscitando, *Engel vê uma espécie de reconciliação entre seus conflituosos impulsos frente ao material e ao mítico. Esta obra coincide com o entusiasmo que despertou, em Remedios, a teoria da expansão do universo exposta por Fred Hoyle e sustentada também por Hermann Bondi e Thomas Gold. Euforicamente, e com o selo da legitimação científica, se desprendia da teoria a promessa do moto perpétuo, a geração espontânea e a imortalidade.*

Sob a aparência de um comentário sarcástico sobre as naturezas-mortas em geral, Remedios Varo oferece uma metáfora do cosmos com as frutas como planetas girando ao redor do sol, que é a vela. Há uma meditação referida ao nascimento, morte e renascimento das coisas, em que a harmonia não é perfeita, pois há colisões e expulsões de significado apocalíptico, ainda que o ciclo encerre em sua dinâmica os elementos da regeneração. Ao serem expulsas de suas órbitas, as frutas deixam cair sementes, que produzirão plantas de onde nascerão novos frutos. Engel vê nesta pintura um equilíbrio otimista entre o mítico e o científico, e a relaciona com o descobrimento, dois anos depois, em 1965, pelos astrônomos Arno Penzias e Robert Wilson, dos Laboratórios Bell, de radiações cósmicas originadas nos remanescentes de uma energia original.

Raquel Tibol

VARO, Remedios
MÉXICO

7



VAROTSOS, Costa
GRÉCIA

Nasceu em Atenas, em 1955.
Estudou na Academia di Belle Arti, Roma, e na Scuola de Architetura, Pescara, Itália.
Vive em Atenas.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1979 Centro Cultural de Pescara, Itália
1982 Europalia-82 Hellas, Antuérpia
1983 Ateneu Intercontinental, Atenas
1984 7 Artistas Gregos, Uma Nova Jornada, Nicósia, Chipre
1984 Syst, Rodes, Grécia
1985 Galeria Nacional de Atenas
1985 Centro de Arte Dracos, Atenas
1985 Bienal de Barcelona

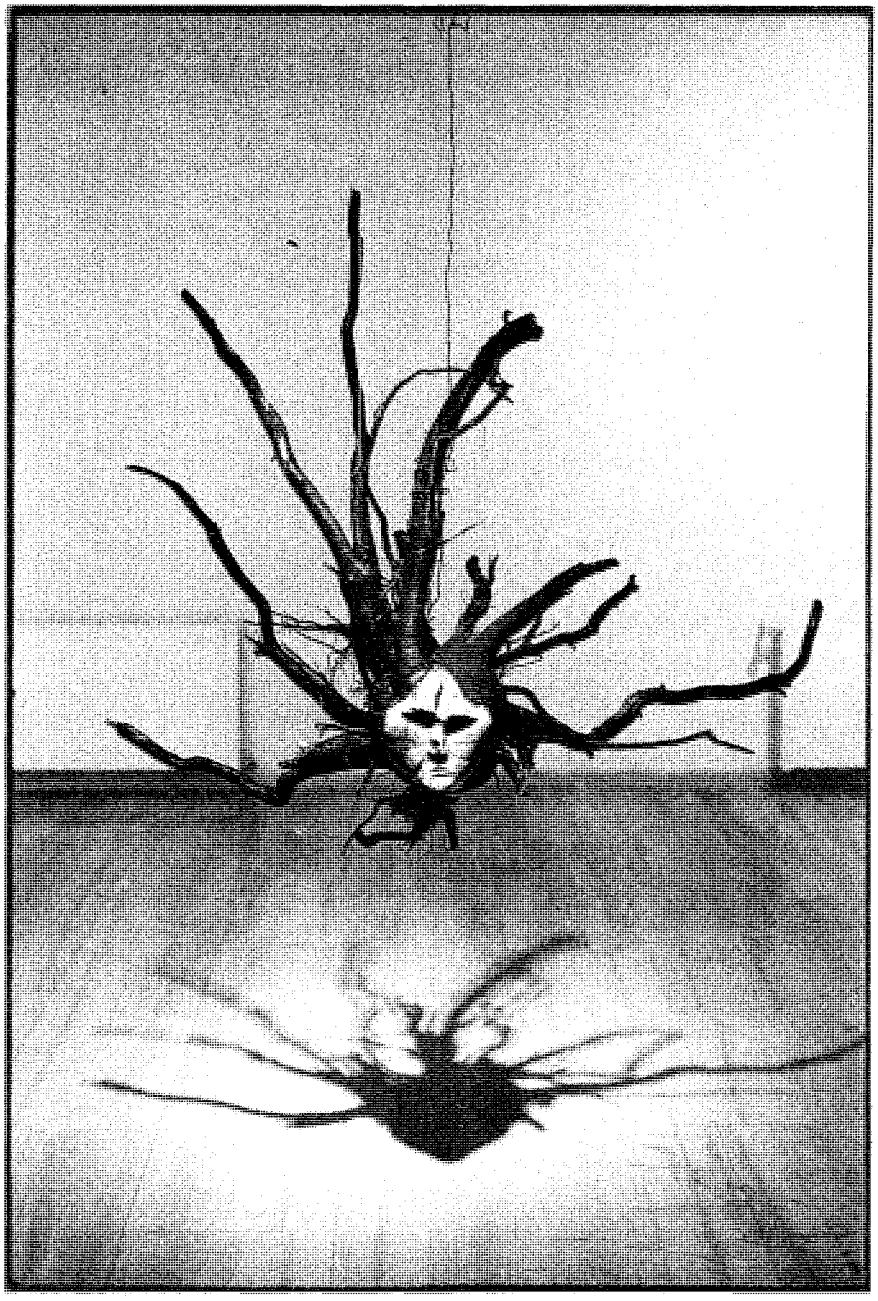
PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Galerie Mauric e Centro Cultural, Pescara, Itália
1979 Spazio Tempo, ISIA, Roma
1982 Galeria Desmos, Atenas
1983 Galeria Centrosei, Bari, Itália
1986 Centro de Arte Dracos, Atenas

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Vênus Negra*, 1982
   Madeira, 160 cm (altura)
2. *O Grande Sopro do Vento*, 1982
   Técnica mista, 800 cm (altura)
3. *Vênus dos Ventos*, 1982
   Técnica mista, 200 cm (altura)
4. *Dédalo*, 1982
   Técnica mista, 70 cm (altura)
5. *Medusa*, 1987
   Técnica mista, 160 x 160 cm

5



VASCONCELLOS, Cynthia

BRASIL

Nasceu em Porto Alegre, em 1963.
Estudou no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
Vive em Porto Alegre.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Ah, Não!, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
1983 Arte Morde, Pinacoteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
1985 VII Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1986 Cynthia Vasconcellos — Pinturas, Galerias Arte & Foto, Porto Alegre, Brasil

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Viúva de um Gato Selvagem,* 1986
   Óleo sobre tela, 30 x 120 cm
2. *Sereia & Marinheiro,* 1986
   Acrílica sobre tela, 110 x 110 cm
   Col. do artista
3. *Princesinha,* 1987
   Óleo sobre tela, 40 x 30 cm
4. *Caminho,* 1987
   Técnica mista, 60 x 60 cm
5. *Os Boinas Azuis,* 1987
   Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm
6. *Clones,* 1987
   Acrílica sobre tela, 150 x 150 cm
7. *A Casa dos Meus Sonhos,* 1987
   Acrílica sobre tela, 150 x 150 cm
8. *Clint Eastwood,* 1987
   Guache sobre tela, 100 x 30 cm
   Col. do artista

De que vale

Anime-se porque ri-se muito com ela ou e dela. Mas se for desconforto o seu sentimento descoberto é porque toda essa situação foi planejada cuidadosamente. Cynthia é fácil e difícil.

Ela aponta como o mundo está alegre e divertido. Se expõe integralmente, e nessa entrega está a brutalidade, o achatamento da ilusão capitalista em situações convencionadas por códigos e comportamentos — que a performer percorre criando "espelhos".

Auto-retrato (a geladeira) é o trabalho que mais me impressionou, é uma pintura sobre papel formato pequeno com têmpera nacional, que configura a noite, a geladeira, a luz feia da geladeira é uma aura que ilumina um espécime solitário, gordo, homem ou mulher, comendo e engordando dentro da geladeira sem saída, embutido (morrendo ou vivendo, quem sabe?). O massacre do ser humano desumano onde Cynthia é cobaia deste deboche. E nesse ponto o trabalho causa grande impacto, porque é necessária essa estória, é a vida do artista ou sua morte, e ela penetra assim em rumos embrionários de arte que ocupam espaços de ficção até serem comidos. Nesse pequeno espaço, fração de segundo, é uma visão impossível para muitos (a maioria?). A alucinação é a realidade! Os ídolos que encantam, "de que vale", Roberto Carlos o rei, que Cynthia reproduz e sempre mais em busca de ídolos, do desejo coletivo, o beijo ganho nas fantasias inacabadas de todos. O autógrafo para consumar esse contato oco, e fica a marca da realidade — a ausência...

Karin Lambrecht

4

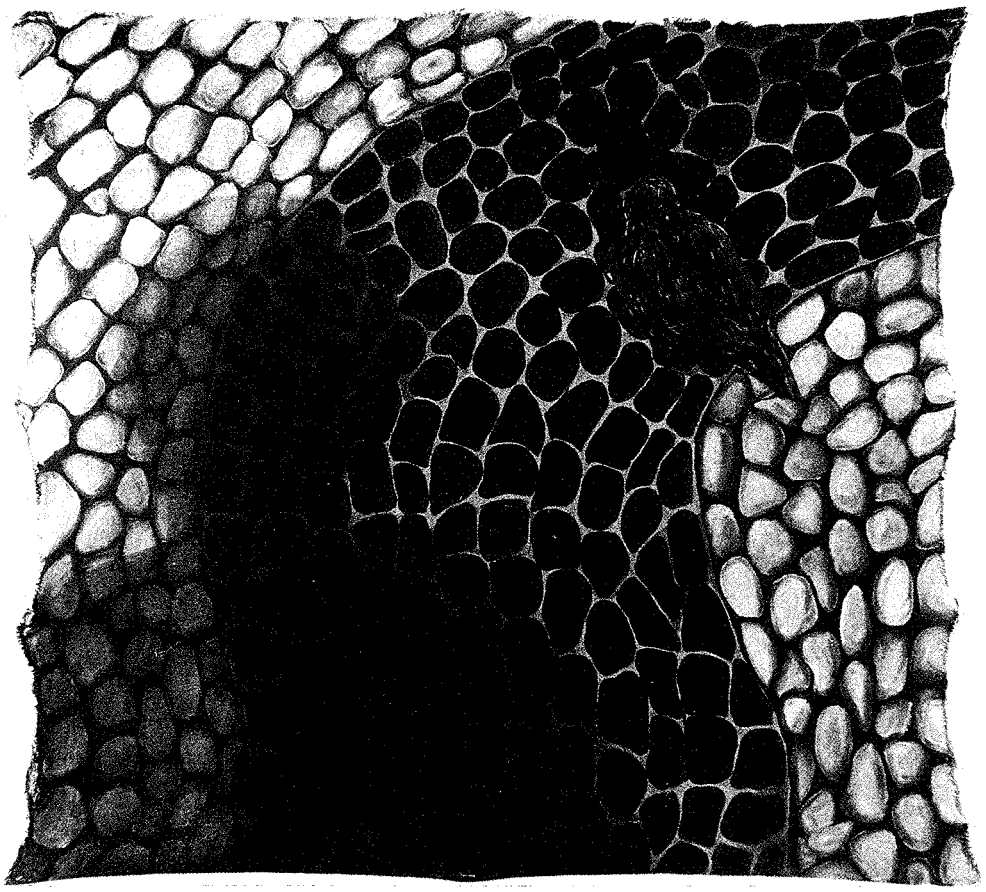


Foto Martin Streibel

VÁSQUEZ
GUATEMALA

Nasceu na Cidade da Guatemala, em 1922.
Estudou na Academia de Bellas Artes, Cidade da Guatemala, na Escuela de Artes Aplicadas do Chile e na Facultad de Humanidades y Filosofía da Universidad de San Carlos de Guatemala.
Vive na Cidade da Guatemala.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1983 Salon Nacional, Santiago do Chile
1953 El Prisionero Político Desconocido, Tate Gallery, Londres
1962 VII Mostra Bianco e Nero, Lugano, Suíça
1965 IX Bienal Internacional de São Paulo
1981, 83 Bienales Valparaíso, Chile
1985 I Simposio Iberoamericano de Escultura, Sto. Domingo, Rep. Dominicana

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1948 Ministerio de Educación, Santiago
1957 Alianza Francesa, San José, Costa Rica
1958 UNEF Estrasburgo, França

BIBLIOGRAFIA:

Arte Contemporáneo, Ocidente-Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala
CASTEDO, Leopoldo. *A History of Latin-American Art and Architecture*, Praeger
CHASE, Gilbert. *Contemporary Art in Latin-America*, The Free Press, Nova York
GOLDSCHMIDT, *Zig-Zag*, Santiago, 1947-49
REDSTONE, Louis G. *Art in Architecture*, McGraw Hill Book, Nova York

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Pedra Mó/Metate*, 1976
   Martelado e solda em latão, 31×59×27 cm
   Col. do artista
2. *Monarca (Mariposa)/Monarca (Mariposa)*, 1986
   Martelado e solda em latão, 59×46×62 cm
   Col. do artista

Em Dagoberto Vásquez, está evidente a estreita dependência entre a escultura e o desenho. Sua escultura é linear, nítida, desenhada. Quer se expresse em jogos geométricos e simétricos, ou se rompa com a simetria, quer se manifeste sob a forma até certo ponto narrativa e coordenada do baixo-relevo ou com a liberdade da figura que se eleva solitária no espaço, é fácil perceber, por trás desta plasticidade dúctil, o andaime intelectual do desenho.

Alaide Foppa

2



VÁSQUEZ SÁEZ, Raúl
PANAMÁ

Nasceu em Villa de los Santos, em 1954.
É autodidata.
Vive em Villa de los Santos.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1980 Unión Centroamericana Toluca, México
1980 Tres Pintores Jovenes Panameños, Museo del Jade, San José, Costa Rica
1982 Dirán Cosas Distintas..., Galeria Pérez, San José, Costa Rica
1983 Expresión'83, San José, Costa Rica
1984 Pintura Matérica, Museo del Jade, San José, Costa Rica

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1977 XXV Formas para una Agonia, Cidade do Panamá
1977 La Llaga Infinita, Cidade do Panamá
1983 Sangre Salvaje, Galería Habitante, Cidade do Panamá
1984 El Hijo de Raúl y Elida, Galería Habitante, Cidade do Panamá
1986 Duendes y el Ermitaño, Galería Habitante, Cidade do Panamá

BIBLIOGRAFIA:

"Enciclopedia de la Cultura Panameña para Niños e Jovenes", vol. 27 (suplemento educativo cultural do jornal *La Prensa*), Panamá, nov., 1985

OBRA APRESENTADA:

1. *Sem Título/Sin Título*, 1987
Óleo sobre tela, 121,92x127 cm

Raúl Vásquez Sáez é, antes de tudo, um contestador, um homem sem pusilanimidade, que destroça valores caducos, propagando semente boa e, coerentemente, sua obra nos fala dos altos valores, da luta contra o opróbrio do genuflexo, da vida dura, porém nobre, daquele que vê em cada homem um irmão e lhe estende a flor da liberdade.

Irving Troya González

VENEMAN, Peer
HOLANDA

Nasceu em Eindhoven, em 1952.
Estudou na Academie St. Joost.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Verdeelde Beelden, Westersingel 8, Rotterdam
1983 Beelden 1983, Roterdamse Kunststichting, Rotterdam
1984 Galerie't Venster, Rotterdam
1984 Stufe der Auregung, Im Klapperhof, Colônia, República Federal da Alemanha
1985 Wat Amsterdam Betreft, Stedelijk Museum, Amsterdam

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982, 83, 84, 85 e 87 Galerie The Living Room, Amsterdam
1982 Het Kruithuis, Den Bosch, Holanda
1985 Museu Municipal de Arnhem, Holanda

BIBLIOGRAFIA:

HEFTING, P. "De Eigen Ruimte, Beeldhouwkunst in Nederland na 1945", Amsterdam, 1985
VAN NIEUWENHUYSEN, M. Peer Veneman, *Flash Art*, nº 25, dez-jan. 1986
VRIENS, A. *Metropolis M*, ano 4º, nº 3

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Meu tamanho*, 1986
   Madeira / PVC, 2 partes: 240 x 90 x 80 cm; 170 x 32 cm ϕ
   Col. The Living Room, Amsterdam
2. *Gesto II*, 1986
   Madeira pintada, 70 x 73 x 115 cm
   Stedelijk Museum, Amsterdam
3. *Nem Todas São Rosas e Flores*, 1986
   Madeira pintada, 140 x 70 x 40 cm
   The Living Room, Amsterdam
4. *Sem Título*, 1987
   Madeira pintada e bronze, 185 x 104 x 35 cm
   The Living Room, Amsterdam

As esculturas de Peer Veneman falam uma linguagem clara. Nelas a cor e a forma tridimensional se acham intimamente ligadas. Mesmo os trabalhos em bronze são também pintados em cores e suas partes se distinguem claramente uma das outras.

Apesar de as esculturas de Veneman não serem provenientes da realidade que nos cerca, elas contudo nos convidam a estabelecer associações com objetos existentes nos mundos da arquitetura, do design e do teatro. Os títulos por vezes confusos indicam ironia. A obra de Veneman possui uma ampla variedade: nenhuma escultura apresenta semelhança com outra. Daí também, provavelmente, se originam as descrições tão diferentes de seus trabalhos em uma terminologia variando do clássico até o barroco; esse último termo, completando com o epíteto "lúcido", aproxima-se da essência de suas obras, mesmo que essas ultimamente apresentam características neogeométricas. Malgrado sua contribuição causadora de confusão na escultura neerlandesa, o lugar que Peer Veneman nela ocupa é pessoal e incontroverso.

Marjolijn C. W. Vredegoor
Coordenador Geral

2

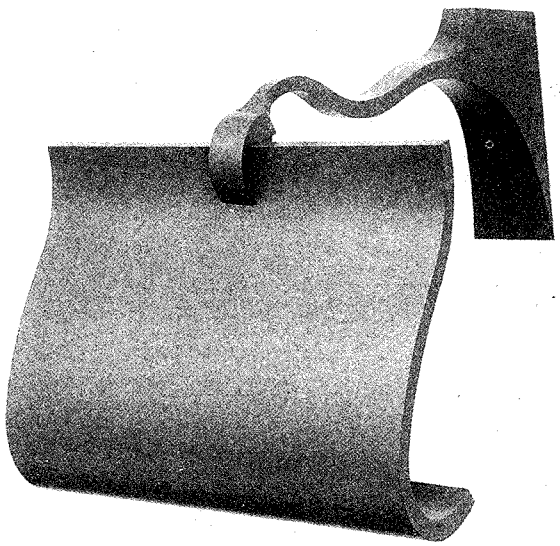


Foto Edo Kuipers

VENOSA, Ângelo
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1954.
Graduou-se na Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro.
Vive no Rio de Janeiro.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Arte Brasileira Atual, UFF, Niterói, Brasil
1984,85,86 Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Rio de Janeiro
1986 Projeto Arte Brasileira (Introdução), FUNARTE, Rio de Janeiro
1986 A Nova Dimensão do Objeto, MAC USP, São Paulo
1986 Sete Décadas de Influência Italiana na Arte Brasileira, Paço Imperial, Instituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Galeria do Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro
1986 Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo

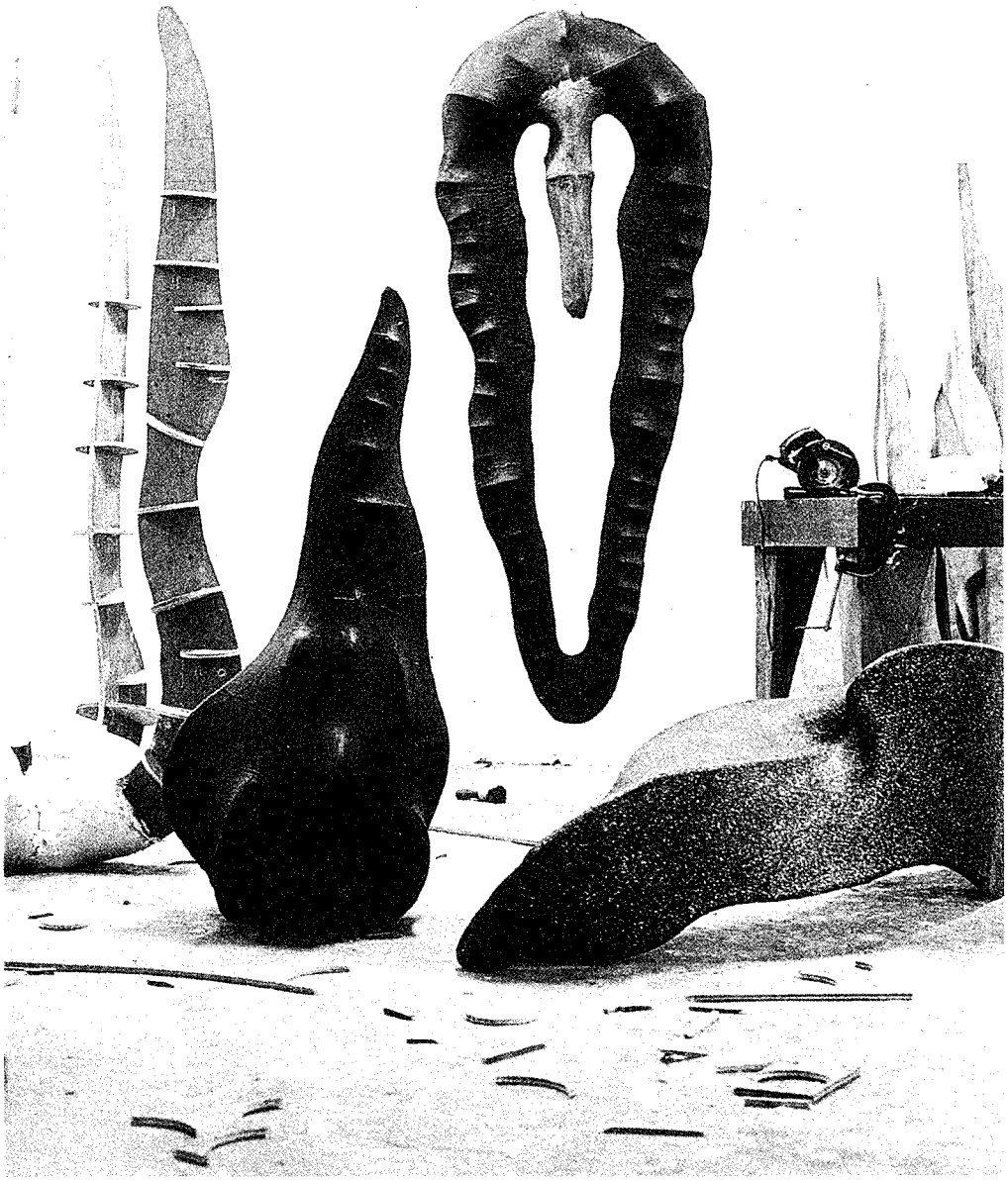
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Sem título*, 1987
   Técnica mista, 62 x 62 x 510 cm
2. *Sem título*, 1987
   Técnica mista, 450 x 160 x 60 cm
3. *Sem título*, 1987
   Técnica mista, 115 x 450 x 140 cm
4. *Sem título*, 1987
   Técnica mista, 70 x 140 x 600 cm

É um Henry Moore às avessas. Sua escultura sugere algo inconcluso ou inacabado, algo que volta à sua condição de osso. Mas, fazendo-se ou se desfazendo, é sempre dentro, articulação óssea, vértebra. E ao tornar visível isto, que estava camuflado, Venosa dá a esse corpo uma dimensão perturbadora, intrigante, quiçá onírica — a de que o sonho e o inconsciente também habitam a arte construtiva.

Frederico Morais

Ateliê do artista



VERO
PANAMÁ

Nasceu em Puerto Armuelles, em 1945.
Estudou Artes Plásticas no INAC e Pedagogia da Educação Artística no Centro Regional Universitário de Chiriquí.
Vive em David, Panamá.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981	Concurso Arte Joven de Vanguardia, Dexa, Panamá
1982	Bienal de Panamá, Museo de Arte Contemporáneo
1984	Galeria Arte OL, Panamá
1986	Bienal Latinoamericana de Arte Sobre Papel, Secretaria de Cultura, Argentina

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981	Vero, Consejo Municipal, Puerto Armuelles
1981	Vero, Biblioteca Pública, Puerto Armuelles
1985	Caja de Ahorros, Puerto Armuelles
1985-87	Vero, Centro Regional Universitário de Chiriquí

BIBLIOGRAFIA:

Expresión, Chiriquí, 1984
La Estrella de Panamá, 1983

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Ilusão para um Sonho/Ilusión para un Sueño*, 1987
   Acrílica e óleo sobre tela, 137×205,5 cm
2. *Ilusão para um Sonho II/Ilusión para un Sueño II*, 1987
   Acrílica e óleo sobre tela, 106,5×198 cm
3. *Síntese/Síntesis*, 1987
   Técnica mista, 101,5×137 cm

As obras de Vero tentam elucidar o denominador comum das formas, sem que isso implique permanecer numa fria composição geométrica. Estabelece uma análise estrutural dos elementos básicos, pontos, linhas, figuras elementares, cores, espaço, luz, constituindo tipos retóricos de figuração orgânica; em certas composições, busca a elaboração de uma linguagem concisa, obtendo uma invenção de elementos geométricos significativos, evocadores de um universo infinito de referências espaciais.

Irving Troya González

2



VI TEIX
ANGOLA

Nasceu em Luanda, em 1940.
É doutor em Estética.
Vive em Luanda.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 VII Intergrafik, Berlim, República Democrática Alemã
1985 Reencontre Artistique Picturale Internationale "Un Instant de Paix", Café de La Paix, Paris
1986 II Bienal de Havana
1987 X Aniversário Sonangol, Luanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1985 Desenhos e Pinturas na Péniche Atmosphère, Paris
1985 Pinturas e Desenhos no Palácio Foz, Lisboa
Pinturas e Desenhos na Fábrica Tabacos, Luanda
Pinturas na Galeria Tempo e Desenhos na Galeria Taag, Lisboa
1986 Aquarelas e Aguadas, União Nacional de Artistas Plásticos, Luanda

BIBLIOGRAFIA:

CARDOSO, A. Ribeiro. Vi Teix: *Pintar o Sonho e o Real — Modernidade e Fidelidade às Raízes de Mãos Dadas*, Prisma Internacional, Portugal, 1986
MARGARIDO, Alfredo. *A Pintura Angolana Universal de Vi Teix*, Universidade de Picardia, França, 1985
MESTRE, David. *Tonalidades Diurnas de Memórias Nocturnas*, Lavra e Oficina, Luanda, 1981
SILVA, Luiz A. *Cahier de Linoléum, Vi Teix*, Editora do Autor, Paris, 1984

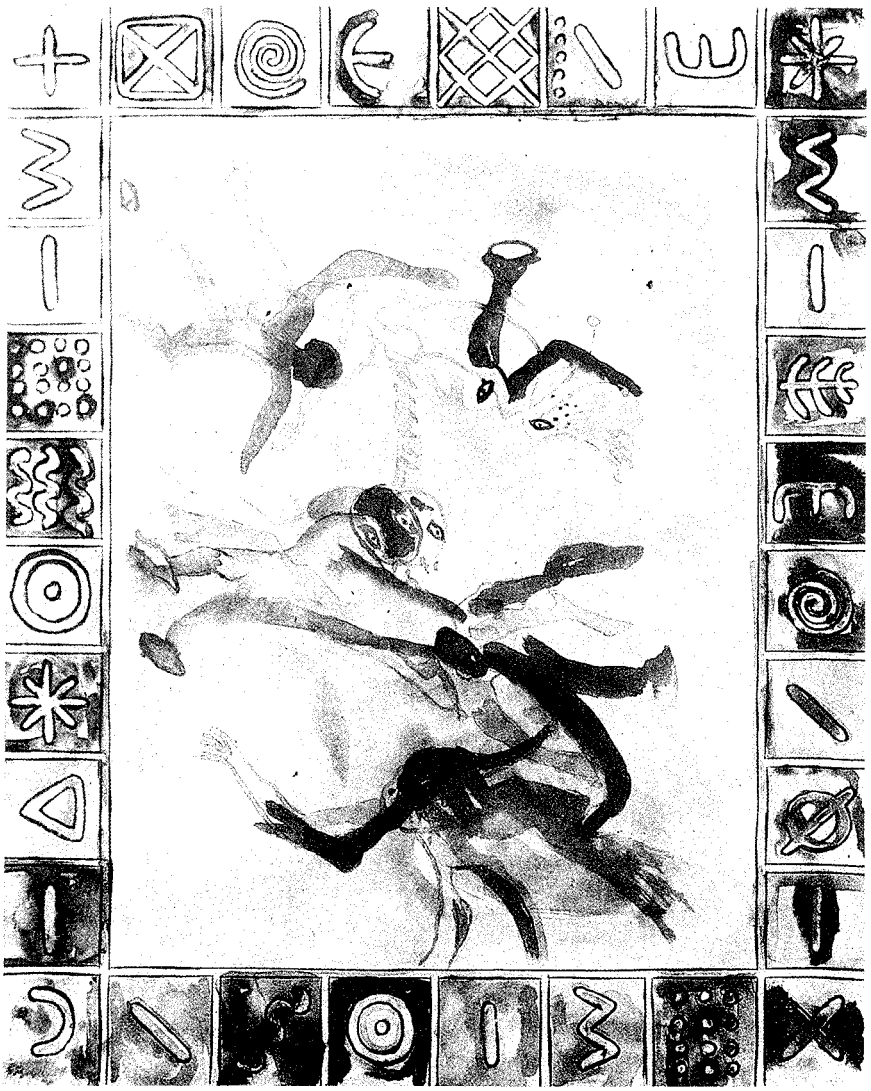
OBRAS APRESENTADAS:

1. *Os Batukeiros*, 1985
Acrílica sobre pano preparado, 260×150 cm
2. *Formas Femininas com Visibarbre*, 1986
Acrílica sobre pano preparado, 172×122 cm
3. *Aparição — Ancestro*, 1987
Acrílica sobre pano preparado, 200×140 cm
4. *Figuração com cruz amarela no interior*, 1987
Acrílica sobre pano preparado, 125×185 cm

A importância da pintura de Vi Teix está intimamente ligada à pesquisa de uma identidade cultural pela domesticação dos meios expressivos ao universo simbólico e mítico africano, à articulação que corresponde às suas memórias noturnas, roucas sentenças: à luz intensa de um olhar envolvente, dinâmico. Narração de sonhos dos vivos e dos mortos, entre a elevada temperatura das cores e a densidade: plúmbea das tintas. A asa de um talento inequivocamente moderno e africano, transportando no seu movimento poderoso e levíssimo a ascensão das cinzas do passado para o Sol donde se levante o futuro também pelo ato policromo dos pincéis.

David Mestre

Os Mergulhadores, 1986



VIVIANA
PARAGUAI

Nasceu em Assunção, em 1953.
Graduou-se em Arquitetura pela Universidad Nacional de Asunción.
Estudou arte no Centro de Estudios Brasileños, com Lívio Abramo.
Vive em Assunção.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1968 Centro de Estudios Brasileños
1969 Centro de Estudios Brasileños
1970 Centro de Estudios Brasileños
1970 Centro de Estudios Brasileños (2 exposições)
1985 Galería Propuestas

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Abstração com Fundo Vermelho / Abstración con Fondo Rojo,* 1984
   Têmpera, 30 x 23 cm
2. *Objetos com Fundo Cinza / Objetos con Fondo Gris,* 1984
   Guache, 28 x 23 cm
3. *Natureza-Morta com Fundo Vermelho / Naturaleza Muerta con Fondo Rojo,* 1984
   Guache, 23 x 28,5 cm
4. *Retrato de Valentina / Retrato de Valentina,* 1985
   Guache, 40 x 40 cm
5. *Objeto com Fundo Azul / Objeto con Fondo Azul,* 1985
   Guache, 28 x 23 cm
6. *Abstração em Amarelo / Abstración en Amarillo,* 1987
   Guache, 37 x 62 cm
7. *Natureza-Morta com Fundo Cinza / Naturaleza Muerta con Fondo Gris,* 1987
   Guache, 37 x 62 cm
8. *Abstração em Vermelho / Abstracción en Rojo,* 1987
   Guache, 28 x 35 cm
9. *Abstração / Abstracción,* 1987
   Guache, 37 x 62 cm
10. *Abstração / Abstracción,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm
11. *Abstração / Abstracción,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm
12. *Abstração / Abstracción,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm
13. *Objetos / Objetos,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm
14. *Objetos / Objetos,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm
15. *Objetos / Objetos,* 1987
    Guache, 37 x 62 cm

Nunca como hoje dispuseram os artistas plásticos de um acervo cultural tão vasto, rico e diversificado como fonte de inspiração. Queremos dizer que todas as experiências remotas, passadas e presentes filtram-se através da memória e da sensibilidade do artista. O artista dificilmente poderá manter-se indiferente frente ao espetáculo que o panorama da vivência universal lhe põe diante dos olhos, em vista do enorme avanço e da vulgarização dos meios de comunicação.

Ser moderno, pois, não consiste somente em inventar algo novo, mas também em levar às últimas conseqüências uma experiência passada, naturalmente interpretada dentro do espírito de nosso tempo. Dentro desse ponto de vista insere-se a obra de Viviana Ocampo Salomoni que temos o prazer de apresentar aqui ao público brasileiro nesta Bienal Internacional de 1987.

Tivemos a oportunidade de ter Viviana — arquiteta recém-formada — iniciando seus estudos de arte conosco, no Centro de Estudos Brasileiros de Assunção onde, desde o início, deu-nos as primeiras mostras de seu talento e de sua personalidade.

Não podemos classificar Viviana dentro de uma corrente definida das atuais artes plásticas, pois sua pintura, que abarca do figurativo ao abstrato, resume várias experiências pictóricas de nosso tempo.

Várias são as tendências que sua pintura revive, atualizando-as e inspirando-lhes um sopro novo.

Qualquer seja o motivo do quadro, a solução é sempre audaz, segura — seja ela alegre e lírica como no Retrato de Valentina *(no qual forma e cor são tratadas com elevada inspiração), seja em suas últimas criações, nas quais predomina o abstrato e em que a artista, dando vazão a uma sua natural tendência, inventa um "barroquismo" novo, de cores dramáticas e explosivas e formas que se desenvolvem abertas, livres e inesperadas — essencialmente modernas.*

Nisto consiste a atualidade desta pintura.

Lívio Abramo



WURM, Erwin
ÁUSTRIA

Nasceu em Bruck an der Mur, em 1954.
Estudou na Universidade de Graz, na Hochschule für Darstellende Kunst em Salzburgo e na Hochschule für Angewandte Kunst em Viena.
Vive em Linz, Áustria.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1982 Neue Skulptur, Galerie Näscht St. Stephan, Viena
1983 Trigon, Eros-Mythos-Ironie, Neue Galerie Graz, Áustria
1983 Junge Szene Wien, Secession, Viena
1984 Bella Figura, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, República Federal da Alemanha
1986 Dimension 5, Kunsthalle, Colônia
1987 Villa Stuck, Munique
1987 Europalia, Gent, Bélgica

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1982 Neue Galerie am Landsmuseum Joanneum, Graz
1982 Galerie Krinzinger, Innsbruck, Áustria
1987 Galerie Maria Louise Wirth, Zurique
1987 Aargauer Kunsthaus, Aarau, Suíça
1987 Galerie Krinzinger, Viena
1987 Galerie Ulysses, Viena

BIBLIOGRAFIA:

Aargauer Kunsthaus, 1987. Catálogo
Frauenbad, Baden bei Wien, 1987. Catálogo
Galerie Bleich-Rossi, Graz, 1985. Catálogo
Galerie M. L. Wirth, Zurique, 1987. Catálogo
Skreiner, Dr. Wilfred, Galerie nächst St. Stephan, Viena, 1984. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

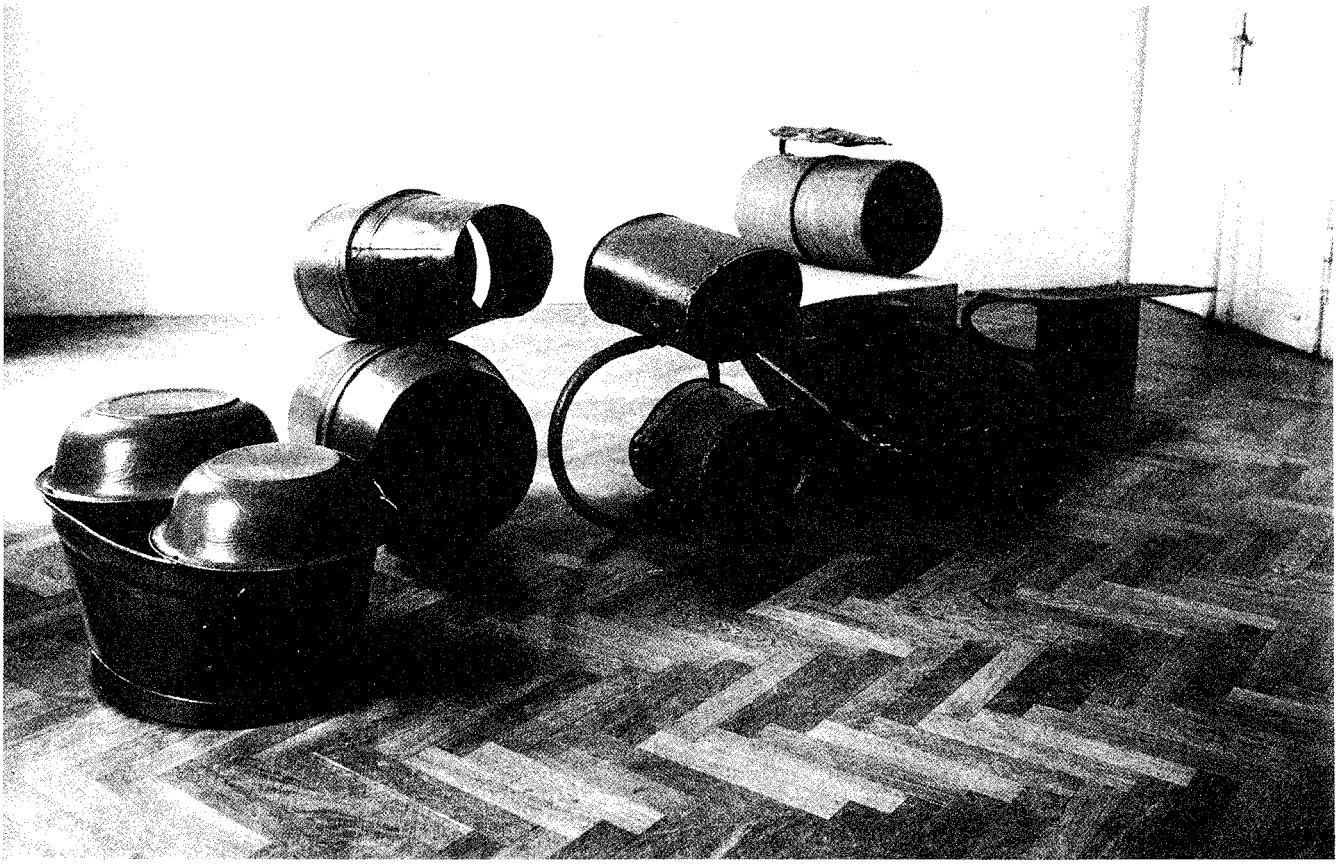
1. *A Guerra entre os Qüinquagenários e os Sexagenários/ Der krieg der 50 er mit den 60 ern*, 1986
   Chapa de ferro, chumbo, óleo, madeira (10 partes), 500×600×150 cm (cada)
2. *Natureza-Morta/Stillife*, 1986
   Chapa de ferro e óleo, 50×40×50 cm
3. *Instalação/Installation*, 1987

Uma relação dialética e freqüentemente repleta de humor com a realidade (e, assim, também com a realidade da arte e da vida) é apresentada pelo escultor Erwin Wurm.

A sensibilidade artística, adquirida por experiência crítica própria, sobre os princípios da arte e os métodos da escultura, adquiriu nas obras de Wurm um duplo sentido criativo (e uma síntese dialética), que tanto concilia quanto diferencia (e confunde) atitude clássica, sucata, banalidade esculpida, ilusão, experiência visual ortodoxa e inovação estética. O produzido e o encontrado (este último relativizado pelo que se cria com materiais de sucata) desempenham um papel importante nos seus trabalhos mais recentes, produzidos predominante ou exclusivamente com chapas, barris de óleo, recipientes, latas e outros materiais de refugo assemelhados. A visão provocada pela abordagem do método de Wurm não exclui o prazer físico e novas experiências estéticas.

Peter Baum

1



YAMADA, Masaaki
JAPÃO

Nasceu em Tôquio, em 1930.
Estudou na Universidade de Tôquio.
Vive em Tôquio.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1974 Contemporary Art Exhibition of Japan — Tradition and Today, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
1981 The 1960s — A Decade of Change in Contemporary Japanese Art, National Museum of Modern Art, Tôquio e National Museum of Modern Art, Kyoto, Japão
1982 A Panorama of Contemporary Art in Japan — Painting, Museum of Modern Art, Toyama, Japão
1984 Exchange of Contemporary Art, Tokyo-Paris, Galerie Denise René, Paris
1987 XVIII Contemporary Art Exhibition of Japan — two and three Dimensional Space in Contemporary Painting, Tokyo Metropolitan Museum of Art

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1978 Masaaki Yamada 1957-78, Koh Gallery, Tôquio
1983 Masaaki Yamada — Works 1983, Satani Gallery, Tôquio
1985 Masaaki Yamada — Late 1950s Paintings, Yonetsy Gallery, Tôquio
1985 Masaaki Yamada — Works the Mid-1960s, Satani Gallery, Tôquio
1986 Masaaki Yamada — Works 1985-86, Satani Gallery, Tôquio

BIBLIOGRAFIA:

Asahi Shimbun. *Exchange of Contemporary Art,* Tokyo-Paris, Asahi Shimbun, Tôquio, 1984. Catálogo
HAYAMI, Takashi. "Memory and Creation of the Painting", *Masaaki Yamada-Works 1983,* Satani Gallery, Tôquio, 1983. Catálogo
HAYAMI, Takashi. "Painting-Thinking with the Plane", *Maasaki Yamada, Painting, 1950-80,* Masaaki Yamada Gashu Kanko-Kai, Tôquio, 1981
"Interview with the Artist, Masaaki Yamada — Toward the Totality of the Painting", *Bijutsu-techo,* dez. 1983
MOTOE, Kunio. "Toward the Absolute Painting", *Masaaki Yamada—Works* 1983, Satani Gallery, Tôquio, 1983. Catálogo
TONO, Yoshiaki. "Tragedy of E", *Masaaki Yamada — Works 1985-86,* Satani Gallery, Tôquio, 1986. Catálogo

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Obra E. 151 / Work E. 151,* 1983
Óleo sobre tela, 182 x 456 cm
Satani Gallery
2. *Obra E.p. 635 / Work E.p. 635,* 1986
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
3. *Obra E.266 / Work E.266,* 1986-87
Óleo sobre tela, 194 x 194 cm
Col. do artista
4. *Obra E.268 / Work E.268,* 1986-87
Óleo sobre tela, 182 x 259 cm
Col. do artista
5. *Obra E.275 / Work E.275,* 1987
Óleo sobre tela, 182 x 259 cm
Col. do artista
6. *Obra E.277 / Work E.277,* 1987
Óleo sobre tela, 182 x 259 cm
Col. do artista
7. *Obra E.p. 647 / Work E.p. 647,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
8. *Obra E.p. 653 / Work E.p. 653,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
9. *Obra E.p. 654 / Work E.p. 654,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
10. *Obra E.p. 658 / Work E.p. 658,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
11. *Obra E.p. 662 / Work E.p. 662,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
12. *Obra E.p. 664 / Work E.p. 664,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
13. *Obra E.p. 666 / Work E.p. 666,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
14. *Obra E.p. 667 / Work E.p. 667,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
15. *Obra E.p. 668 / Work E.p. 668,* 1987
Óleo e pastel sobre papel, 78,5 x 107 cm
Col. do artista
16. Poster
Col. do artista
17. Poster
Col. do artista
18. Poster
Col. do artista
19. Poster
Col. do artista
20. Poster
Col. do artista
21. Poster
Col. do artista
22. Poster
Col. do artista
23. Poster
Col. do artista
24. Poster
Col. do artista
25. Poster
Col. do artista
26. Poster
Col. do artista

Diante de mim, nenhuma paisagem, somente a natureza-morta. A situação era tão real que não podia ser conceitualmente apreendida (1948).

