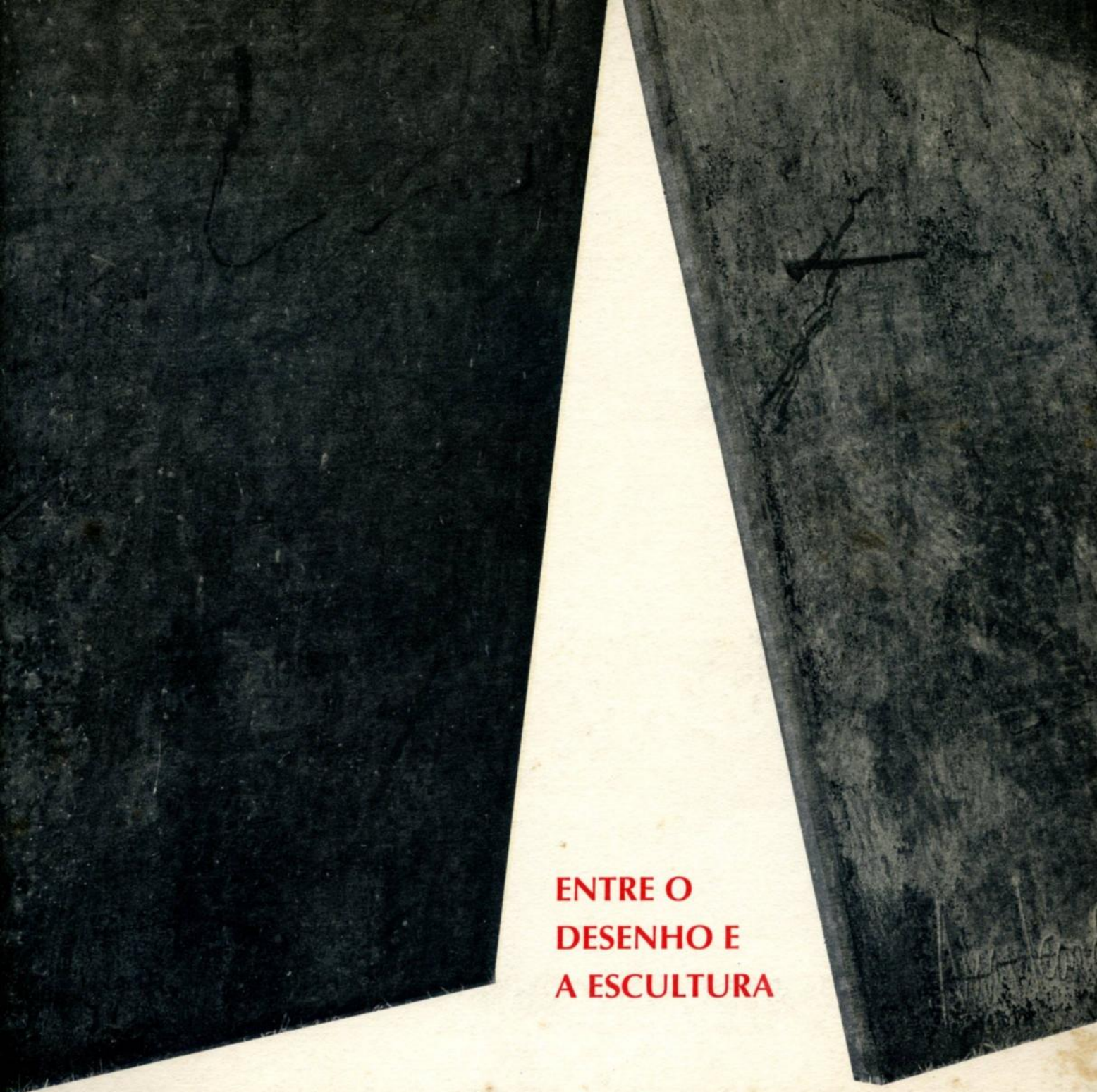


ENTRE O DESENHO E A ESCULTURA

ENTRE O DESENHO E A ESCULTURA

Amilcar de Castro
Ana Maria Tavares
Artur Lescher
Elisa Bracher
Ernesto Neto
Ester Grinspum
Frida Baranek
Iole de Freitas
Laura Vinci
Lygia Pape
Mira Schendel
Paulo Monteiro
Tunga
Waltercio Caldas

Curadoria de Lisette Lagnado

28 de junho a 30 de julho de 1995

mam
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Risco deriva do latim e, em seu sentido original, significa *cortar separando, remover*. Por analogia, é utilizado em arte no sentido de fazer riscas ou traços. Mas indica também *desenho* enquanto sinônimo de desígnio que, desde Vasari, no século XVI, conceitua-se como a manifestação tangível de alguma coisa que se configura no espírito, algo que se forma no intelecto e se concretiza pela mão.

"Entre o Desenho e a Escultura" trata deste elemento básico, talvez o estrato mais profundo da criação plástica, em suas diferentes manifestações. Introduz a questão eterna de como certas percepções em um campo expressivo transferem-se para outro e, neste processo, busca interpretar uma tendência, analisar formas, gestos e disposições significativas da arte no Brasil hoje. Lisette Lagnado partiu do conceito de *risco* para, através das obras escolhidas, traduzir o que denomina "vocabulário do deslocamento". Discute planos, vazios, materiais, volumes e texturas, evidenciando o risco enquanto linha estrutural profunda do pensamento do artista, elemento vital plasmador da forma e ao mesmo tempo seu conteúdo fundamental.

Mas ao fim, diante de cada obra, percebe-se a presença de um outro sentido de *risco*, aquele do artista que tem de arriscar o destino de seu labor e de sua existência na procura de uma imagem, um espaço, uma forma que constitua, além dela mesma, uma maneira de conhecer-se a si mesmo e a realidade e, como diz Regina Silveira, estar nessa realidade como um produtor de estranhamento.

Do prisma da história da arte, o trabalho de Lisette Lagnado faz um oportuno questionamento crítico ao mostrar e integrar a contribuição fundamental de Amilcar de Castro para as gerações que o sucederam. Tarefa cujo efeito benéfico esperamos que se estenda para outros artistas igualmente postos à margem, por equívocos de avaliação crítica ou perspectivas distorcidas.

Para o MAM, esta exposição insere-se na seqüência de mostras com curadores convidados que se iniciou em 1993 e ganhou força com os trabalhos de Stella Teixeira de Barros na exposição de Arthur Luiz Piza, Vera D'Horta na retrospectiva de Maria Leontina, Aracy Amaral em "Espelhos e Sombras", Marcio Doctors em "Livro — Objeto" e Walter Zanini com "O Grupo Santa Helena" entre outros. Ainda neste ano, Ivo Mesquita apresentará o primeiro "Panorama" realizado através de um trabalho de curadoria.

Cacilda Teixeira da Costa
Diretora Técnica
Museu de Arte Moderna de São Paulo

The Portuguese word "risco" which translates "trace" in English, comes from the Latin and its original meaning is "to cut, separating, to remove". By analogy, it is also used in the arts in the sense of making lines or traces. But it also refers to "design" as a synonym of "designation" (in Portuguese "designio"), which, since Vasari, in the XVI Century, is understood as the tangible manifestation of something that arises in the spirit, something that is shaped in one's intellect, and which becomes concrete through one's hand.

"Between Drawing and Sculpture" deals with this basic element, maybe the deepest layer of plastic creation, in its multiple manifestations. It introduces the eternal question about how certain perceptions in one expressive field are transferred to another one, and thus attempts to interpret a trend, to analyze forms, gestures and attitudes of the arts in Brazil today. Lisette Lagnado started from the concept of "risco" (trace) to translate what she calls "a vocabulary of displacement", through her selected works. She discusses plans, gaps, materials, volumes and textures, thus evincing the trace as a deep structural line of the artist's thought, as a vital element which creates the form being at the same time, its fundamental content.

But in the end, before every work, one realizes the presence of another meaning of the word "risco", the sense in which the artist much risk the purpose of his labor and of his existence searching for an image, a space, a form which constitutes, beyond itself, a way of getting to know oneself and reality and, quoting Regina Silveira, of being in this reality as a producer of strangeness.

From the perspective of art history, Lisette Lagnado's work makes a relevant critical questioning by showing and integrating Amilcar de Castro's essential contribution for the generations which came after him. This is a task whose beneficial effect we expect to be extended to other artists who have also been left apart, due to mistaken critical assessment or to distorted perspectives.

To MAM, this exhibition is part of a sequence with guest curators, which began in 1993 and which gained importance with the work of Stella Teixeira de Barros in the exhibition of Arthur Luis Piza, Vera D'Horta in Maria Leontina's retrospective, Aracy Amaral in "Mirrors and Shadows", Marcio Doctors in "Book-Object" and Walter Zanini in the Santa Helena Group, among others. Still this year, Ivo Mesquita will curate "Panorama", which will have its first edition with a curator.

Cacilda Teixeira da Costa
Director
São Paulo Museum of Modern Art

Abrir espaço para a crítica por meio de exposições com curadoria tem sido uma das principais metas das atividades culturais do MAM. As exposições organizadas segundo o pensamento de um historiador ou de um curador, cujo resultado apresenta uma idéia concebida a partir da produção de um artista, de uma época ou de uma tendência, trazem ao público novas possibilidades de compreender esta produção.