A minha intenção foi de prevenir a fixação subjetiva das pinceladas sobre a superfície da pintura, numa única direção, além de fazer com que — antes de as linhas dispersas se organizarem sob uma determinada forma — a isso se relacionasse a aproximação das cores, criando, assim, um espaço para a decomposição da superfície da pintura (1956). ("A Obra e Assuntos Correlatos", in Bijutsu-techo, *dezembro de 1978.)*

Uma forma global emerge sobre a tela devido aos valores equivalentes das cores, que são usadas para fazer desaparecer as formas sobre a tela. A maneira como usava as linhas, quando costumava pintar listras, na minha fase inicial, reflete essa conscientização (1960). ("Diálogos com o Mundo Contemporâneo: A Autonomia da Pintura", in Mizue, *outubro de 1978.)*

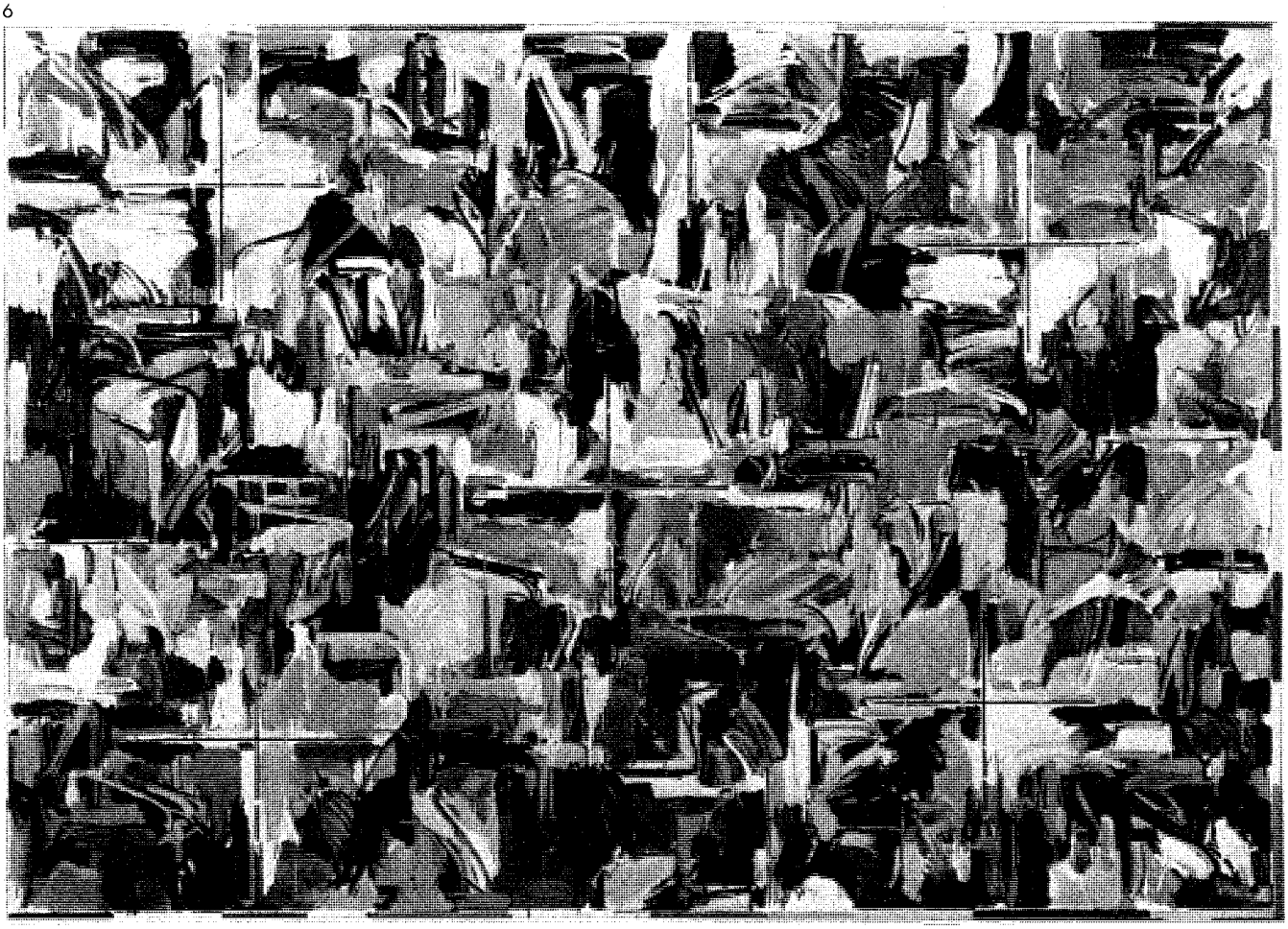
A totalidade é mais que a soma dos elementos que compõem uma pintura. As pinturas, hoje em dia, não possuem um sentido definido, mas o valor semântico da sua expressividade contém algo — que talvez possa ser chamado de metáfora — que ora interage e ora se confronta com o contexto em que se encontra, além de também captar algum fenômeno com relação ao conteúdo (1983). ("Uma Visita junto ao Autor: Em Direção a uma Totalidade", in Bijutsu-techo, *dezembro de 1983.)*

Meus últimos trabalhos refletem uma mudança em direção a cores e formas estratificadas; selecionar um ponto determinado no meio de um fluxo interminável de tempo é um meio de reconhecer o ponto em que se encontra no presente. Um sentimento que me compele à diversidade se faz incorporar nas minhas pinturas (1987). (Do catálogo para a exposição "A Perspectiva da Pintura Cotemporânea: Plano e Espaço", 1987.)

Masaaki Yamada

YAMADA, Masaaki
JAPÃO

6



ZAN ANDRADE, José
ANGOLA

Nasceu em Luanda, em 1946.
Freqüentou o III Ciclo do Liceu.
Vive em Luanda.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1984 Rádio Nacional Angola, Luanda
1986 Festas do Mar, Namíbia e Angola
1986 Hotel Méridien, Luanda
1986 Aniversário UNAP, Luanda
1987 X Aniversário Sonangol, Luanda

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1986 EXPO-UNAP, Luanda
1986 Pinturas-86, UNAP, Luanda

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Coisas do Mar*, 1985
   Acrílica sobre tela, 100×100 cm
   Col. do artista
2. *Cidade em Corte*, 1986
   Acrílica sobre tela, 100×100 cm
   Col. do artista
3. *Jogos*, 1986
   Acrílica sobre tela, 107×107 cm
   Col. do artista

ZERBINI, Luiz

BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1959.
Estudou na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.
Vive no Rio de Janeiro.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1981 Casa do Brasil, Madri
1984 Como Vai Você Geração 80, Parque Lage, Rio de Janeiro
1984 Novos Cariocas, Casa da Cultura, Rio de Janeiro
1984 Rio Narciso, Parque Lage, Rio de Janeiro
1985 VII Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1985 Velha Mania, Desenho, Parque Lage, Rio de Janeiro
1986 VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
1986 Escrete Volador, Guadalajara, México
1986 Nova Dimensão do Objeto, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1981 Casa do Brasil, Madri
1985 Galeria Subdistrito, São Paulo

BIBLIOGRAFIA:

1. *O Estado de S. Paulo*, nov., 1985
2. *Folha de S. Paulo*, nov., 1985
3. *Jornal da Tarde*, nov., 1985
4. MENDONÇA, Casimiro Xavier. Revista *Veja*, ago., 1985
5. *O Estado de S. Paulo*, jul., 1987
6. *Folha de S. Paulo*, jul., 1987

OBRA APRESENTADA:

Sem Título, 1987
Instalação, 5 x 5 x 2,5 m

Patrocínio: Aramifício Vidal S.A.; Klabin S.A.; Pierre Sobrinho S.A.

Alguns não precisam da religião ou do misticismo para não acreditarem na realidade, tal qual ela surge para cada um. Para eles a realidade não é real — por isso mesmo existem os arranha-céus, as betoneiras, os navios, o aterro do Flamengo etc.

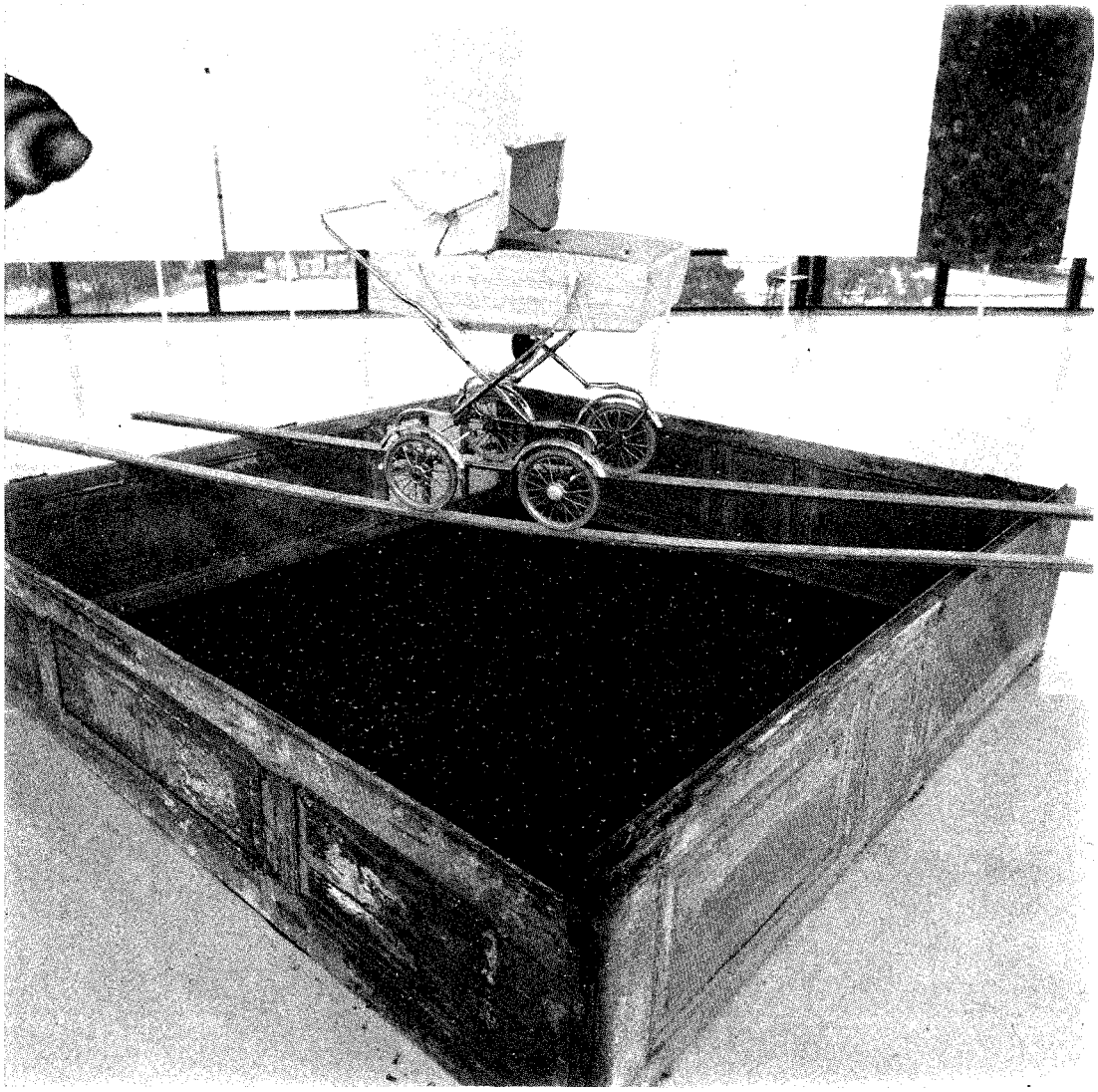
Quem acredita em fantasmas tanto quanto em cada cara de carne e osso não tem medo do ser figurativo ou abstrato.

Gertrude Stein se espantava com a maneira como Picasso conseguia reunir objetos e fotografá-los.

A força da composição era tão grande que já não era preciso pintar o quadro; ter reunido aqueles objetos era por si só mudá-los, e isso bastava para sua visão.

Às vezes os objetos pedem para ser pintados. Outras vezes os objetos, as emoções, as pessoas, as paisagens, as situações estão distantes uns dos outros no tempo e no espaço. Quando só o meu olho é capaz de vê-los juntos, aí é preciso pintá-los.

Luiz Zerbini



ZITMAN, Cornelis
VENEZUELA

Nasceu em Leiden, Holanda, em 1926.
Estudou na Academia Real de Artes Plásticas, Haia, Holanda.
Vive em Caracas.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1951 Salón Oficial de Artes Plasticas, Museo de Bellas Artes, Caracas
1967 Salón de Arte Anual, Ateneo de Valencia, Venezuela
1971 Bienal de Escultura de Formato Mediano, Budapeste, Hungria
1981 Bienal de Artes Visuales, Galeria de Arte Nacional, Caracas
1982 Kotaro Takamura, Grand Prize Exhibition, Hakone, Tóquio

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1968 Zitman, Esculturas y Dibujos, Museo de Bellas Artes, Caracas
1971 Cornelis Zitman, Sculptures et Dessins, Galerie Dina Vierny, Paris
1973 Cornelis Zitman, Beelden & Tekeningen, Galerij d'Eendt, Amsterdam
1976 Zitman, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas
1986 Zitman, Galerie Tokoro, Tóquio

BIBLIOGRAFIA:

ELGAR, Frank. *Cornelis Zitman*, Galerie Dina Vierny, Paris, 1971
PILLEMONT, Georges. *Cornelis Zitman*, Galerie Dina Vierny, Paris, 1977
TRABA, Marta, *Cornelis Zitman*, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1981

OBRAS APRESENTADAS:

1. *A Cama Grande / La Cama Grande*
   Escultura, 160 cm
2. *A Desconhecida / L'Inconnue*
   Escultura, 176 cm
3. *A Serenidade / La Serenidad*
   Escultura, 189 cm
4. *A Caribenha / La Caribeña*
   Escultura, 189 cm
5. *A Menina Carajá / La Carajita*
   Escultura, 112 cm
6. *Menina Nua / Niña Desnuda*
   Escultura, 130 cm
7. *Divertimento / Divertimiento*
   Escultura, 111 cm
8. *Garota Tamborete / Muchacha Taburete*
   Escultura, 119 cm
9. *Mulher Sentada com Mesinha / Mujer Sentada con Mesita*
   Escultura, 84 cm
10. Mulher Sentada I Mujer Sentada
    Escultura, 123 cm
11. *Dina Sentada / Dina Sentada*
    Escultura, 55 cm
12. *Cadeira na Praia / Silla en Playa*
    Escultura, 53 cm
13. *A Cortina / La Cortina*
    Escultura, 73 cm
14. *A Família / La Familia*
    Escultura, 64 cm
15. *Chinchorro / Chinchorro*
    Escultura, 73 cm
16. *Mulher na Barra / Mujer en Barra*
    Escultura, 67 cm
17. *A Negrinha / La Negrita*
    Escultura, 39 cm
18. *Peruca / Peluca*
    Escultura, 51 cm
19. *Balançando / Balanceando*
    Escultura, 60 cm
20. *Garota-Rolos / Muchacha-Rollos*
    Escultura, 87 cm
21. *Presente / Presente*
    Escultura, 76 cm
22. *Família Viajante / Familia Viajera*
    Escultura, 40 cm
23. *Viajante I / Viajera I*
    Escultura, 35 cm
24. *Viajante II / Viajera II*
    Escultura, 33 cm
25. *A Janela / La Ventana*
    Escultura, 165 cm
26. *Leitura / Lectura*
    Escultura, 42 cm
27. *Dina Repousando / Dina Reposando*
    Escultura, 24 cm
28. *Banho de Sol / Baño de Sol*
    Escultura, 39 cm
29. *Balanço / Columpio*
    Escultura, 52 cm
30. *Triunfador / Triunfador*
    Escultura, 63 cm
31. *Cama Pequena / Cama Pequeña*
    Escultura, 27 cm
32. *Homem com Lança / Hombre con Lanza*
    Escultura, 42 cm
33. *Ciclista / Ciclista*
    Escultura, 53 cm
34. *Salão de Beleza / Salón de Belleza*
    Escultura, 32 cm
35. *Poltrona / Poltrona*
    Escultura, 27 cm
36. *Mulher Tranqüila / Mujer Tranquila*
    Escultura, 44 cm
37. *Mulher Provocativa / Mujer Provocativa*
    Escultura, 49 cm
38. *Tecelã / Tejedora*
    Escultura, 42 cm
39. *Jóia / Bijou*
    Escultura, 13 cm
40. *Dina Sobre Coxim / Dina sobre Cojin*
    Escultura, 16 cm

AS MULHERES DE ZITMAN OU A MULHER PARA MOSTRAR-SE

"A escultura é alguma coisa que vai ocupar o espaço do mundo", diz Zitman[1]. E então a Caraíba exagera o corpo, expande o torso. Mesmo meio ajoelhada sobre uma almofada, sua postura desafia. Outra escultura se expõe-exibe sobre a rede. O feminino e o escultórico são aqui uma distensão, mas também um estar, um acomodar-se. Elas distensas, seus volumes apertados e tensos, iluminados e reluzentes. Elas e seus volumes estão ali não só para ocupar os espaços do mundo, senão para mostrar-se. Que a beleza está aqui e é para que se veja, pareciam dizer. Zitman o diz por elas: "É o desafio de sua existência".

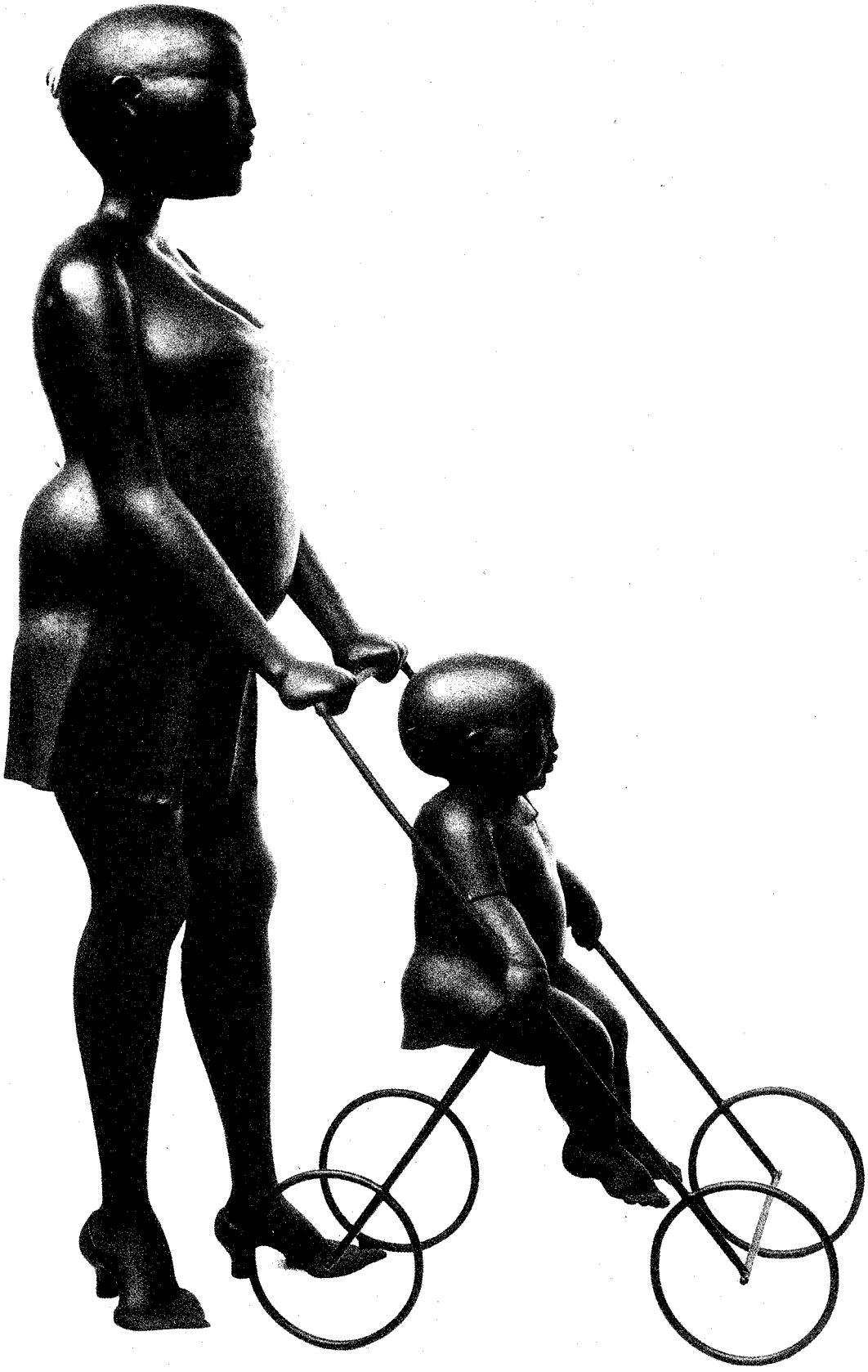
Esta escultura (esta cultura) do corpóreo inventa uma mulher como a quer o ancestral: mulher toda corpo, toda aí entregue, mas de olhar enviesado, ou ausente, ou baixo, de um olhar que não inquira, que não infira, que não interfira, que não exija. Zitman reivindica para a mulher que seu olhar, mais que baixo e submisso, seja distante; que mantenha para si seu espaço imaginário nunca de todo acessível, essa certa impenetrabilidade, esse mistério. Tanto as descaradas quanto as oprimidas tanto as aquiescentes quanto as orgulhosas jogam a dualidade do corpo possível e o olhar negado que se resguarda.

Maria Elena Ramos

1. Todas as citações do artista são tomadas de várias conversações com a autora do texto. Anos 1980 a 1987.

ZITMAN, Cornelis
VENEZUELA

7



EXPOSIÇÕES ESPECIAIS

1987

ARTE E DESIGN

O debate sobre a ruptura entre arte e design esteve sempre presente entre aqueles que se preocupam com os caminhos da cultura.

A curta história do design nos apresenta, desde o movimento Arts and Crafts até a Bauhaus, vários exemplos de tentativas de reencontrar o "elo perdido" que permitisse unir mais uma vez o que a industrialização apartou: arte e produção.

Reacendida nos últimos anos pelo movimento pós-moderno, a polêmica sobre a importância dos valores estéticos e simbólicos na arquitetura e no design tem avançado sob a pressão do desenvolvimento tecnológico e também sob o incontrolável desejo de individualidade demonstrado pelo homem do final do milênio.

Neste cenário, o designer, que renegou durante anos a importância do subjetivo em sua profissão, entra na era da microeletrônica questionando as verdades que até então norteavam a sua atuação e conseqüentemente a sua própria razão de ser.

A necessidade de repensar os objetos, e as relações dos mesmos com o mundo que os circunda e o homem que os utiliza, é o desafio atual que sensibiliza e preocupa, de uma forma ou de outra, os profissionais de todas as áreas do design.

O tema "Utopia versus Realidade", corajosamente abordado nesta 19ª Bienal Internacional de São Paulo, abriu espaço para a apresentação das propostas dos designers de vanguarda que em diferentes países seguem na procura de uma nova aliança com a arte, compatível com o tempo em que vivemos.

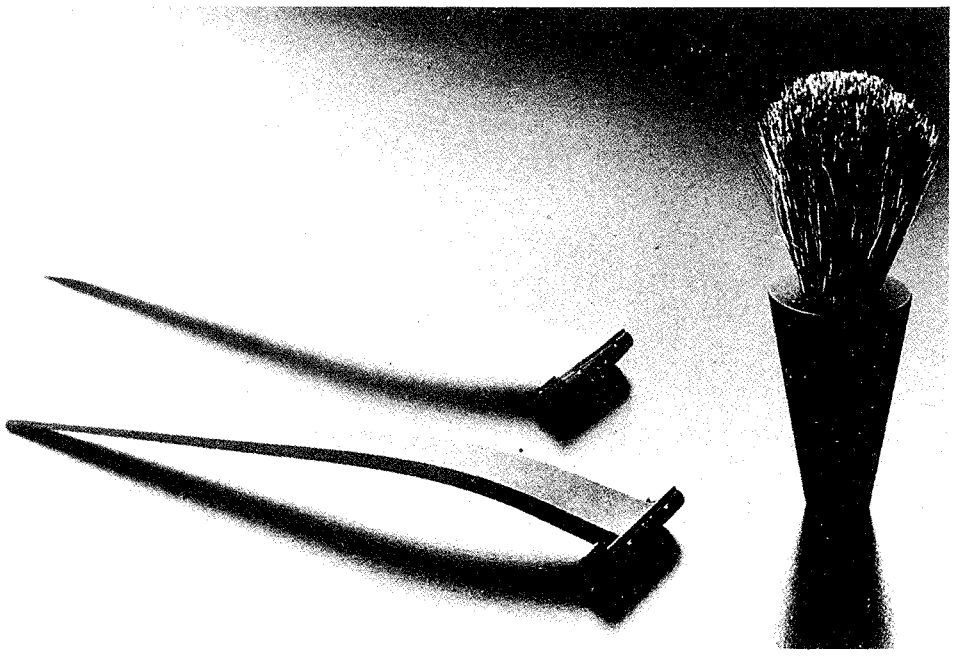
Nos objetos apresentados em arte e design não existe uma tendência homogênea, um guarda-chuva ético ideológico, como o binômio forma e função, que por tantas décadas orientou o julgamento do que se devia considerar como Boa Forma.

O conjunto das participações demonstra, antes de mais nada, o pluralismo no uso das metáforas dos materiais e das técnicas de fabricação. Esse pluralismo é, também, sem dúvida, um reflexo da sociedade moderna, e deve ser encarado não como uma aceitação de tudo o que é novo, mas como uma procura dos valores que permitam aproximar mais o homem de seus objetos.

Joice Joppert Leal, Angela Carvalho
São Paulo, agosto de 1987

ARTISTAS PARTICIPANTES

BARTELS, Heiko
BENEDITO, Ramón
BOLIDISMO
BORNGRAEBER, Christian
BRANDOLINI, Andreas
BRANZI, Andrea
BRANZI, Nicoletta
CARIANI, Daniele
CECCARELLI, Fabrizio
DE LUCCHI, Michelle
DEVIÀ, Luciano
DONEGANI, Dante
FISCHER, Hardy
GIOVANNONI, Stefano
GORAN, Lelas
HULLAMAN, Harold
HÜSKE, Charly
KING KONG PRODUCTION
KORNREICH, Gabriel
MAGALHÃES, Fábio
MARTINS, Luís
MARCATTI, Roberto
MENDINI, Alessandro
MORILLAS, Lluís
MOROZZI, Massimo
OEDEKOVEN, Angela
PALTERER, David
PENTAGON
PEREGALLI, Maurizio
POHL, Wolfgang
PUIG, Josef
SCHELL, Holger
SHIRE, Peter
SÍPEK, Bórek
SOTTSASS, Ettore
SPICCIOLATO, Ernesto
STUDIO BABILÔNIA
STUDIO KUNSTFLUG
STUDIO ZEUS
THOMAS, Daniela
TRANSATLANTIC
UMEDA, Masanori
VENTURINI, Guido
WALDENBURG, Hermann
WALL, Monika
ZANINE CALDAS, José



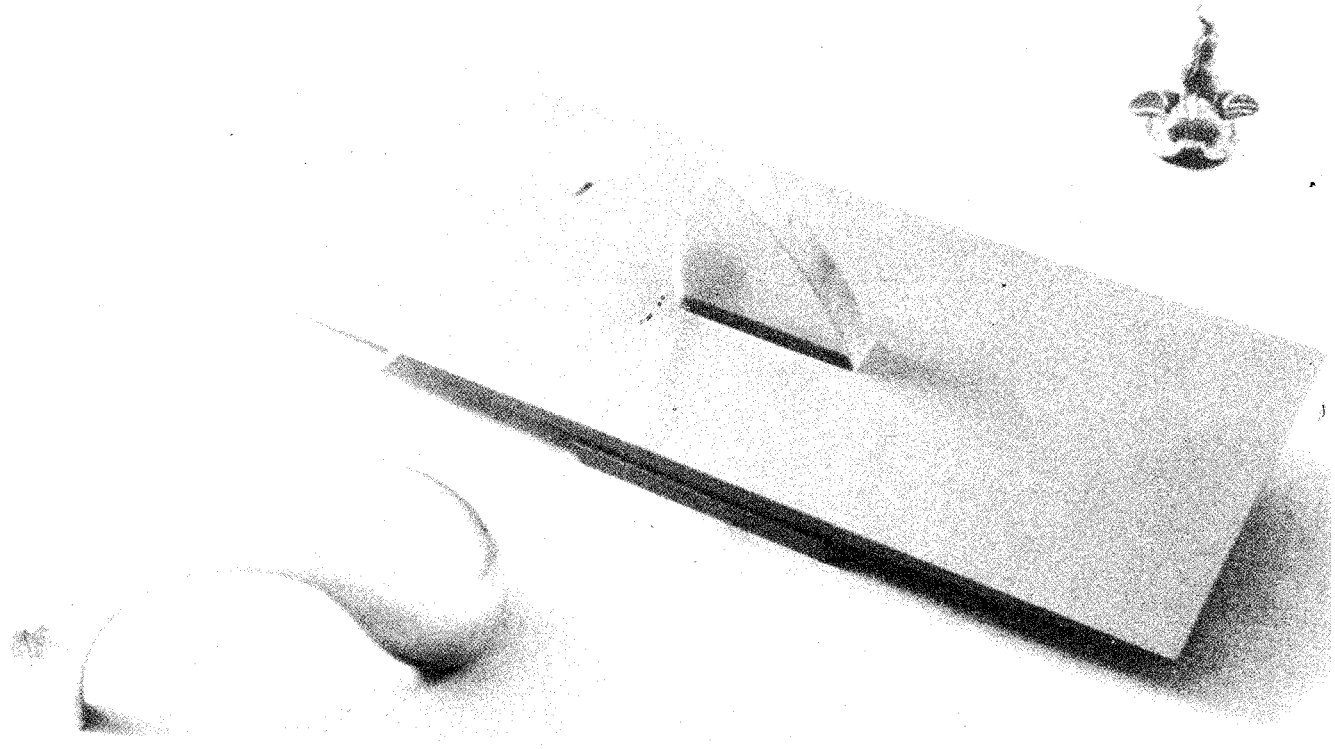
DONEGANI, Dante e **SPICCIOLATO**, Ernesto

BOLIDISMO

ITÁLIA

O Bolidismo surgiu a partir de mostras, trocas de idéias, trabalhos individuais e de equipe de um grupo de quinze arquitetos e designers. O grupo participou de várias exposições que revelaram algumas características comuns nos trabalhos apresentados: Cameradesign, realizada em setembro de 1982, em Milão; For Sale, Design on the Border, Áustria; "Möbel Perdu", no Museu de Arte Moderna de Hamburgo; Memoria e Mito Balneare, "Light" em setembro de 1983. Em uma sala do Palazzo Re Enzo, em Bolonha, em 1986, aconteceu o Primeiro Congresso Bolidista, marcando o nascimento oficial do movimento. No Segundo Congresso Bolidista, em Merano, ficou determinado que o Bolidismo é essencialmente um estilo de vida e de pensamento e, além disso, um movimento que atinge todas as artes.

São seus integrantes nesta mostra: Daniele Cariani, Dante Donegani, Ernesto Spicciolato e King Kong Production (composto por Stefano Giovannoni e Guido Venturini).



CARIANI, Daniele

BORNGRAEBER, Christian

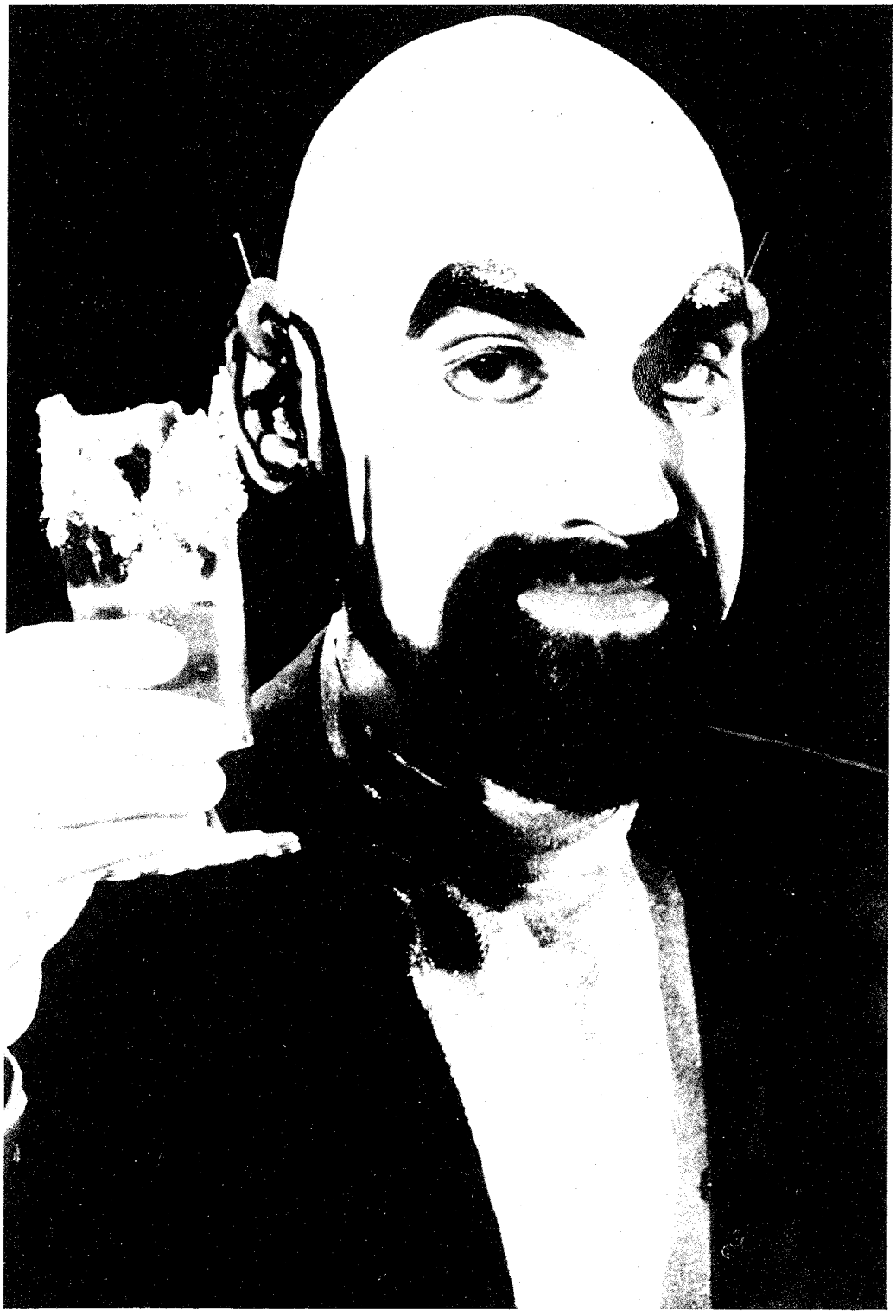
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Wernigerode, República Democrática Alemã, em 1945.
Graduou-se em história da arquitetura e teoria do design.
Participou da exposição Gefühlscollagen-Wohnen von Sinnen, no Kunstmuseum, Düsseldorf.
Vive em Berlim.

OBRA APRESENTADA:

Largada para a Ruptura — Um Aspecto do Novo Design Alemão/Aufbruch zum Durchbruch — Eine Schau zum Neuen Deutschen design, 1985
Filme para a televisão alemã, 70 min., cor.

Foto do filme



BRANDOLINI, Andreas
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Leipzig, em 1951.
Graduou-se em arquitetura. Montou o escritório de Desenho Industrial Brandolini. Participou das exposições: For Sale, em Burgenland, Áustria; Quartet, na Galeria Milão; Phoenix, em Toronto; Prototypen, no Museum Kunststichting, Rotterdam; Documenta 8, em Kassel.
Vive em Berlim.

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Cadeira Stuhl,* 1987
   Madeira e plástico, 45 x 35 x 45 cm
   Galeria Weinand
2. Acessório de vestuário *Neck-Neck,* 1987
   Material plástico

1



BRANZI, Andrea
ITÁLIA

Nasceu em Florença.
Graduou-se em arquitetura em Florença. Foi membro do Archizoom Associati até 1974. Foi coordenador geral da Seção Internacional de Design na XV Trienal de Milão e participou com exposições individuais da XIV e XVI Trienais. Expôs nas XXXVII, XXXVIII e XXXIX Bienais de Veneza, em 1976, 78 e 80. Apresentou seus trabalhos em exposições individuais no Museum of Modern Art, Nova York; Lijbanam Centrum, Roterdam; CAYC, Buenos Aires; Musée St. Pierre, Lyon; Palazzo Dei Diamanti, Ferrara. Coordenou a exposição Il Design Italiano Degli Anni'50 em Milão, 1977, tendo publicado um livro, com o mesmo título, em 1979 pela Editoriale Domus. Desde 1983 é diretor da revista *Modo*, de arquitetura e design. Foi membro do CDM (Consultores de Design de Milão). Foi professor do Instituto de Design Industrial da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Palermo, em 1982 e 1983. Desde 1983 é diretor cultural da Domus Academy. Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive em Milão.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Estante *Gritti*, 1981
   200 x 350 cm
   Col. Memphis
2. *Grande Tapete Híbrido/Grande Tappeto Ibrido*, 1986
   Lã, 125 x 125 cm
   Col. do artista
3. *Grande Tapete Híbrido/Grande Tappeto Ibrido*, 1986
   Desenho, 100 x 70 cm
   Col. do artista
4. *Grande Tapete Híbrido/Grande Tappeto Ibrido*, 1986
   Desenho, 80 x 70 cm
   Col. do artista
5. *Grande Tapete Híbrido/Grande tappeto Ibrido*, 1986
   Desenho, 100 x 70 cm
   Col. do Artista
6. *Grande Tapete Híbrido/Grande Tappeto Ibrido*, 1986
   Colagem, 70 x 86 cm
   Col. do artista

ANDREA BRANZI: GRANDE TAPETE HÍBRIDO

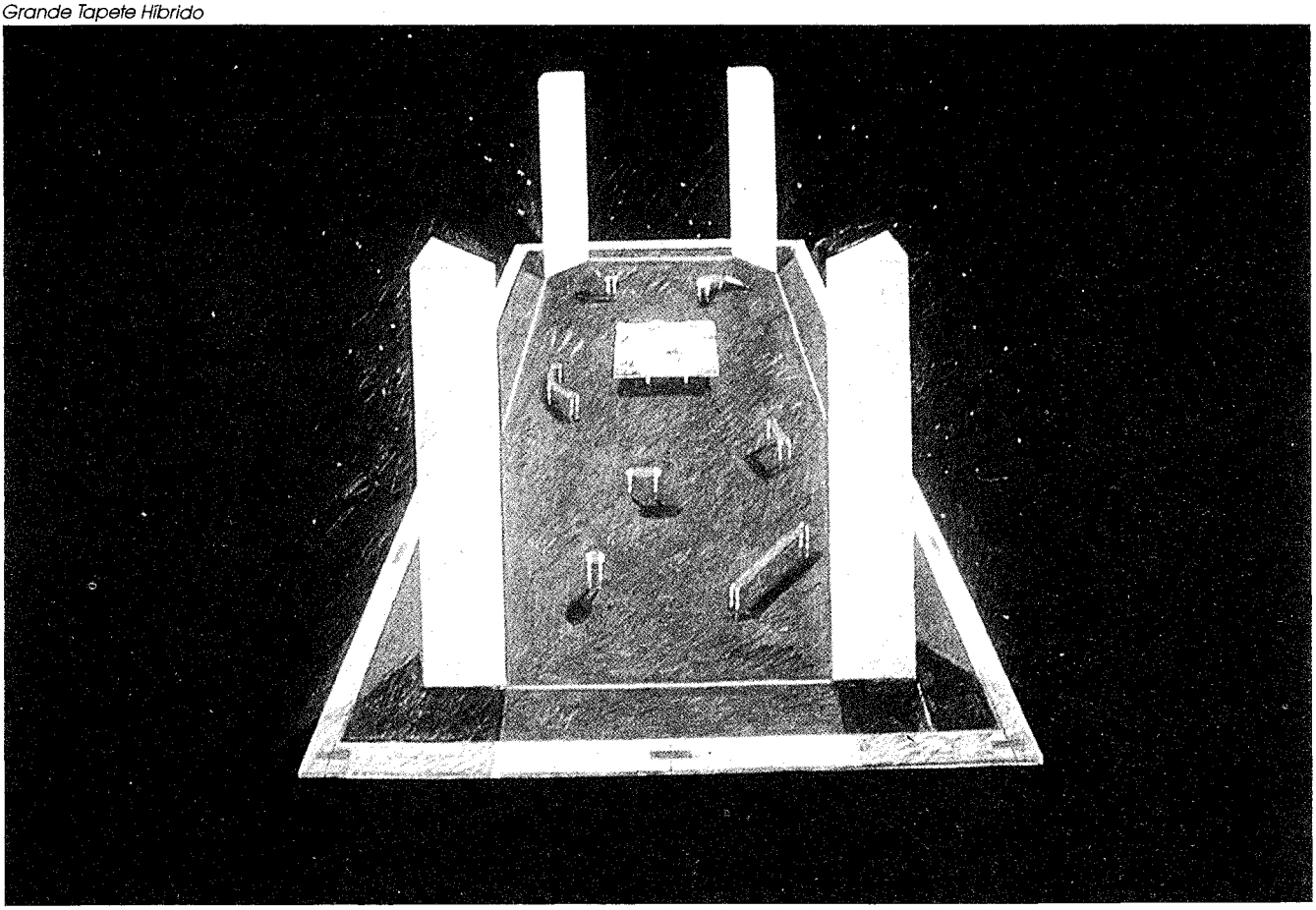
O grande tapete híbrido de Andrea Branzi está no centro de uma sala em penumbra iluminado por pequenos spots puntiformes. Trata-se de uma peça de alcatifa vermelha de nove metros por sete enquadrada por uma moldura de madeira.

Dentro do tapete, correspondendo aos quatro cantos, erguem-se quatro colunas triangulares de três metros de altura, em madeira laqueada em bege. Ao centro, evidenciado por esta série de molduras progressivas, temos um outro pequeno tapete numa mescla de bege e verde, ligeiramente erguido do chão como que levitando sobre o tapete vermelho. O pequeno tapete chama-se **Clareira** *e foi desenhado e executado a mão por Andrea e Nicoletta Branzi. Em torno da* **Clareira** *flutuam pequenas mesinhas de metal que não são exatamente objetos de uso, mas micro-arquiteturas de cores flamejantes, pequenos objetos fora de escala com espessuras tão sutis que parecem hóstias incandescentes. Além dos arcos que dividem a sala, alinham-se quatro projetos de Branzi, todos em cor um pouco cinzenta: uma estante em metal e uma salseira em prata (realizados para Memphis) e um divã e uma estante neoprimitivos da série "Animais Domésticos".*

A idéia do grande tapete híbrido é a de criar um lugar abstrato e sem funções precisas, mas com um forte tom religioso, de carisma, uma área de respeito e de concentração metafísica.

Barbara Radice

Grande Tapete Híbrido



BRANZI, Nicoletta
ITÁLIA

Nasceu em Florença, em 1948.
Desenvolveu, para a Fiorucci, entre 1975-80, pesquisas na área de moda e desenvolvimento do gosto. Desenhou roupas para bebês para Baby Play Chicco, entre 1978-81. Coordenou a parte de modas da exposição Il Design Italiano Degli Anni'50, Milão, 1975. Editou o Multivisão *Come Leggere la Moda (Como Ler a Moda),* uma história da moda de 1945 a 1979, apresentado na Trienal de Milão, em 1979. Coordenou a parte de moda da exposição Il Consumo Culturale in Italia, na Bienal de Veneza, em 1981. Apresentou uma coleção de roupas de baixo, na exposição Animali Domestici, em 1985. A coleção foi produzida por Castellini. Para a mesma exposição, em 1986, desenhou roupas de mesa, também produzidas por Castellini. Realizou uma coleção de protótipos em roupas de tricô apresentada na exposição Animais da Cidade, Nápoles e Milão, 1986. A coleção primavera-verão, de 1987, da Orwell, seguiu as idéias desta coleção.
Vive em Milão.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Vestido da Coleção *Animali Domestici,* 1985
   Linha e seda
2. *Animais da Cidade/City Animals,* 1986
   Desenho, 50 x 70 cm
3. *Animais da Cidade/City Animals,* 1986
   Desenho, 50 x 70 cm

City Animals



CECCARELLI, Fabrizio

BRASIL

Nasceu em Roma, em 1944.
Graduou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Degli Studi di Roma. Expôs na International Furniture Competition — Progressive Architecture, Nova York em 1985-86 e no Studio Babilônia, Rio de Janeiro, em 1985.
Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive no Rio de Janeiro.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Sofá *Tiberius*
   250 x 70 cm
2. Sofá *Ilha*
   Módulos em tecido colorido

Cansado da monotonia e do anonimato do nosso cotidiano doméstico que vem sendo estimulado só pela produção prêt-à-porter e incansável das indústrias de móveis, vinha tentando encontrar uma nova linguagem possivelmente renovadora.

As experiências do Studio Alchimia e do Memphis, na Itália, e a Architetônica, nos Estados Unidos, me incentivaram, com o apoio do Studio Babilônia, no Rio de Janeiro, a realizar os projetos que navegavam na minha imaginação.