Temos constatado, por meio das visitas guiadas promovidas pelo Museu para centenas de estudantes que frequentam nosso espaço, que uma exposição bem concebida e bem montada facilita o acesso do espectador à obra, trazendo, inclusive, outras perspectivas e maneiras de entender essa obra, dependendo do contexto em que o curador a inclui.

A exposição "Entre o Desenho e a Escultura", com curadoria da jovem crítica Lisette Lagnado, cuja carreira inclui textos publicados em várias revistas de arte do país e do exterior, sucede a mostra histórica curada pelo historiador Walter Zanini, e constitui um exemplo da diversidade de pensamentos críticos e possibilidades que nosso cronograma, cuidadosamente organizado e concebido pela equipe técnica do Museu, traz para o público.

Esta é nossa missão: possibilitar ao visitante do MAM o acesso à este mundo da arte por meio de exposições concebidas por curadores de primeira linha, montadas por arquitetos especializados e documentadas em catálogos ilustrados com textos elucidativos, que divulgam estes eventos para públicos de outras cidades e países por meio das Bibliotecas com as quais o MAM mantém intercâmbio.

Esta diversidade de pensamentos e tendências, resultado da criteriosa seleção de mostras apresentadas anualmente, tem possibilitado aos visitantes do MAM vislumbrar um panorama amplo da arte moderna e contemporânea brasileira, informando os milhares de estudantes que nos visitam mensalmente e que têm a oportunidade de conferir obras de várias gerações da arte no século XX.

Milú Villela
Presidente
Museu de Arte Moderna de São Paulo

One of the main goals of MAM's cultural activities is to open space for the critics through the idea of exhibitions with curatorship. The exhibitions, which are organized according to the perspective of a curator or an art historian, whose result introduces as idea conceived upon the production of an artist of a period or a trend, bring to the public new possibilities of understanding this production.

We've noticed, through guided visits promoted by the museum to hundreds of students that come to visit us, that a well assembled and well conceived exhibit enables the access of the viewer to the work, allowing for different ways and perspectives of understanding the work of art, depending on the context in which the curator includes it.

The exhibition "Between Drawing and Sculpture", with the young critic Lisette Lagnado as curator, whose career includes texts published in several magazines in Brazil and abroad, follows the historical exhibition with the curatorship of Walter Zanini, and it serves as an example of the multiplicity of critical thoughts and possibilities which our program, carefully prepared and conceived by the Museum technical staff, brings the public.

This is our task: to enable the access of our visitor to the world of art, through exhibitions conceived by highly qualified curators, put together by specialized architects and documented in illustrated catalogues with explanatory texts, which, promote these events to people from other cities and countries through the libraries with which MAM has an exchange agreement.

This multiplicity of trends and thoughts, which is a result of a careful selection of exhibitions presented annually, has enabled our visitors to have a glimpse of the wide landscape of modern art and of Brazilian contemporary art, providing information to the thousands of students who come to visit us every month, who have the opportunity to see works of several different generations of art in the twentieth century.

Milú Villela
President
São Paulo Museum of Modern Art

ENTRE O DESENHO E A ESCULTURA

Lisette Lagnado

A dimensão do risco pertence ao vocabulário do deslocamento. Materializado numa linha capaz de, simultaneamente, perfazer uma medida e mover-se no espaço como um sopro livre, o risco torna-se um instrumento da "passagem", situado entre a contenção e a expansão. Neste duplo registro, está subjacente um princípio de dificuldade que consiste em passar de uma etapa para outra. A linha se afirma na sua presença física, signo gráfico por excelência. Seu discurso depende da qualidade intrínseca do material empregado. Mas não se pode esquecer que, afinal, um limite está sendo demarcado. Portanto, é preciso considerar uma outra função da linha, além de suas características próprias, a saber, sua inserção no espaço.

A presente mostra reúne um elenco de artistas cujo trabalho se utiliza da linha para proceder a uma ruptura do plano. Este questionamento da bidimensionalidade, longe de conduzir à tradicional concepção de escultura, tem permitido estender as possibilidades do desenho. Com efeito, a produção contemporânea apresenta um fenômeno que merece ser analisado: o esvaecimento dos limites entre escultura e desenho[1]. Palavras que antes estavam destinadas a definir uma determinada atividade passam agora a qualificar um objeto de outra natureza. Desfazendo expectativas, o "peso" é uma referência do desenho e o "vazio" configura-se como elemento da escultura.