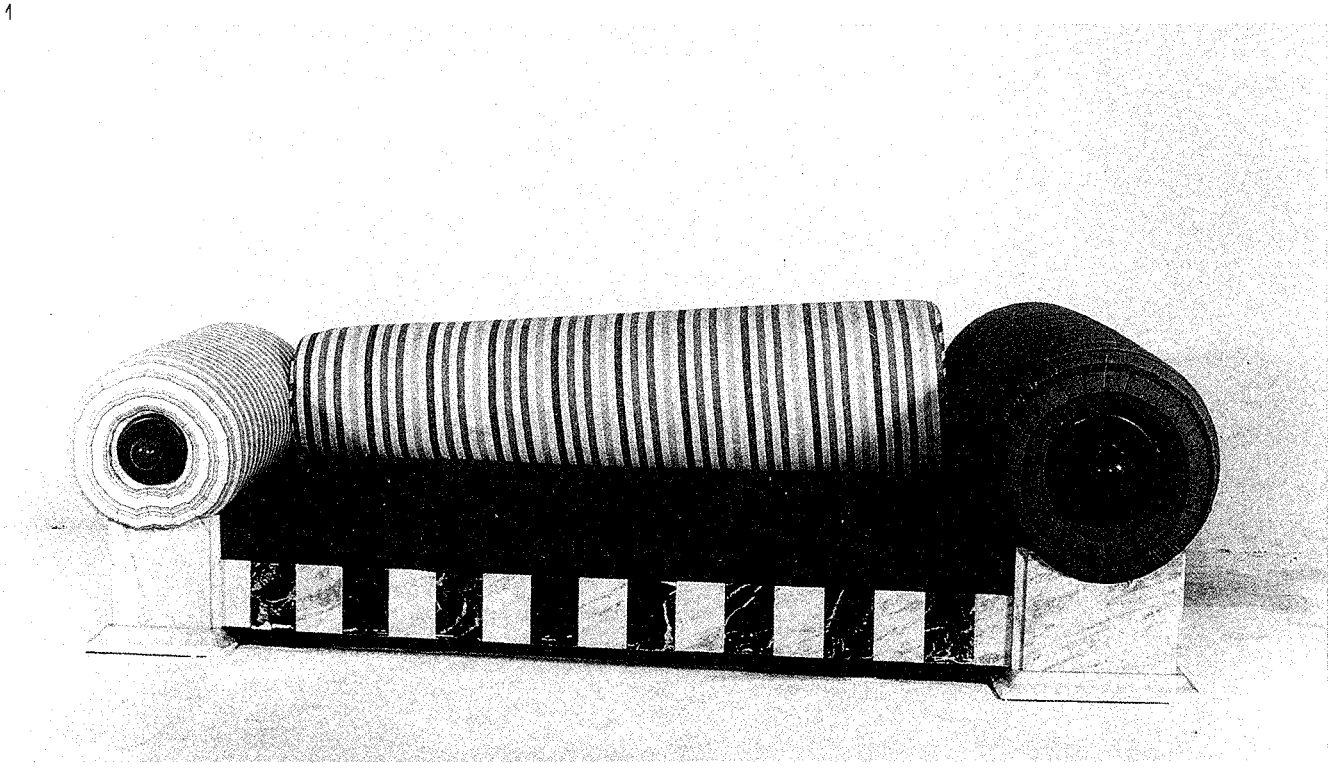
O academicismo e o formalismo do "design moderno" — feito de falsas regras, teorias nunca contestadas e padrões superados destinados a ostentar o consumismo sólido e constante da classe burguesa ascendente —, levaram-me à procura e à descoberta do lúdico que existe em cada um de nós e que libera e inibe nossa imaginação e criatividade.

Como resultado surgiram móveis como serpentina, confetes, pterilotaptilus, tiberius, ilha, haras destinados a mexer com o nosso cotidiano, abandonando os padrões de austeridade e tentando assim responder com ironia, e também irreverência, sem querer criar estilos ou falsos modismos, ao quesito:

Por que temos que nos sentar em sofás estofados, com formosos tecidos composês, cercados por mesinhas em laca tipo chinesa refletidas em estruturas de aço inoxidável e cristal?

Fabrizio Ceccarelli

1



DE LUCCHI, Michele
ITÁLIA

Nasceu em 1951.
Graduou-se pela Faculdade de Arquitetura de Florença. Fundou o grupo Cavart. Foi assistente de Adolfo Natalini na Faculdade de Arquitetura e na Universidade Internacional de Arte, em Florença. Colaborou com a organização da exposição Design Italiano dos Anos 50, Milão, em 1977. Com Sottsass Associates projetou os móveis e a imagem das lojas Fiorucci na Itália e no resto da Europa. Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive em Milão.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Luminária *Oceanic*, 1981
   83 x 27 cm
   Col. Memphis
2. Sofá *Lido*, 1982
   90 x 150 cm
   Col. Memphis

2



DEVIÀ, Luciano

BRASIL

Nasceu em Leyni, Itália, em 1943.
Licenciou-se em história da arte e desenho artístico no Liceu Artístico de Turim e graduou-se em arquitetura na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Turim. Expôs em Genebra, Tóquio e São Paulo; Museu da Imagem e do Som, Museu da Casa Brasileira, Galeria Artescultura.
Vive em São Paulo.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Cadeira *Ettore*, 1983
   Técnica mista, 84 x 50 x 52 cm
   Fabricante Mobilinea
   Col. do artista
2. Buffet *Lampião*, 1983
   Técnica mista, 153 x 180 x 45 cm
   Fabricante Mobilinea
   Col. do artista
3. Lustre Terra *Domenica*, 1983
   Técnica mista, 185 x 59 x 25 cm
   Fabricante Dominici
   Col. do artista
4. Espelho parede *Saraiva*, 1983
   Técnica mista, 41 x 138 x 3 cm
   Fabricante Ingea
   Col. José Kalil Filho
5. Espelho parede *Zag*, 1987
   Técnica mista, 50 x 89 x 3 cm
   Fabricante Ingea
   Col. particular
6. Espelho parede *Allan*, 1987
   Técnica mista, 100 x 100 x 3 cm
   Fabricante Ingea
   Col. particular

Tenho a impressão de que o design está conquistando espaços e mercados nunca antes alcançados. Talvez seja porque o consumidor está mais atento ou talvez porque a indústria está mais sensível às solicitações do mercado ou talvez porque estamos vivenciando, nestes últimos anos do século XX, mudanças radicais em diferentes áreas (econômicas, políticas, sociais e de comportamento em geral) que levam a sociedade a procurar e encontrar novos meios de comunicação e de mercado.

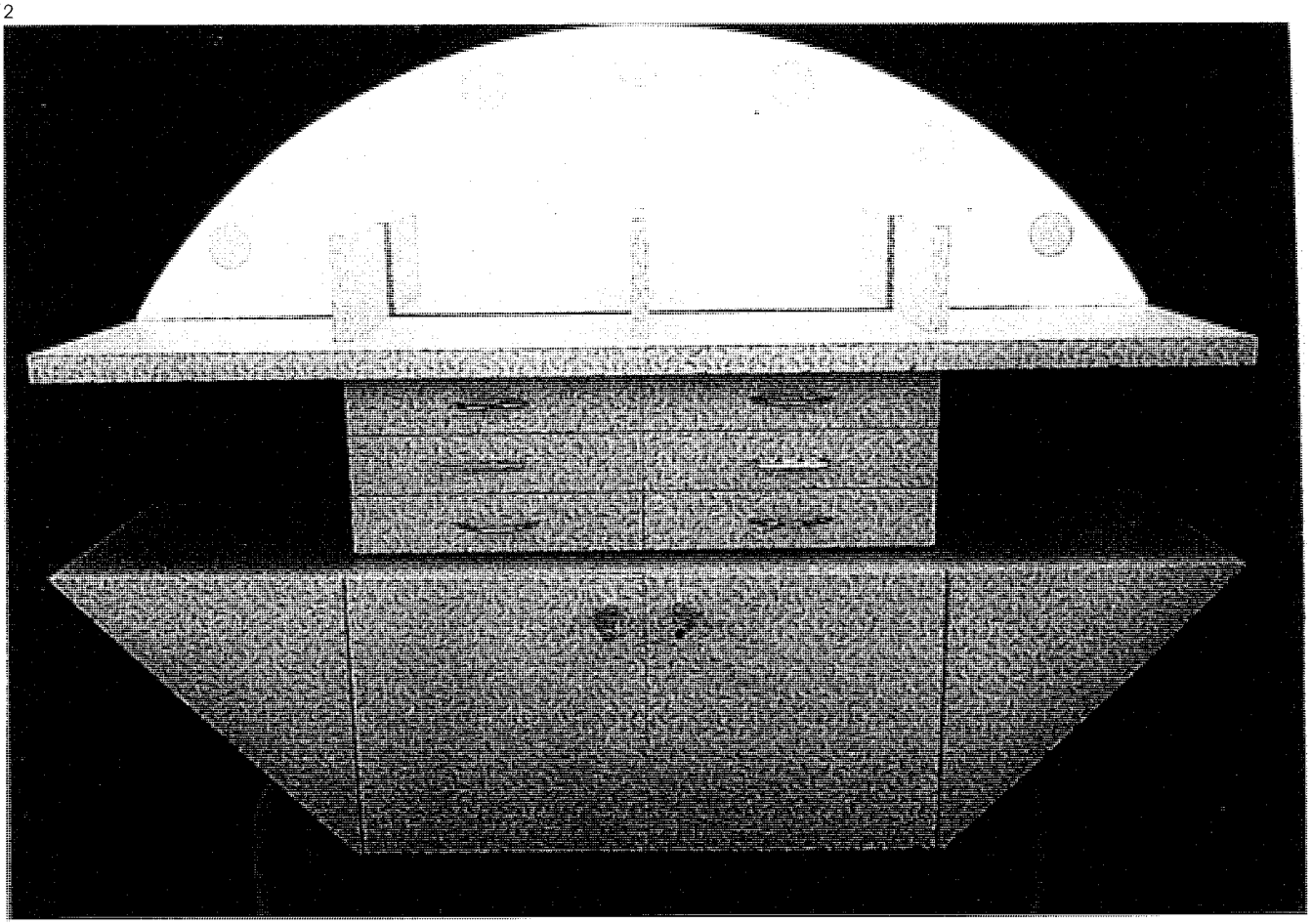
O "fim das proibições" teorizado em muitas manifestações culturais no começo dos anos 80, não deixou intacto o design, que, de uma postura rigidamente funcional (de matriz mitteleuropea) e estética (alcançada sobretudo com o good design*) conseguiu, mais que as outras disciplinas irmãs, evoluir de maneira autônoma e fortemente personalizada.*

Tendo a convicção de que a qualidade da vida urbana depende, em grande parte, da qualidade do espaço doméstico e privativo, temos como conseqüência a importância que o design vem adquirindo.

Nesta nova consciência e nesta renovação qualitativa está a vontade de que esses objetivos possam ser alcançados através de uma renovação figurativa e formal onde coexistam, junto com as exigências funcionais (na mesma medida e no mesmo valor), as novas exigências estéticas ligadas, como diz o amigo Michele de Lucchi, a "uma nova cara da tecnologia, de figuração pop, de objetos otimistas e sem complexos...".

Luciano Devià
São Paulo, 2/8/87

2



GORAN, Lelas
IUGOSLÁVIA

Nasceu em Zagreb, em 1958.
Estudou design na Universidade de Zagreb. Trabalhou no Teatro Nazionale di Varazdin, como figurinista. Expôs, em 1986, no studio Zeus, escultura vestida; esta mostra itinerante esteve em Roma, Paris, República Federal da Alemanha e Tóquio. Realizou mostra individual de vestidos e esculturas no Made in Venice, Milão, em 1987.
Vive em Zagreb.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Vestido *Chaleira / Théière*
   Col. Prêt à Design
2. Capa *Copo / Bicchiere*
   Col. Prêt à Design

1



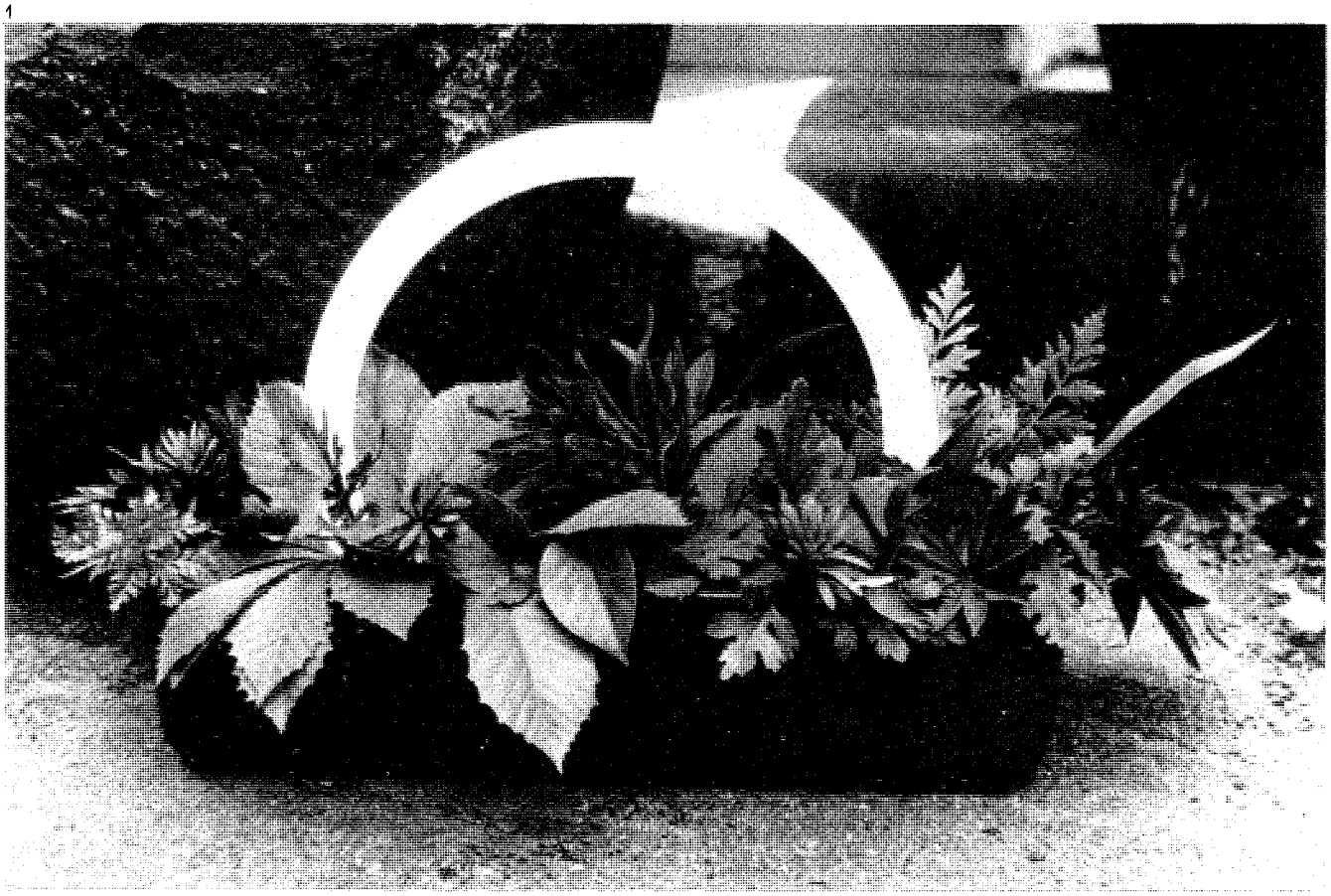
KORNREICH, Gabriel
ARGENTINA

Nasceu em Buenos Aires, em 1956.
Estudou desenho industrial e escultura na Argentina. Graduou-se como designer industrial pela Hochschule der Kunste, Berlim Ocidental. É professor de desenho básico em Berlim Ocidental. Participou de exposições coletivas em Hamburgo, 1984; Berlim Ocidental, 1985, no Kunstmuseum, Düsseldorf; no Bonnefantenmuseum Maastricht, Holanda; no Kortvijk, Bélgica e em Stuttgart, em 1986. Neste mesmo ano, participou da exposição Avant-gard Design aus Berlin, no Rotterdamer Kinst-stiftung Groninger Museum. Expôs seus trabalhos em duas mostras individuais, em Frankfurt — Design Plus —, em 1985 e 87.
Vive em Berlim Ocidental.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Luminária *Auréola de Luz para a Eternidade/Lichtkranz für Die Ewigkeit,* 1985
   50 x 25 x 45 cm
2. Acessório de vestuário *Mariposa/Mariposa,* 1987
   5,5 x 11 x 2,5 cm

1



MAGALHÃES, Fábio
BRASIL

Nasceu em São Paulo, em 1942.
Estudou no Institut d'Art et d'Archeologie de Paris. É professor de história da arte e história da arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie. Foi membro do Júri da I Bienal Internacional de Design, Buenos Aires, 1986.
Vive em Brasília.

OBRA APRESENTADA:

Cadeira
Varas de madeiras diversas e cabo de aço tensionado, 170 x 180 cm

Cadeira-Cerca/Fence-Chair

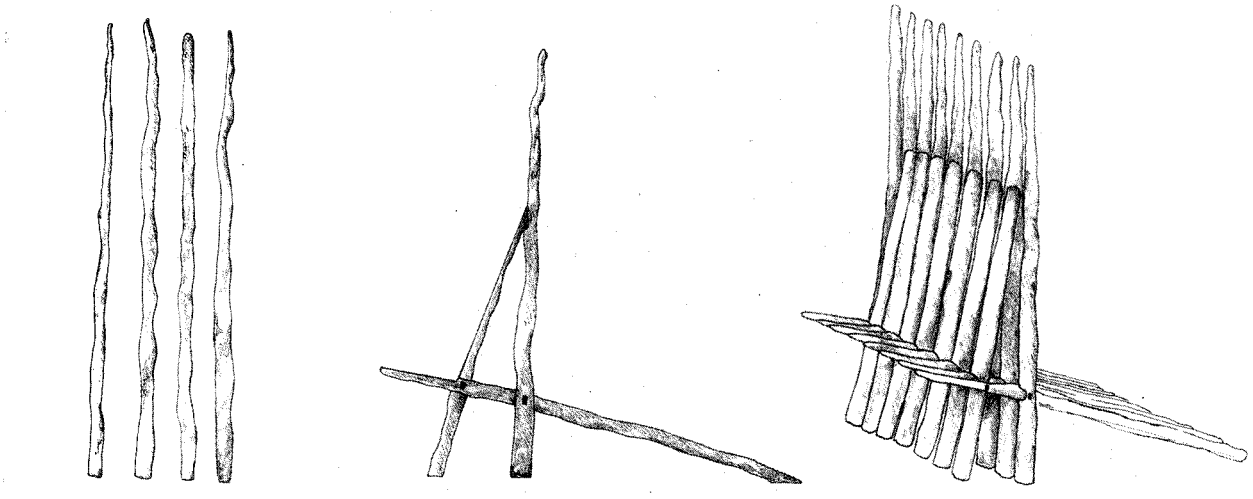
A proposta de desenhar uma cadeira-cerca parte da relação de elementos irracionais, alheios ao ato de sentar.

Toda a formação do design no Brasil apresenta uma forte influência racionalista e funcionalista. Os elementos supérfluos devem ser eliminados, e os que não têm função, banidos.

A cerca é símbolo da propriedade; a cadeira representa o poder. A cadeira-cerca tem origem na relação absurda da cerca com a cadeira, utilizando elementos racionais no rebatimento de três cercas para criar a situação desejada.

Realizada com varas de diversas madeiras, retas mas irregulares, que se estruturam com cabos de aço, a Cadeira-Cerca contém um discurso, ainda que precário, que se sobrepõe ao ato de sentar.

Fábio Magalhães



MARCATTI, Roberto
ITÁLIA

Nasceu em Milão, em 1960.
Graduou-se em arquitetura no Politécnico de Milão.
Colaborou com Frank O'Gehry e Claes Oldenburg em um projeto para Veneza. Para a Noto SRL, desenhou duas luminárias da Coleção Zeus: *Ares* (lâmpada halogênica de chão e de parede) e *Arcade* (lâmpada halogênica de chão e de mesa). Há cerca de um ano colabora com Maurizio Peregalli no Studio Noto nas atividades de projeto, pesquisa de materiais e design. Integra a representação do Studio Zeus.
Vive em Milão.

OBRA APRESENTADA:

1. Luminária *Árcade/Arcade*, 1986
   a. De chão, 130 x 66 x 20 cm
   b. De mesa, 63 x 65 x 15 cm
   Col. Studio Zeus

A minha pesquisa apresenta-se como uma expressão formal do objeto em relação aos materiais utilizados. Penso que projetar partindo de materiais existentes para chegar à forma é certamente uma coisa muito mais difícil do que caminhar para trás.

Mas não quero defender um primado absoluto da forma; as idéias se articulam a partir das formas elementares da geometria, excluindo, de propósito, a decoração em favor de um retorno aos arquétipos da forma: o círculo, o triângulo, o quadrado. A imagem do objeto que daí deriva evita assim a recaída em coisas já consumadas para reconduzir à livre interpretação do objeto e às regras geométricas: seção áurea, ritmos, eixos, ângulos retos — trazem-nos de volta do mundo da abstração àquele real da percepção, que o nosso olho mede e reconhece. Outra coisa é a anomia, o arbítrio.

A geometria é a linguagem do homem.

Roberto Marcatti

b, a



MARTINS, Luís
BRASIL

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1946.
Graduou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Rio de Janeiro. Expôs no III Salão de Arte Decorativa de São Paulo e na Bienal de Desenho Industrial de Buenos Aires, 1985.
Vive no Rio de Janeiro.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Poltrona *Sugarloaf*, 1985
   Espuma e tecido, 170 x 130 x 80 cm
   Col. do artista
2. Cama *Rio Copacabana*, 1987
   Madeira, espuma e tecido, 325 x 265 x 105 cm (5 peças)
   Col. do artista

O DESIGN ORIGINAL DE LUÍS MARTINS

A proposta de Luís Martins, exposta na 19.ª Bienal Internacional de São Paulo, no núcleo referente a desenho industrial, coloca uma questão permanente para as atividades ligadas à produção da cultura: a do limite entre arte e técnica, e a existência ou não dessa linha imaginária.

É claro que, entendendo-se o design em seu sentido estritamente funcionalista, algumas exclusões deveriam ser feitas. Durante a fase em que essa atividade se encontrava em implantação, foi essa uma atitude que pareceu a muitos necessária, até mesmo para afirmar um campo autônomo de desenvolvimento.

No entanto, talvez fosse mais apropriado proceder a tais distinções objetivando o sentido da produção na qual se trabalhava de modo específico.

Assim, situar duas dimensões do produto, como fez o teórico sueco Gregory Paulsson no fim da década de 30 — o valor de uso e o valor da troca —, não nos parece, hoje, suficiente para uma análise sequer dos produtos mais diretamente relacionados aos conceitos do consumo mais amplo.

É claro que certas categorias do produto surgiram nas duas últimas décadas, agregando, entre outros, o valor simbólico, deixando patente que sim e não *são apenas duas entre várias opções.*

Não é o caso de advogar a ambigüidade ou aceitação acrítica como parâmetro de trabalho. É necessário, porém, uma atitude inclusivista capaz de conduzir à possibilidade de reflexão e da indagação sobre alguns problemas que ficaram à margem nos últimos anos.

Este, a meu ver, o sentido mais concreto do trabalho de Luís Martins.

Exposto no âmbito de uma grande mostra internacional de arte, como a Bienal de São Paulo, a intenção do autor é somente integrar a obra a uma instalação. Ou seja, de um lado a proposta propriamente dita; de outro, o local onde ela está sendo exposta.

Embora qualificados como design, a cadeira e a cama de Luís Martins almejam outra dimensão, a da escultura. Na verdade, a forma assim definida, tal como o demonstra o protótipo ora exposto, independe da escala industrial para a qual foi feita. As implicações eróticas do trabalho são mais que implícitas: o corpo feminino, os seios... Mas aí entra-se noutro capítulo, o design contemporâneo, e a preocupação com o real e, mais do que isso, com seguir os modismos que dominam todos os setores da atividade humana.

Carmem Portinha

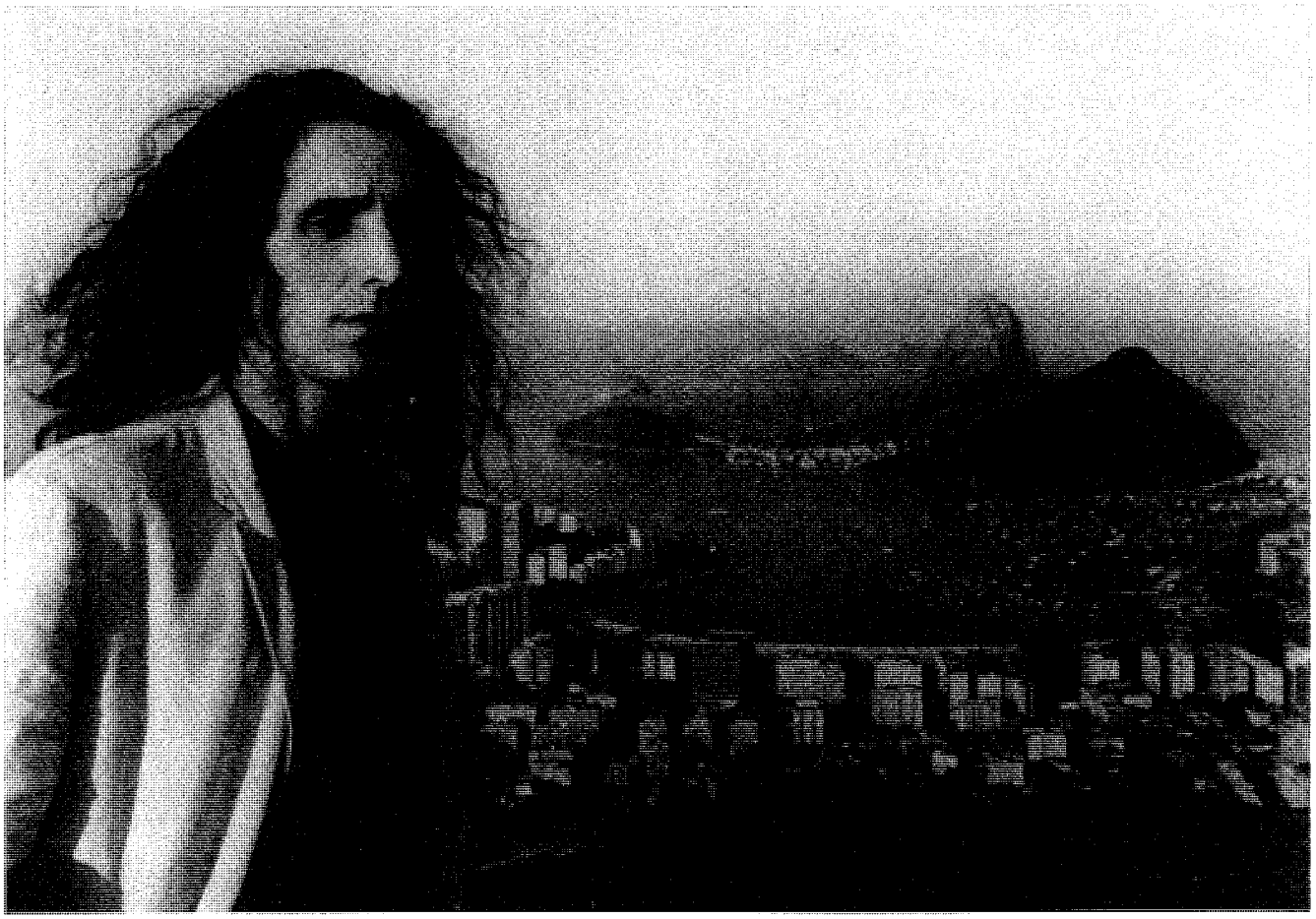


Foto Jaime Serebrenich

MENDINI, Alessandro
ITÁLIA

Nasceu em Milão, em 1931.
Expôs na Trienal de Milão, em 1985; no Museo Alchimia Milano, em 1986; no Centre Georges Pompidou, Paris, em 1987 e na Documenta 8, Kassel, em 1987. É colaborador do Studio Alchimia. É membro da Comissão Científica da Domus Academy, Escola Internacional de Design.
Vive em Milão.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Consolle *Agrilo*, 1984
   Madeira laqueada, 90 x 79 x 39,5 cm
   Col. Zabro
2. Vaso Cônico, 1986
   Cerâmica, 30 cm (altura), 15 cm
   Col. Zabro
3. Vaso Tondo, 1986
   Cerâmica, 20 cm
   Col. Zabro
4. Vaso Oval, 1986
   Cerâmica, 26 cm (altura), 12 cm
   Col. Zabro
5. Desenho, 1987
   Têmpera, 50 x 70 cm
   Col. Alchimia

3, 2 e 4

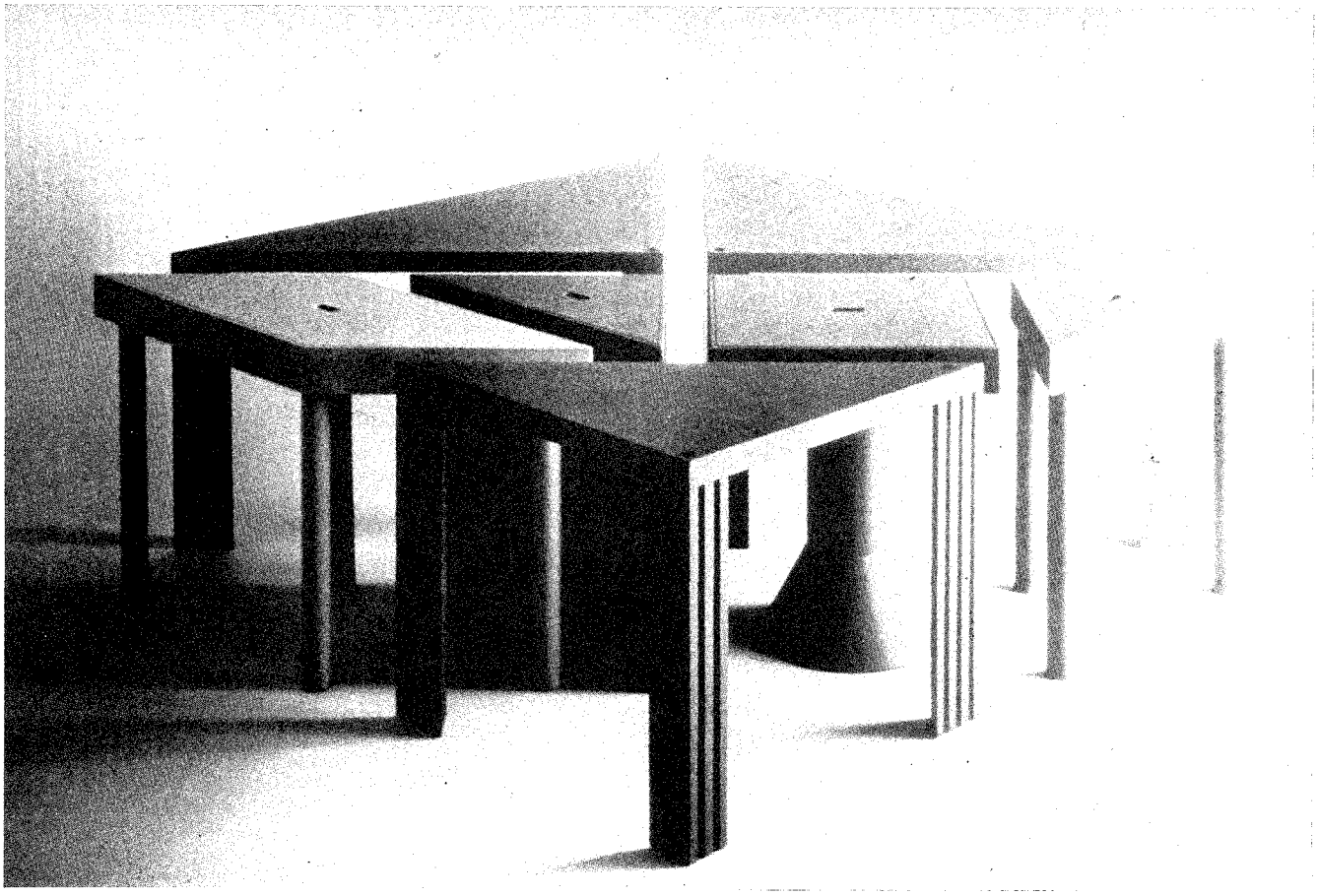


MOROZZI, Massimo
ITÁLIA

Nasceu em Florença, em 1941.
Foi membro do Archizoom Associati e coordenou o Montefibre Design Centre. Trabalha com o grupo C D M — Consultores de Design de Milão. Tem seu próprio estúdio — Massimo Morozzi Design — desde 1982.
Vive em Milão.

OBRA APRESENTADA:

Pratos *Oyster*, 1987
Porcelana, 40 cm (cada)
Col. Tendentse



OEDEKOVEN, Angela

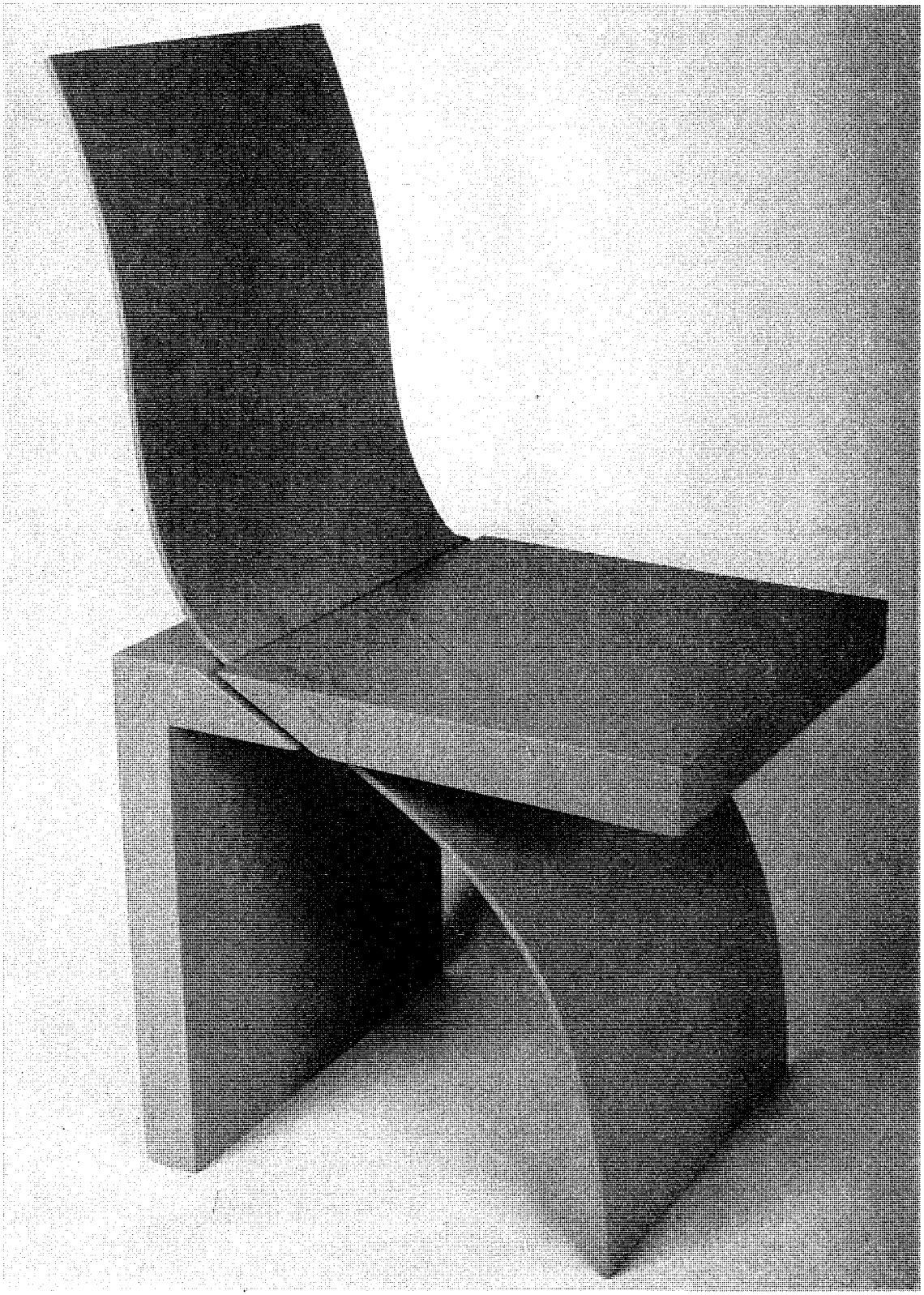
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Düsseldorf, em 1956.
Graduou-se em arquitetura na Universidade de Düsseldorf.
Participou das exposições: Kortrijk, na Bélgica;
Gefühlscollagen-Wohen von Sinnen, Kunstmuseum, Düsseldorf;
Erkundungen, no Landesgewerbeant, Stuttgart.
Vive em Stuttgart.

OBRA APRESENTADA:

Audiovisual *Inovação — Cadeiras*
160 slides, 60 min.

Cadeira Angela Oedekoven, 1984



PALTERER, David
ISRAEL

Nasceu em Haifa, em 1949.
Graduou-se em arquitetura, em Florença, onde é assistente de Adolfo Natalini. É professor de design na Syracuse University de Florença. Participou da XVI Trienal de Milão; do concurso para a recuperação do centro histórico de Parma, do qual foi vencedor, com o grupo de Natalini; da Dokumenta Urbana, Kassel, 1982; das mostras Imbottito degli Anni 80, em 1982; Entre o Kitsch e o Bom Design, IDZ, Berlim Ocidental e Casa Dentro Casa, 1984, Piacenza.
Vive em Florença.

OBRA APRESENTADA:

Relógio em Mármore
15 x 6 x 28 cm

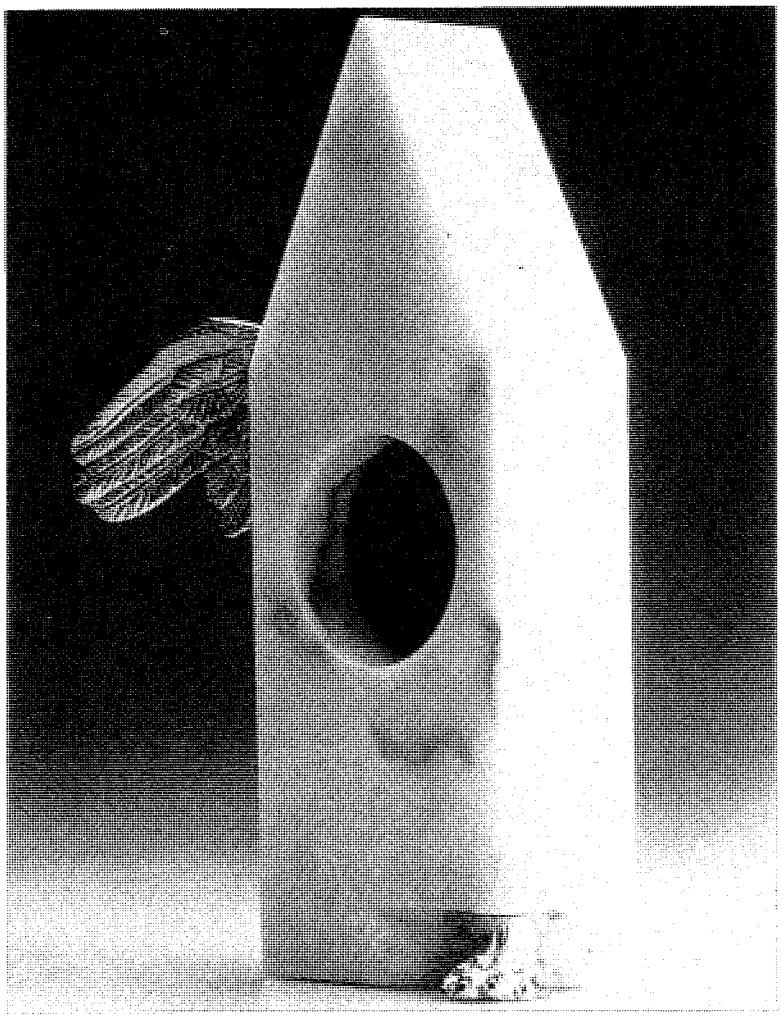
A expressão da modernidade no design é marcada pela predominância do intelectual sobre o sensorial, que tem afastado o design dos atos fundamentais da vida humana.

O "design moderno" tem-se concentrado basicamente nos produtos de considerável interesse quanto à manufatura, ergometria e lógica de marketing. Esse design "bem concebido" (funcionalidade da forma etc.) substituiu o mundo dos objetos que nos cercam, freqüentemente dando vida a formas estáticas, ascéticas e "anônimas".

O "novo design" não enfatizou só a necessidade de rever os caminhos pelos quais o design vinha sendo concebido e produzido: a completa liberdade que norteou esses movimentos e sua linguagem eclética devem ter sugerido interesse pelas qualidades naturais que o design deve possuir. Os objetos devem novamente se apoderar de suas qualidades filosóficas, sensoriais e emocionais. Dar a um objeto sua natural articulação e complexidade significa resgatar os relacionamentos dialéticos entre forma e conteúdo.

O design deve ser revalorizado com o mesmo in-put das qualidades não-mensuráveis que os objetos desejam possuir — os designs que concebemos, as coisas que produzimos devem preservar sua identidade mítica.

David Palterer



PENTAGON

REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

O grupo formou-se em Colônia.
Os seus integrantes são: Gerd Arens, Wolfgang Lanbeusheimer, Meyer Voggenreiter, Reinhard Mülter, Ralph Sommer. São designers e / ou escultores. O grupo participou das seguintes exposições: Möbel Perdu, no Museu de Arte Moderna de Hamburgo; Gefühlscollagen-Wohnen von Sinnen, no Kunstmuseum Düsseldorf; Atoll e Documenta 8, em Kassel.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Estante, 1984
   Alumínio, 250 x 31 x 32 cm
   Kunstmuseum Düsseldorf
2. Relógio, 1987
   Pedra, água e madeira, 50 x 50 x 5 cm
   Col. do grupo



PEREGALLI, Maurizio
ITÁLIA

Nasceu em Varese, em 1951.
Projetou e realizou, para Giorgio Armani, as butiques de Milão, Londres e Nova York e a cadeia de lojas Empório Armani. Desenhou uma coleção de mesas e cadeiras, representando o Studio Zeus, em 1984. No Studio Zeus, é responsável pela direção artística da coleção de design. É também sócio da Noto SRL, Sociedade Produtora da Coleção Zeus e da decoração das lojas. Integra a representação do Studio Zeus.
Vive em Milão.

OBRA APRESENTADA:

Poltrona/Poltroncina, 1985
68 x 53 x 42 cm
Col. Studio Zeus



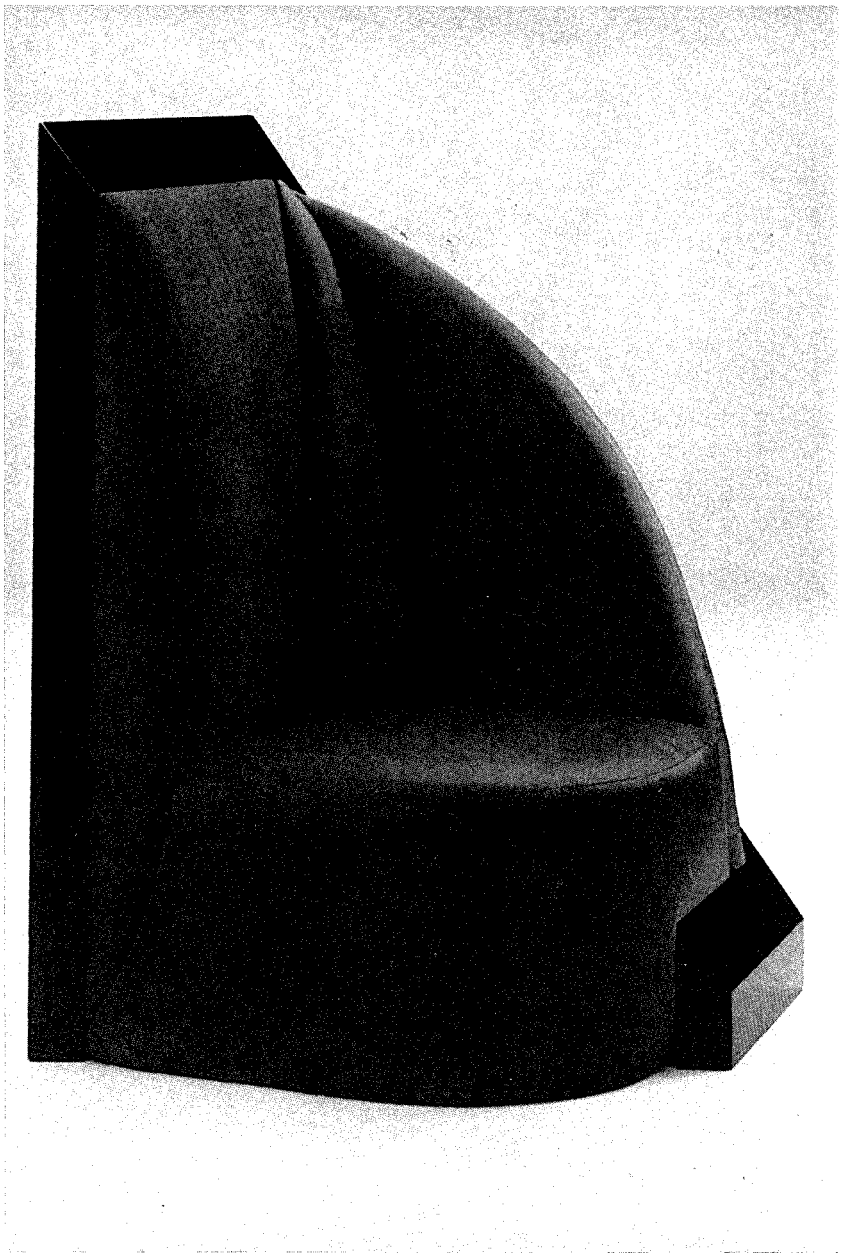
SCHEEL, Holger
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Itzehoe, em 1945.
Graduou-se em arquitetura de interiores na Akademie für Werkkunst, Berlim. Expôs na Heydt Museum, Wuppertal; no Design Center, Stuttgart; no Kunstmuseum, Düsseldorf; no Institut für Neue Technische Form, Darmstad etc.
Vive em Stuttgart.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Poltrona *La Matrice*, 1981
   Madeira laqueada, poliéster com estofado em seda, 142 x 100 x 85 cm
   Deutsches Architekturmuseum
2. Modelo em Escala *Villa R*, 1981.
   Madeira laqueada e espuma dura, 18 x 6,5 x 8cm,
   Deutsches Architekturmuseum
3. Modelo em Escala *La Matrice*, 1981 (2 unidades)
   Madeira laqueada, espuma dura e seda, 19 x 13 x 11 cm
   Deutsches Architekturmuseum
4. Modelo em escala *Poltrona 26*, 1983 (2 unidades)
   Material laqueado, 11 x 10 x 8 cm
   Staatsgalerie, Stuttgart
5. Modelo em escala *Poltrona 22*, 1983
   Material laqueado e seda, 11 x 24 x 12 cm
   Landesmuseum, Stuttgart

1



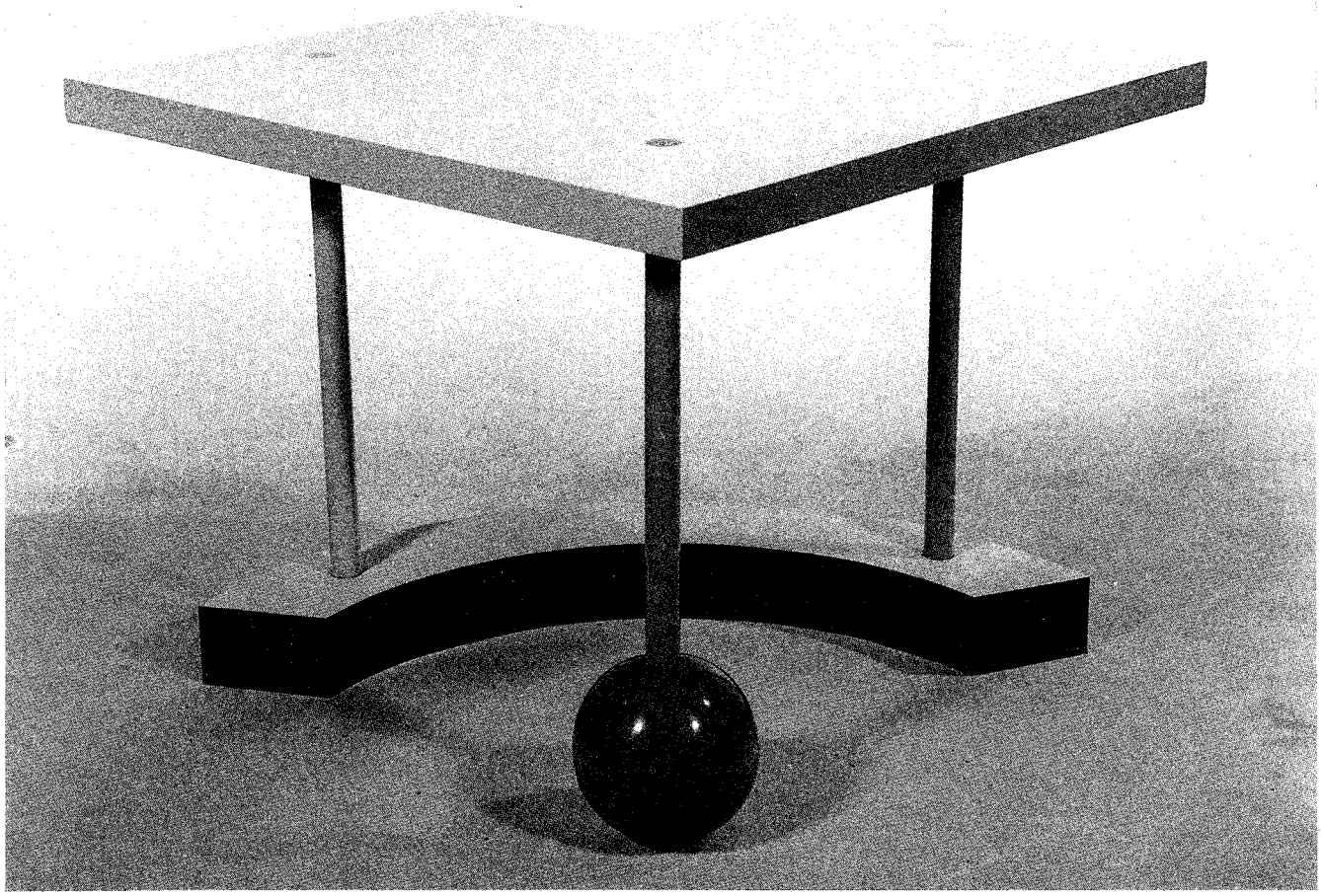
SHIRE, Peter
ESTADOS UNIDOS

Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive em Los Angeles, Estados Unidos.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Mesa *Península,* 1982
   75 x 105 cm
   Col. Memphis
2. Mesa *Hollywood,* 1983
   58 x 75 cm
   Col. Memphis

2



SÍPEK, Borek
HOLANDA

Nasceu em Praga, em 1949.
Estudou na Escola de Artes e Ofícios de Praga e graduou-se em arquitetura pela Hochschule für Bildende Künste, Hamburgo. Foi professor de teoria do design na Universidade de Essen. Participou de exposições coletivas no Stedelijk Museum, Amsterdam, em 1985, no Kunst Museum, em Düsseldorf, em Frankfurt, em Madri, em Stuttgart e Milão, em 1986. Expôs seus trabalhos em mostras individuais em Hannover, República Federal da Alemanha, 1982 e 1983 e no Stedelijk Museum, Amsterdam, em 1986, entre outras.
Vive em Amsterdam.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Copo *Rusalka*, 1983
   Vidro soprado, 19 x 9 cm (diâmetro)
   Col. Quartett
2. *Vaso em Arcos*, 1985
   Vidro soprado, 25 x 14 cm (diâmetro)
   Col. Alter Ego
3. *Spirits Glass with Copper*, 1986
   Vidro soprado, 9 x 8 cm (diâmetro)
   Col. Alter Ego
4. *Fruteira*, 1987
   Vidro soprado, 16 x 20 cm (diâmetro)
   Col. Prototype
5. Cadeira.

4



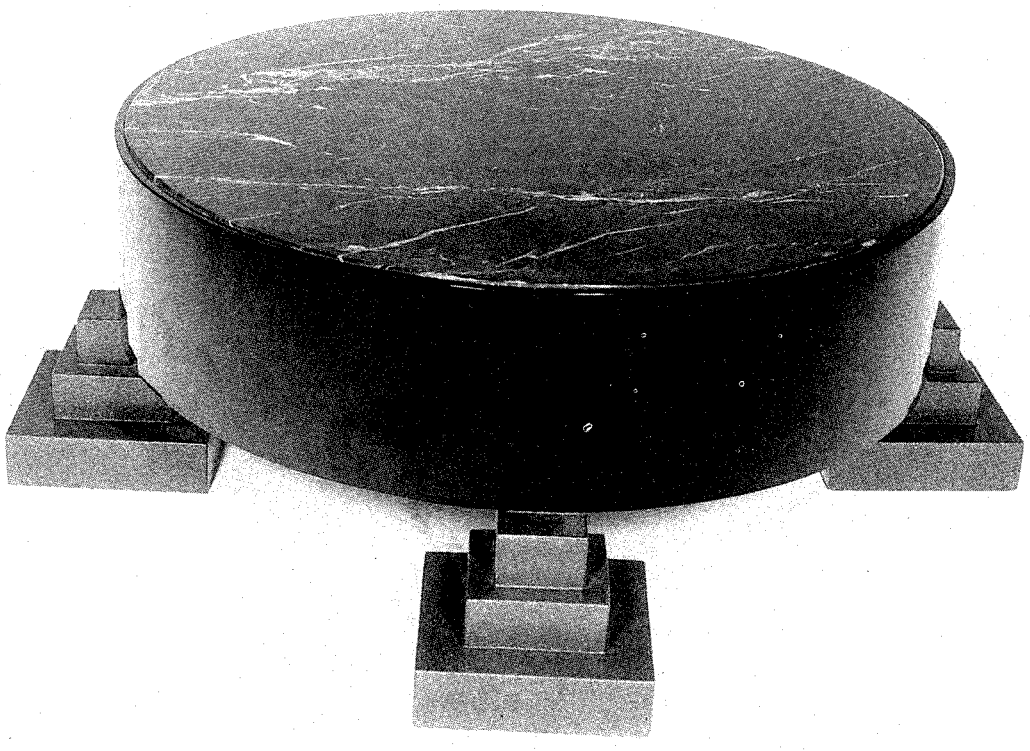
SOTTSASS, Ettore
ITÁLIA

Nasceu em Innsbruck, Áustria, em 1917.
Graduou-se na Faculdade de Arquitetura do Politécnico de Turim, Itália. Expôs no Museum of Modern Art, Nova York; no Internationales Design Zentrum, Berlim; Bienal de Veneza; no Centro de Diseño Industrial, Barcelona; no Museu de Israel, Jerusalém etc. Projetou móveis para Memphis. Fundou com Aldo Cibic, Matteo Thun e Marco Zanini a Sottsass Associates, um grupo de consultoria de design, responsável por muitos projetos, entre eles, a imagem e o mobiliário das lojas Fiorucci na Itália e no resto da Europa, e design urbano para a cidade de Turim: quiosques, banheiros públicos e espaços para serem usados pela publicidade. Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive em Milão.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Estante *Suvretta,* 1981
   200 x 204 cm
   Col. Memphis
2. Luminária de teto *Quisisana,* 1981
   100 x 40 cm
   Col. Memphis
3. Mesa *Park Lane,* 1983
   38 x 109 cm
   Col. Memphis

3



STUDIO BABILÔNIA
BRASIL

Foi criado no Rio de Janeiro, em 1984. Participou da Feira Anual Art & Design, Morumbi Shopping Center, São Paulo, em 1985, e da Exposição Cadeira: Evolução e Design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, em 1985. Promoveu, em sua sede, as seguintes exposições: Memphis - The New International Style, em 1984; Linhas Cruzadas, pinturas, em 1984; e Novo Design Brasileiro, em 1985. São seus integrantes nesta mostra: Fabrizio Ceccarelli, Ettore Sottsass, Michele De Lucchi, Andrea Branzi, Masanori Umeda, Peter Shire.



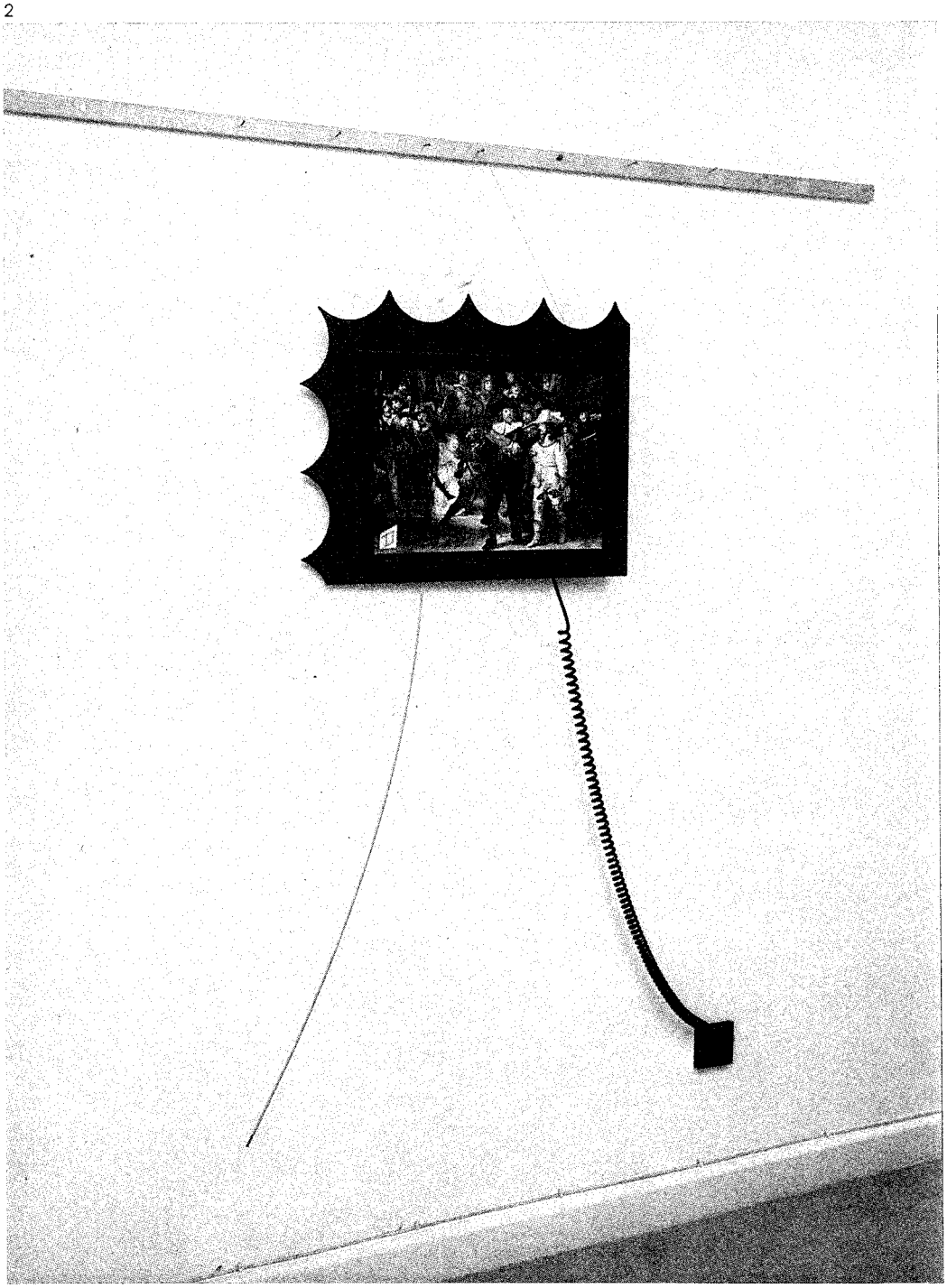
STUDIO KUNSTFLUG
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Os membros do grupo são: Heiko Bartels, Hardy Fischer, Charly Hüske, Harald Hullaman. Participaram das exposições: Möbelkünstler, Künstlermöbel, na Tatgalerie, Viena; Designfabrik Nordrhein-Westfalen, em Moscou; Gefühlscollagen-Wohnen von Sinnen, no Kunstmuseum Düsseldorf-Erkundungen, no Landesgewerbeamt, Sttutgart. Expuseram na Haus Idustrieform, Essen; na Bund Deutscher Innenarchitekten, Colônia; na Galerie z. B, Frankfurt; na Galerie Strand, Munique.
Trabalham em Düsseldorf.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Rádio *Cascalho / Geröllradio,* 1986
   170 x 50 x 50 cm
   Col. do artista
2. Quadro *Televisão / Bildfernseher,* 1986
   70 x 120 x 5 cm
   Col. do artista

2



THOMAS, Daniela
BRASIL

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1959.
Estudou história na Universidade Federal Fluminense. Fez os cenários e figurinos das peças: *All Stange Away,* Nova York; *Beckett Trilogy,* Frankfurt; *Quartett,* Nova York; *O Navio Fantasma,* Rio de Janeiro; *Carmem com Filtro* (prêmio Molière), São Paulo; e Eletra *com Creta* (prêmio Molière), São Paulo. Participou da Quadrienal de Cenografia de Praga, 1987.
Vive no Rio de Janeiro.

OBRAS APRESENTADAS:

1. *Mesa-Calçada,* 1987
   Técnica mista
2. *Cadeiras-Infiltrações,* 1987
   Técnica mista
3. *Tapete-Asfalto,* 1987
   Técnica mista, 450 x 300 cm

Uma pequena homenagem à falibilidade, aos estados patológicos da matéria urbana da era industrial. Uma degeneração decorativa. Ou vice-versa.

Uma verdadeira paixão pelas texturas e cores dos processos corrosivos, pela química da destruição dos materiais.

Agora são móveis, como já foram tantos cenários e vestimentas. Roubando o pincel do tempo, das chaminés poluentes, da fuligem, da humanidade e recriando o lugar-comum. Por enquanto é esta a obsessão.

Meus trabalhos são dedicações. Este é para o Felipe Tassara, com amor.

Daniela Thomas

3

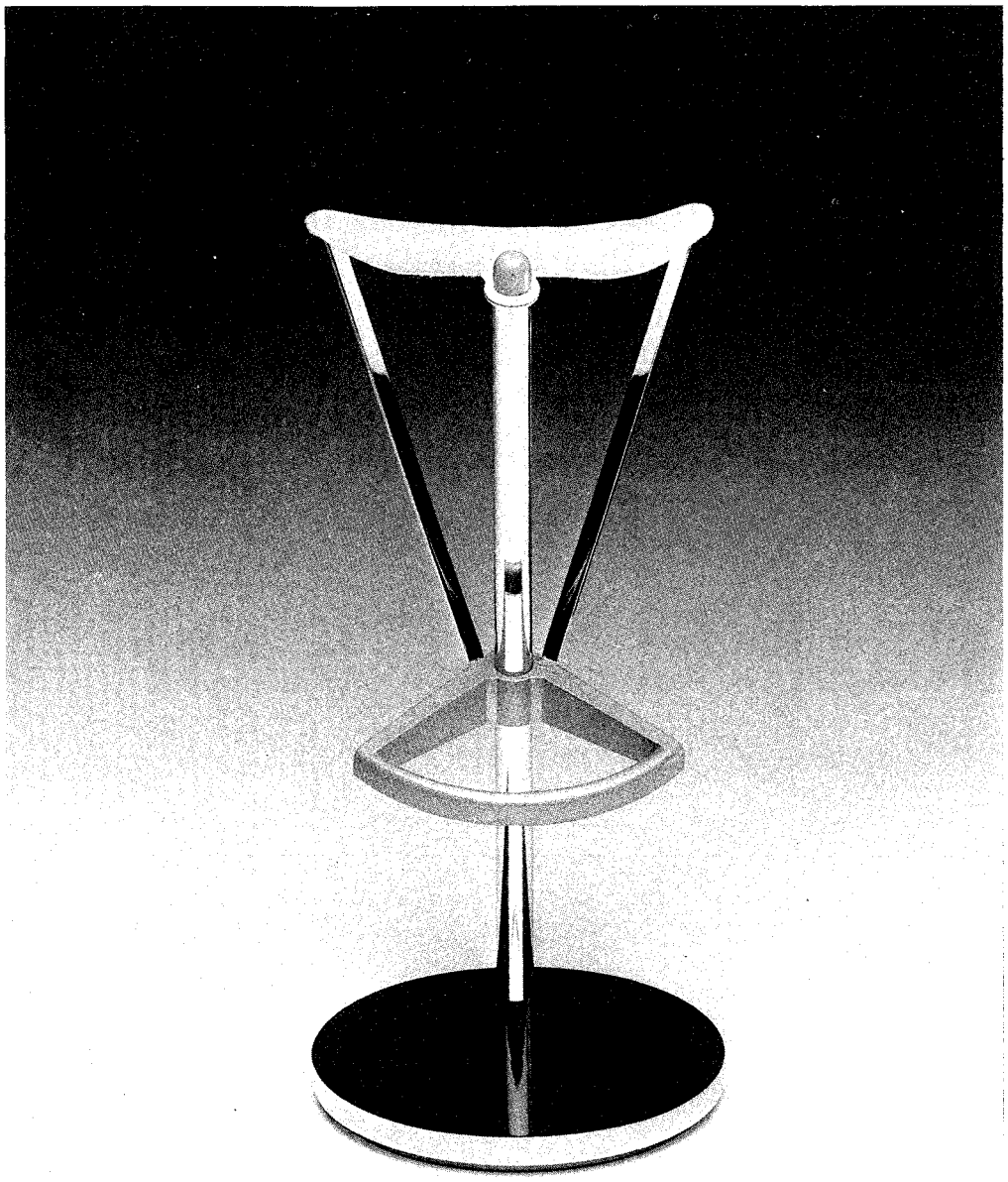


TRANSATLANTIC
ESPANHA

Foi criado em Barcelona, em 1983.
Em 1984 apresentou Metamorfosis, primeiro programa de Mobiliário Sensual, nos locais do FAD. Participou da exposição Wordesign 85, Washington, e Europalia, Bruxelas, em 1985 com o tamborete *Frenesí* e da exposição Proyectos Inéditos de Diseño Español, no Museo Español de Arte Contemporâneo, Madri, em 1985, com o programa Metamorfosis. Integrou a exposição Trittico, confrontando três grupos: Zeus, Milão; Speradisole, Roma; e Transatlantic, Barcelona, em 1986. Realizou a performance NEXUS E 1:1, na Sala Vinçon, Barcelona, em 1987. Apresentou, em 1987, o programa Muebles Transcendentales en la Universidad Internacional Menendez Pelayo-UIMP, em 1987 e o projeto Espacio Infinito. São seus integrantes: Ramón Benedito, Lluís Morillas e Josep Puig.

OBRA APRESENTADA:

Tamborete *Frenesi / Frenesí,* 1984
Metal e couro, 83,5 x 38 cm
Col. Akaba

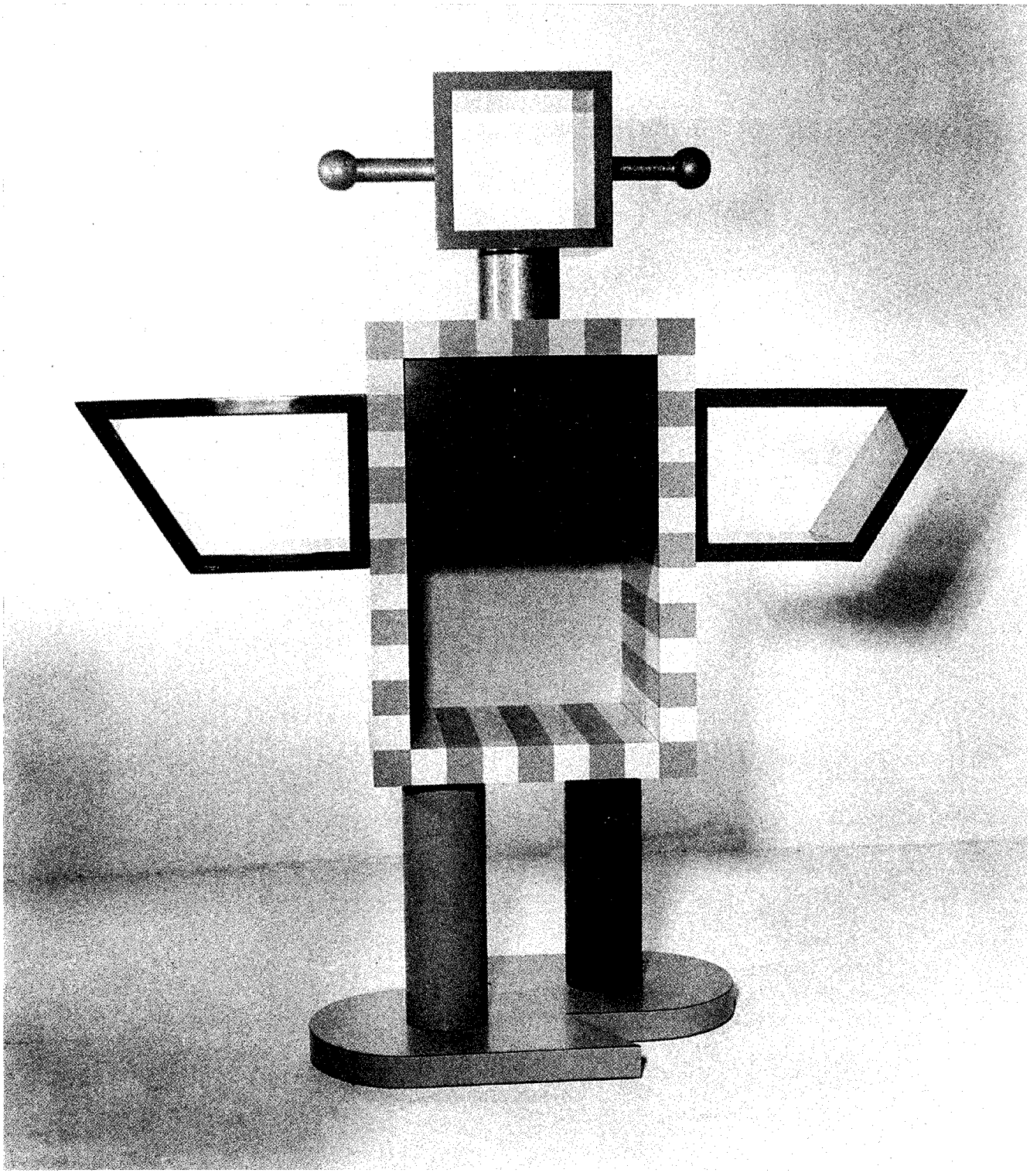


UMEDA, Masanori
JAPÃO

Integra a representação do Studio Babilônia.
Vive em Milão.

OBRA APRESENTADA:

Estante *Ginza,* 1982
175 x 55 cm
Col. Memphis



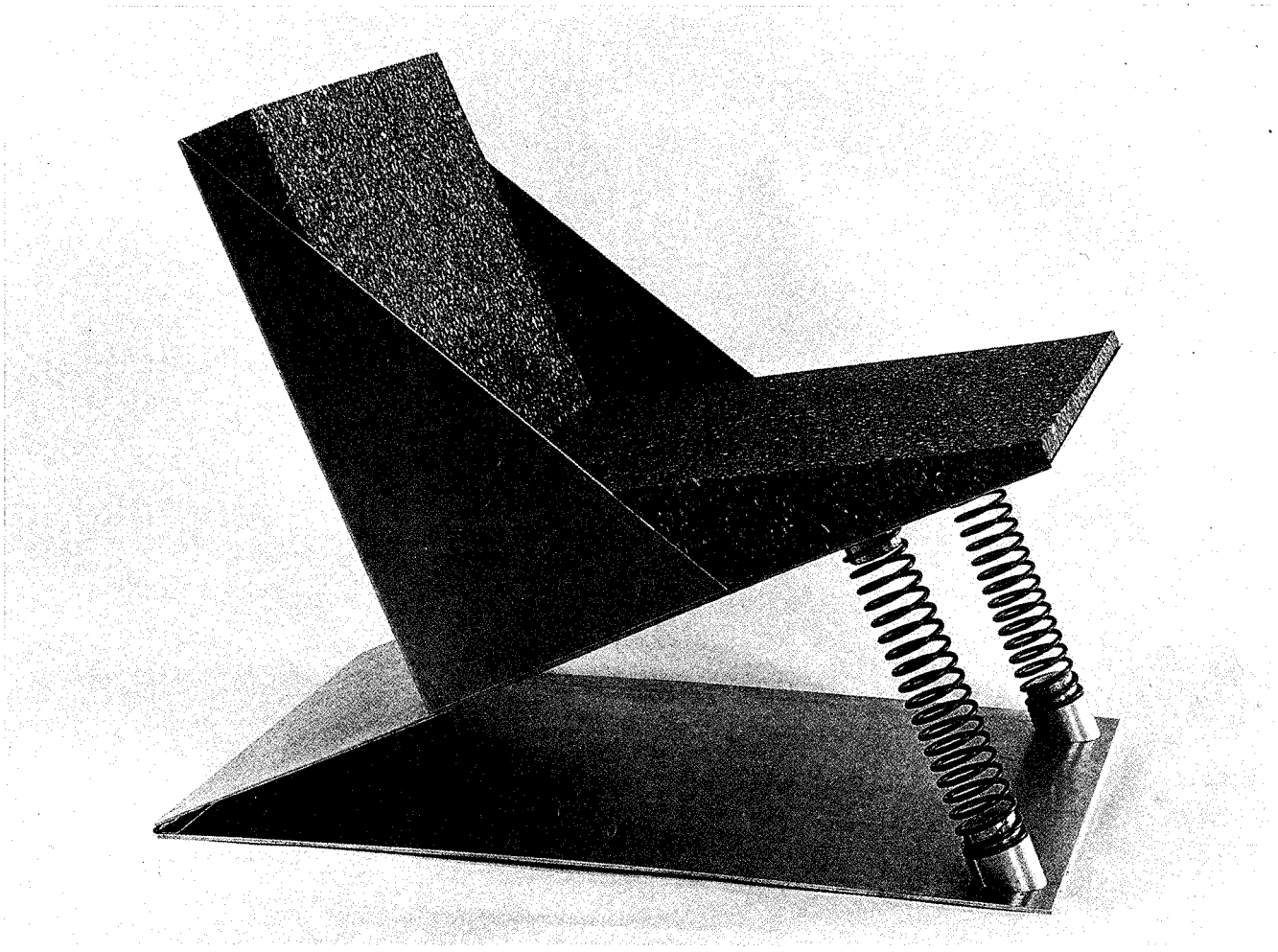
WALDENBURG, Herman
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Waldenburg, em 1940.
Estudou na Werkkunstschule, Essen; na Kunstakademie, Stuttgart; na Hochschule für Bildende Kunst Berlim. É professor de Comunicação-Design em Augsburg. Expôs na Nationalgalerie, Berlim; no Kunstmuseum Düsseldorf; no Museum Kunststichting, Rotterdam; no Studio Jaeschke, Bochum; na Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf etc.
Vive em Berlim.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Cadeira de balanço, 1986
   Metal, 84 x 60 x 88 cm
2. Fruteira, 1986
   Alumínio, 17 x 30 x 30 cm
3. Fruteira, 1987
   Técnica mista, 10 x 33 x 33 cm
4. Fruteira, 1987
   Plexi, 11 x 33 x 33 cm

1

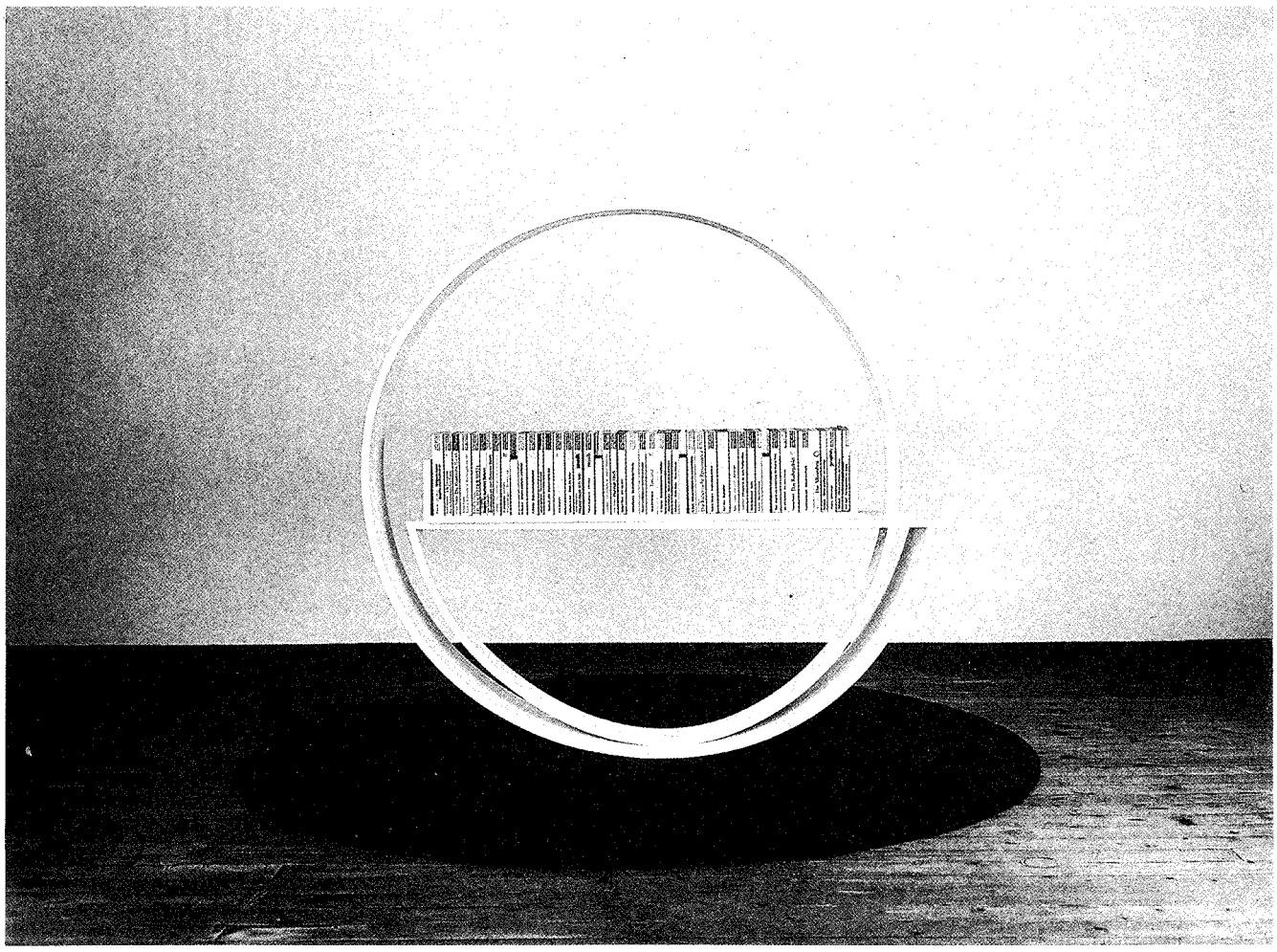


WALL, Monika
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Nasceu em Jedinghagen, em 1952.
Estudou na Academia de Arte de Stuttgart. Entre 1976 e 79, trabalhou no Departamento de Estilismo da Daimler-Benz. Participou de exposições coletivas no V.D.Heydt-Museum de Wuppertal, em 1985; no Kunstmuseum de Düsseldorf, em 1986, e expôs, em 1986, no Congresso Internacional de Design, em Stuttgart. Expôs seus trabalhos em mostras individuais no Studio Barbarossa, Stuttgart, em 1982, 83 e 84.
Vive em Milão e Stuttgart.

OBRA APRESENTADA:

Estante *Balança 2 / Balance 2*, 1985
Madeira e Tapete, 145 x 159 x 30 cm / 200 cm
Col. do artista



ZANINE CALDAS, José
BRASIL

Nasceu em Belmonte, em 1919.
Expôs no Paço das Artes, São Paulo; no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; no Museu de Arte de São Paulo; na Fundação do Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil, e no Museu de Arte Moderna da Bahia, Brasil.
Vive em Brasília.

OBRAS APRESENTADAS:

1. Cadeira *Namoradeira*
   100 x 100 cm
2. Estante

Nasci em Belmonte, Bahia. Vivi grande parte de minha vida em fazendas. Meus avós eram grandes fazendeiros no sul da Bahia. Por isso, desde menino vivi pelos campos, pé na terra, peito nu sob o sol e a chuva, admirando as árvores, os pássaros, as flores, rodeado de espaço, tudo à vontade. Espaço, liberdade, beleza, com grande participação do ser humano em tudo.

Descobri cedo essa ligação do homem com a terra. Foi uma grande lição que recebi de meu pai, que era médico, homem íntegro, generoso e que amava a natureza.

Descobri que quando a ferramenta é mais rudimentar a inteligência é mais aguçada.

Livre eu nasci, livre eu sou e sempre serei.

E pelo imenso amor que tenho pela natureza, quero com meu trabalho denunciar a mentalidade do desperdício que está se desenvolvendo no Brasil. Para dar espaço às pastagens de gado, os homens fazem uma verdadeira devastação, queimando e cortando árvores, transformando a natureza em carvão, pela falta de combustível.

Eu não crio nada. Pego e junto a madeira. Essa beleza toda merece ser perpetuada de alguma forma.

O desperdício é que me irrita. Quando alguém põe fogo na mata, destrói exatamente como a bomba atômica, em menores proporções. Está sendo desumano em relação a tudo quanto é vida.

Se explorarmos a natureza, vamos fazê-lo com consciência, preservando os seus produtos como coisas vivas. A árvore deixa de ser árvore para ser madeira. Há uma continuação. A mecânica de trabalho é bem simples: a matéria-prima é identificada e ela própria sugere o que vai ser de acordo com a sua forma.

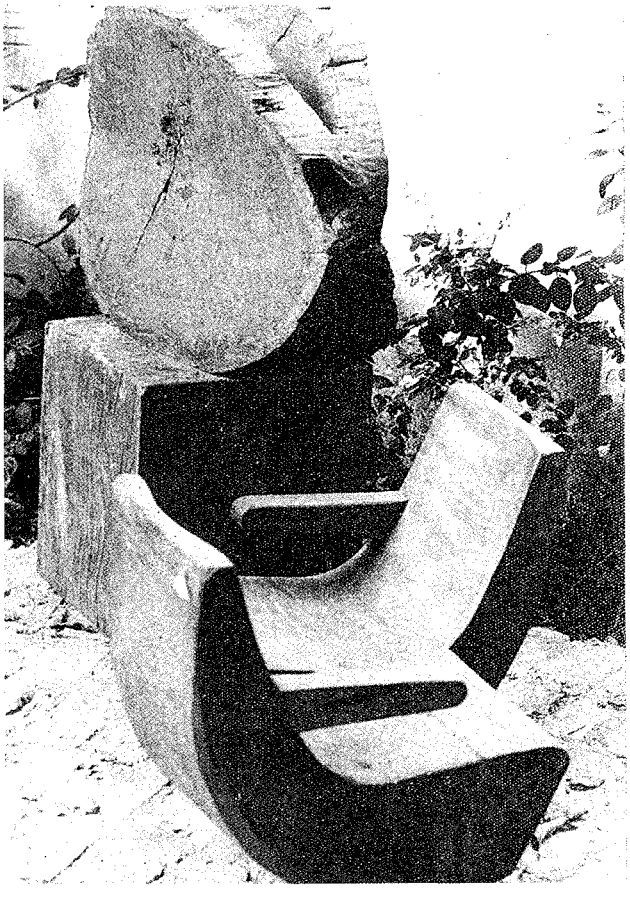
Se é escultura, ponho mãos à obra.

Se é móvel, faço a maquete, que será executada por qualquer pessoa de minha equipe, geralmente formada por antigos canoeiros, cujas ferramentas são a serra, o serrote, o machado, o trado e o enxó. Gosto de trabalhar com canoeiros, eles entendem a poesia que canta forte na forma natural da madeira.

Por isso, com meu trabalho, deixo algo para ser repensado diante dos crimes que se cometem contra a natureza, diante do desequilíbrio ecológico, que um dia ainda tornará este mundo um deserto triste e árido, se o homem não parar de agredir, ferir e destruir o mundo verde que o cerca.

José Zanine Caldas

1



EM BUSCA DA ESSÊNCIA

ELEMENTOS DE REDUÇÃO NA ARTE BRASILEIRA

Gabriela Suzana Wilder

Parte integrante do projeto geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, que ressalta a fragmentação das artes neste final de milênio através da convivência de tendências das mais diversas sob o conceito geral de "Utopia versus Realidade", a presente exposição elegeu a questão da redução por ser uma das vertentes da arte auto-referencial que, por si só, representa a utopia.

A utopia de um meio visual que transmite diretamente sua mensagem, sem códigos intermediários, sem transcrições literárias possíveis, na busca da essência da linguagem. A obra como objeto autônomo, substantivo, acrescido à natureza. O fazer artístico como caminho de vida. O gesto como criação do traço primeiro. A realidade, social, cultural, política, econômica, totalmente excluída. Obras que condensam a experiência estética ao máximo. O universo da arte pelo seu próprio valor.

As obras apresentadas serão as de alguns artistas brasileiros que pesquisam a essência da própria linguagem, do ser, da percepção, dos limites da arte e que, por isso, resultam herméticas para o espectador. A perplexidade domina a maioria do público quando se encontra diante de uma tela monocromática, de um cubo de espuma de borracha que vibra, de uma placa de ferro dobrada, de obras que intimidam por suas grandes dimensões, ou que incomodam pela pobreza de elementos.

Em A Busca da Essência — Elementos de Redução na Arte Brasileira apresentamos trabalhos nos quais são exploradas qualidades inerentes e latentes de seus materiais, com especial atenção à espacialidade e às possibilidades da cor. Como entender essas obras?

Partindo da convicção de que a sensibilidade pode ser enriquecida pelo conhecimento e aguçada pela educação, propusemo-nos a dar algumas indicações sobre artistas e teóricos deste século que, com grande felicidade, conseguiram se expressar tanto plasticamente como por meio de palavras e, assim, abriram e alargaram os horizontes de nosso entendimento.

Se a Idade Moderna se caracteriza pelo agrupamento de suas áreas específicas de conhecimento em torno de leis que as comprovam como ciência, o mesmo sucedeu nas artes plásticas, embora inconscientemente, conforme foi observado com grande perspicácia pelo crítico norte-americano Clement Greenberg.

Nossa pesquisa demonstrou nitidamente que não existe uma tendência minimalista no Brasil que mereça ser mencionada, mas sim diversos artistas de importância e peso que, vivendo uma realidade profundamente distinta da norte-americana e partindo das mais diversas posturas frente às questões da arte e da vida, chegaram a resultados formais que em muito se assemelham aos dos minimalistas.

A proposta da exposição Em Busca da Essência — Elementos de Redução na Arte Brasileira não é a de uma mostra exaustiva e histórica de todos os artistas que nos últimos 25 anos tiveram alguma ligação com a questão da busca da essência e do minimalismo.

A proposta, elaborada sob a orientação da curadoria geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo e o apoio e conselhos da Comissão de Arte e Cultura, procura, através de determinadas obras de artistas que se preocupam com o fazer artístico, embasados na vertente da "arte pela arte", afastados das correntes de "moda" ou pressões de mercado, dar algumas chaves para a leitura de todas as obras dessa natureza expostas nesta bienal em particular.

Obras essas que precisam ser apreciadas em sua totalidade, que são despidas — ou quase — de incidentes ou acidentes que perturbem o efeito total de sutileza, eficiência e clareza, que pretendem uma atemporalidade e um universalismo. Se conseguirmos sensibilizar o espectador não especializado para as questões plásticas — tão caras à arte dos últimos cem anos na sua procura de criação de um código próprio, que represente plasticamente espaço/não-espaço, permanência, presença, tempo/movimento x tempo interior/atemporalidade, cor suporte x cor significativa, arte/não-arte/limites da arte —, teremos alcançado nosso objetivo.

Essas obras resultam do desejo da efetiva produção de idéias visíveis. "A arte pura como talismã de uma sociedade ideal", como disse Lucy Lipard analisando a obra de Ad Reinhardt; a procura das essências, como escreveu o próprio Reinhardt: "(...) nem linhas ou imaginários, nem formas ou composição ou representação, nem visões ou sensações ou impulsos, nem símbolo ou signo ou impasto, nem decoração ou coloração ou representações, nem prazer ou dor, sem acidentes ou *readymades*, sem objetos, sem idéias, sem relações, sem atributos, sem qualidades — nada que não seja a essência" .

Artistas em Exposição:

Arcângelo Ianelli, um pintor que anos de fazer levaram a uma depuração progressiva e que resultou em obras que são a própria essência da pintura, uma afirmação da poética da arte.

Sérvulo Esmeraldo, um artista de trajetória rica e diversificada, que nos últimos anos procurou a imaterialidade da cor buscando captar a luminosidade natural do ambiente.

Maurício Bentes, um caminho dedicado à busca da essência da questão artística, de resultados dos mais surpreendentes. No trabalho em exposição impõe ao visitante a consciência do espaço, da luz e do gesto.

Franz Weissmann, escultor, uma vida dedicada aos problemas do espaço e sua articulação. Suas esculturas são presenças que se impõem ao homem, dando-lhe a medida de seu tamanho.

Para *Eduardo Sued*, assim como para *Gerardo Vilaseca* e, em termos, *Ronaldo do Rego Macedo* o próprio ato de pintar é a busca da essência da vida, resultado da convicção filosófica de que o caminho em direção ao nada já é o próprio nada.

Discutir a arte, polemizar seus elementos fundamentais colocando-os em situações não-usuais, permitindo-se a expansão dos limites da arte, são as propostas de *José Carlos Machado, Amélia Toledo, Carlos Fajardo* e *Waltércio Caldas*. Porém somente sua postura diante das possibilidades que a criatividade aliada à sensibilidade e conhecimento permite, é que nos faz mencioná-los num mesmo parágrafo. Os meios através dos quais concretizam suas idéias sobre questões como a materialidade nos objetos, espaços, visualidade é completamente individual.

O espaço também é o campo de trabalho de *Almandrade*. Articulado através do jogo de planos, cores, justaposição de objetos. O domínio do espaço é a sua busca.

Obras como objetos acrescentados à natureza, presenças mais ou menos silenciosas, despidas de mensagens. Momentos de pausa e reflexão para o espectador diante das pinturas de *Marcelo Reginato*, os objetos de *Dudi Maia Rosa* e pinturas de *Cassio Michalany*. A essência encontra-se no mínimo de informação. Mesmo em *Adriano de Aquino*, suas obras de concepção mais cerebral resultam em objetos silenciosos.

Amilcar de Castro, escultor, articula a matéria no espaço, onde ela se fixa com grande propriedade. Ela é força autêntica, sem disfarces. O desenho forte e contínuo é o seu gesto visual. O espectador pode se render a suas obras tranqüilamente.

Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, a busca da essência através das latências, e das possibilidades da *gestalt*. Cabe ao espectador completar e dar sentido à obra.

Se tivéssemos que generalizar o que os artistas têm em comum, diríamos que seus trabalhos resultam da reflexão sobre elementos específicos da arte e da utilização de um mínimo de elementos.

Arriscaríamos mesmo afirmar que estes artistas, consciente, ou inconscientemente, procuram uma saída para o caos, ordenando, limpando, permitindo-se apenas tensões de ordem sutil, intelectual ou mesmo transcendental.

Não existe agressão. É a arte utópica na medida em que acredita poder favorecer autoconhecimento, pacificar as pessoas, tranqüilizá-las ao aportar a saída em direção à Paz . Eles escapam da realidade fugaz, autodestrutiva e aprofundam-se em si mesmos ao encontro da realidade una e universal.

Relação de Artistas Participantes*

ALMANDRADE (A. L. M. Andrade)
AQUINO, Adriano de
BARSOTTI, Hércules
BENTES, Maurício
CALDAS, Waltércio
CASTRO, Amilcar
CASTRO, Willys de
ESMERALDO, Sérvulo
FAJARDO, Carlos
IANELLI, Arcângelo
MACEDO, Ronaldo do Rego
MICHALANY, Cassio
REGINATO, Marcelo
ROSA, Dudi Maia
SUED, Eduardo
TOLEDO, Amélia
VIEIRA, Décio
VILASECA, Gerardo
WEISSMANN, Franz
ZÉ BICO (José Carlos Machado)

*A exposição EM BUSCA DA ESSÊNCIA — ELEMENTOS DE REDUÇÃO NA ARTE BRASILEIRA encontra-se documentada em catálogo próprio.