Examinar essa confusão de sentidos — sem cair na crítica normativa — significa remontar ao neoconcretismo, que apresentou obras articuladas de forma ativa num espaço denominado "campo"[2]. Esta mudança na percepção espacial permitiu o surgimento de um

[1] A diferença entre escultura e instalação de desenhos marca o pensamento do escultor Richard Serra, cujos desenhos apresentam planos com texturas — uma tateabilidade anteriormente reservada à escultura. Este assunto está discutido na entrevista com Lynne Cooke, inserida no livro *Writings Interviews* (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994), pp. 253-261.

[2] "Talvez seja mais correto denominá-lo *campo* dado o seu caráter ativo, irradiado. Com relação ao espaço, os agentes neoconcretos eram enfáticos; criticavam com veemência a manutenção do esquema *figura-fundo* — base do espaço representacional pré-cubista — e lançavam-se à tarefa de mobilização total e do espaço, tomado agora como elemento não-metafórico. Há várias abordagens do espaço em ação no neoconcretismo, mas giram basicamente em torno de uma concepção fenomenológica e da conseqüente recusa unânime de uma apreensão rigidamente gestaltista: as especulações com as geometrias não-euclidianas (Pape, Clark, Amilcar de Castro), o tratamento descontínuo da superfície (Willys de Castro, Carvão), a tentativa de rompimento da distância entre o espaço da obra (Lygia Clark, seus bichos e sua teorização sobre a *Linha orgânica*). O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava". in: *Neoconcretismo — Vértice e Ruptura*, Ronaldo Brito (Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Col. Temas e Debates 4, 1985), p. 70.

trabalho no limiar entre a organicidade das matérias em ação e uma vontade de configurar uma topografia. Nesse processo, a linha é imprescindível: ela pode ser um mero corte (Amilcar de Castro e Lygia Pape) ou um traço com matéria. Em seus trabalhos de cimento (1964), Mira Schendel investigou a materialidade da linha. Este elemento deve ser compreendido como uma propriedade constitutiva da obra onde o traço depende tanto de sua característica física como de sua disposição espacial. Neste sentido, qualidades como peso e cor têm uma eloquência que só vem reforçar o conceito de corpo da obra. A espessura do gesto demarca um momento de resistência contra a superfície — momento que se verifica até as grandes têmperas com bastão de óleo realizadas nos anos 80[3].

Para situar a produção atual, o projeto neoconcreto teve portanto uma contribuição fundamental. O questionamento de uma concepção de verdade baseada no olhar permitiu a mobilização da sensibilidade do observador.[4] Com Amilcar de Castro e Lygia Pape, o plano se desdobra em fendas que mostram seu reverso. Grandes chapas de ferro se abrem para evidenciar o vão do espaço interno. A questão da ausência, fonte de angústia dentro de certas obras, já coloca o duplo problema: a dialética entre volume e desenho. A distância, onde e como o observador se situa diante da obra contemporânea, é o paradigma que redefine a fruição estética.

Construir um lugar é uma função que os trabalhos aqui expostos assumem, exigindo um deslocamento constante em torno da escultura para conseguir apreender uma estrutura em movimento. Neste sentido, o trabalho de Grinspum propõe uma fenomenologia do ponto de vista interior, onde os gestos de desenhar e esculpir se fundem num ato construtivo, mesmo que a escultura dispense as noções de massa e volume. Ao invés de surgir do desbastamento do material, a forma é construída a partir de um traçado no espaço que já se prenunciava na vocação desenhista da artista. A linguagem do Um para o Outro, verdadeiro cerne do problema, eviden-

[3] Para um estudo mais atento da questão, sugerimos o dossiê "Mira Schendel" editado pela revista *Arte em São Paulo*, nº 36, pp. 36-55.

[4] Os desdobramentos do neoconcretismo permitem uma concepção de verdade que se abre para uma fenomenologia da percepção (M. Merleau-Ponty), e os conceitos de "dobras" (Deleuze). A dobra é um recurso fundamental nas obras de Amilcar de Castro e Iole de Freitas. A ambivalência da linha foi apontada em artigo de nossa autoria, "Un mundo material: escultura brasileña contemporánea", publicado na revista Poliester nº 8 (México: Primavera, 1994), pp. 24-33.

cia o contorno de uma falta[5] — vazio interno capaz de tensionar as linhas da escultura e desviar as expectativas da geometria.

Das longilíneas construções de cobre, sustentadas sobre um campo vazio, a escultura de Elisa Bracher hoje está habitada por um corpo[6]. Eregidos sobre uma memória, como tótens, os trabalhos criam lugares de ligação. Passagens (portas ou batentes), em seu sentido literal, as peças articulam a dupla questão da distância e da escala. Uma delas, talhada na sua parte interna, parece iluminada por dentro, como um templo. A superfície do material exerce uma sedução pela textura obtida com a erosão do tempo: são madeiras ancestrais e abandonadas que sintetizam a nostalgia da chapa de aço enferrujado de Amilcar.

Diante da evidência de um luto, o tempo hoje se dilata sob a promessa de um futuro programável. Seu efeito mais evidente, enquanto princípio de transformação, pode ser verificado nesta última escultura de Artur Lescher. Sob uma ampla superfície, duas substâncias (cloreto de sódio misturado com sal cuproso) precipitam uma oxidação que acarreta mudanças de tonalidades. O trabalho fica assim sujeito às oscilações do tempo tanto físico como cronológico. O movimento de passagens de um estado para outro, expresso formalmente, defende um estatuto orgânico traduzido na ação de forças internas. Além de expor a presença do material, o trabalho parece irromper do solo do qual retira sua aspiração a ser corpo vivo.

O deslocamento é ainda elemento constitutivo das peças de Ana Tavares pois exigem uma dupla apreensão. Numa primeira tomada de posição, estamos diante da postulação de um espaço curvo: o olhar apenas distingue linhas ondulantes que se estendem para um horizonte distante. Esta ilusão só se dilui a medida que o caminho é percorrido: as dobras então abdicam da idéia de movimento para remeter a um parapeito, lugar remanescente da perspectiva. Há um vigoroso componente irônico nesse gesto de desconstruir imagens a partir do ato de afastar-se e aproximar-se do objeto.

[5] Os títulos *Parte, O outro* e *Dois* (da série *Os estigmas*) trazem uma inegável conotação lacaniana.

[6] As primeiras esculturas de Bracher foram originadas de suas gravuras que criam uma ilusão da terceira dimensão: formas livres flutuando no espaço.

Mas a contrapartida da ironia pode ser encontrada no sublime, dimensão mítica do incomensurável. Todo o espaço interno das presentes esculturas de Tunga está articulado sob um campo magnético. A limalha, este excedente resultante de uma fricção, é a única marca que sobra do primitivo gesto de esculpir polindo o material. No entanto, as dimensões reduzidas (natureza-morta com matéria?) aspiram a um espaço metafísico. Tal transcendência do visível está sugerida na forte erotização dos corpos imantados na placa de ferro.

A mesma defesa de uma proximidade com as coisas do mundo pode ser atribuida às pequenas peças em chumbo fundido de Laura Vinci. Mas sua natureza-morta adquire contornos abstratos. Desprovidas de qualquer ambição à monumentalidade, são quase miniaturas que restabelecem uma dimensão do objeto ao alcance da mão — esquecida diante do destino da escultura para a grande escala. Neste movimento mais contido, a artista parece ter sido tomada pelo que Francis Ponge denominou o "*parti pris* das coisas" e a "gana da expressão"[7]: isto é, uma necessidade de se aproximar da essência. Agora, estas proposições de aparência simples, como se fossem tentativas para um gesto de maior fôlego, se apresentam na configuração do ensaio, gênero mais frequentado pela literatura.

A forma das esculturas de Paulo Monteiro, pesadas peças de chumbo fundido, remete a objetos ligados à terra, grão ou semente agigantados. Por vezes, jazem como restos de uma cabeça — a escala neste caso apresenta uma conformidade similar. Uma cabeça de várias faces, esvaziada do olhar, se impõe como resultado de um "antropomorfismo abstrato"[8] (lembrando a proposta de Giacometti no *Cubo*,1934, que não é um cubo). Giacometti, cuja busca incessante operava através do exercício de um desenho febril, referia-se a uma "relação desagregadora" — condição que coube às peças de Monteiro, enquanto diferença entre a massa de material e o movimento do gesto impregnado. O sentido do projeto aqui é alegórico: uma peça pode substituir outras. Para expor o disforme

[7] Tradução proposta pela crítica literária Leda Tenório da Mota para "la rage de l'expression".

[8] Este conceito aparece no estudo de Georges Didi-Huberman sobre uma escultura de Alberto Giacometti, "Face de l'opacité et du cristal aveugle", p. 118, in *Le Cube et le visage* (Paris: Ed. Macula e Centre national des lettres, Col. Vues, 1993).

e o inumano, Monteiro resiste tanto à abstração absoluta quanto à figuração (o interdito). Nesse sentido, a linha-limite atua, acentuando as rebarbas entre a abstração e a desfiguração.

São duas linhas distintas (o corte e a matéria) para sinalizar uma preocupação com o contexto. A noção de "site-specific", comumente associada à escultura, mas que também pode ser estendida ao desenho, redefiniu as relações da obra para além dos limites da frontalidade: a moldura do campo passa a abranger chão, teto, parede e cantos. O trabalho dilata suas potencialidades sobre uma dimensão horizontal e vertical. É o caso dos fios de lã de Waltercio Caldas[9] e da recente investigação de Iole de Freitas (*Teto do chão*) que se articulam como "desenhos no espaço", reivindicando uma noção de vazio a partir da reverberação de formas contiguas.