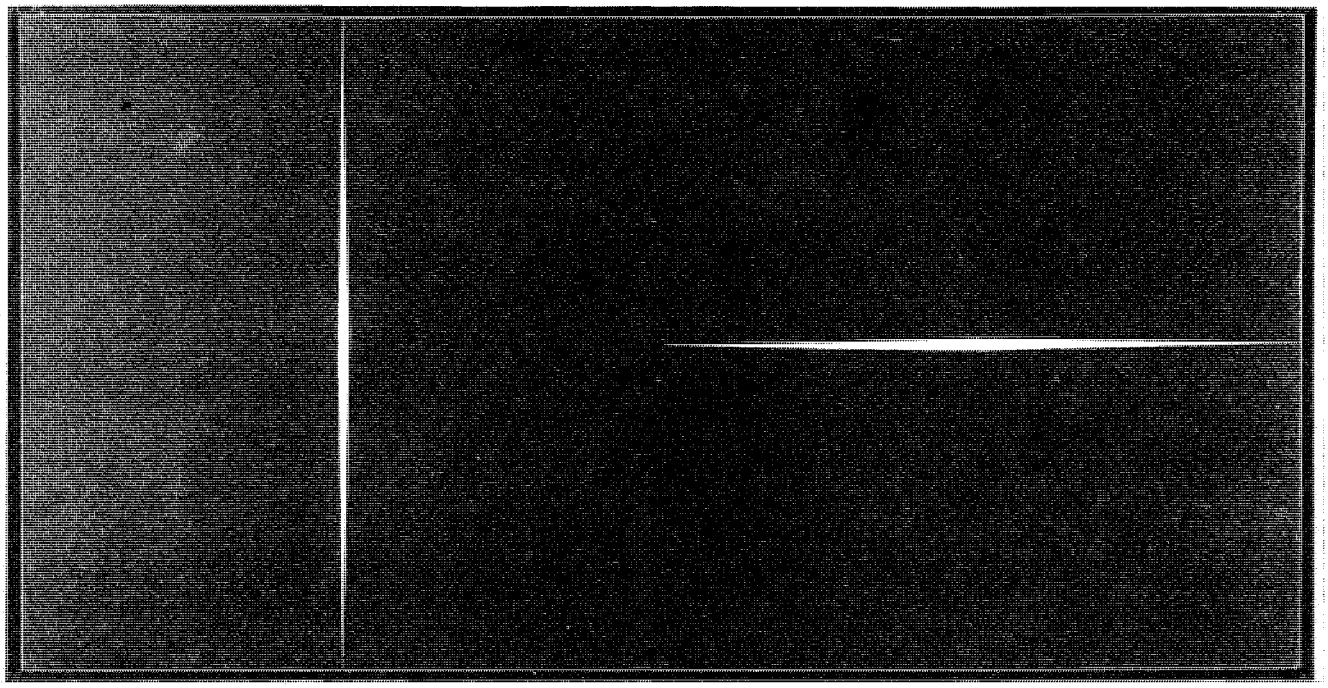


Foto Leonardo Crescenti Neto

BARSOTTI, Hércules - *Preto, Branco, Preto,* 1960



Foto Leonardo Crescenti Neto

CASTRO, Amilcar de - *Sem Título,* 1986

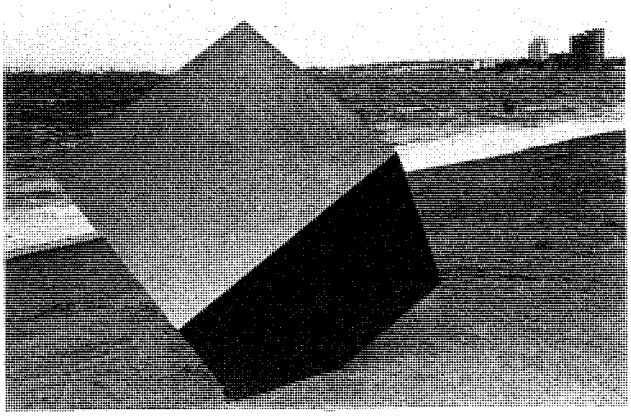


Foto Gentil Barreira

ESMERALDO, Sérvulo - *Cubo,* 1973

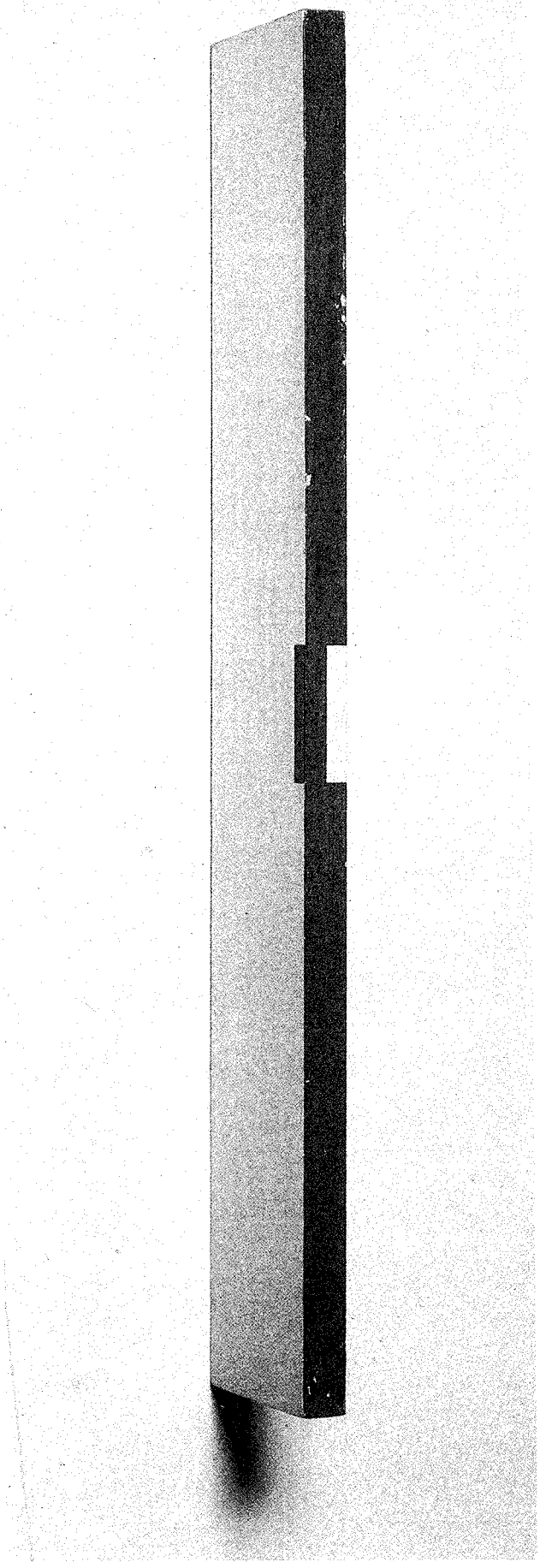


Foto Rômulo Fialdini

CASTRO, Willys de - *Objeto Ativo,* 1959-60

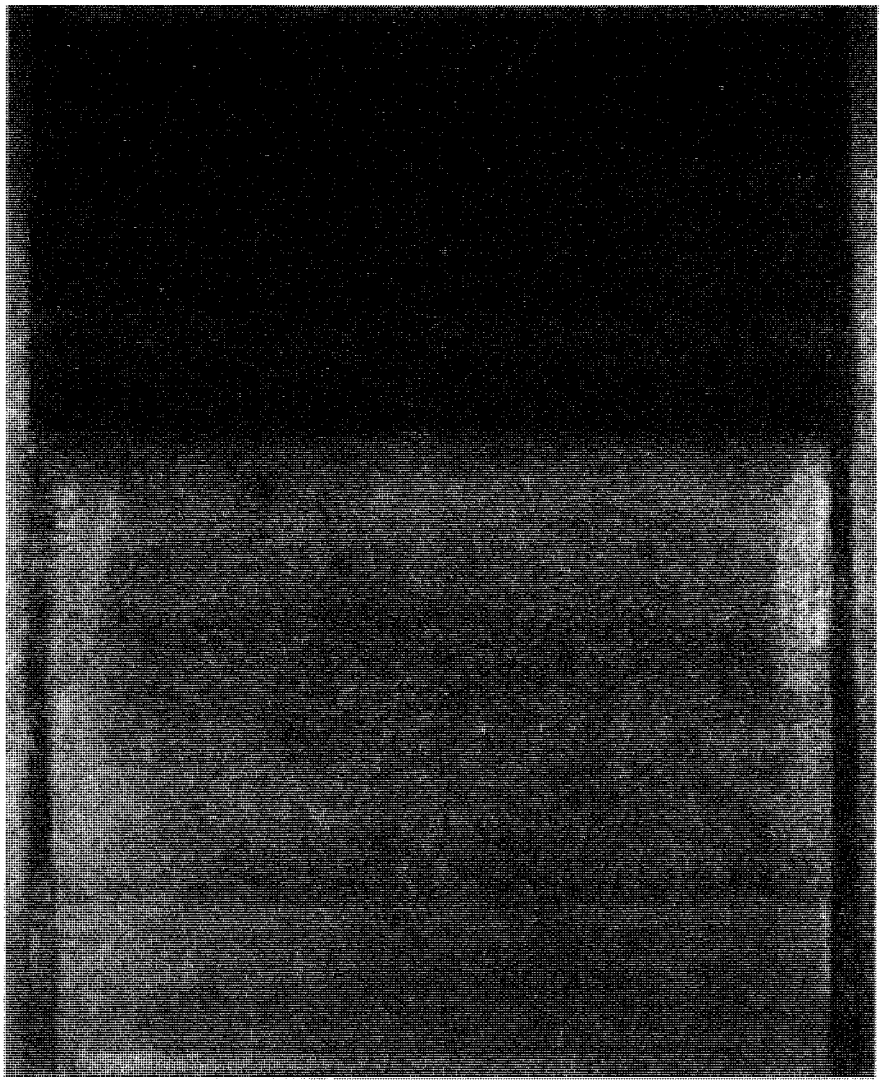


Foto Leonardo Crescenti Neto

IANELLI, Arcângelo - *Réquiem*, 1987

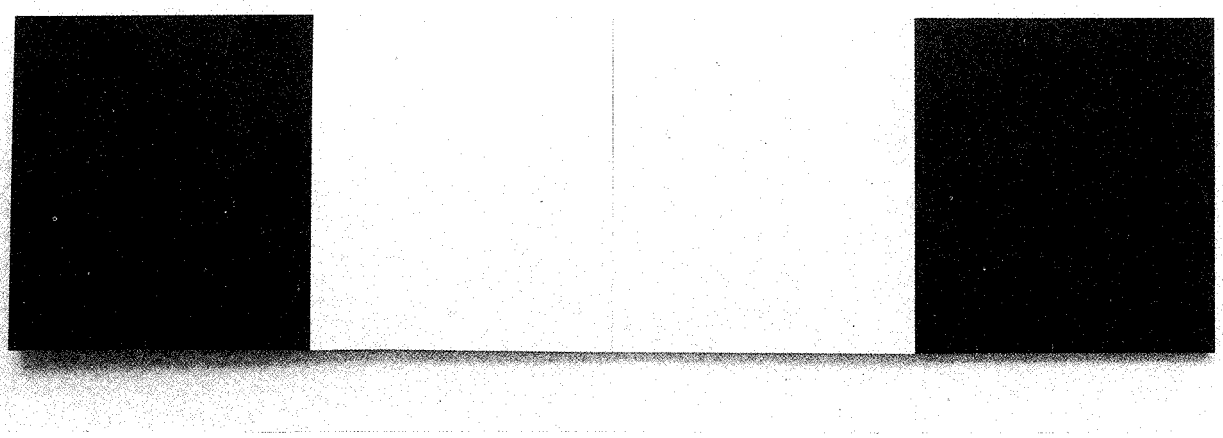


Foto Rômulo Fialdini

SUED, Eduardo - *Pintura 1*, 1981

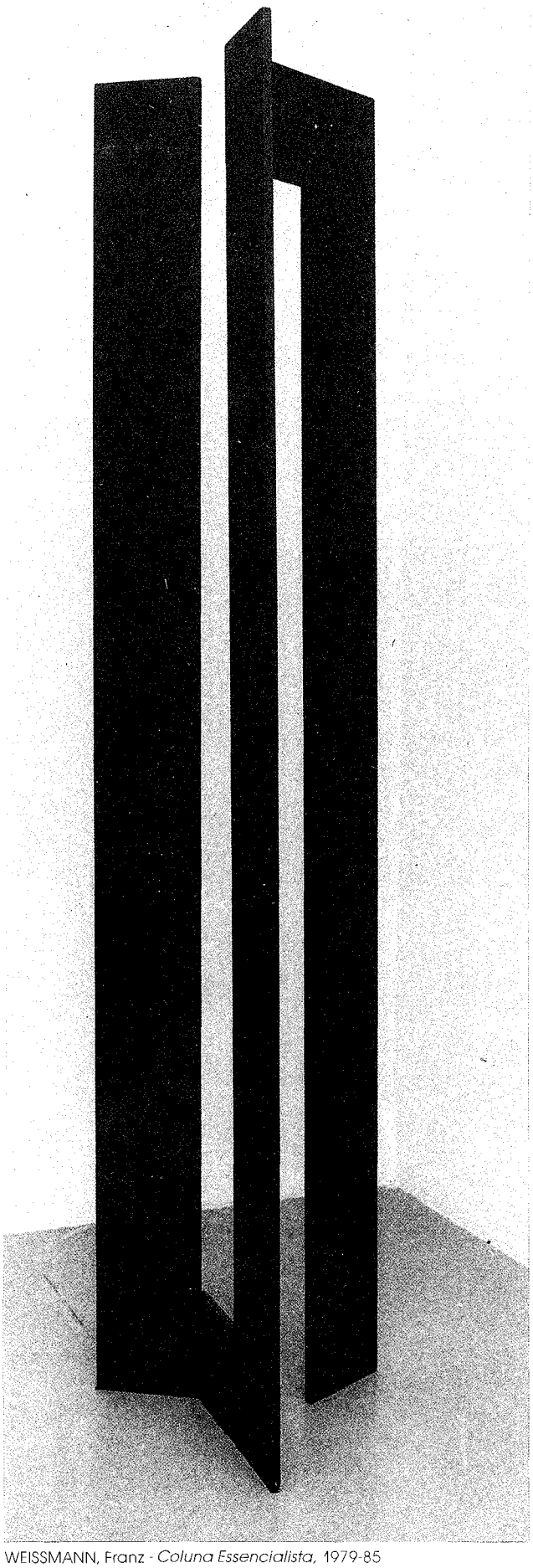


Foto Pedro Oswaldo Cruz

WEISSMANN, Franz - *Coluna Essencialista*, 1979-85

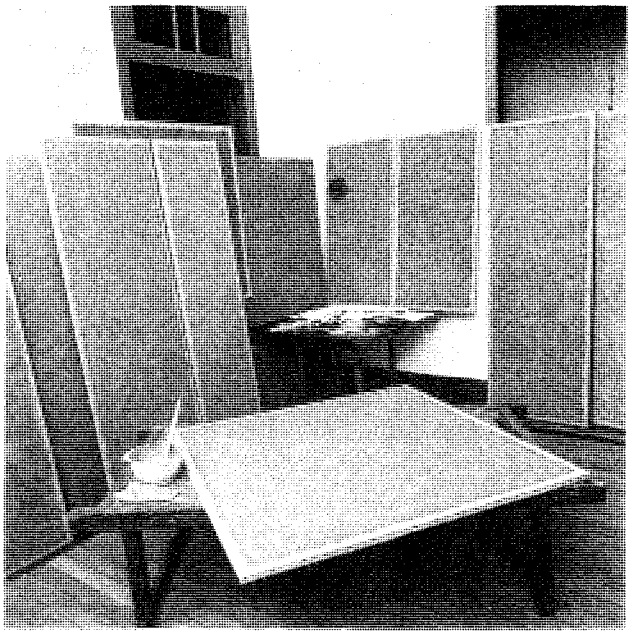


Foto Rômulo Fialdini

TOLEDO, Amelia - *Sem Título*, 1985-87

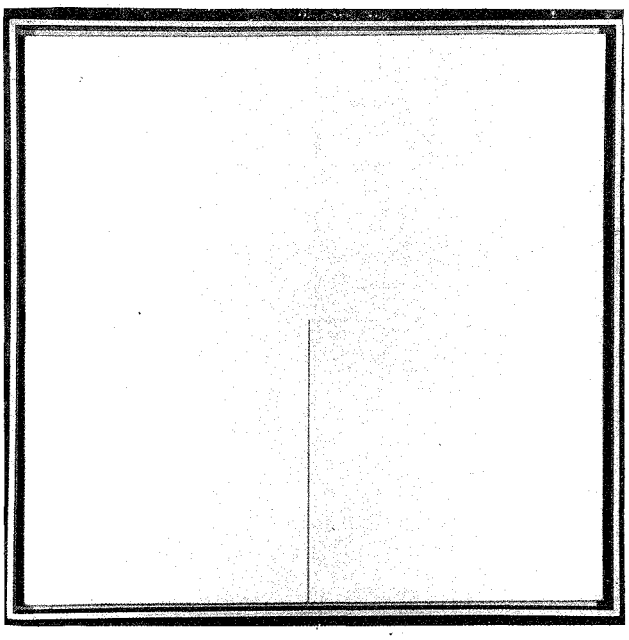


Foto Leonardo Crescenti Neto

VIEIRA, Dêcio - *Quadrados, Retângulos e Linhas*, 1961

IMAGINÁRIOS SINGULARES

Sônia Salzstein-Goldberg
Ivo Mesquita

Talvez a primeira coisa que pudéssemos dizer de *Imaginários Singulares* é que é algo assim como uma exposição sem exposição, um campo interrogante em que a própria situação curatorial — o projeto que os faz emergir — estaria em jogo, precisando ser atualizada, reconstituída, a todo momento em que os olhasse. Porque não há, aqui, um pensamento que se explicite e se desenvolva antes, previamente à mostra; ao contrário, este só pode se dar simultaneamente a ela, pontualmente em cada instante em que é percorrida.

Com os trabalhos dos onze artistas escolhidos, portanto, não quisemos ilustrar uma idéia, confirmar uma hipótese. O que fizemos foi deixar esses trabalhos, por assim dizer, à deriva, inteiramente sob o domínio e o risco de suas prerrogativas; responsáveis — eles, e não qualquer idéia que pudesse pairar sobre eles, imparcial e exterior — pelas zonas de tensão que instauram.

É inegável, entretanto, a existência de um sujeito que, a partir de uma posição especial, pode explicitar a situação-exposição, o porquê da convergência, num mesmo espaço, desses artistas marcados pela diferença. Mas, como numa pintura cubista, seu olhar é virtualmente equivalente para todos os pontos do real, de forma que ele, solidário, participa de suas singularidades, recusando o afastamento douforal de uma localização perspectiva e também o conforto de uma *gestalt* delineada sobre limites apenas vislumbrados e para sempre indecisos.

O que se apresentou então ao sujeito foi, a princípio, a possibilidade de percorrer, num grau máximo de sensibilidade, as irregularidades do terreno, sem se desviar de fissuras ou reentrâncias não exploradas, propondo, talvez, o desenho de uma outra topografia.

O que pudemos perceber nessa topografia "em negativo" é que a história da arte brasileira — as representações que se constroem dela — fazem-na derivar, *grosso modo*, de duas referências de base: de um lado, a vertente construtiva saída de Tarsila, marcada pelo esforço de uma pedagogia do social, uma vontade de ordem capaz de resgatar, para o espaço da modernidade industrial, a explosão criativa, mas inculta, da terra; e, de outro, a vertente expressionista saída de Anita e Segall, pensada também como uma forma de participação social, mas pelo pólo oposto: não como sua configuração ordenadora, mas sob a metáfora de um sujeito inelutavelmente arrebatado da instância coletiva, justamente por sua consciência exarcebada do social.

Segundo esse raciocínio, teríamos uma continuidade sem fraturas no desenvolvimento de um imaginário social da arte brasileira. E a história desta arte coincidiria então com a história daquele imaginário. Uma grande planície.

Mas, no percurso dessa tradição, interrogávamo-nos, então, se não existiria um outro imaginário, uma floração estranha e rebelde, empenhada unicamente na inteligência de suas especificidades, em disponibilidade para cruzar o social sem prescindir de seu regime próprio de funcionamento, sem desejar se espelhar nele, resistindo, afinal, à obrigatoriedade da correspondência a todo custo.

Em caso afirmativo, apontaríamos para uma outra história da arte brasileira, ou ao menos abriríamos a possibilidade de uma redistribuição de forças, como a inserção de novas balizas.

Teríamos aí um ponto de vista privilegiado, cujo alcance se entranharia por todos os espaços, de maneira a rebatê-los para a superfície, fazendo participar do embate histórico o que vinha sendo considerado até agora como momentos intersticiais na arte brasileira.

Tarsila antropofágica, Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Maria Martins, Teresa D'Amico, José Antônio da Silva, Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, Wesley Duke Lee, Waltércio Caldas e Tunga: reunir as obras destes artistas é então conferir materialidade ao que sempre terá sido visto como uma espécie de vácuo; todas elas engendrando imaginários desgarrados da explicitação social, ou, ao menos, arredios a ela.

Tarsila do Amaral antropofágica: uma figuração de esforço construtivo que se confessa, finalmente, como pura subjetividade, ainda que por um momento fugaz e limite em sua obra; todos os mitos dos trópicos, enquanto natureza pródiga e primordial, elaborados pela tradição européia, são devolvidos ao olhar culto nessa pintura; só que agora, calculadamente, ela os terá devorado, de forma a poder se situar já como sujeito de seu próprio universo simbólico.

Ismael Nery: a modernidade esquisitamente conquistada antes pelo tema — o inconsciente repartido entre Deus e o corpo — do que pela inteligibilidade de um espaço pictórico, de fato, moderno.

Flávio de Carvalho: a transitividade alternada e ininterrupta entre sujeito e obra, em que o sujeito se coisifica, num alheamento de si mesmo, e o inanimado se insufla de vida.

Maria Martins: a obstinação de uma obra que se recusa à assepsia e ao bom tom que o afã de modernidade lhe impunha, no Brasil dos anos 50.

Teresa D'Amico: o esforço atormentado da conquista da inocência, para o que precisará, a todo custo e a cada momento, tentar esquecer a experiência — vista como dolorosa — do ato de saber.

José Antônio da Silva: síntese de todas as experiências que chamamos de exterioridade e que aportam para a arte moderna uma nova visualidade, o "olhar inocente", uma natureza em estado bruto, à qual terá sido possível manifestar-se, límpida e verdadeira, sem a mediação maculadora da cultura; ao invés do longo percurso que a arte precisou empreender para conhecer a materialidade da pintura, essas experiências pareciam possibilitar, ao contrário, a materialidade absoluta do olhar...

Alberto da Veiga Guignard: uma inocência conquistada à pintura; pintura seduzida pela materialidade do mundo e, no entanto, na impossibilidade de tê-lo, resultando na consciência extremada de si própria — reduzindo-se a quase nada, pura transparência.

Oswaldo Goeldi: não certamente o expressionista, do dilaceramento amargo e impotente ante a realidade social, mas aquele que mergulha, radicalmente, na noite paralisada e sem tempo das imagens do inconsciente.

Wesley Duke Lee: a distância escavada em relação a um saber instituído, como *parti pris* para a emergência do conhecimento verdadeiro, que só se dará numa situação de gratuidade e descompromisso absoluto; a recusa desse saber que, onipotente, se concede o privilégio de uma exterioridade capaz de conferir sentido a tudo; em lugar disso, a circulação livre e anárquica das demandas do inconsciente.

Uma das condições do projeto era a de que propiciasse uma atualização do conceito que o instituí a cada vez que a exposição fosse percorrida, evitando todo tipo de legitimação histórica, e, além disso, pudesse criar um solo contemporâneo para sua compreensão. E a pertinência do projeto estaria em fazer este conceito de imaginário singular passar pelo xeque-mate da situação contemporânea.

Os trabalhos de *Waltércio Caldas* e de *Tunga* apontam para essa possibilidade, na medida em que o pressuposto de sua existência é a própria problematização dessa situação contemporânea. Ao invés de dizermos que essas produções estão abrangidas por *Imaginários Singulares*, melhor seria dizer que elas estão lá para transgredir incessantemente seus limites. O que delas nos interessou foi essa inteligência contemporânea irredutível à explicação (explicitação) histórica. Se estão, de alguma forma, referidas ao conceito da exposição, é porque, numa existência quase imaterial, constituem o ponto de convergência de uma inteligência construtiva (pois é essa a condição para se colocarem, substantivamente, como atos de decisão, e não meras emanações do inconsciente) e das ambigüidades e indeterminações próprias da produção artística (pois é o movimento pendular que, paradoxalmente, confere identidade à arte e a diferencia da ciência). É nesse ponto de energia que se engendram seus imaginários singulares.

O que tornou possível unir esses imaginários, a princípio marcados por uma idéia de estranheza (enquanto qualidade do que é exterior, de fora; do que não pertence à família) foi uma só questão: cada um deles instala uma diferença, singular, irredutível. Matrizes de um pensamento redobrado sobre si próprio e, no entanto, operantes. Implacavelmente avessos a qualquer tentativa de apropriação, não se mimetizando com o meio, não se mimetizando com os trabalhos que estão a seu redor. Nesse esforço de afirmarem uma presença num espaço que tenderia a anulá-la, nesse estreito limiar em que devem brigar por sua materialidade — não qualquer uma, mas aquela que resulta de seu próprio regime de funcionamento — apresentam-se, paradoxalmente, quase que imateriais. Porque não se oferecem como uma visualidade em superfície, presas fáceis para serem enfeixadas num estilo e daí reduzidas a uma identidade. Mas pulsam, agora o podemos mencionar, fantasticamente, numa enervação interna.

É evidente que a exposição não pretendeu demarcar o estranho. O objetivo foi justamente o inverso: desmarcá-lo, para investi-lo imediatamente no real. A situação-exposição movimenta-se, então, em dois níveis: fazendo esses imaginários singulares interferirem no tecido institucional da história da arte e explicitando-os como instância atuante no regime de produção da própria arte.

Relação de artistas participantes*

AMARAL, Tarsila do
CALDAS, Waltércio
CARVALHO, Flávio de
D'AMICO, Teresa
GOELDI, Oswaldo
GUIGNARD, Alberto da Veiga
LEE, Wesley Duke
MARTINS, Maria
NERY, Ismael
SILVA, José Antônio da
TUNGA

* A exposição *Imaginários Singulares* encontra-se documentada em catálogo próprio.

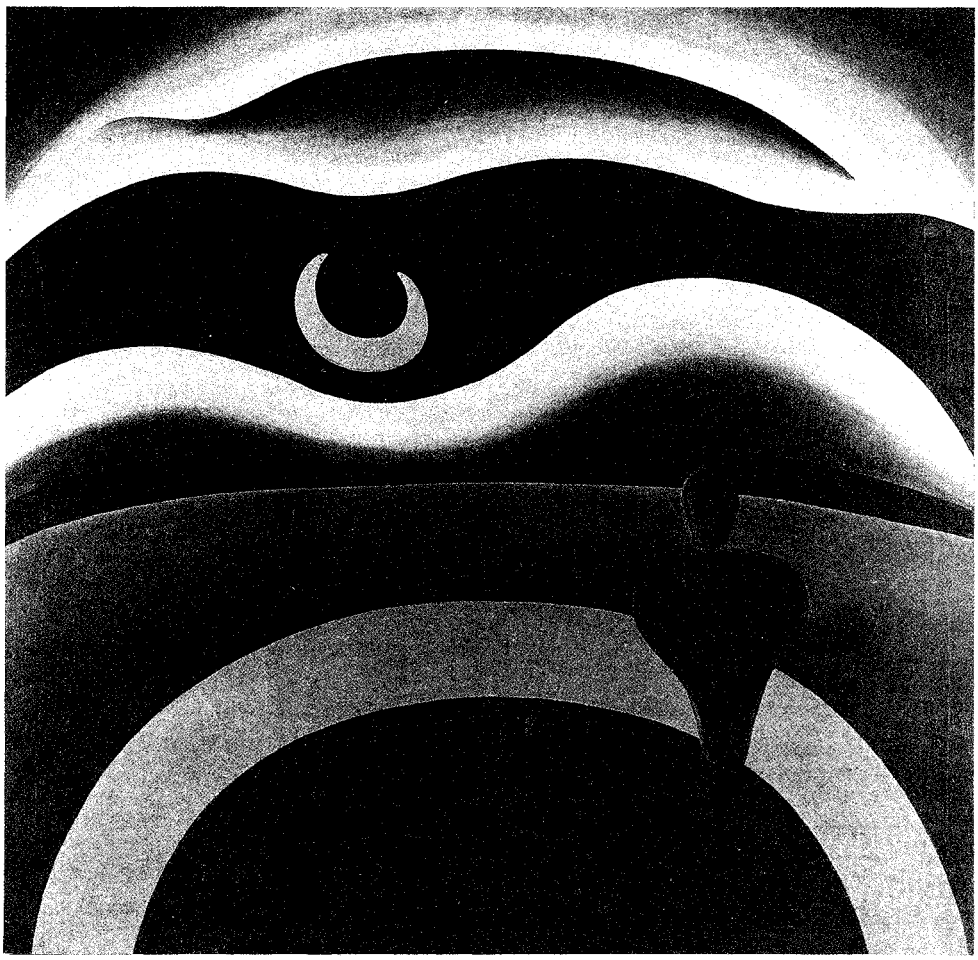


Foto Leonardo Crescenti Neto

AMARAL, Tarsila do
A Lua, 1928

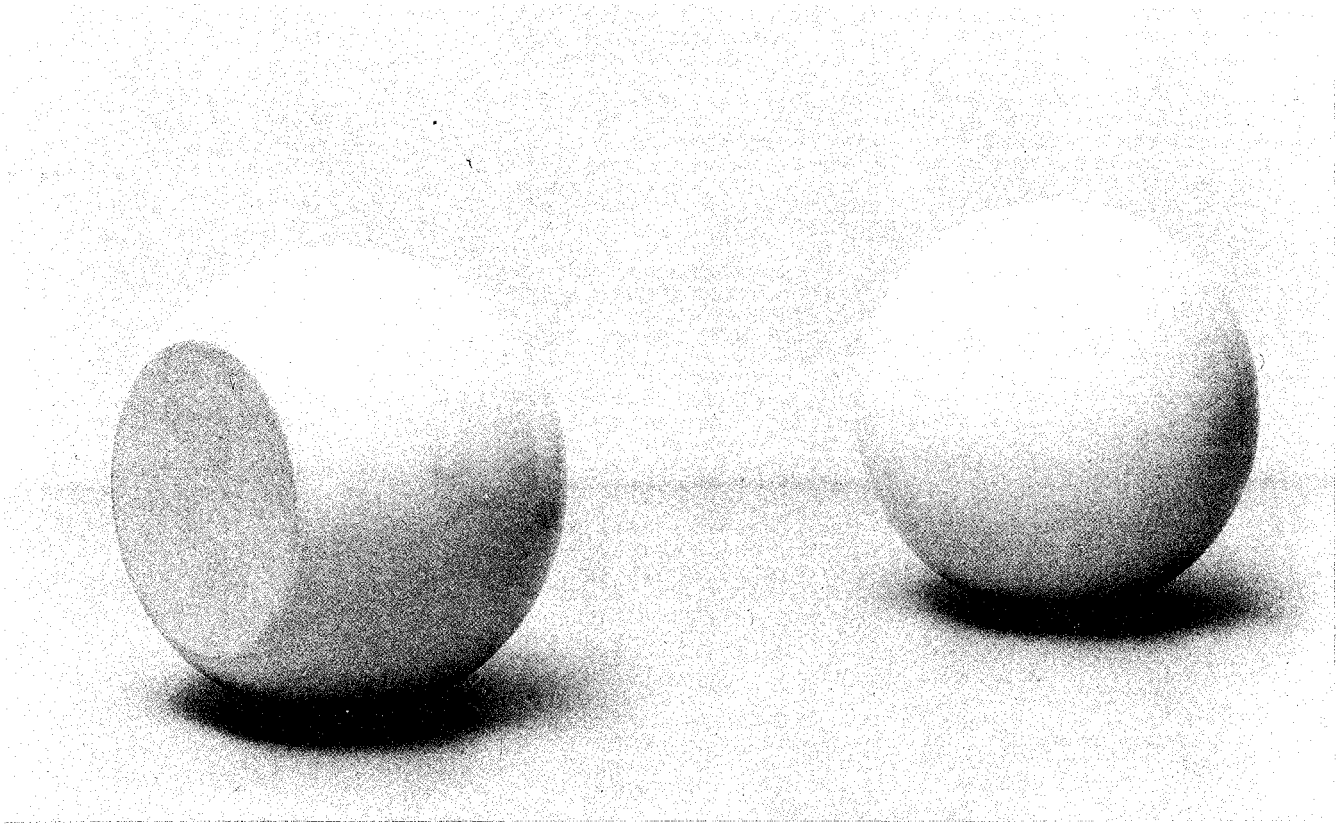


Foto Rômulo Fialdini

CALDAS, Waltércio
Esculturas, 1985



Foto Leonardo Crescenti Neto

CARVALHO, Flávio de - *Retrato de Murilo Mendes,* 1951

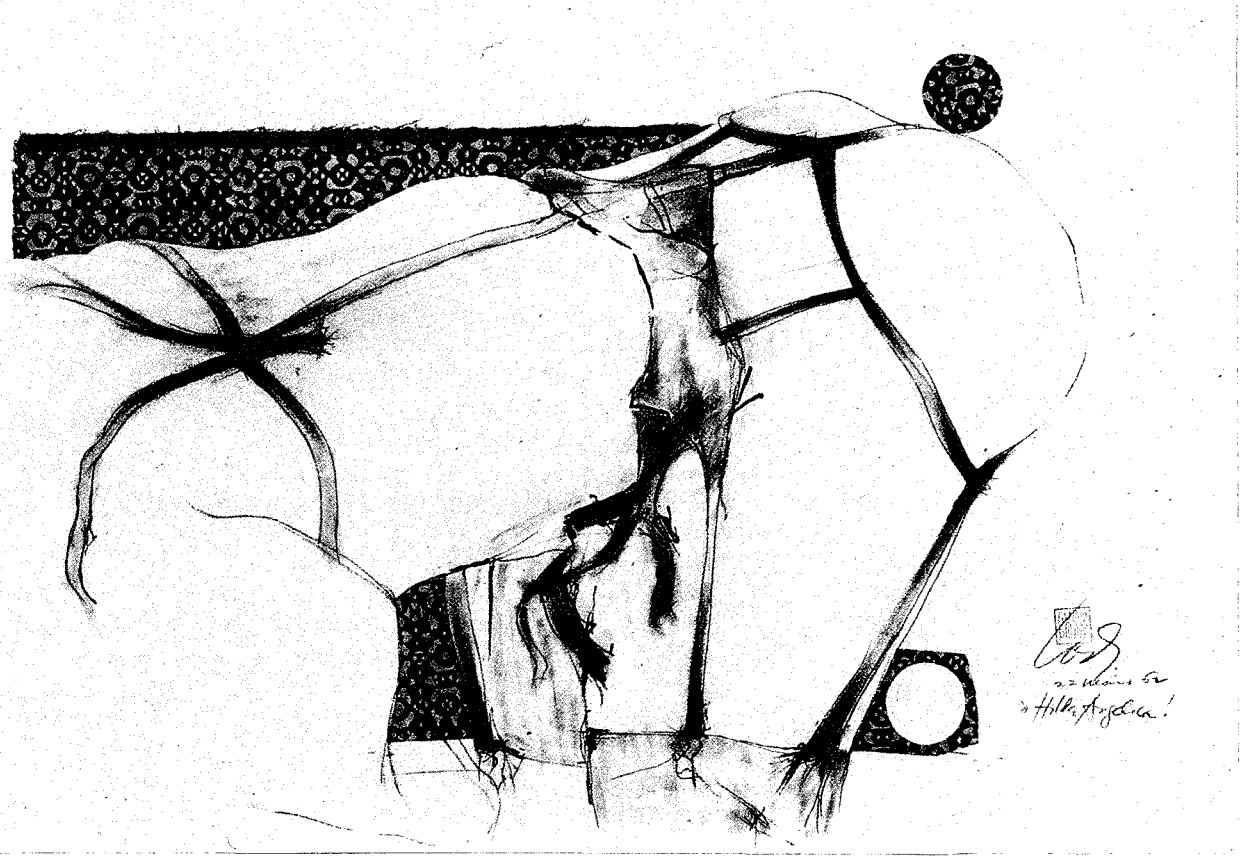


Foto Leonardo Crescenti Neto

DUKE LEE, Wesley - *A Hilda Angélica,* 1962



GOELDI, Oswaldo
Turbilhão, sem data

Foto Rômulo Fialdini

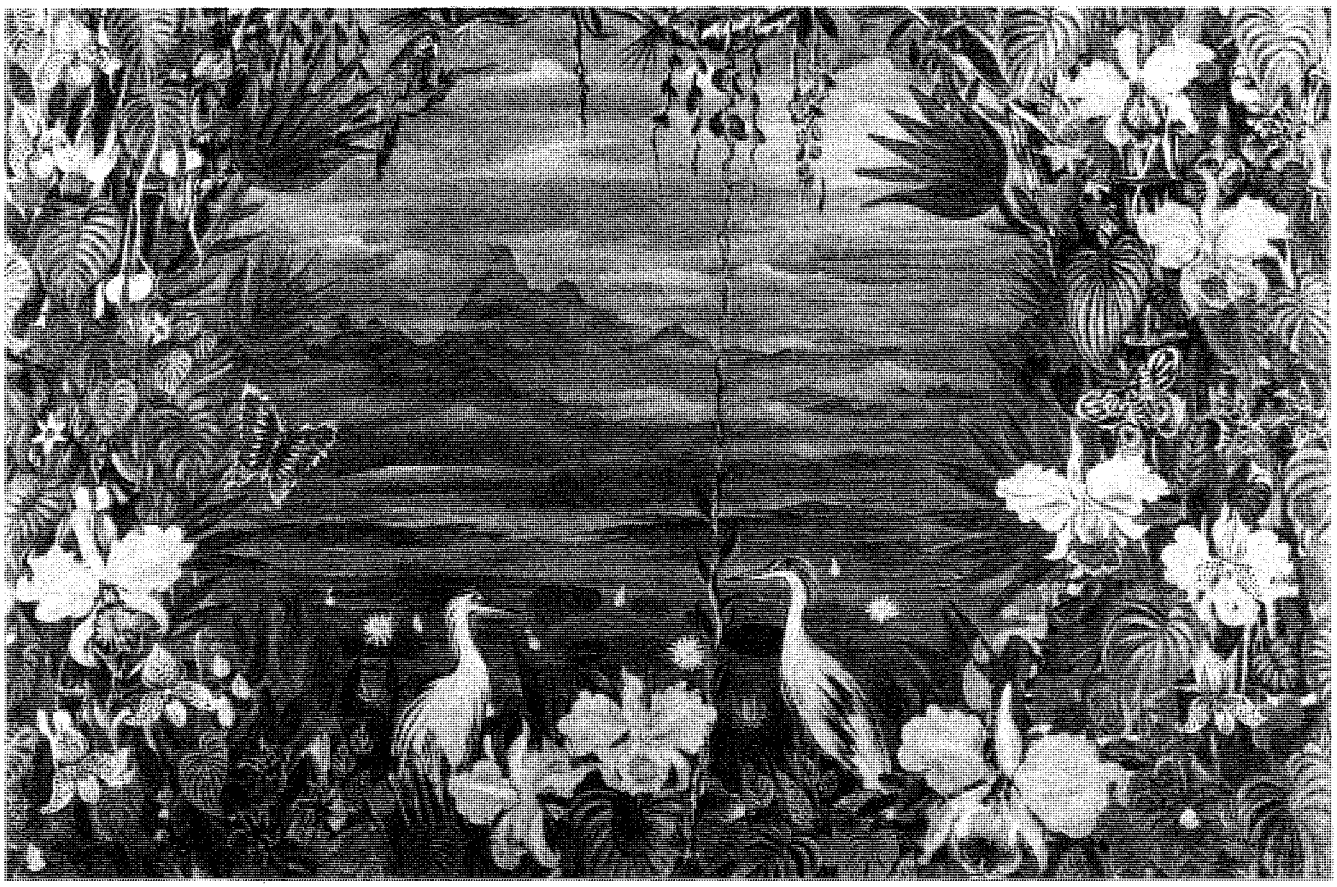


Foto Rômulo Fialdini

GUIGNARD, Alberto da Veiga - *Paisagem*, 1958

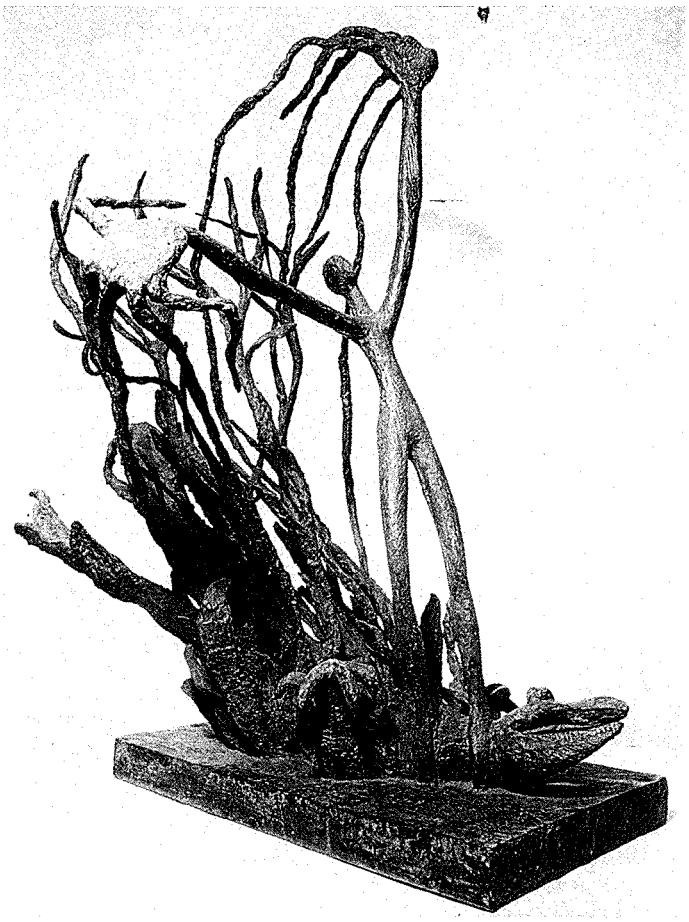


Foto Rômulo Fialdini

MARTINS, Maria - *Sem Título*, déc. 40



Foto Leonardo Crescenti Neto

NERY, Ismael – *Duas Figuras Abstratas*, sem data

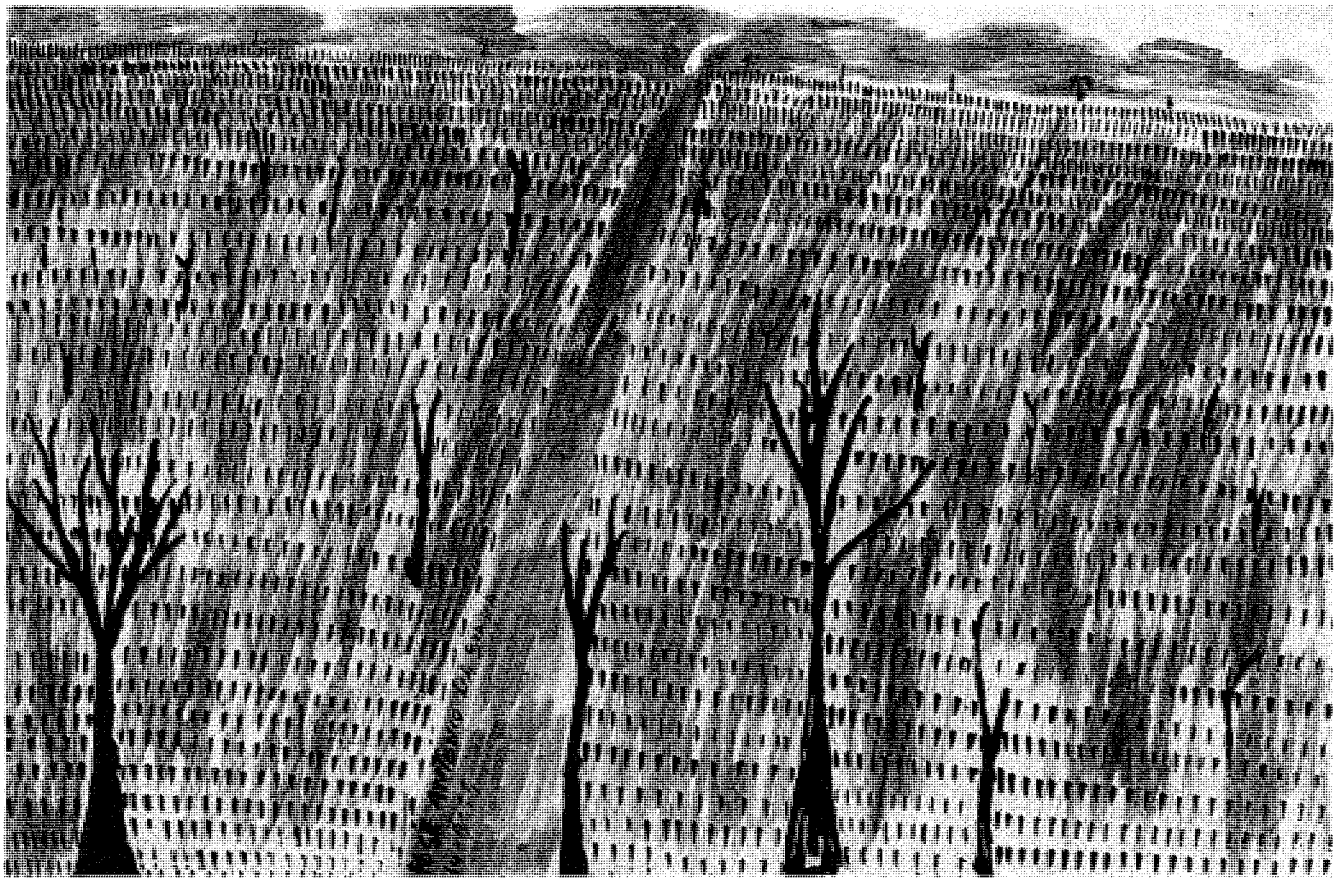


Foto Leonardo Crescenti Neto

SILVA, José Antonio da
Sem Título (Queimada), 1955

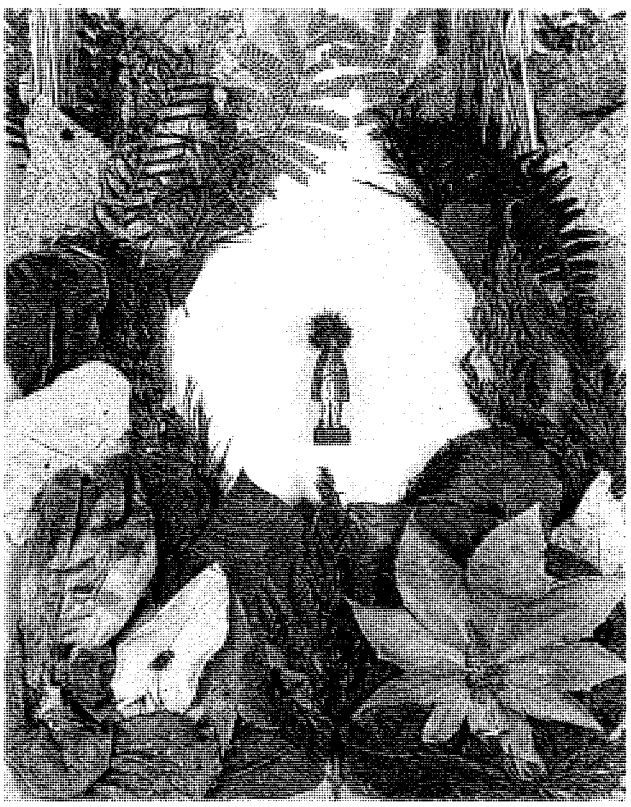


Foto Leonardo Crescenti Neto

D'AMICO, Teresa
O Despertar, 1965

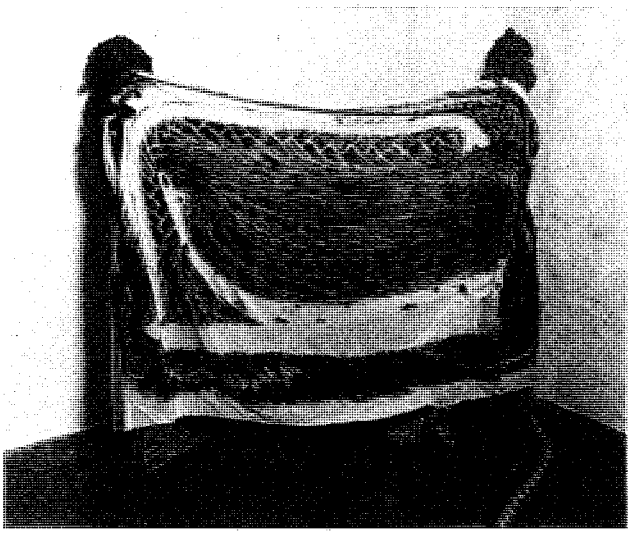


Foto Rômulo Fialdini

TUNGA - *Sedativa*, 1985

MARCEL DUCHAMP*

Foi somente em 1964 que Marcel Duchamp, com 77 anos, assistiu à primeira mostra individual até então dedicada a ele. Foi organizada, para comemorar o cinqüentenário do primeiro *readymade* plenamente desenvolvido, pelo curador desta exposição. A retrospectiva itinerante foi inaugurada em Milão (Galeria Schwarz, junho de 1964), viajando, então, para Berna (Kunsthalle, outubro e novembro), Londres (Gimpel Fils, dezembro e janeiro de 1965), Eindhoven (Stedelijk van Abbe Museum, março-maio), Krefeld (Museum Haus Lange, junho-agosto) e encerrando-se em Hannover (Kestner Gesellschaft, setembro de 1965). No ano seguinte, as portas da Tate Gallery de Londres abriram-se, em junho de 1966, para a primeira grande retrospectiva de Duchamp na Inglaterra.

Em 1969, Jindrich Chalupcky e eu apresentamos a uma platéia tcheca a obra de Duchamp exposta na Galeria Spal de Praga. O Museu Israeli de Jerusalém levou adiante essa atividade divulgadora, abrigando uma mostra individual, em 1972, curada por Yona Fischer e eu. No ano seguinte, Anne d'Harnoncourt e Kynaston Mc Shine organizaram a mais abrangente exposição sobre Duchamp até hoje realizada, que se inaugurou no Philadelphia Museum of Art (setembro-novembro de 1973), viajando para o Museum of Modern Art de Nova York e para o Art Institute de Chicago. A França foi a última a prestar tributo a seu eminente cidadão. Infelizmente, Duchamp já nos havia deixado dez anos antes, quando se inaugurou a exposição — seriamente mal organizada por Jean Clair — no Museu Nacional de Arte Moderna de Beaubourg, em 1977.

Por ocasião do centenário de nascimento de Marcel Duchamp (28 de julho de 1887), creio que o mais adequado para uma exposição de suas obras seja ordená-las, finalmente, de acordo com a perspectiva do próprio artista e não segundo as inclinações dos curadores — conquanto seus critérios possam ser bem fundamentados. Na verdade, todas as retrospectivas realizadas até o presente tinham um traço em comum: eram antológicas em vez de temáticas. Enquanto a primeira iniciativa era justificada no começo, quando se fazia necessário apresentar a um público mais amplo os principais aspectos da atividade criadora de Duchamp, atualmente esse não é mais o caso. Uma exposição antológica mergulha num oceano de itens ocasionais e obras cruciais, perdendo-se de vista, assim, o essencial e os elos sutis que interligam um trabalho a outro.

Com respeito ao que tenha sido sua mais significativa contribuição conceitual à arte do século XX, Duchamp não dá margem a dúvidas: "Não estou absolutamente seguro de que o conceito do *readymade* não seja a mais importante idéia individual depreendida de meu trabalho." Com respeito ao que considerava sua mais notável realização, foi igualmente incisivo: "*O Grande Vidro* é o trabalho mais singular e importante que já fiz".

Para verificar a extensão em que se justificava a convicção de Duchamp, basta lançar um olhar furtivo sobre os movimentos que ocuparam a cena artística nos últimos trinta anos. Neo-realismo, happenings e *Fluxus*, arte minimalista, body art, land art, arte conceitual, *arte povera*, arte e linguagem, todas essas tendências encontram suas premissas teóricas nos *readymades* e sua justificativa epistemológica em *O Grande Vidro*.

E mais, muito mais que isso, Duchamp restaurou a dignidade intelectual do artista; a liberdade de pensar e agir, independente de qualquer princípio autoritário — obedecendo, porém, ao Princípio do Prazer —, numa extensão raramente atingida no passado, é conseqüência direta da abordagem radicalmente nova da questão da natureza da obra de arte e das determinantes de sua qualidade estética.

Esta exposição, que se concentra, pela primeira vez, naquilo que Duchamp considerava os momentos cruciais de sua atividade — os *readymades* e *O Grande Vidro* —, procura evidenciar, também, o humor de Duchamp e o sentido poético e conceitual de sua aventura artística. Afinal, foi Duchamp quem confessou sua ambição de "colocar a pintura outra vez a serviço da mente", e quando emprega aqui a palavra *mente*, na verdade está pensando em termos da palavra francesa *ésprit*, "*ésprit* em todos os seus significados: intelecto, espírito, inteligência e humor."

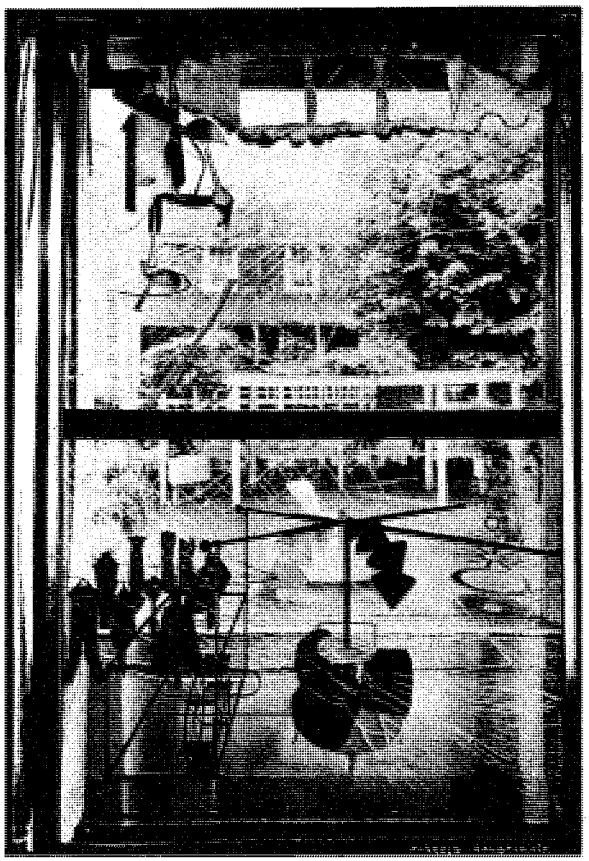
Os *readymades* e *La Mariée Mise à nu par Ses Célibataires, Même* (*A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo*), conhecida abreviadamente como *O Grande Vidro*, foram o resultado de um processo de pensamento que transpôs várias décadas e que foi ao mesmo tempo conceitual (as notas de Duchamp permitem acompanhar os passos de sua reflexão) e visual (*O Grande Vidro* foi precedido, acompanhado e seguido de um grande número de notas preliminares, estudos, esboços e itens complementares).

Consegui reunir para esta mostra todos os *readymades* remanescentes criados por Duchamp: desde o primeiro, *Roue de Bicyclette* (*Roda de Bicicleta*), de 1913 (um *readymade* "assistido"), ao ultimíssimo Hommage à Caissa (*Homenagem a Caissa*), de 1966. Quanto a *O Grande Vidro*, foi evidentemente impossível obter o empréstimo do original, demasiadamente frágil para sair do Philadelphia Museum of Art em viagem, mas apresentamos 74 itens, por intermédio dos quais podemos acompanhar não apenas a gênese iconográfica da *opus magnum* de Duchamp, como também os itens desenvolvidos a partir da idéia original, visando a expandir seu significado para além dos limites desta obra em particular.

Para facilitar a percepção da continuidade histórica e temática entre cada item, a mostra foi organizada em dois setores. A divisão, contudo, é meramente geográfica e por certo não conceitual. As duas principais correntes da atividade criadora de Duchamp não apenas correm paralelamente como também se fundem: fertilizando e enriquecendo o território de cada uma. Ao discutir esses itens, temos sempre a oportunidade de perceber o quanto *O Grande Vidro* e os *readymades* estão relacionados e o quanto é bela sua interação.

Arturo Schwarz

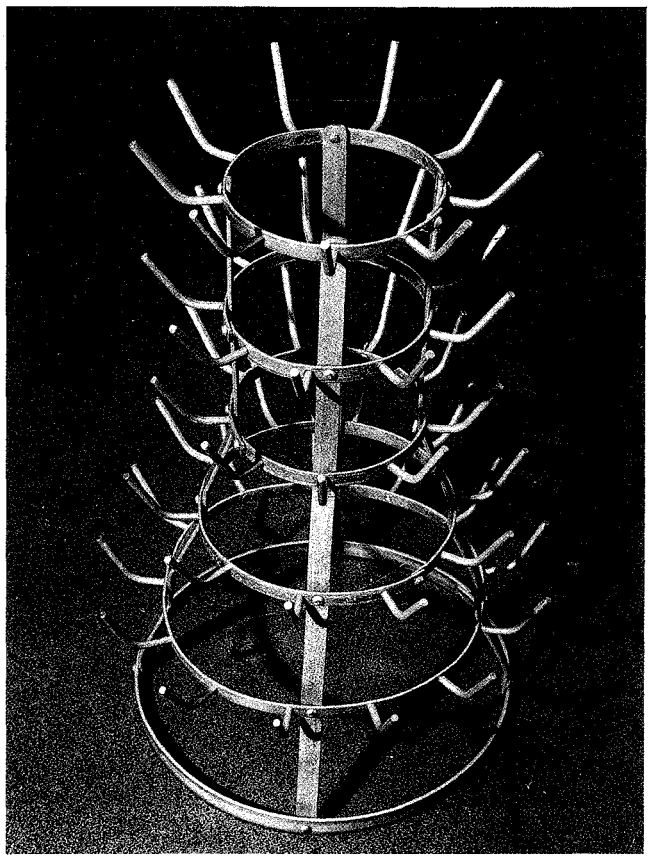
* A exposição MARCEL DUCHAMP encontra-se documentada em catálogo próprio.



O Grande Vidro / The Large Glass, 1965
Água forte sobre papel pergaminho japonês, 50 x 33 cm
SCR nº 389 a, b, c



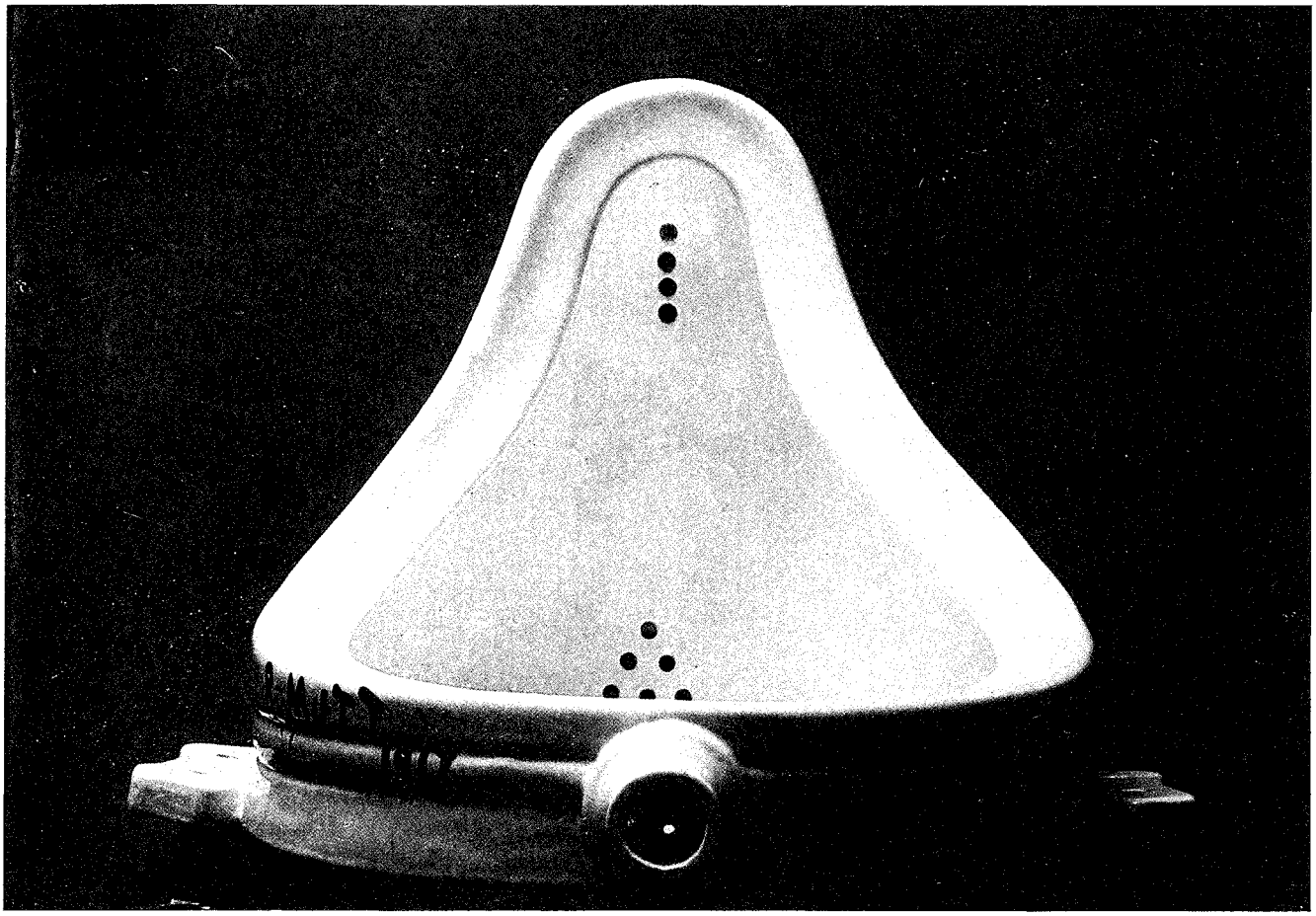
Rapaz e Moça na Primavera / Young Man and Girl in Spring, 1911
Óleo sobre tela, 65,7 x 50,2 cm
SCR nº 162



Secador de Garrafas / Bottle Dryer, 1914, réplica de 1964
Ferro galvanizado, 64,2 cm
SCR nº 216 d



L. H. O. O. Q., 1919, réplica de 1964
Lápis sobre reprodução de "Mona Lisa", 30,1 x 23 cm
SCR nº 261 e



Fonte / Fountain, 1917, réplica de 1964
62,5 cm
SCR nº 244 d



Roda de Bicicleta / Bicycle Wheel, 1913, réplica de 1964
126,5 cm
SCR nº 205 e

MÚSICA

1987

MÚSICA NA 19ª BIENAL

"Estou interessado num processo de composição onde estrutura e som sejam uma só, única e mesma coisa."

Steve Reich, 1968

Examinando o cenário musical destas últimas duas décadas concluímos que, nos anos 70, os compositores começam a abandonar a clausura da vanguarda para produzir, nos anos 80, um tipo de música acessível a um número cada vez maior de pessoas. Talvez uma reação contra a indeterminação de processos compositivos não identificáveis (como na obra de Cage), somada a uma preocupação com o social e à aceitação da influência dos meios de comunicação de massa como um fato consumado.

O certo é que esses músicos, que contam hoje cerca de quarenta anos, buscavam um sistema de composição onde a estrutura da obra pudesse ser clara e imediatamente perceptível ao ouvinte.

Surgiu a idéia de se trabalhar com um mínimo de material sonoro que, fluindo através de contínuas repetições, evidenciasse os pequenos acidentes de percurso, responsáveis pela lenta modificação do todo.

O minimalismo reuniu uma geração de compositores não mais "culpada" em abraçar a tonalidade, transitando confortavelmente da polifonia medieval ao jazz e ao rock e incorporando influências da música não-ocidental.

A utilização de instrumental eletrônico aproximou eruditos e populares e o minimalismo estendeu sua influência às bandas de música pop, tornando-se um dos setores mais divulgados da música contemporânea.

Michael Fahres (Alemanha Ocidental) e Kodiak Bachine (Brasil) nos trazem, com o "European Minimal Music Project" (Utrecht, Holanda), todo o histórico do minimalismo musical, através de uma exposição que compreende biblioteca, audioteca e videoteca.

Obras, partituras e perfis de mais de duzentos compositores norte-americanos e europeus cujos nomes mais conhecidos são: Lamonte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, Cornelius Cardew, Louis Andriessen, Stephen Montague, Brian Eno.

Palestras realizadas por Michael Fahres enfocam "Estética Minimalista" e "Minimalismo e Sociedade", enquanto Kodiak Bachine apresenta "Uma Nova Geração de Minimalistas", "Os Pós-Minimalistas" e "Minimalismo e Música Pop".

Conrado Silva (Uruguai/Brasil) assina o levantamento de compositores cujas obras caracterizam "Uma Alternativa Latino-Americana para a Música Minimalista".

Relevo especial dado à "música austera", corrente musical que, em nossos países, traduz ao mesmo tempo uma postura estética e ideológica.

No espaço reservado ao minimalismo musical situa-se ainda a vídeo-ópera-instalação "Five Saints?" (1985), dos brasileiros Renato Bulcão e Lívio Tragtenberg sobre a ópera "Four Saints in Three Acts" de Virgil Thomson e Gertrude Stein (1927), um dos trabalhos precursores do minimalismo americano.

Ao seu lado, os treze vídeos sobre obras musicais minimalistas selecionados da coleção de "235 Media" (Colônia, Alemanha Ocidental) completam a mostra aberta ao público durante todo o transcorrer da 19ª Bienal e cujo material, organizado em sessões fixas ou exposto à livre consulta, figura em uma das correntes mais representativas da realidade musical contemporânea.

"Nós, humanos, sabemos muito mais do que aquilo que conseguimos verbalizar."

Otto Laske, 1967

Se a mostra do Minimalismo Musical enfoca um tipo de música capaz de atingir, a um só tempo, uma grande quantidade de gente, o projeto "Música Pessoal" de Wilson Sukorski (Brasil, 1987) provoca um íntimo e exclusivo processo de criação musical, envolvendo dois sistemas inteligentes: homens e máquinas.

Numa cabine, resguardado do resto do público, o visitante entra em contato com um computador programado com técnicas de inteligência artificial (expert system) e apoiado por programas auxiliares (programa de composição randônica, programa de manipulação de trechos musicais e programa seqüenciador de síntese).

Esta estrutura, controlada pelo expert system, é capaz de realizar composições musicais a partir dos dados obtidos através do usuário.

Os primeiros dados que o visitante fornece ao computador, via teclado, são os relativos a seu nome, idade e sexo.

A partir deles, o computador gera uma série de perguntas que o visitante responderá em linguagem natural e executa uma série de sensorizações como: medição da circunferência da cabeça, dos batimentos cardíacos, da temperatura e da umidade do corpo do visitante.

Tomando estes dados em conjunto com as respostas, o computador gera uma composição única e pessoal para cada visitante, com a duração de um minuto, que poderá ser gravada numa fita-cassete que o visitante levará embora consigo.

No final da 19ª Bienal, Wilson Sukorski realizará um concerto de música digital, que reunirá as obras geradas do encontro entre computador e público.

Quanto maior o número de visitantes, mais o computador terá aprendido, pois o sistema terá acumulado dados e críticas de sua atuação, aumentando sua própria inteligência musical através de informações que os visitantes terão fornecido conversando sobre "outras coisas" e respondendo a perguntas como: "— Você acha que as árvores podem modificar sua percepção no inverno?"

Ou, segundo Wilém Flusser: "A inteligência humana e a artificial não são dados concretos, o concreto é a intencionalidade, e aí não convém fazer distinções".

"Hoje, a música faz parte do dia-a-dia como a temperatura de seu apartamento, o ar que você respira, seu estilo de vida."

Brian Eno, 1987

Um compositor que, ligado à clareza do minimalismo, sonhasse o obscuro.

Um músico que esculpisse sons.

Um artista que desenhasse o gesto musical.

Um mago que confundisse realidade e utopia.

Para participar da cerimônia de inauguração da 19ª Bienal Internacional de São Paulo pensei em Brian Eno.

Principalmente em sua música capaz de transformar espaços físicos em espaços sonoros, melhorando a relação das pessoas com seu meio ambiente.

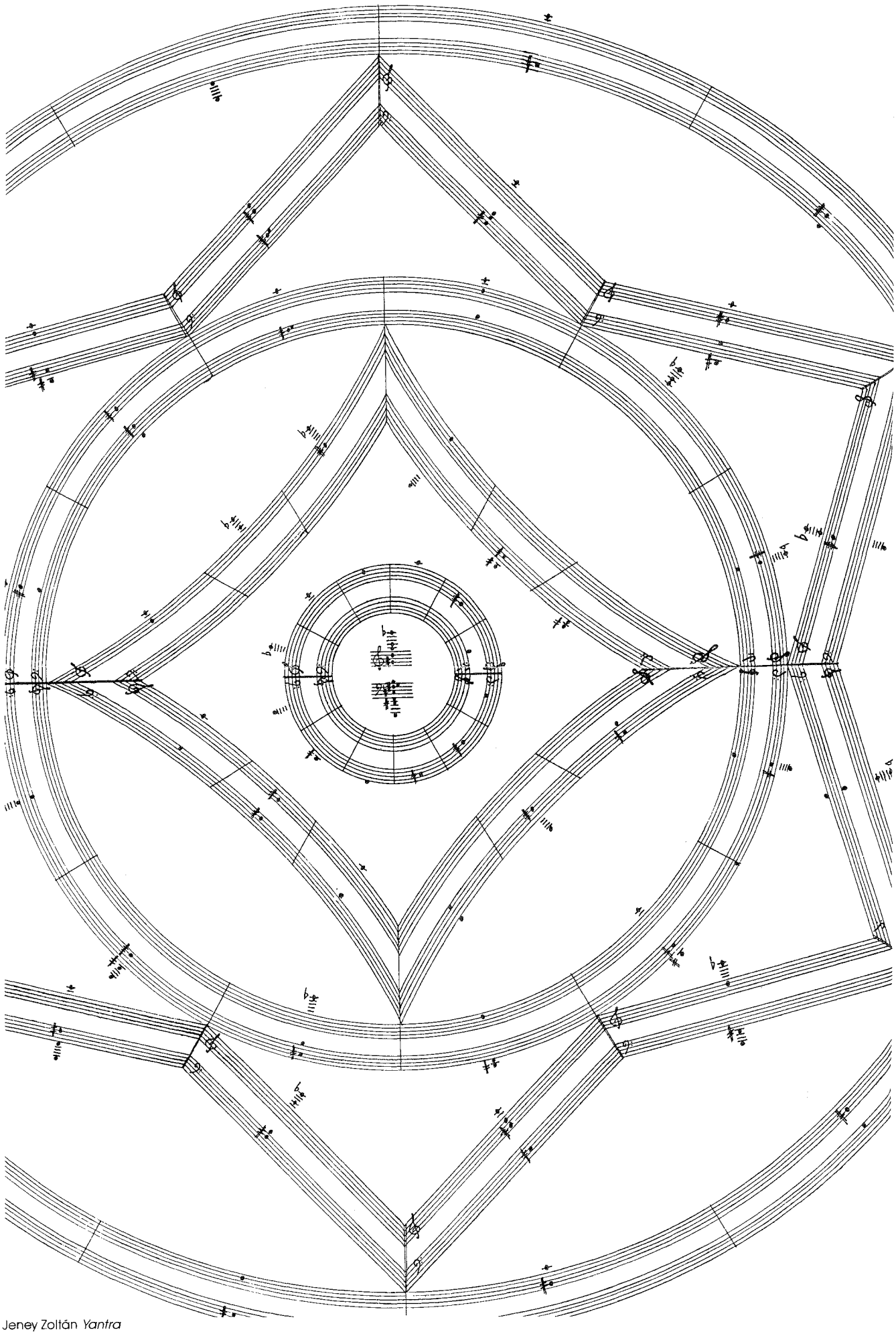
Principalmente em sua "Music for Airports", composta em 1979, a primeira de seu Ciclo Ambiental.

Música mais para se estar do que para se ouvir, espaço sonoro para pessoas que esperam.

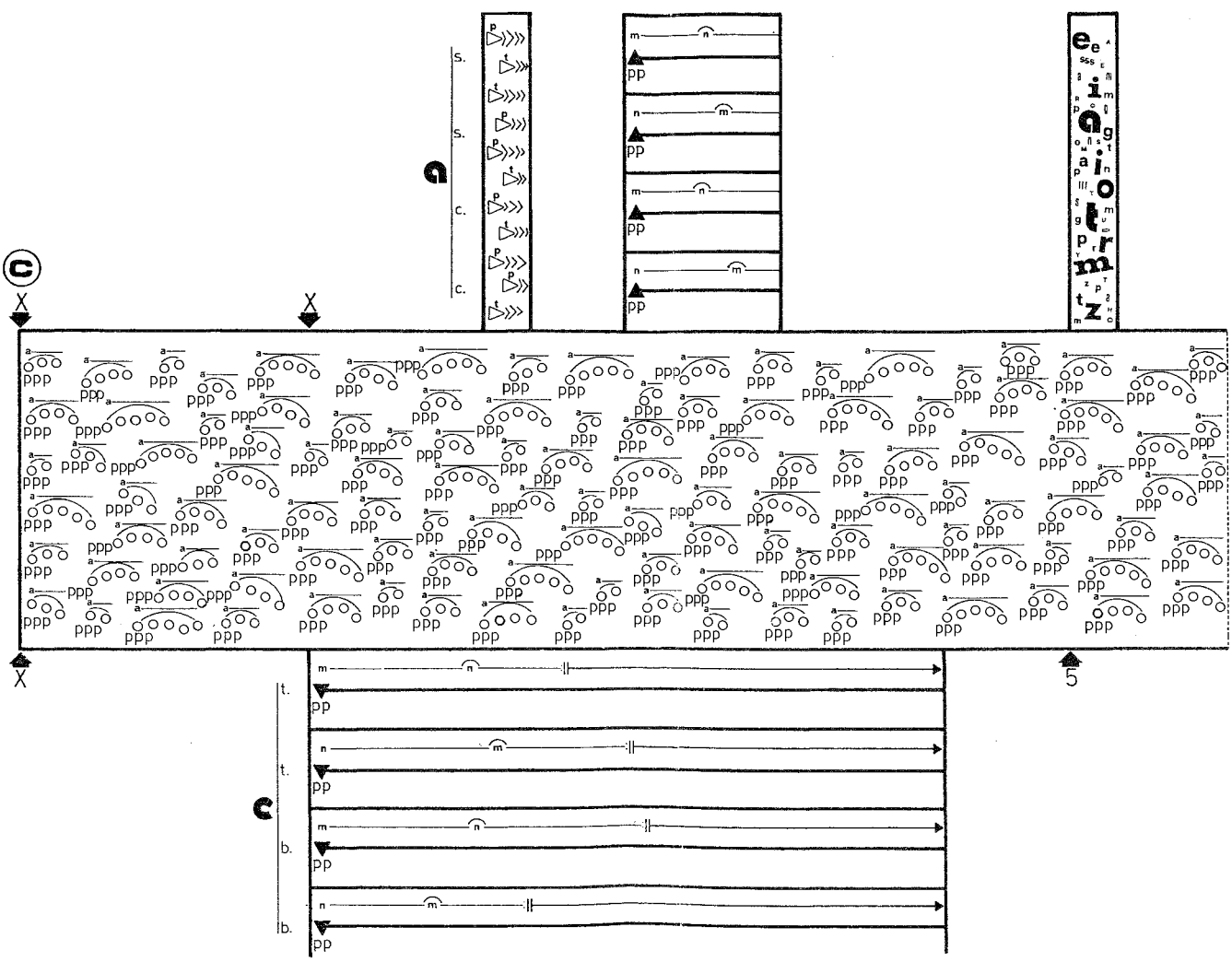
E, apoiada na idéia de Jean-Yves de Neufville, num gesto utópico e minimalista, distribuir esta mesma música para ser tocada ao mesmo tempo nos aeroportos e nas rádios de São Paulo, nos centros culturais e na inauguração da 19ª Bienal.

Os visitantes interessados podem conhecer as demais obras de Brian Eno durante a mesa-redonda organizada por Neufville e demorar-se diante da vídeo-instalação "Mistaken Memories of Medieval Manhattan" (Brian Eno, 1981), que completa o evento "Brian Eno, Som/Imagem" e que traduzo livre, minimalística e utopicamente como "Mágicas Memórias de uma Manhattan Medieval".

Anna Maria Kieffer
Curador de Música



Jeney Zoltán *Yantra*


a
s.
s.
c.
c.
pp
c
X
X
X
5
t.
t.
b.
b.
pp

Andrew Bentley *Auto-Mobile*, 1983

VIDEOTECA

1987

VÍDEO-ARTE

Rafael França

A Vídeo-Arte completa vinte anos de existência, uma história curta, mas atribulada, com fases e estilos distintos. Nesses anos, críticos e historiadores de arte têm tentado interpretar essa história e criar uma teoria crítica para analisá-la. Recentemente, foram organizadas mostras retrospectivas com o objetivo de fazer um levantamento do que foram esses anos de atividade. Publicações de textos críticos e históricos proliferaram, fazendo da vídeo-arte um dos fenômenos da arte moderna que mais tem resistido à interpretação e à assimilação.

> During long periods of history, the mode of human sense perception changes with humanity's entire mode of existence. The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circunstances as well.[1]

É ao modernismo que a vídeo-arte deve os parâmetros que dirigiram seu desenvolvimento nos primeiros anos, tendo conhecido momentos de rebeldia, engajamento social e político e uma preocupação profunda com o discurso acerca de si mesma.

Como forma de arte aliada aos desenvolvimentos tecnológicos, ela conheceu um desenvolvimento mais rápido e radical do que qualquer outra forma de arte do século XX, em conseqüência da rapidez da revolução tecnológica. Como forma de arte relacionada às artes plásticas, passou pelo abstracionismo, pelo estruturalismo, pelo pop...

No entanto, foi como filha bastarda da televisão que a vídeo-arte se mostrou mais surpreendente. Sua revolução, ainda em processo, é cada vez mais inevitável.

> It is unwise to despise an enemy, especially a more powerful, older enemy, who happens also to be your frightful parent. So it is with television that we have to begin to consider video, because if anything has defined the formal and technical properties of the video medium, it is the television industry.[2]

Num momento em que vídeo-artistas estão reagindo violentamente à televisão comercial, Antin percebe que esta luta provavelmente será vã e que a vídeo-arte talvez venha unir-se a sua mais poderosa inimiga, que é também sua mãe.

Sob o ponto de vista modernista, revolucionário por natureza, essa perspectiva seria simplesmente inaceitável. Antin escreve para o artista dos anos 80, com a perspicácia do observador sem preconceitos.

Na década de 80, o modernismo torna-se um movimento institucionalizado e seus artistas, que num primeiro momento eram representantes de uma classe resistente, tornam-se imediatamente os clássicos do século XX. Mais uma vez os movimentos radicais deste século são absorvidos e assimilados. Dadaísmo, surrealismo, cubismo, expressionismo, todos são devidamente assimilados pelos mecanismos da classe dominante que mais os combatiam.

A vídeo-arte, inserida no contexto modernista, desenvolveu-se numa dinâmica influenciada em parte pelo meio artístico e em parte pelos meios de comunicação de massa.

O desenvolvimento tecnológico ocorre paralelamente às transformações sociais e políticas e, mais do que qualquer outro, é o responsável pelas mudanças radicais no desenvolvimento do estilo da vídeo-arte.

A evolução de equipamentos de analógicos a digitais, o comercial de 15 e 10 segundos de duração, os recursos de processamento de imagens em preto e branco para cor e os processos de gravação em fitas de uma polegada trouxeram mudanças nos modos de produção e estilo da vídeo-arte. Iniciada como fenômeno tipicamente modernista, passa por transformações de características pós-modernas, em seu relacionamento com os meios de comunicação de massa, com o espetáculo e com os modos de narrativa.

A volta à narrativa acontece, entre outros fatores, por um esgotamento da estética estruturalista e por uma mudança nos mecanismos controladores da produção artística. Essa mudança também colabora para uma aproximação maior entre a vídeo-arte e a televisão comercial.

Na televisão comercial os vídeo-artistas perceberam uma fonte para inspiração e intervenção de ordem estética e tecnológica. Estamos num momento em que os dois meios iniciam uma intensa troca de valores e em que a vídeo-arte inicia uma de suas mais profundas transformações, dos valores de resistência do modernismo aos valores de assimilação do pós-modernismo.

> Television needs fresh, creative minds to improve its content. Video artists, who have been waiting for more than twenty years to acess broadcast quality equipment, have had to focus on content, even if this content is primarily artistic. Now in this decade, video artists are in a position to produce broadcast quality programs with a content that is both needed and desired.[3]

O vídeo-artista de hoje está interessado em atingir um público acostumado a uma linguagem de televisão, que, em vez de ser combatida, está sendo utilizada para a transmissão de conceitos teoricamente revolucionários. O artista preocupa-se com um acabamento profissional para seu trabalho, com interesse especial pelo uso de novas tecnologias, com o objetivo de aprimorar a apresentação de suas idéias. O artista produz seu trabalho em estúdios de televisão comercial, com equipamentos de produção e pós-produção de última linha. É a arte que convive com a tecnologia. E a televisão comercial está atenta a essa transformação e explosão de criatividade, está atenta ao desenvolvimento de profissionais vindos do campo da vídeo-arte, contratando-os para participar de suas equipes de trabalho. O artista sai da solidão de seu estúdio para novamente trabalhar em equipe.

O vídeo-artista de hoje necessita de um vocabulário que combine a experiência estética ao conhecimento de eletrônica, computação gráfica e edição, utilizando um vocabulário que comunique suas idéias a toda a equipe, desde iluminador até o engenheiro eletrônico. Seu trabalho, quando produzido para televisão comercial, não vem assinado, mas, se seu estilo for marcante, será através desse estilo que ele terá novamente o poder de transformar o padrão visual de sua audiência.

Neste momento do desenvolvimento artístico do século XX, a posição social do artista, imutável desde o século XVI, começa a ser questionada. Quem são nossos artistas e qual sua função social são as perguntas realmente pertinentes aos que trabalham com vídeo-arte.

> We can legitimately speak of cinematic and visual art, although they are not the same. But the term "video", which we will certainly continue to use, refers only to craft, not to the object of cinematic desire that actually claims our attention. What we really mean by "video art" is personal cinema practised electronically.[4]

Com a tecnologia digital, a vídeo-arte começa uma fase de seu desenvolvimento tão importante quanto o acesso aos sistemas de edição nos anos 70. As realidades artificiais invadem o pensamento do vídeo-artista, que passa a manipular esse dado extra em seu trabalho. Os efeitos especiais proliferam e dão ao artista a capacidade de manipular os códigos visuais após a gravação. A tecnologia digital oferece ao artista a possibilidade de produzir e transformar um vídeo-teipe por meio de inserção de um *frame* que não tenha sido gravado a partir da realidade que se apresenta à câmera de vídeo. Agora, mais do que nunca, passa a ser falsa a idéia de que a televisão reflete o mundo como o vemos. Ingressamos na produção de realidades digitais.

Esse desenvolvimento tecnológico reflete o atual momento cultural e social, em que a idéia de espetáculo invade o cotidiano, distanciando cada vez mais o cidadão comum de sua realidade, em que as informações transmitidas pela televisão retratam cada vez menos a realidade como ela é, em que a imagem eletrônica é invariavelmente "melhor" do que a real, em que o espetáculo permeia todas as ações cotidianas e em que o espectador quer mais e mais sentir-se envolto por algo que realmente não existe.

E é assim que presenciamos um dos momentos mais polêmicos vividos pela vídeo-arte desde seu nascimento, com os produtores divididos em duas facções radicalmente distintas. De um lado estão aqueles que desejam continuar associados aos meios de produção das artes plásticas, trabalhando como artistas modernistas, solitários, e repudiando os valores da televisão comercial com uma atitude conservadora, interessados em mostrar seus trabalhos em galerias de arte e museus, para um público acostumado aos valores das Belas-Artes. De outro, estão aqueles que através de uma atitude revolucionária e experimental interessam-se por produzir seus trabalhos aliados à televisão comercial, colocando a vídeo-arte em lugar de destaque, no ar; interessam-se por revolucionar e transformar a linguagem da televisão, procurando atingir um público maior, e principalmente por modificar a posição estática que o artista visual tem tido há quatro séculos na hierarquia social.

Esta mostra apresenta trabalhos de ambas as facções e esperamos, pelo contraste e pela comparação, chegar a alguma conclusão que nos leve a um maior entendimento dos pontos básicos deste debate sobre uma transformação provavelmente maior e mais imprevisível do que parece neste momento.

ARTISTAS PARTICIPANTES

ANKER, Rudi
MATUCK, Artur
BANDEIRA, Eliane
BARBIER, Annette
BARBOSA, Tatiana
BERKENSTEIN, Natan
BEROLZHEIMER, Beth
BLUMENTHAL, Lyn.
CONDIT, Cecilia
CUBACUB, Arturo
FAGIN, Steve
FIELDING, Wayne
FRANÇA, Rafael
FRENZEL, Hanna
GUITON, Jean-François
GÜNTHER, Ingo
HAMOS, Gusztav
HUOTARI, Kevin
JUNGLE, Tadeu
KAGE, Manfred P.
KAHLEN, Wolf
KLONARIDES, Carole Ann
KRIEGMAN, Mitchel
LISTER, Ardele
MAGEE, Maggie
MANNING, John
MILLER, Branda
MOREIRA, Rita
NASCIMENTO, Marlene
ODENBACH, Marcel
OLHAR ELETRÔNICO
OWEN, Michael
PAIK, Nam June
RANKUS, Edward
ROGALA, Miroslaw
SANDOVAL, Roberto
SILVEIRA, Walter
STEELE, Lisa
SNYDER, Robert
SYKES, Barbara
TIMMERMAN, John
VIEIRA, Pedro
WENTSCHER, Herbert

NOTAS

1. Durante longos períodos da história, a forma da percepção sensorial humana tem se modificado juntamente com o modo global de existência da humanidade. A maneira pela qual a percepção sensorial humana se organiza e os meios pelos quais se aprimora são determinados tanto pela natureza quanto pelas circustâncias históricas. Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica.*

2. É insensato desprezar um inimigo, especialmente um inimigo mais poderoso, mais forte e que, circunstancialmente, é também seu temível genitor. Assim é com a televisão, que precisamos passar a considerar como vídeo, pois se existe algo que tenha definido as propriedades formais e técnicas do veículo vídeo, foi a indústria televisiva. David Antin, *Vídeo: The Distinctive Features of the Medium.*

3. A televisão precisa de mentes novas e criativas para aprimorar seu conteúdo. Os vídeo-artistas, que esperaram por mais de vinte anos para ter acesso a equipamentos de nível profissional, tiveram de concentrar-se no conteúdo, mesmo que esse conteúdo fosse basicamente artístico. Agora, nesta década, os vídeo-artistas encontram-se em posição de produzir programas de alta qualidade técnica com um conteúdo ao mesmo tempo necessitado e desejado. Lorne Falk, *The Second Link & The Habit of TV.*

4. Podemos falar, verdadeiramente, de uma arte cinematográfica e de uma arte visual, embora não sejam a mesma coisa. O termo "vídeo", porêm, que certamente continuaremos empregando, refere-se apenas ao ofício e não ao objeto do desejo cinematográfico que atualmente nos solicita a atenção. O que chamamos realmente de "vídeo-arte" é um cinema pessoal praticado eletronicamente. Gene Yongblood, *A Medium Matures: Video and the Cinematic Enterprise.*

Patrocínio: Instituto Goethe



ANKER, Rudi e **MATUCK**, Artur
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Artaud, 1987
Cor, 10 min.

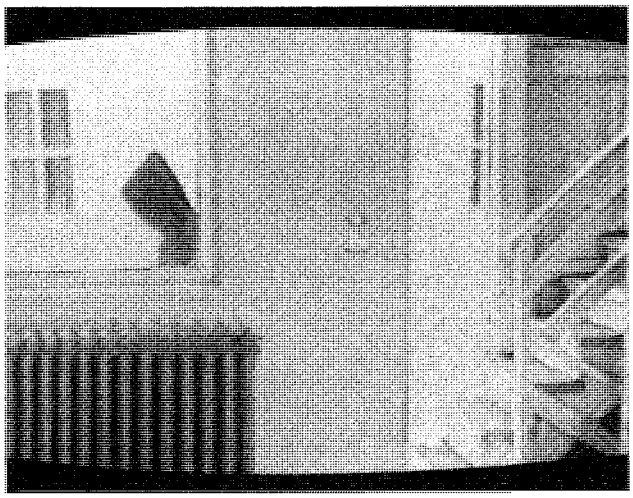


Foto Vídeo Data Bank

1

BARBIER, Annette
ESTADOS UNIDOS
OBRAS APRESENTADAS:
1. *Inside*, 1984
Cor, 2 min.
2. *Eye Test*, 1984
Cor, 2 min.
3. *Mixed Emotions*, 1983
Cor, 11 min.



BANDEIRA, Eliane
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Mulher Índia, 1985
Cor, 30 min.



BARBOSA, Tatiana Calvo
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
João Sem-Terra, 1986
Cor, 15 min.



Foto Video Data Bank

BEROLZHEIMER, Beth
ESTADOS UNIDOS
OBRAS APRESENTADAS:
1. *Circle Squared,* 1982
Cor, 3h45 min.

2. *Acts,* 1985
Cor, sonoro, 5 min.

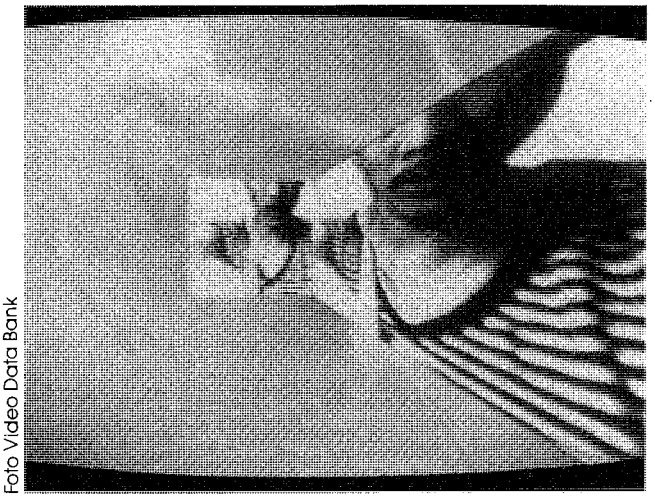


Foto Video Data Bank

CUBACUB, Arturo
ESTADOS UNIDOS
OBRAS APRESENTADAS:
1. *Unity Gain Series,* 1981-83
Cor, 33 min.

2. *Exploded Views Series: La Ci Darem las Manos,* 1985
Cor, 4 min.