Talvez a noção de "desenho no espaço" possa historicamente ser localizada nas cordas de Eva Hesse que pendem da parede[10]. Suas formas orgânicas, sobretudo a importância dos nós, são retomadas nos "quase desenhos" de Ernesto Neto, junto com as gravuras tridimensionais de Frida Baranek, permitindo um mergulho da linha no espaço. A conquista do relevo, para o desenho e a gravura, é conseguida no momento em que o traço gráfico literalmente irrompe dentro do espaço.

Se Wittgenstein mostrou que as formas de pensamento não podem existir fora da linguagem, hoje já assistimos ao malogro das definições: estamos diante de um desenho com relevo e de uma escultura onde a linha aponta para um espaço vazado. Massa e linha, não mais um par antitético, deixam a obra num constante estado de tensão e de alongamento. Trata-se de defender uma autonomia da forma, um silêncio da escultura. Pois a escultura, se indagarmos seu sentido, só remete à escultura. Ela fala para si mesma. Ao observador, entregue a um estado de abandono e de solidão moral, sua percepção sempre lhe parecerá incompleta. É nesta insuficiência da linguagem que reside uma faísca de verdade.

[9] É interessante lembrar a descrição feita por Sol LeWitt para sua instalação com lápis preto *Wall Drawing #46* (Paris, Galerie Yvon Lambert, maio de 1970): "Vertical lines, not straight, not touching, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall".

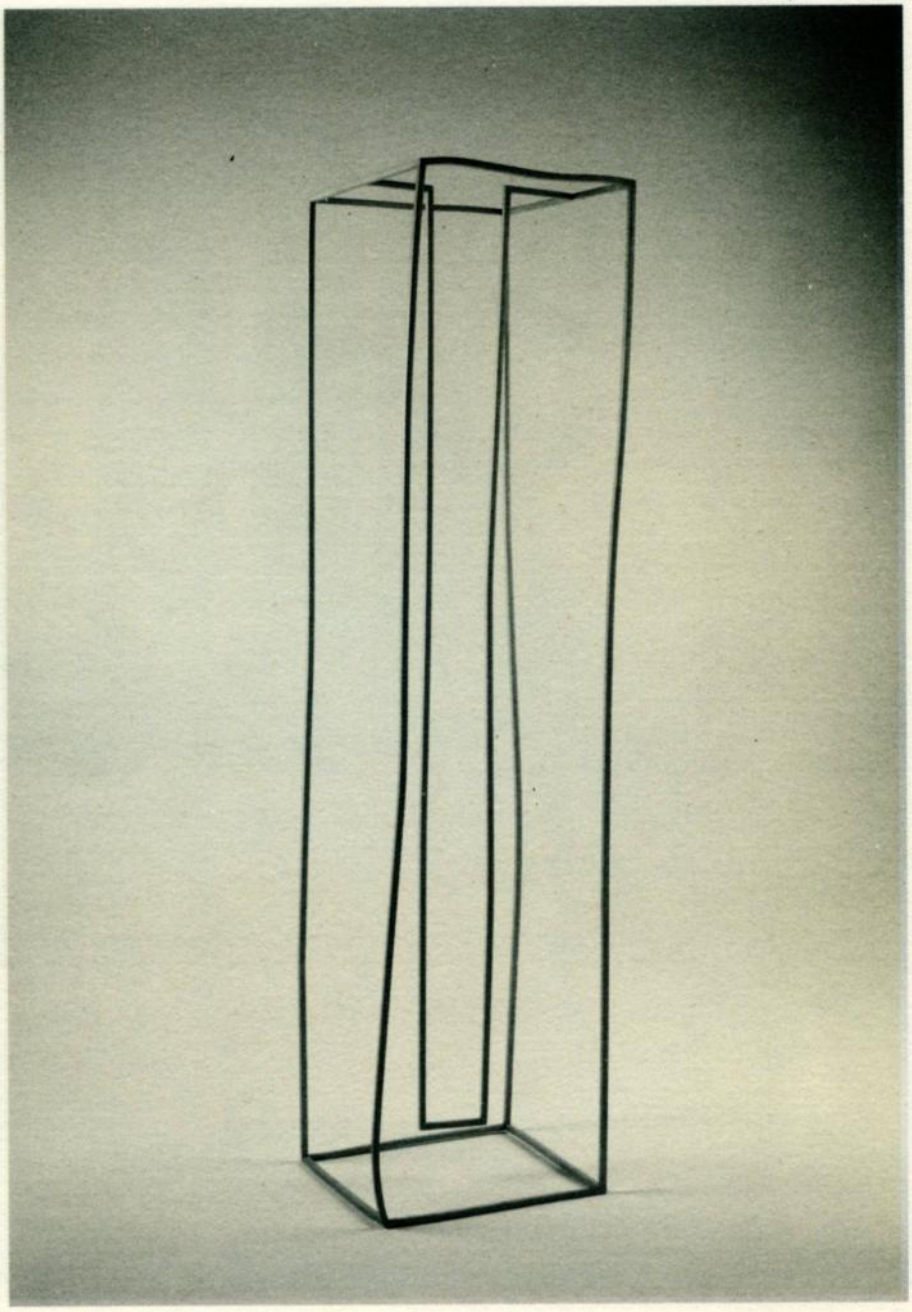
[10] A peça *Hang-Up* (1966) realmente sintetiza a ruptura do suporte, com uma ironia muito elaborada: na parede, uma moldura sobre o vazio; dessa ausência de imagem, uma linha escapa para o espaço tridimensional, projetando uma curva deitada no chão.