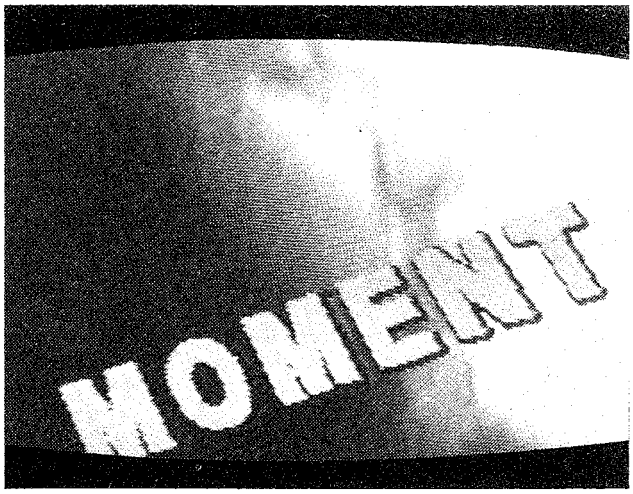


Foto Video Data Bank

BLUMENTHAL, Lyn
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Double Cross, 1986
Cor, 10 min.

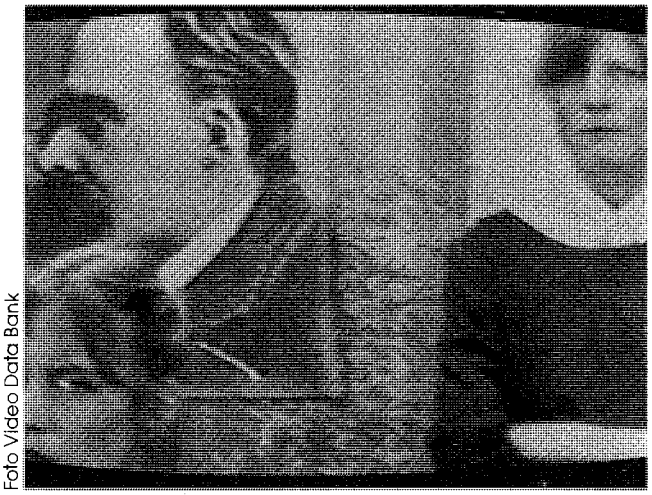


Foto Video Data Bank

FAGIN, Steve
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Virtual Play: The Double Direct Monkey Wrench in Black's Machinery, 1984
Cor, 1h20 min.

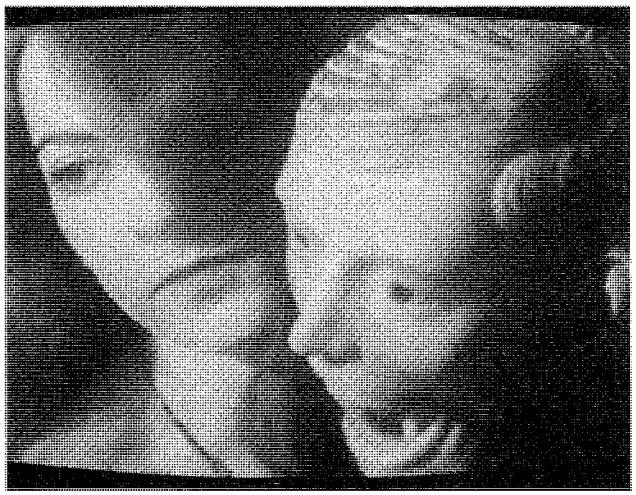


Foto Video Data Bank

2

CONDIT, Cecilia
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Possibly in Michigan, 1983
Cor, 12 min.

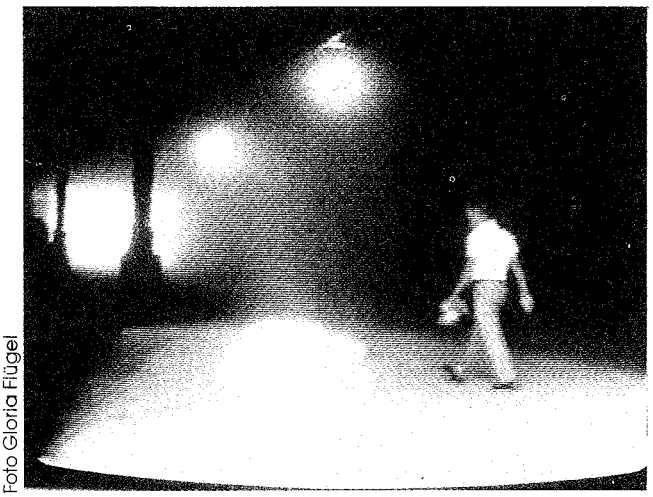


Foto Gloria Flügel

FRANÇA, Rafael
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Without Fear of Vertigo, 1987
Cor, 10 min.

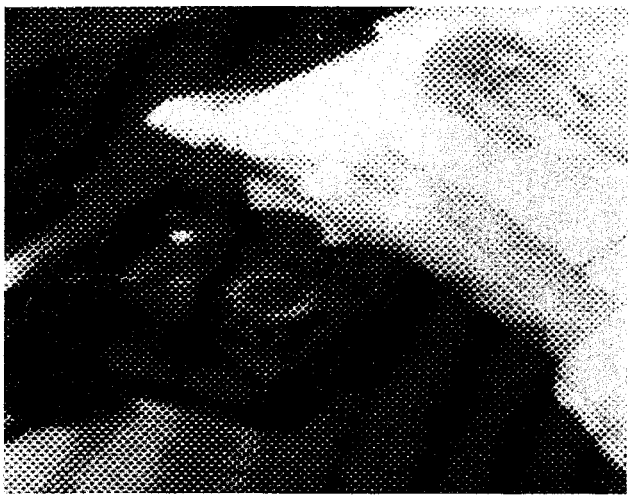


Foto Gloria Flügel

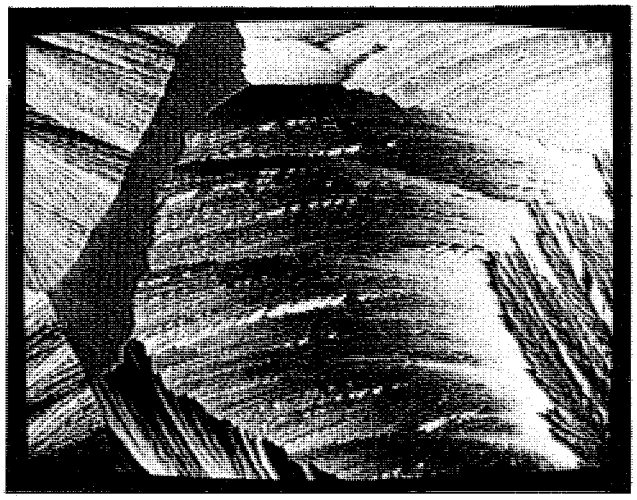
HUOTARI, Kevin
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Mystery and Intrigue: Myth and Ideology, 1986
P.B., sonoro, 5 min.



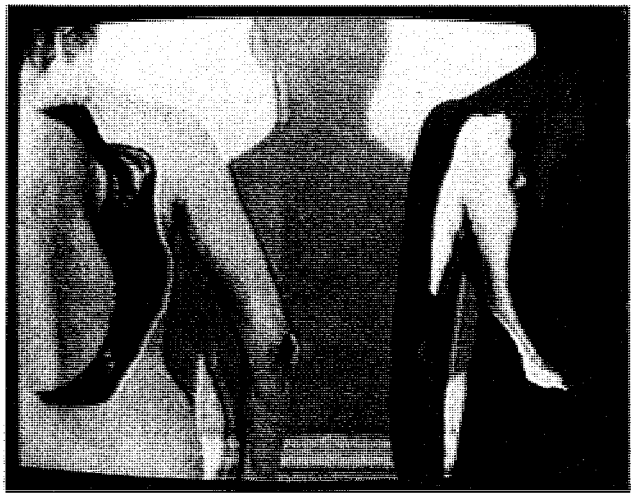
JUNGLE, Tadeu
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Heróis da Decadênsia (sic), 1987
Cor, 30 min.



JUNGLE, Tadeu e **SILVEIRA,** Walter
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Ivald Granato in Performance, 1984
Cor, 35 min. 10 seg.



KAGE, Manfred P.
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
OBRA APRESENTADA:
Kristallisationen, 1982
17 min.



KAHLEN, Wolf
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
OBRA APRESENTADA:
Körperhorizonte, 1980
25 min.



Foto Video Data Bank

Laurie Simons, A Teaser

KLONARIDES, Carole Ann e **OWEN,** Michael
ESTADOS UNIDOS
OBRAS APRESENTADAS:
1. *R.M. Fisher — An Industrial,* 1983
Cor, 4 min.

2. *John Torreano — Art World Wizzard,* 1985
Cor, 5 min.



Foto Video Data Bank

KRIEGMAN, Mitchel
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
My Neighborhood, 1983
Cor, 27 min.

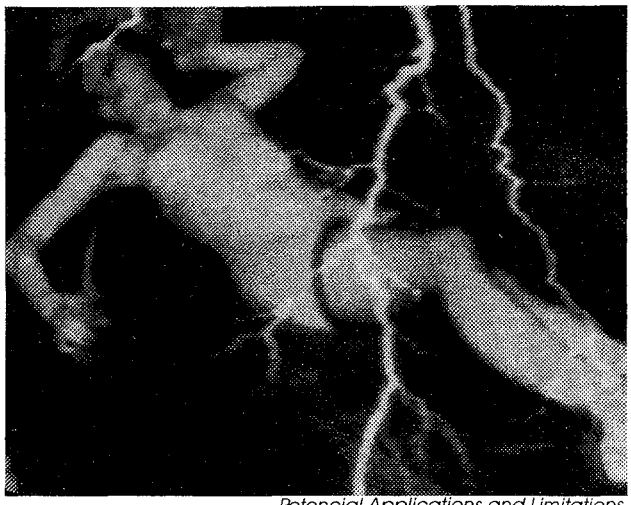


Foto Video Data Bank

Potencial Applications and Limitations

MANNING, John
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Aliennation, 1980
Cor, sonoro



Foto Gloria Flügel

Split

LISTER, Ardele
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
Hell, 1984
Cor, 17 min.

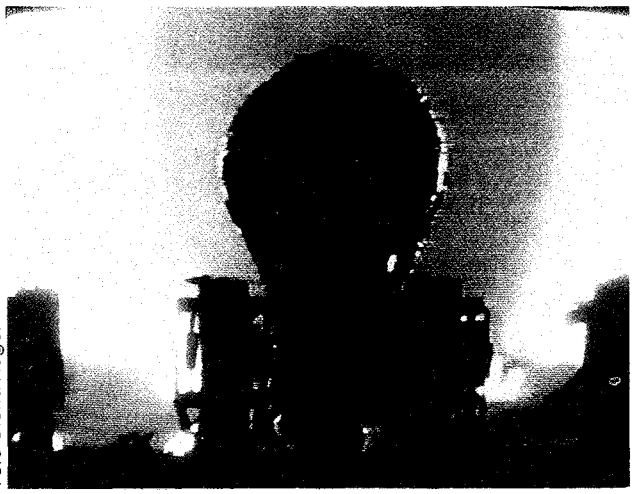


Foto Gloria Flügel

MATUCK, Arthur
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Psi-Om, 1987
Cor, 15 min.



Foto Gloria Flügel

Tresholds

MAGEE, Maggie
IRLANDA DO NORTE
OBRA APRESENTADA:
Continent, 1985
Cor, 11 min.



Foto Video Data Bank

MILLER, Branda
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
That's It, Forget It, 1985
Cor, 5 min.



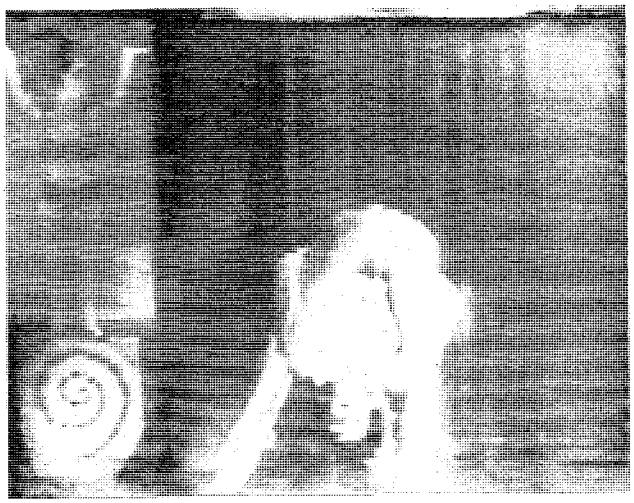
Foto Izzo Levin

MOREIRA, Rita
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
As Sibilas, 1987
Cor, 45 min.

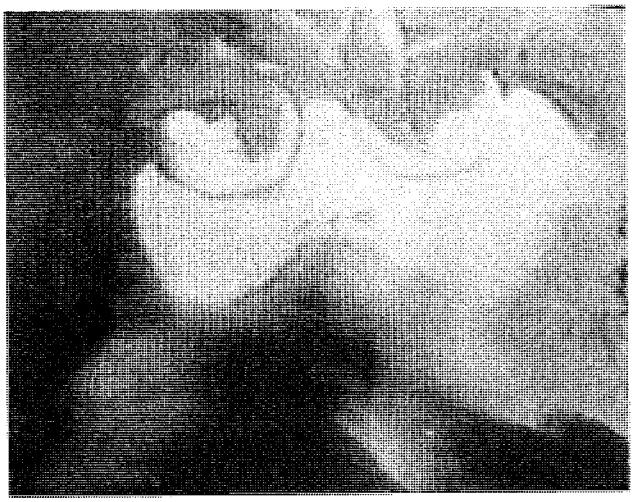


Foto Gloria Flügel

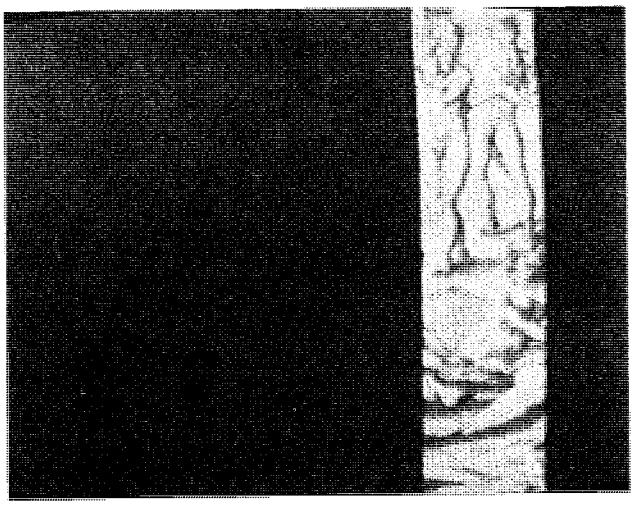
OLHAR ELETRÔNICO
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Do Outro Lado de Sua Casa, 1986
Cor, 20 min.



NASCIMENTO, Marlene
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Distração n.º 1, 1986
Cor, 4 min.



PAIK, Nam June e **GÜNTHER,** Ingo
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
OBRA APRESENTADA:
Mein Koelner Dom, 1980
4 min. 30 seg.



ODENBACH, Marcel
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
OBRA APRESENTADA:
Die Distanz Zwischen Mir und Meinen Verlusten, 1983
10 min.

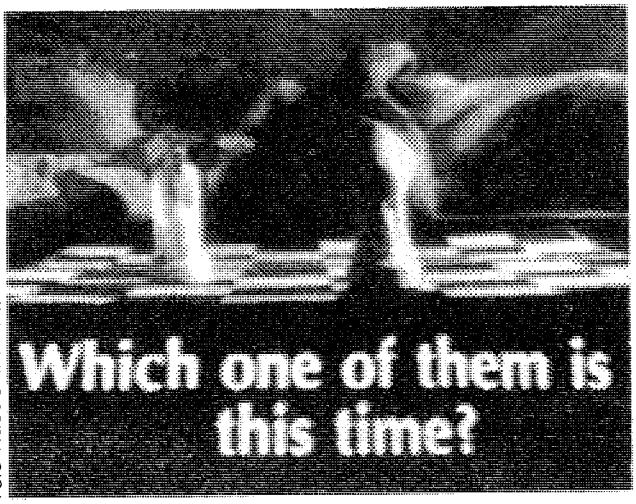


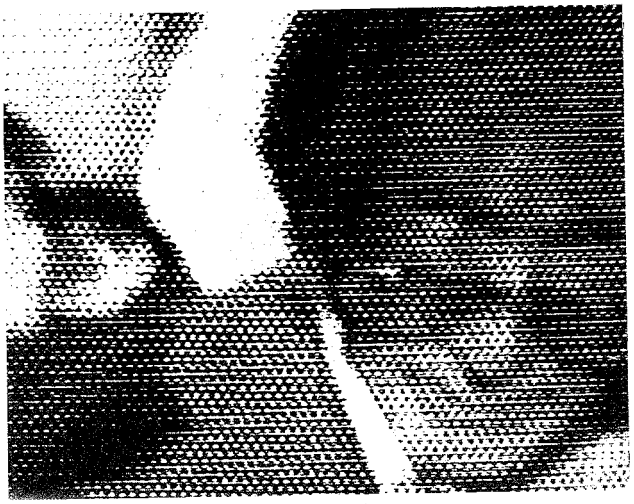
Foto Video Data Bank

RANKUS, Edward
ESTADOS UNIDOS
OBRA APRESENTADA:
She Hear Voices, 1986
P.B., 10 min.

Foto Gloria Flügel



SANDOVAL, Roberto
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
Q c Tem Mar?, 1986
Cor, 30 seg.



SILVEIRA, Walter e **VIEIRA,** Pedro
BRASIL
OBRA APRESENTADA:
VT Preparado AC / JC, 1986
Cor, 10 min.

Some Call It Bad Luck

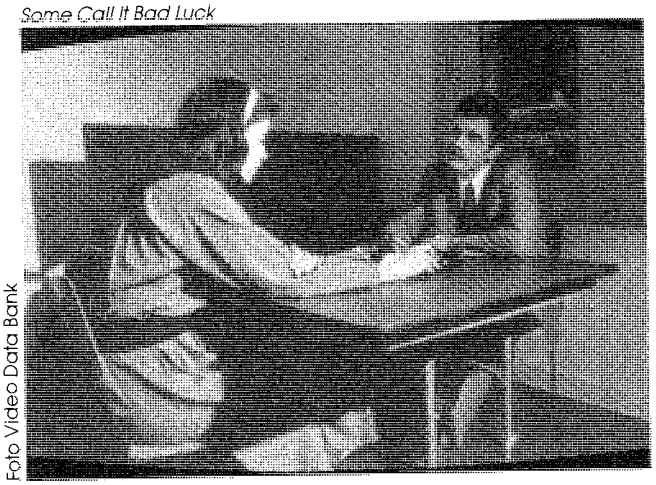


Foto Video Data Bank

STEELE, Lisa
CANADÁ
OBRA APRESENTADA:
Working the Double Shift, 1984
Cor, 20 min.

VÍDEO-DOCUMENTO

Márcio Martinez

Quando o homem, sacralizando o desconhecido e objetivando armazenar suas experiências, passou a inscrever sobre a rocha as imagens do mundo real que observava e a ação que praticava no sentido de dominar tal mundo para sobreviver a ele, nesse instante, com seu desprentensioso testemunho, instaurou a história e realizou, simultaneamente à utilização do fogo, a primeira revolução cultural de sua longa e tortuosa trajetória, representando a vida por via de sua sensibilidade na apreensão da forma e capacidade de expressão através da técnica. Estava inaugurado o arcabouço da história e da arte, num amálgama de tudo: o homem, o universo, o sentimento, a realidade, a utopia. A caixa de Pandora dos mil instrumentos para a arquitetura do futuro.

Desde aí, toda conquista ou retrocesso nessa caminhada passaram a ter registro nas caligrafias de escribas que nos legaram a narrativa dos fatos e nas obras de artistas que nos transmitiram a verdade quase sempre inacessível ou inexplícita nas marchas e contra-marchas do processo histórico.

A informação do documento (muitas vezes verdadeira obra de arte) e a clarividência da obra de arte (ela própria também documento) reunidas permitiram-nos avaliar nossa existência através dos tempos, mesmo que nem sempre devidamente compreendida ou corrigida em seus desvios.

E nesse afã de salvaguardar a experiência vivida, o homem tornou-se especialista no acúmulo e sistematização das mais variadas informações, resultando na criação de engenharias quase perfeitas de ampliação da faculdade da memória. Sucederam-se os arquivos, as bibliotecas, os museus de história natural, social e da arte. Organicamente, a ciência desenvolveu tecnologias que permitiram ampliar os horizontes do conhecimento e também das perspectivas do fazer artístico. Vieram a imprensa, a fotografia, o rádio, o som gravado, o cinema, a televisão. A cada nova conquista, multiplicaram-se geometricamente as possibilidades de apreensão da história e, simetricamente, as das manifestações artísticas e das especulações da ciência, ela própria.

Nesse espectro, nas últimas décadas, ultrapassando as limitações da tradição oral e escrita e de uma imagística estática e muda, os modernos instrumentos de captação do real, em suas diversas materializações (som, cor, imagem e movimento), mesmo com esse real sendo filtrado pelo olho e pela consciência de quem registra[1], resultando numa linguagem elaborada e pessoal, exigiram a criação de novas instituições, além dos armazéns tradicionais do conhecimento, capazes de recuperar não apenas a lembrança, mas a luz mesma do acontecimento passado ao pesquisador ávido em reconstituir a história. Arquivos multimeios, museus de tecnologia e da imagem e do som, discotecas, fototecas, cinematecas vieram ocupar um espaço que abriu perspectivas inéditas ao trabalho intelectual e de criação.

E tudo isso, *pari passu* com a grande revolução tecnológica centrada nos princípios da informatização do saber e na própria supressão das velhas dinâmicas de tempo e de espaço que os computadores propiciam: o que é o presente numa sociedade contemporânea, em outra é apenas projeção do porvir, estabelecendo-se aí uma relação de crescente desequilíbrio entre os povos. Nesta Bienal foi introduzido um segmento de vídeo composto por uma mostra de Vídeo-Arte e outra de Vídeo-Documento. Na parte dedicada ao Vídeo-Documento, a qual fomos incumbidos de organizar, o mídia aparece como instrumento de registro e pesquisa da atividade artística e de todo o universo que a cerca. Trata-se de um esforço ainda embrionário de reunião e apresentação sistematizada de material disperso por fontes muitas vezes inatingíveis ao grande público, como apoio à exposição de artes plásticas propriamente dita.

Num prenúncio do que virá a ser fonte primária num futuro próximo, o Vídeo-Documento abrange uma gama de realizações que vai desde a produção solitária do *vídeo-maker* que surpreende o artista na concepção de sua obra até as grandes abordagens de caráter geralmente didático-formativo levadas a cabo por produtoras independentes, televisões comerciais e mesmo instituições públicas ou privadas que se dediquem às questões culturais ou que delas se beneficiem. Para além dessas possibilidades, como vídeo-documento devem ser vistas, também, certas produções que, por sua especificidade ou pertinência ao tempo em que foram concebidas, tornaram-se veículos importantes para uma leitura de época e circunstância ou para abordagens específicas de temas específicos. Assim, antigos e novos comerciais publicitários, vinhetas televisivas, videoclips, e toda a sorte de alternativas em que os elementos visuais esteticamente elaborados crescem em importância com relação ao assunto principal tratado, servem como baliza para uma constatação do imaginário plástico do período. A própria vídeo-arte assume, em dado momento, dupla caracterização de arte e documento, auto-referenciando-se, na medida em que se torna antecedente — ou histórica — em relação à produção mais recente e tecnologicamente mais desenvolvida.

Como a existência do cinema precede a da TV e, portanto, também a do videoteipe, em algumas décadas, ele é considerado importante manancial de videodocumentação, já que a conversão do cinema para vídeo é possível e bastante utilizada pelas emissoras comerciais e produtoras no reprocessamento de seus acervos filmográficos e mesmo na comercialização de produções cinematográficas anteriormente acessíveis apenas aos freqüentadores das salas de projeção convencionais. Obviamente, as linguagens e aparatos específicos de ambos não são os mesmos e ambos primam, igualmente, por enveredar na busca de identidades próprias e expressões originais, mas com a facilidade de apropriação técnica do cinema pelo vídeo e mesmo de disseminação e utilização entre o público, esse elemento-limite (cinema em vídeo) passa a requerer um espaço próprio entre as linguagens.

A exibição conjunta das mostras Vídeo-Arte e Vídeo-Documento, sem descaracterizá-las ou tirar-lhes a limpidez de intenções, tornou-se possível no momento de elaboração da programação final da Videoteca, quando foi forjado um simulacro de TV comercial. Os assuntos, blocados em fitas VHS de duas horas de duração cada, foram permeados por inserções diversas (comerciais, vinhetas e videoclips), visando captar a atenção do público não apenas pelas imagens processadas nos monitores, mas também pela expectativa deflagrada por elementos-surpresa; pelo ritmo ágil de apresentação dos teipes; pelo universo de intenções no conjunto de trabalhos; pelo atrito gerado na alternância entre o novo e o antigo e pela familiaridade que esse modo de edição suscitaria no público, acostumado com as imagens cotidianas das TVs tradicionais.

No conjunto, uma exposição de vídeo prospectiva do que poderá ser uma TV comercial, caso se permita ao artista plástico *vídeo-maker* a oportunidade de associar à indústria televisiva seu trabalho — hoje, digamos, artesanal e restrito aos espaços tradicionais de veiculação: galerias de arte, museus, festivais institucionais e circuitos alternativos.

Em última análise videoteca visa dar ao espectador uma idéia da multiplicidade de recursos e viéses pelos quais envereda o mídia, interferindo diretamente em sua sensibilidade e provocando-o no sentido de uma leitura mais atenta das imagens que irrompem nos monitores.

1 Com o advento da xilogravura e da imprensa, as técnicas de reprodução da imagem e da palavra escrita principiaram a desenvolver-se até atingirem um vertiginoso arranque, que culminou no aparecimento da litografia (prontamente absorvida pelas artes gráficas) e da fotografia no século XIX. Em referência a esta última, nos dizeres de Walter Benjamin, "pela primeira vez no processo de reprodução da imagem a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho" (em *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo, 1987).

MONITORIA

1987

SETOR EDUCATIVO DA BIENAL: VER, FAZER E PENSAR A ARTE CONTEMPORÂNEA.

As atividades desenvolvidas com 25 mil crianças e jovens de São Paulo na 18ª Bienal revelaram o interesse e o prazer desta população em visitar a mostra e trabalhar sobre ela. Os resultados do projeto junto aos professores e alunos mostraram a importância de manter e ampliar o espaço da Bienal como lugar de investigação, invenção e reflexão de novas práticas para a compreensão da arte.

Nesse sentido, em março de 1987 foi implantado o Setor Educativo da Bienal em caráter permanente, com o patrocínio da Fundação Vitae, Sociedade Cultural, Científica e Beneficente. O setor tem por objetivos: facilitar e tornar mais freqüente a relação entre a escola e a arte contemporânea; desenvolver, junto aos professores, a discussão de conceitos e métodos sobre a produção e o ensino de arte; ampliar o referencial das crianças e jovens em relação à produção e à fruição da arte, introduzindo maior flexibilidade no fazer, incentivando atitudes de experimentação e possibilitando a reflexão sobre a dimensão relativa dos padrões estéticos.

Por ocasião da 19ª Bienal, o setor pretende investigar com maior profundidade as possibilidades de desdobramento da mostra no trabalho regular das escolas, através de um *trabalho com quarenta escolas selecionadas* das redes particular, estadual e municipal — atingindo 12 mil crianças e jovens — e de um *programa especial* para cerca de 600 professores.

O *trabalho com as escolas* envolverá as seguintes etapas:

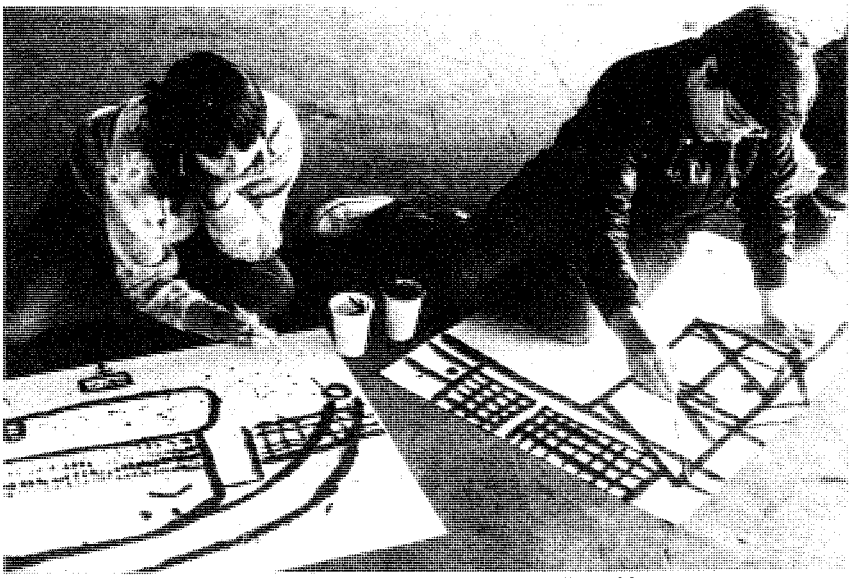
- encontros preparatórios com professores;
- visitas às escolas e atividades com crianças e jovens;
- visitas guiadas de professores e alunos à Bienal, com atividades de observação e registro;
- reflexão com professores e orientação no sentido de elaborar projetos para cada escola, versando sobre a 19ª Bienal;
- acompanhamento posterior do trabalho nas escolas, avaliando a repercussão da mostra.

O *programa especial* atenderá a professores que desejam trazer seus alunos para visitas à 19ª Bienal. Durante o mês de outubro, serão realizadas visitas guiadas à mostra, seguidas de encontros para discutir práticas possíveis a serem desenvolvidas por esses professores nas suas escolas.

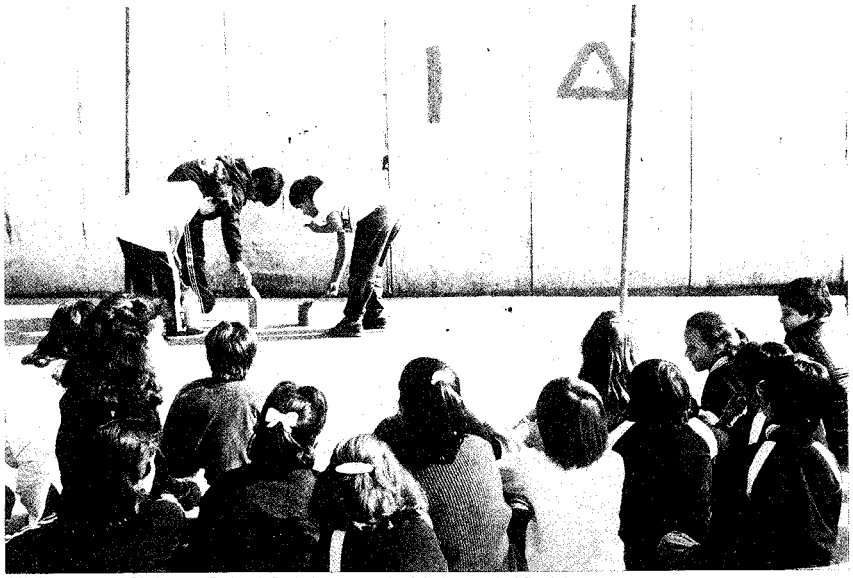
O Setor Educativo da Bienal desenvolve em seu ateliê cursos experimentais de curta duração para professores, jovens e crianças, com o objetivo de pesquisar novas abordagens sobre a relação entre ensino e arte contemporânea. O setor conta com a colaboração de quinze monitores especializados, que acompanham todo o projeto.

MONITORIA — INFANTO-JUVENIL
Carlos Augusto Keffer Franco Netto
Carlos Guilherme Alcântara Malteze
Cláudia Vendramini Reis
Cláudio Felipe Cretti
Margarete Monteiro
Maria Arlene de Almeida Moreira
Maria Stela Fortes Barbieri
Maria Valéria Pimentel dos Santos
Marina Correia Dias
Mônica Ribeiro dos Santos Bicudo
Orlando Peverari Ferreira
Silvana Maria Nunes Costa
Thais Carezato de Oliveira

MONITORIA — ADULTOS
Celso Martins Rosa
Cláudia Teixeira Marinho
Cristina Tomoko Gushiken
Doriana Maria Mason
Edna Maria Armellei Martins
Francis Melvin Lee
José Pinheiro de Quadros Filho
Luciano Santos Bortoletto Júnior
Luís Eduardo Pedrazzi
Luís Octávio Pereira Lopes de Faria e Silva
Luiz Augusto Citrangulo Assis
Marcos Alberto Pedrozo
Marcos de Mattos Marcelino
Margarida Maria Sant'Anna de Oliveira
Maria Cristina Machado Freire
Maria de Fátima Chain Campana
Maria Gabriela Caffarena Celani
Maria Jussara Salim da Fonseca
Milene Chiovatto
Mirella Amalia Mostoni
Mirtes Cristina Marins de Oliveira
Paula de Waal Almeida Santos Magri
Renata Teixeira Nascimento de Sant'Anna e Silva
Ricardo Wagner Freire Cavalcanti
Roberto A. Goulart Lopes
Roseli Parissari
Sandra Aparecida Silvério
Sandra Maria Salem Zirlis
Silvia Martins
Vera Helena Ferreira da Silva



Atividade de Desenho - *Registro do Espaço* E.E.P.G. Cezar Martinez, 8ª série

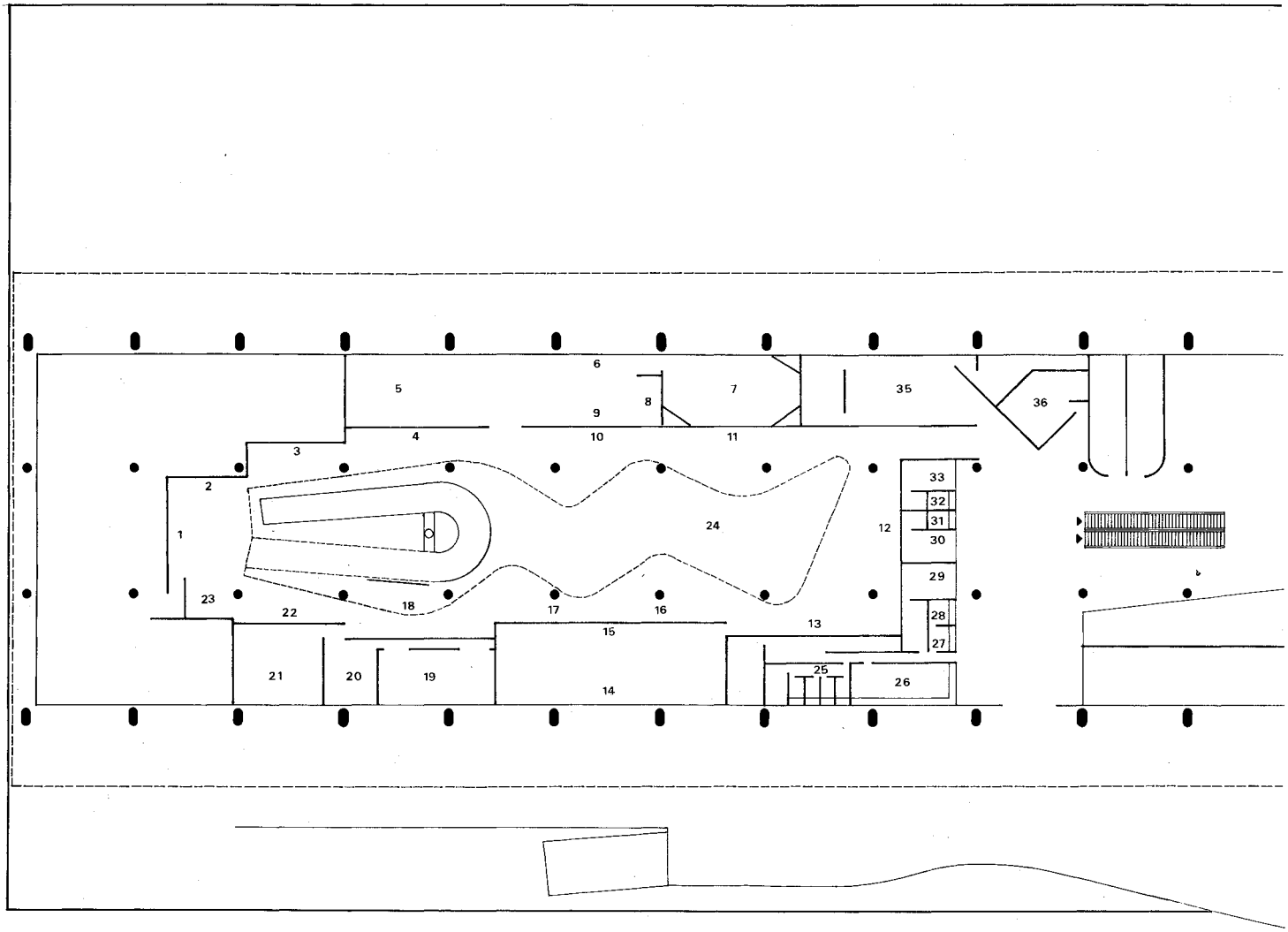


Atividade de Pintura - *Painel Coletivo* Escola Mater Dei, 6ª série

PLANTAS

1987

PLANTA DO TÉRREO E 1º ANDAR



1º ANDAR

01. RICHTER, Ulrich
02. ROCHE, Arnaldo
03. CIECIERSKI, Tomasz
04. DWURNIK, Edward
05. NAZARI, Rogério e LANES, Telmo
06. LELE, Ouka
07. GROSTEIN, Marcia
08. KIVI, Jussi
09. MISZKIN, Teresa
10. FIGUEROA, Patricia
11. LÓPEZ ARMENTÍA, Gustavo
12. CASTELLI, Luciano
13. HERNÁNDEZ, Diego
14. BENEDIT, Luis
15. CASTILLA, Americo
16. CUADRA, Ernesto
17. AGUIRRE, Marcelo
18. MARTORELL, Antonio
19. BOND, Eleanor
20. ALVARADO-JUÁREZ, Francisco
21. HERMANO, Luiz
22. DANNEMANN, Roberto
23. GARCÍA, Domingo
24. TUNGA

SERVIÇOS

25. BILHETERIA
26. GUARDA-VOLUMES
27. MONITORIA
28. INFORMAÇÕES
29. LOJA BIENAL
30. MINISTÉRIO DA CULTURA/FUNARTE
31. VENDA DE OBRAS
32. REVISTA GALERIA
33. LIVRARIA BRASILIENSE
34. BAR
35. SALA VIP
36. SALA DOS MONITORES

TÉRREO

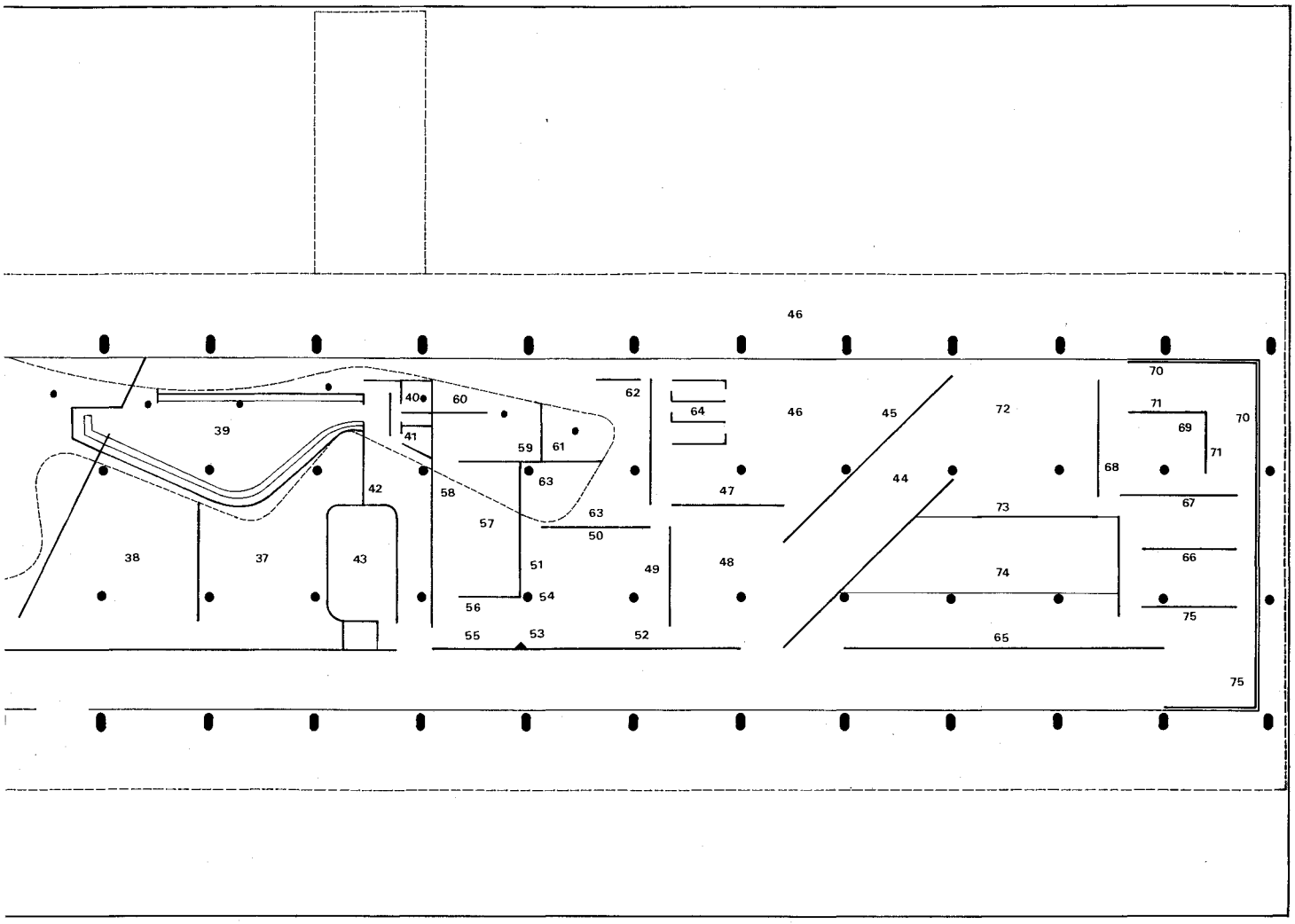
37. MINSHALL, Peter
38. SETOR EDUCATIVO

39. MÚSICA

40. ENO, Brian
41. SUKORSKI, Wilson
42. TRAGTENBERG, Lívio

43. VIDEOTECA

44. MARCEL DUCHAMP



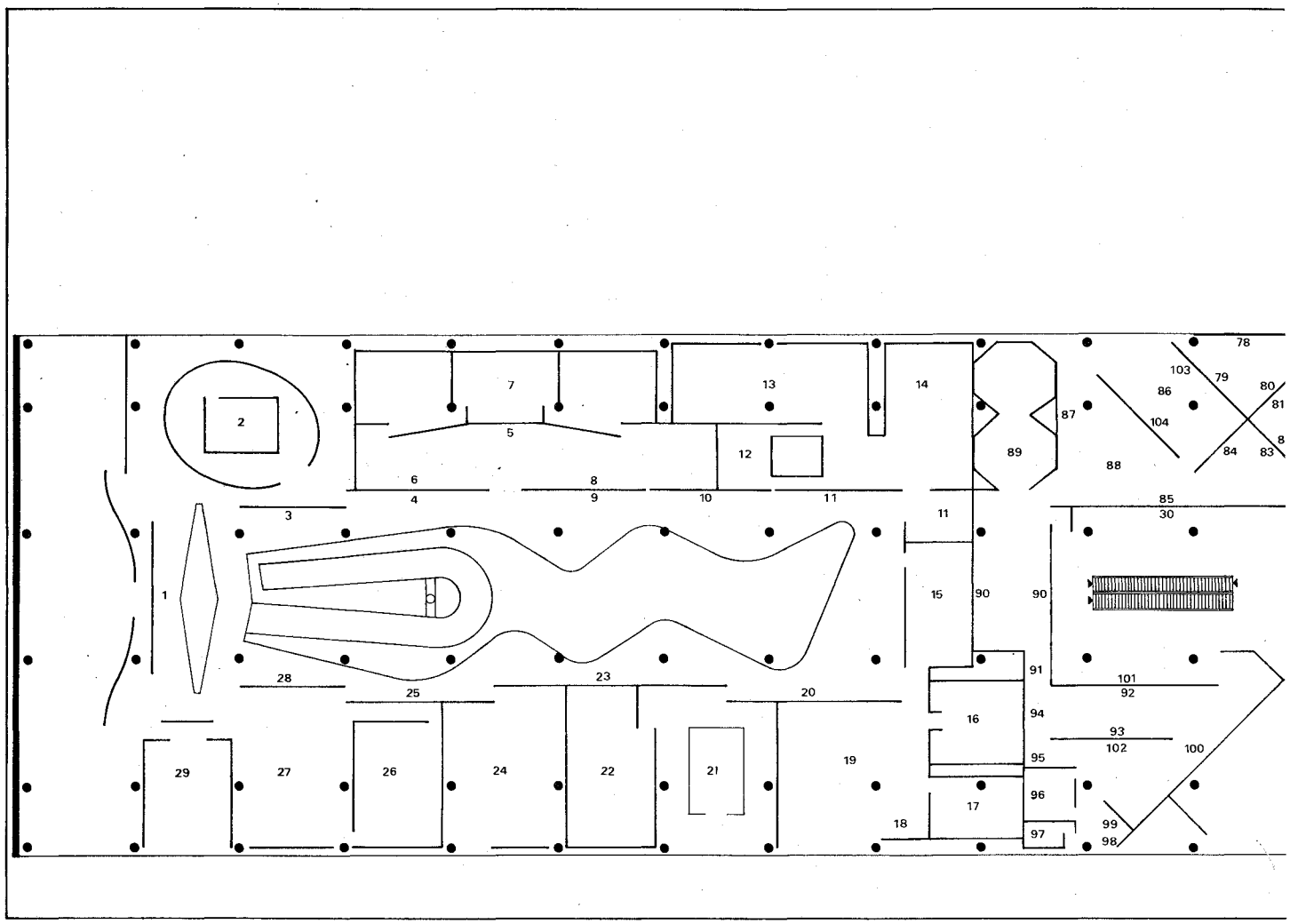
EM BUSCA DA ESSÊNCIA

45. ARCÂNGELO IANELLI
46. FRANZ WEISSMANN
47. SÉRVULO ESMERALDO
48. AMILCAR DE CASTRO
49. MARCELO REGINATO
50. CASSIO MICHALANY
51. ADRIANO DE AQUINO
52. DUDI MAIA ROSA
53. WILLYS DE CASTRO
54. WALTÉRCIO CALDAS
55. HÉRCULES BARSOTTI
56. DÉCIO VIEIRA
57. CARLOS FAJARDO
58. AMÉLIA TOLEDO
59. ALMANDRADE
60. ZÉ BICO
61. RONALDO DO REGO MACEDO
62. GERARDO VILASECA
63. EDUARDO SUED
64. MAURÍCIO BENTES