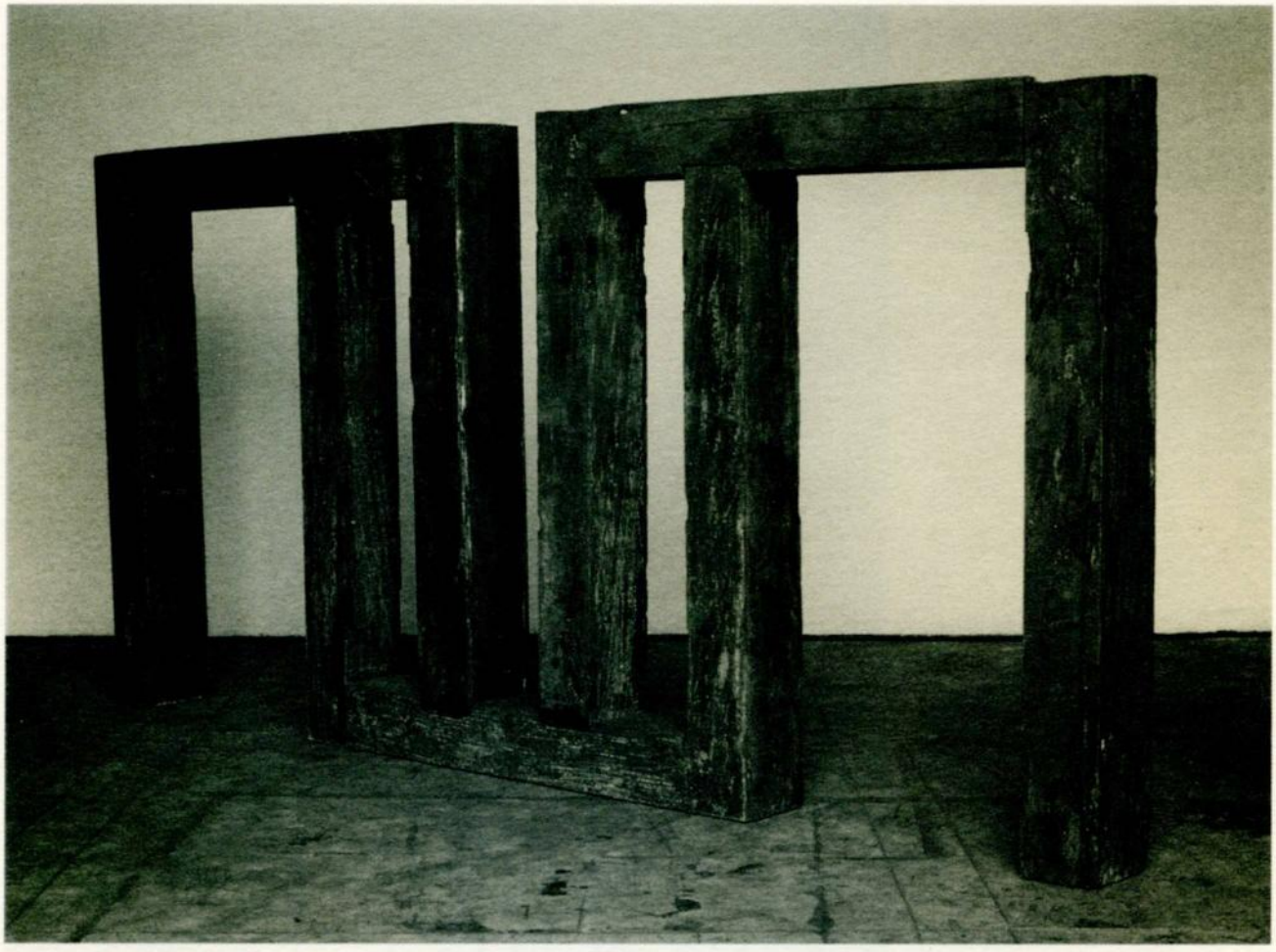
Amilcar de Castro, *Sem título*, final década 70, ferro (sac 50), 195 x 200 x 90 x 5 cm, col. Museu de Arte Moderna de São Paulo.