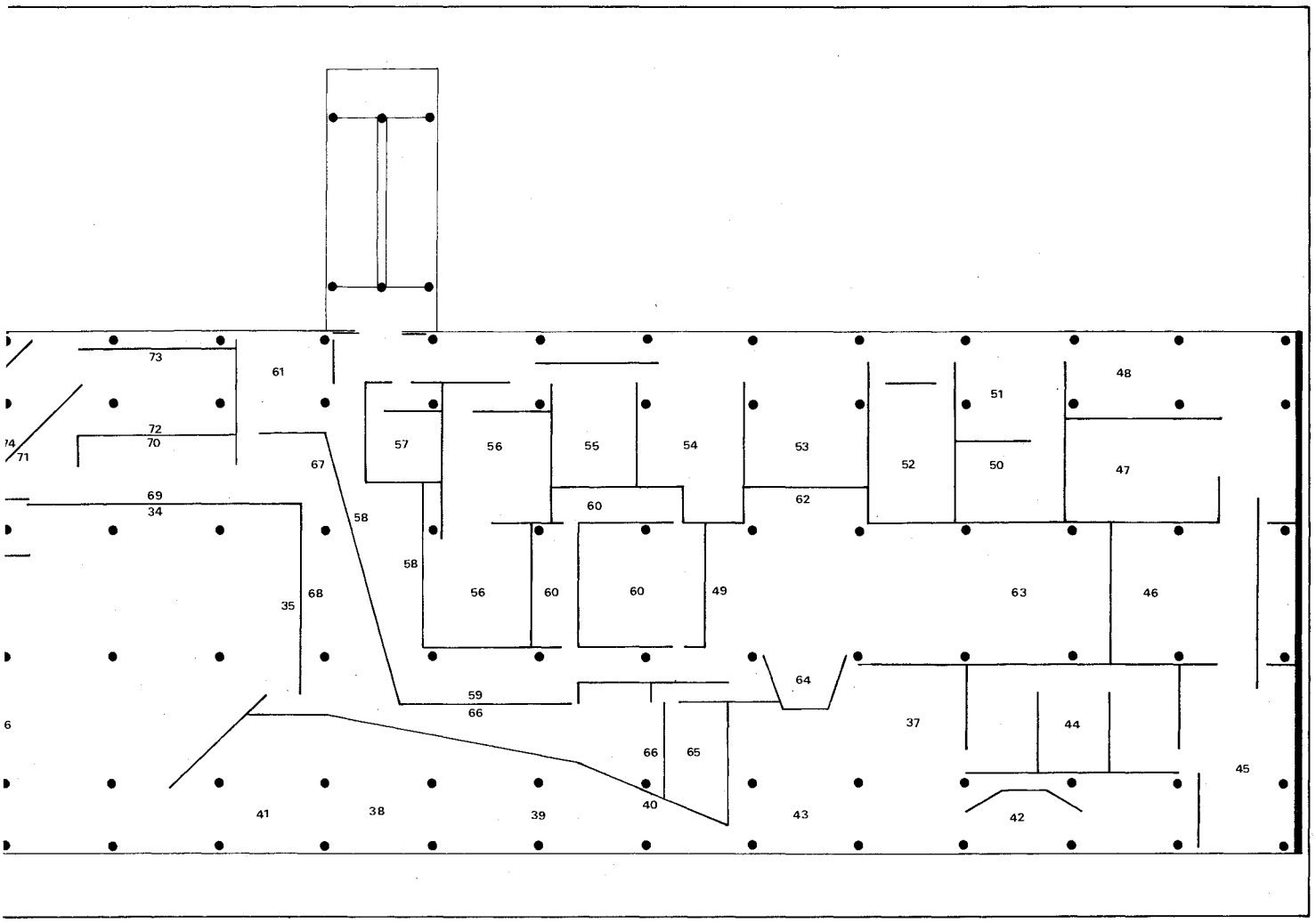
IMAGINÁRIOS SINGULARES

65. TARSILA DO AMARAL
66. ISMAEL NERY
67. FLÁVIO DE CARVALHO
68. JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA
69. ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
70. OSWALDO GOELDI
71. TERESA D'AMICO
72. MARIA MARTINS
73. TUNGA
74. WALTÉRCIO CALDAS
75. WESLEY DUKE LEE

PLANTA DO 2º ANDAR

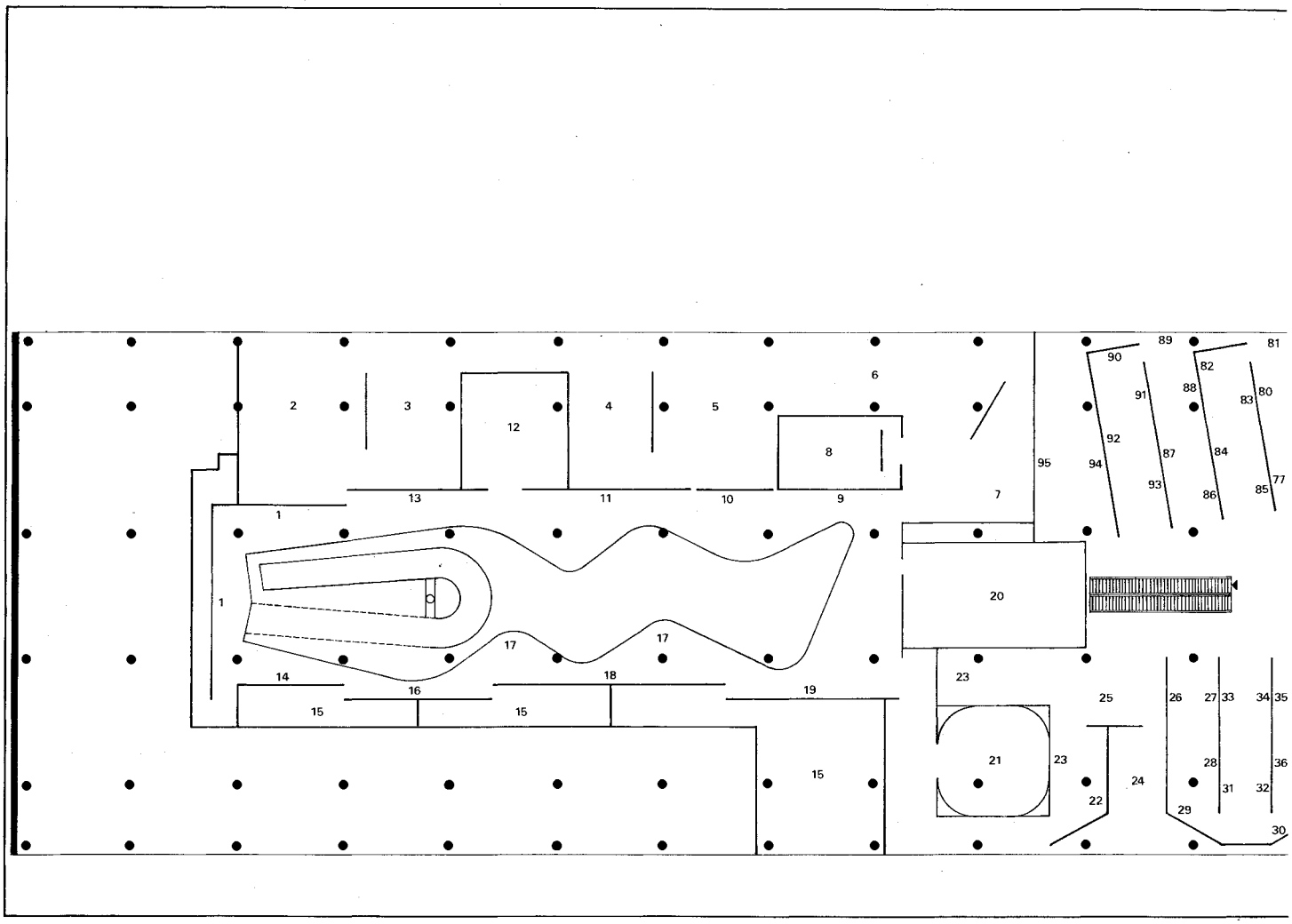


001. STACKHOUSE, Robert
002. CREIMER, Georgia
003. ESPÍRITO SANTO, Iran do
004. VAN KONINGSBRUGGEN, Rob
005. SPESCHA, Matias
006. SCHUIL, Han
007. MARIANI, Anna
008. YAMADA, Masaaki
009. TESTA, Clorindo
010. CALAPEZ
011. KOWANS, Brigitte
012. DIRKX, Piet
013. MICHALANY, Cassio
014. MAIA ROSA, Dudi
015. MACH, David
016. STEINMAN, Barbara
017. GELEYNSE, Wyn
018. BRENER, Roland
019. ADAMS, Kim
020. SANDERS, Willem
021. MERCIER, Pierre
022. CADIEUX, Geneviève
023. HIROSAKA, Naouyoshi
024. MACHADO, Ivens
025. BERNARD, Emerik
026. MUÑOZ, Oscar
027. ROMAGNOLO, Sergio
028. BAECHLER, Donald
029. ZERBINI, Luiz

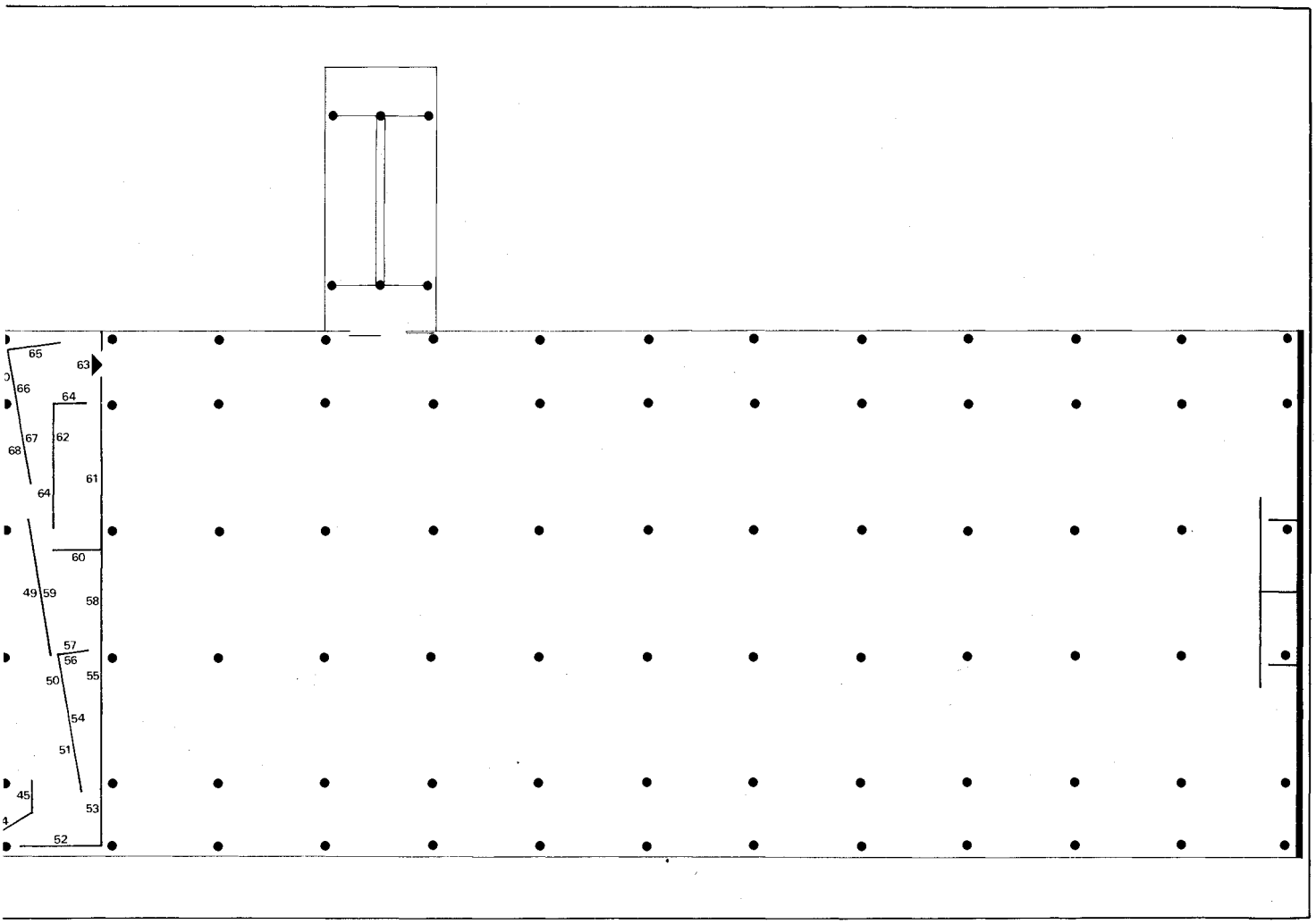


030. DOMELA
031. MAGALHÃES, Teresa
032. BRAVO, Joaquim
033. SIQUEIROS, David Alfaro
034. RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo
035. ANTONAKOS, Stephen
036. OPALKA, Roman
037. SØRENSEN, Margrete
038. QUATRE TAXIS
039. LESCHER, Artur
040. KAWAMATA, Tadashi
041. PILIS, Alexander
042. PROLIK, Eliane
043. SUAREZ, Jaime
044. TAVARES, Ana Maria
045. MACHADO, Milton
046. ROMBOUTS, Guy
047. WURM, Erwin
048. DAVOU, Bia
049. PALAU, Marta
050. SZIRTES, János
051. KOICHI, Ebizuka
052. CROFT, José Pedro
053. CAVÉN, Kari
054. SANCHES, Rui
055. SINGER, Michael
056. BOYLE, Família
057. JAAR, Alfredo
058. BOSSHART, Barnabas
059. BREY
060. NAKLE, Gustavo
061. VAROTSOS, Costas
062. MONTILLA, Manuel E.
063. RIPLEY, Geo
064. BEDIA
065. BRANDÃO, César
066. DÓREA, Juraci
067. PÉLAEZ, Amélia
068. PÉLAEZ, Amélia
069. SEGUÍ, Antonio
070. GÉMES, Péter,
071. COHEN GAN, Pinchas
072. LIPPERT, Patricia
073. KULMER, Ferdinand
074. VARO, Remedios
075. BRIZUELA SANTOMÉ, Gabriel
076. ARTIEDA
077. SABRY, Nashed
078. DASGUPTA, Dharmanarayan
079. AQUINO, Lucio
080. OLE, António
081. RIVERA DEGRACIA, Adonai
082. STORNAIOLO, Luigi
083. BAEZ, Myrna
084. HRIB, Theodor
085. CHÁVEZ
086. MIZRACHI, Motti
087. ROSADO DEL VALLE, Julio
088. STEVANOVIĆ, Milica
089. LYTH, Harald
090. TOTSIKAS
091. CERRATO, Boanerges
092. LELLOUCHE, Ofer
093. VASCONCELLOS, Cynthia
094. KIM, Tai-Ho
095. LEE, Sang-Cho
096. PEREDO WENDE, Ricardo
097. ALEXANDER
098. RHEE, Boo-Ung
099. LEE, Kung-Soo
100. GUERRERO, Arturo e LARA, Marisa
101. TARASEWICZ, Leon
102. GUSTOWSKA, Izabella
103. ADIMOOLAM, K. M.
104. GARCÍA, Carlos

PLANTA DO 3º ANDAR



01. ALBEROLA, Jean-Michael
02. LAPPAS, George
03. VENOSA, Angelo
04. SOLANO, Susana
05. PINI, Isa
06. TOLAAS, Sissel
07. KOUNELLIS, Jannis
08. PAOLINI, Giulio
09. GAROUSTE, Gerard
10. SAVATER, Juan Carlos
11. LAMBRECHT, Karin
12. BUTHE, Michael
13. HURTEAU, Philippe
14. CARBONNET, Bruno
15. ARTE E DESIGN
BOLIDISMO
BORNGRAEBER, Christian
BRANDOLINI, Andreas
BRANZI, Andrea
BRANZI, Nicoletta
CARIANI, Daniele
CECCARELLI, Fabrizio
DE LUCCHI, Michele
DEVIÁ, Luciano
DONEGANI, Dante
GIOVANNONI, Stefano
GORAN, Lelas
KING KONG PRODUCTION
KORNREICH, Gabriel
MAGALHÃES, Fábio
MARCATTI, Roberto
MARTINS, Luis
MENDINI, Alessandro
MOROZZI, Roberto
MOROZZI, Massimo
OEDEKOVEN, Angela
PALTERER, David
PENTAGON
PEREGALLI, Maurizio
POHL, Wolfgang
SCHELL, Holger
SHIRE, Peter
SÍPEK, Borek
SOTTSASS, Ettore
SPICCIOLATO, Ernesto
STUDIO BABILÔNIA
STUDIO KUNSTFLUG
STUDIO ZEUS
THOMAS, Daniela
TRANSATLANTIC
UMEDA, Masanori
VENTURINI, Guido
WALDENBURG, Hermann
WALL, Monika
ZANINE CALDAS, José
16. VENEMAN, Peer
17. COPERS, Leo
18. MAET, Marc
19. SICILIA, José María
20. KIEFER, Anselm
21. STEIR, Pat
22. FIGUEROA, Raimundo
23. LARRAÍN, Marcelo
24. MÁRO, Antonio
25. VAINSTEIN, Esther
26. ERWIN
27. PANAITESCU, Ion
28. QUINTERO, Julio
29. RAJ, A. P. Santhana
30. SMIGELSCHI, Anamaria
31. ACOSTA, Migdelia
32. SOEKI
33. COLTA, Onisim
34. ARAKKAL, Yusuf
35. ALEXI, Nicolae Aurel
36. DUMITRACHE, Adrian
37. HASSAN, Shilpacharia Quamrul
38. PETRESCU, Damian
39. MORGNER, Michael
40. SAMBOLIN, Nelson
41. ZAN
42. CHOYAL, P. N.
43. SKORTCHEV, Roumen



44. VENOV, Simeon
45. STOEV, Borislav
46. RUIZ, Isabel
47. SAFTOIU, Nicolae
48. VAN
49. ZITMAN, Cornelis
50. GUMBE, Jorge
51. VI TEIX
52. ALONSO, Luis
53. TROYA GONZÁLEZ, Irving
54. KACIMI
55. GOEMON
56. PARK, Hang-Ryul
57. VASQUEZ SAEZ, Raul
58. VERO
59. KÜCHLER, Andreas
60. TZANEV, Stoyan
61. MALANGATANA
62. CODAS
63. Acesso ao **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA**
64. BELKAHIA, Farid
65. KARMAKAR, Kalidas
66. JANG, Ming-Sop
67. VIVIANA
68. MELEHI
69. BELLAMINE, Fouad
70. CHAKRAPORTY, Debdas
71. VASQUEZ
72. KHURSHID
73. KIM, Jai-Kwan
74. TORANZOS, Felix
75. BRATESCU, Geta
76. RABII
77. HUSSEIN, Taha
78. SHIN, Il-Geun
79. CHOI, Byung-Ki
80. KIM, Hyoung-Joo
81. KIM, Chong-Ho
82. MOSTAFA, Ramzi
83. EID, Abdel Salam
84. GONZALEZ, Sofia
85. MALLOL, Ignacio
86. SELIM
87. ROESMIN
88. BELTRANENA, Eugenia
89. PARK, Choong-Heum
90. SHOME, Biren
91. MARIELLA
92. MIHULEAC, Wanda
93. ICAZA, Teresa
94. SVISTOONOFF
95. MIRÓ, García

ÍNDICES

1987

ÍNDICE DE ARTISTAS

ACOSTA, Migdelia 76
ADAMS, Kim 77
ADIMOOLAM, K. M. 78
AGUIRRE, Marcelo 79
ALBEROLA, Jean-Michel 80
ALEXANDER 81
ALEXI, Nicolae Aurel 82
ALONSO, Luis 83
ALVARADO-JUÁREZ, Francisco 84
ANTONAKOS, Stephen 85
AQUINO, Lucio 86
ARDEN QUIN, Carmelo 87
ARAKKAL, Yusuf 88

ARTE E DESIGN 306
BARTELS, Heiko 331
BENEDITO, Ramón 333
BOLIDISMO 307
BORNGRAEBER, Christian 308
BRANDOLINI, Andreas 309
BRANZI, Andrea 310, 330
BRANZI, Nicoletta 311
CARIANI, Daniele 307
CECCARELLI, Fabrizio 312, 330
DE LUCCHI, Michele 313, 330
DEVIÁ, Luciano 314
DONEGANI, Dante
FISCHER, Hardy 331
GIOVANNONI, Stefano
GORAN, Lelas 315
HULLAMAN, Harald 331
HÜSKE, Charly 315
KING KONG PRODUCTION
KORNREICH, Gabriel 316
MAGALHÃES, Fábio 317
MARCATTI, Roberto 318
MARTINS, Luis 319
MENDINI, Alessandro 320
MORILLAS, Lluís 333
MOROZZI, Massimo 321
OEDEKOVEN, Angela 322
PALTERER, David 323
PENTAGON 324
PEREGALLI, Maurizio 325
POHL, Wolfgang
PUIG, Josef 333
SCHELL, Holger 326
SHIRE, Peter 327, 330
SÍPEK, Borek 328
SOTTSASS, Ettore 329, 330
SPICCIOLATO, Ernesto 307
STUDIO BABILÔNIA 330
STUDIO KUNSTFLUG
STUDIO ZEUS
THOMAS, Daniela 332
TRANSATLANTIC 333
UMEDA, Masanori 330, 334
VENTURINI, Guido
WALDENBURG, Hermann 335
WALL, Monika 336
ZANINE CALDAS, José 337

ARTIEDA 89
BAECHLER, Donald 90
BAEZ, Myrna 91
BEDIA 92
BELKAHIA, Farid 93
BELLAMINE, Fouad 94
BELTRANENA, Eugenia 95
BENEDIT, Luis 96
BERNARD, Emerik 97
BOND, Eleanor 98
BOSSHART, Barnabas 99
BOYLE, Família 100
BRANDÃO, César 101
BRATESCU, Geta 102
BRAVO, Joaquim 103
BRENER, Roland 104
BREY 105
BRIZUELA SANTOMÉ, Gabriel 106
BUTHE, Michael 107
CADIEUX, Geneviève 108
CALAPEZ 109
CARBONNET, Bruno 110
CASTELLI, Luciano 111
CASTILLA, Americo 112
CAVÉN, Kari 113
CERRATO, Boanerges 114
CHAKRABORTY, Debdas 115
CHÁVEZ 116
CHOI, Byung-Ki 117
CHOYAL, P. N. 118
CIECIERSKI, Tomasz 119
CODAS 120
COHEN GAN, Pinchas 121
COLTA, Onisim 122
COPERS, Leo 123
CREIMER, Georgia 124
CROFT, José Pedro 125
CUADRA, Ernesto 126
DANNEMANN, Roberto 127
DASGUPTA, Dharmanarayan 128
DAVOU, Bia 129
DIRKX, Piet 130
DOMELA 131
DÓREA, Juraci 132

DUCHAMP, Marcel 349

DUMITRACHE, Adrian 133
DWURNIK, Edward 134
EBIZUKA, Koichi 135
EID, Abdel Salam 136

EM BUSCA DA ESSÊNCIA 338
ALMANDRADE
AQUINO, Adriano de
BARSOTTI, Hércules 339
BENTES, Maurício
CALDAS, Waltércio
CASTRO, Amilcar de 339
CASTRO, Willys de 340
ESMERALDO, Sérvulo 340
FAJARDO, Carlos
IANELLI, Arcângelo 341
MACEDO, Ronaldo do Rego
MAIA ROSA, Dudi
MICHALANY, Cassio
REGINATO, Marcelo
SUED, Eduardo 341
TOLEDO, Amélia 342
VIEIRA, Décio 342
VILASECA, Gerardo
WEISSMANN, Franz 342
ZÉ BICO

ENO, Brian 137
ERWIN 138
ESPÍRITO SANTO, Iran do 139
FIGUEROA, Patricia 140
FIGUEROA, Raimundo 141
GARCÍA, Domingo 142
GAROUSTE, Gerard 143
GELEYNSE, Wyn 144
GÉMES, Péter 145
GOEMON 146
GONZALES, Sofía 147
GROSTEIN, Marcia 148
GUERRERO, Arturo 149
GUMBE, Jorge 150
GUSTOWSKA, Izabella 151
HASSAN, Shilpacharia Quamrul 152
HERMANO, Luiz 153
HERNÁNDEZ, Diego 154
HIKOSAKA, Naoyoshi 155
HRIB, Theodor 156
HURTEAU, Philippe 157
HUSSEIN, Taha 158
ICAZA, Teresa 159

IMAGINÁRIOS SINGULARES 343
AMARAL, Tarsila do 344
CALDAS, Waltércio
CARVALHO, Flávio de
D'AMICO, Teresa
GOELDI, Oswaldo
GUIGNARD, Alberto da Veiga 346
LEE, Wesley Duke 345
MARTINS, Maria
NÉRY, Ismael 347
SILVA, José Antônio da
TUNGA 348

JAAR, Alfredo 160
JANG, Ming-Sop 161
KACIMI 162
KARMAKAR, Kalidas 163
KAWAMATA, Tadashi 164
KHURSHID 165
KIEFER, Anselm 166
KIM, Chong-Ho 167
KIM, Hyoung-Joo 168
KIM, Jai-Kwan 169
KIM, Tai-Ho 170
KIVI, Jussi 171
KOUNELLIS, Jannis 173
KOWANZ, Brigitte 174
KÜCHLER, Andreas 175
KULMER, Ferdinand 176
LAMBRECHT, Karin 177
LANES, Telmo e NAZARI, Rogério 215
LAPPAS, George 178
LARA, Marisa 179
LARRAÍN, Marcelo 180
LEE, Doo-Shik 181
LEE, Kung-Soo 182
LEE, Sang-Cho 183
LELE, Ouka 184
LELLOUCHE, Ofer 185
LESCHER, Artur 186
LIPPERT, Patricia 187
LÓPEZ ARMENTIA, Gustavo 188
LYTH, Harald 189
MACH, David 190
MACHADO, Ivens 191
MACHADO, Milton 192
MAET, Marc 193
MAGALHÃES, Teresa 194
MAIA ROSA, Dudi 195
MALANGATANA 196
MALLOL, Ignacio 197
MARIANI, Anna 198
MARIELLA 199
MÁRO, Antonio 200
MARTORELL, Antonio 201
MELEHI 202
MERCIER, Pierre 203
MICHALANY, Cassio 204
MIHULEAC, Wanda 205
MINSHALL, Peter 206
MIRÓ, García 207
MISZKIN, Teresa 208
MIZRACHI, Motti 209
MONTILLA, Manuel E. 210
MORGNER, Michael 211
MOSTAFA, Ramzi 212
MUÑOZ, Oscar 213

MÚSICA 353
BACHINE, Kodiak
BULCÃO, Renato
235 MEDIA DISTRIBUTION
FAHRES, Michael

SILVA, Conrado
SUKORSKI, Wilson
TRAGTENBERG, Lívio

NAKLE, Gustavo....214
NAZARI, Rogério e LANES, Telmo ...215
OLE, Antônio....217
OPALKA, Roman....218
PALAU, Marta....220
PANAITESCU, Ion....221
PAOLINI, Giulio....222
PARK, Choong-Heum....223
PARK, Hang-Ryul....224
PELÁEZ, Amelia....225
PEREDO WENDE, Ricardo....227
PETRESCU, Damian....228
PILIS, Alexander....229
PINI, Isa....230
PROLIK, Eliane....231
QUINTERO, Julio....232
QUATRE TAXIS....233
RABII....234
RAJ, A. P. Santhana....235
RAMIREZ VILLAMIZAR, Eduardo 236
RHEE, Boo-Ung....238
RICHTER, Ulrich....239
RIPLEY, Geo....240
RIVERA DEGRACIA, Adonai....241
ROCHE, Arnaldo....242
ROESMIN....243
ROMAGNOLO, Sergio....244
ROMBOUTS, Guy....245
ROSADO DEL VALLE, Julio....246
RUIZ, Isabel....247
SABRY, Nashed....248
SAFTOIU, Nicolae....249
SAMBOLIN, Nelson....250
SANCHES, Rui....251
SANDERS, Willem....252
SAVATER, Juan Carlos....253
SCHUIL, Han....254
SEGUI, Antonio....255
SELIM....256
SHIN, Il-Geun....257
SHOME, Biren....258
SICILIA, José María....259
SINGER, Michael....260
SIQUEIROS, David Alfaro....261
SISSEL....263
SMIGELSCHI, Anamaria....264
SOEKI....265
SOLANO, Susana....266
SØRENSEN, Margrete....267
SPESCHA, Matias....268
STACKHOUSE, Robert....269
STEINMAN, Barbara....270
STEIR, Pat....271
STEVANOVIĆ, Milica....272
STORNAIOLO, Luigi....273
SUAREZ, Jaime....274
SVISTOONOFF....275
SZIRTES, János....276
TARASEWICZ, Leon....277
TAVARES, Ana Maria....278
TESTA, Clorindo....279
TORANZOS, Felix....280
TOTSIKAS....281
TROYA GONZÁLEZ, Irving....282
TUNGA....283
VAINSTEIN, Esther....284
VAN....285
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob....286
VARO, Remedios....287
VAROTSOS, Costa....289
VASCONCELLOS, Cynthia....290
VASQUEZ....291
VASQUEZ SAEZ, Raul....292
VENEMAN, Peer....293
VENOSA, Angelo....294
VERO....295
VI TEIX....296

VIDEOTECA....358
ANKER, Rudi....360
BANDEIRA, Eliane
BARBIER, Annette....360
BARBOSA, Tatiana Calvo....360
BERKENSTEIN, Natan
BEROLZHEIMER, Beth....361
BLUMENTHAL, Lyn
CONDIT, Cecilia....361
CUBACUB, Arturo....361
FAGIN, Steve....361
FIELDING, Wayne
FRANÇA, Rafael....361
FRENZEL, Hanna
GUITON, Jean-François
GÜNTHER, Ingo....364
HAMOS, Gusztav
HUOTARI, Kevin....362
JUNGLE, Tadeu....362
KAGE, Manfred P.....362
KAHLEN, Wolf....362
KLONARIDES, Carole Ann....362
KRIEGMAN, Mitchel....363
LISTER, Ardele....363
MAGEE, Maggie....363
MANNING, John....363
MATUCK, Artur....360, 363
MILLER, Branda....363
MOREIRA, Rita....364
NASCIMENTO, Marlene....364
ODENBACH, Marcel....364
OLHAR ELETRÔNICO....364
OWEN, Michael....362
PAIK, Nam June....364
RANKUS, Edward....364
ROGALA, Miroslaw
SANDOVAL, Roberto....365
SILVEIRA, Walter....362, 365
SNYDER, Robert
STEELE, Lisa....365
SYKES, Barbara
TIMMERMAN, John
VIEIRA, Pedro....365
WENTSCHER, Herbert

VIVIANA....297
WURM, Erwin....298
YAMADA, Masaaki....299
ZAN ANDRADE, José....301
ZERBINI, Luiz....302
ZITMAN, Cornelis....303

ÍNDICE DE ARTISTAS POR PAÍSES

ANGOLA 34
GUMBE, Jorge 150
OLE, Antônio 217
VAN 285
VI TEIX 296
ZAN 301
ARGENTINA 34
CASTILLA, Americo 112
BENEDIT, Luis 96
LÓPEZ ARMENTÍA, Gustavo 188
SEGUI, Antonio 255
TESTA, Clorindo 279
AUSTRÁLIA 35
ALEXANDER 81
ÁUSTRIA 36
KOWANZ, Brigitte 174
WURM, Erwin 298
BANGLADESH 36
CHAKRABORTY, Debdas 115
HASSAN, Shilpacharia Quamrul 152
KARMAKAR, Kalidas 163
KHURSHID 165
SHOME, Biren 258
BÉLGICA 37
COPERS, Leo 123
MAET, Marc 193
ROMBOUTS, Guy 245
BOLÍVIA
PEREDO WENDE, Ricardo 227
BRASIL 38
BRANDÃO, César 101
CREIMER, Georgia 124
DÓREA, Juraci 132
ESPÍRITO SANTO, Iran do 139
GROSTEIN, Marcia 148
HERMANO, Luiz 153
LAMBRECHT, Karin 177
LANES, Telmo e NAZARI, Rogério 215
LESCHER, Artur 186
MACHADO, Ivens 191
MACHADO, Milton 192
MAIA ROSA, Dudi 195
MICHALANY, Cassio 204
NAZARI, Rogério e LANES, Telmo 215
PILIS, Alexander 229
PINI, Isa 230
PROLIK, Eliane 231
ROMAGNOLO, Sergio 244
TAVARES, Ana Maria 278
TUNGA 283
VASCONCELLOS, Cynthia 290
VENOSA, Angelo 294
ZERBINI, Luiz 302
CANADÁ 43
ADAMS, Kim 77
BOND, Eleanor 98
BRENER, Roland 104
CADIEUX, Geneviève 108
GELEYNSE, Wyn 144
STEINMAN, Barbara 270
CHILE 43
DANNEMANN, Roberto 127
FIGUEROA, Patrícia 140
HERNÁNDEZ, Diego 154
LARRAÍN, Marcelo 180
COLÔMBIA 43
MUÑOZ, Oscar 213
RAMÍREZ VILLAMIZAR, Eduardo 236
COREIA DO SUL
CHOI, Byung-Ki 117
JANG, Min-Sop 161
KIM, Chong-Ho 167
KIM, Hyoung-Joo 168
KIM, Jai-Kwan 169
KIM, Tai-Ho 170
LEE, Doo-Shik 181
LEE, Kung-Soo 182
LEE, Sang-Cho 183
PARK, Choong-Heum 223
PARK, Hang-Ryul 224
RHEE, Boo-Ung 238
SHIN, Il-Geun 257
CUBA 45
BEDIA 92
BREY 105
PÉLAEZ, Amelia 225
DINAMARCA 47
SØRENSEN, Margrete 267
EGITO
EID, Abdel Salam 136
HUSSEIN, Taha 158
MOSTAFA, Ramzi 212
NASHED, Sabry 248
SELIM 256
EQUADOR 47
AGUIRRE, Marcelo 79
ARTIEDA 89
MARIELLA 199
STORNAIOLO, Luigi 273
SVISTOONOFF 275
ESPANHA 48
LELE, Ouka 184
SAVATER, Juan Carlos 253
SICILIA, José María 259
SOLANO, Susana 266
E.U.A. 49
ANTONAKOS, Stephen 85
SINGER, Michael 260
STACKHOUSE, Robert 269
STEIR, Pat 271
FINLÂNDIA 50
CAVÉN, Kari 113
KIVI, Jussi 171
FRANÇA 51
ALBEROLA, Jean-Michel 80
CARBONNET, Bruno 110
GAROUSTE, Gerard 143
HURTEAU, Philippe 157
MERCIER, Pierre 203
OPALKA, Roman 218
QUATRE TAXIS 233
GRÃ-BRETANHA 54
BOYLE, Família 100
MACH, David 190
GRÉCIA 55
DAVOU, Bia 129
LAPPAS, Georges 178
TOTSIKAS 281
VAROTSOS, Costa 289
GUATEMALA 56
BELTRANEMA, Eugenia 95
GONZALEZ, Sofia 147
RUIZ, Isabel 247
VASQUEZ 291
HOLANDA 56
DIRKX, Piet 130
DOMELA 131
SANDERS, Willem 258
SCHUIL, Han 254
VAN KONINGSBRUGGEN, Rob 286
VENEMAN, Peer 293
HONDURAS 57
ALVARADO-JUÁREZ, Francisco 84
HUNGRIA 57
GÉMES, Péter 145
SZIRTES, János 276
ÍNDIA 58
ADIMOOLAM, K. M. 78
ARAKKAL, Yusuf 88
CHOYAL, P. N. 118
DASGUPTA, Dharmanarayan 128
RAJ. A. P. Santhana 235
ISRAEL 58
COHEN GAN, Pinchas 121
LELLOUCHE, Ofer 185
MIZRACHI, Motti 209
ITÁLIA 59
KOUNELLIS, Jannis 173
PAOLINI, Giulio 222
IUGOSLÁVIA 59
BERNARD, Emerik 97
KULMER, Ferdinand 176
STEVANOVIĆ, Milica 272
JAPÃO 60
EBIZUKA, Koichi 135
HIKOSAKA, Naoyoshi 155
KAWAMATA, Tadashi 164
YAMADA, Masaaki 299
LUXEMBURGO 61
LIPPERT, Patricia 187
MARROCOS 62
BELKAHIA, Farid 93
BELLAMINE, Fouad 94
KACIMI 162
MELEHI 202
RABII 234
MÉXICO 62
GUERRERO, Arturo 149
LARA, Marisa 179
PALAU, Marta 220
SIQUEIROS, David Alfaro 261
VARO, Remedios 287
MOÇAMBIQUE 63
MALANGATANA 196
NICARÁGUA 64
CERRATO, Boanerges 114
CUADRA, Ernesto 126
QUINTERO, Julio 232
NORUEGA 64
SISSEL 263
PANAMÁ 64
ACOSTA, Migdelia 76
ICAZA, Teresa 159
MALLOL, Ignacio 197
MONTILLA, Manuel E. 210
RIVERA DEGRACIA, Adonai 241
TROYA GONZÁLEZ, Irving 282
VASQUEZ SAEZ, Raul 292
VERO 295
PARAGUAI 66
AQUINO, Lucio 86
BRIZUELA SANTOMÉ, Gabriel 106
CODAS 120
TORANZOS, Felix 280
VIVIANA 297
PERU 67
CHÁVEZ 116
MARO, Antonio 200
MIRÓ, García 207
VAINSTEIN, Esther 284
POLÔNIA 68
CIECIERSKI, Tomasz 119
DWURNIK, Edward 134
GUSTOWSKA, Isabella 151
MISZKIN, Teresa 208
TARASEWICZ, Leon 277
PORTO RICO
ALONSO, Luis 83
BAEZ, Myrna 91
FIGUEROA, Raimundo 141
GARCÍA, Domingo 142
MARTORELL, Antonio 201
ROCHE, Arnaldo 242
ROSADO DEL VALLE, Julio 246
SAMBOLIM, Nelson 250
SUAREZ, Jaime 274
PORTUGAL 69
BRAVO, Joaquim 103
CALAPEZ 109
CROFT, José Pedro 125
MAGALHÃES, Teresa 194
SANCHES, Rui 251
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMÃ 69
KÜCHLER, Andreas 172
MORGNER, Michael 211
RICHTER, Ulrich 239
REPÚBLICA DOMINICANA 70
RIPLEY, Geo 240
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA 71
KIEFER, Anselm 166
ROMÊNIA 71
ALEXI, Nicolae Aurel 82
BRATESCU, Geta 102
COLTA, Onisim 122
DUMITRACHE, Adrian 133
HRIB, Theodor 156
MIHULEAC, Wanda 205
PANAITESCU, Ion 221
PETRESCU, Damian 228
SAFTOIU, Nicolae 249
SMIGELSCHI, Anamaria 264
SUÉCIA 72
LYTH, Harald 189
SUÍÇA 72
BOSSHART, Barnabas 99
SPESCHA, Matias 268
SURINAME
ERWIN 138
GOEMON 146
ROESMIN 243
SOEKI 265
TRINIDAD E TOBAGO 72
MINSHALL, Peter 206
URUGUAI
ARDEN QUIN, Carmelo 87
NAKLE, Gustavo 214
VENEZUELA 73
ZITMAN, Cornelis 303

AGRADECIMENTOS

Adalice Araújo
Adriano de Aquino
Aguilar-Vigyan
Alberto Flacksmann
Aldir Mendes de Souza
Alessandro Mendini
Amilcar de Castro
Ana Bella Geiger
Ana Maria Belluzzo
Antonio Henrique Amaral
Arcângelo Ianelli
Arturo Schwarz
Associação Brasileira de Críticos de Arte
Association Française D'Action Artistique (Paris)
Beneh Mendes
Boi (José Carlos Cêzar Ferreira)
Cacilda Teixeira da Costa
Caio Gracco Prado
Carlos Scliar
Carlos von Schimidt
Casimiro Xavier de Mendonça
Celeida Tostes
César Prestes
Cibele Martins
Claudio Tozzi
Conselho Britânico — SP
Conservatório Musical do Brooklin Paulista
Consulado Geral dos Estados Unidos da América — SP
Daniel Moquay
Daniel Senise
Denise Mattar
Divisão de Artes Visuais do Instituto Municipal de Arte e Cultura (Rio Arte)
Eliane Prolik
Embrafilme
Embratur — Empresa Brasileira de Turismo
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Everaldo Miranda
Fabio Luiz Pereira de Magalhães
Frederico Morais
Fulvia Serra
Fundação Armando Álvares Penteado — FAAP
Fundação Japão
Fundação Padre Anchieta — RTC
Gabriela Macedo
Giannini S.A.
Grupo de Inteligência Artificial do Centro Tecnológico de Informática (CTI) — Campinas
Guto Lacáz
Helio Abramides
IBCT Eletrônica Ltda.
Iberê Camargo
Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo
Instituto Goethe
Instituto Italiano de Cultura
Instituto Latino-Americano de Cultura
Ivald Granato
Janete Musatti
Joaquim José Esteves Júnior
Jorge Glusberg
Jornal da Tarde
José Olímpio Rache de Almeida
Julio Colmenero
Juraci Dórea
Lauro Moreira
Leonilson
Leonor Amarante
Le Son
Letania Menezes
Ligia Canongia
Luiz Áquila
Luiz Costa Filho / Editora Técnica Especializada
Luiz Cruz
Luiz D. Villares
MAC — Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Malú de Martino
Marcelo Kahns
Marcelo Nitsche
Maria Camilla Duprat

Maria Cecilia Resende
Maria de Lourdes Furtado de Carvalho
Mario Barata
Mary Dritschel
Miguel Jorge
Ministério da Aeronáutica
INFRAERO — Empresa Brasileira de Infra-Estrutura Aeroportuária
Ministério da Fazenda
Superintendência Regional da Receita Federal — 8.ª Região Fiscal
Delegacia da Receita Federal em São Paulo
Ministério das Relações Exteriores
Ministério dos Transportes
SUNAMAM — Superintendência Nacional da Marinha Mercante
PORTOBRÁS — Empresa de Portos do Brasil S.A.
CODESP — Companhia Docas do Estado de São Paulo
Museu da Casa Brasileira
Museu da Imagem e do Som — SP
Museu Lasar Segall
Nelson Leirner
Nelson Pereira dos Santos
Olívio Tavares de Araújo
Olle Granath
Oscar Landmann
Osmar Pisani
Oswaldo D'Amore
Pierre Restany
Rede Manchete de Televisão
Renina Katz
Revista Bizz — Jean-Yves de Neufville
Reynaldo Roels Jr.
Reynaldo Taylor
Roberto Duailibi
Roberto Muylaert
Roberto Sambonet
Rodolfo Tumiati
Rosaly Bloch
Rubens Gerchman
Scopus Tecnologia Ltda.
Sergio Massanti
Serviço de Divulgação e Relações Culturais
do Consulado Geral dos Estados Unidos da América — SP
Sidnei Franco da Rocha
Stiletto / Eldorado — Lawrence Brennan
Tomie Ohtake
Vulcan Materiais Plásticos S.A.
Waldemar Zaidler
Walter Salles Júnior
Waltércio Caldas Jr.
Wesley Duke Lee
Wilson Coutinho
Yoshiaki Tono
235 Media Distribution (Colônia)

EDIÇÃO DO CATÁLOGO

Editores — Copytexto Serviços Editoriais S/C Ltda.:
Maria Otília Bocchini (coordenação)
Marcos Gomes
Paulo Gusmão

Concepção Gráfica e Programação Visual
Milton Medina

Documentação e Catalogação
Ivo Mesquita

Secretaria Editorial
Beatriz Carolina Gonçalves (coordenação)
Elisa Marcia Pinto Braga

Pesquisa
Monica Ester Struwe Razuk
Mônica Raisa Schpun

Preparação e Revisão de Texto
Cássio de Arantes Leite
Crivo Editorial Ltda.
Ivan Esperança Rocha
Márcia Accioly Gatto
Vania Marino Zeballos

Tradução
Alice Irene Hirschberg
Andrea Renée Gottlieb Justino
Beatriz Carolina Gonçalves
Dimitri Domatewicz
Hebe Guimarães Leme
Hildegard Fernanda Feist
Ivan Esperança Rocha
Itobi Alves Corrêa Jr.
Júlio Fischer
Maria Luiza da Costa
Maria Regina Ronca
Martina G. B. Ognibene
Thais R. Manzano

Versão
Francis Henrik Aubert

Serviços Editoriais Auxiliares
Ceres de Arantes Leite
David Fernandes da Silva
Marcia Regina Vanzo Sanches
Salime Aoum

Fotografia
Glória Flügel
Rômulo Fialdini
Leonardo Crescenti Neto

Cartaz
José Maria Lager Prieto

Capa
Milton Medina

Produção e Paste-up
Evany Correa Estúdio de Arte e Produção Gráfica S/C Ltda.

Composição
Linoart Gráficos Editores Ltda.

Fotolito e Impressão
Editora Abril S.A.

Papel
Champion e Celulose Ltda.

APOIO CULTURAL
EDITORA ABRIL S.A.
Lei Sarney N.º 7505/86