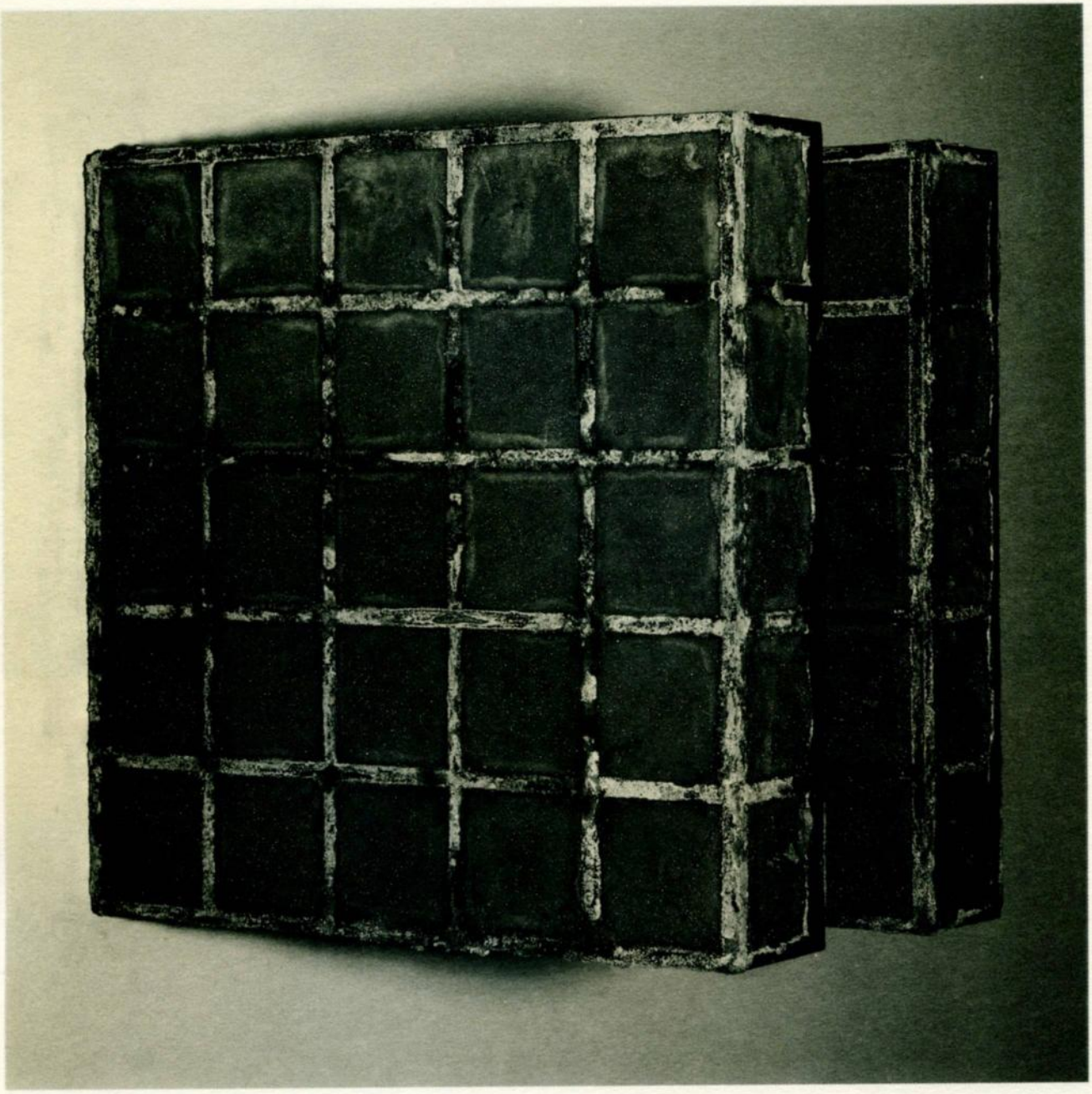
Lygia Pape, da série *Amazonino*, 1990, ferro e tinta automotiva (2 unidades), ø 100 x 200 x 50 cm (cada), col. da artista.



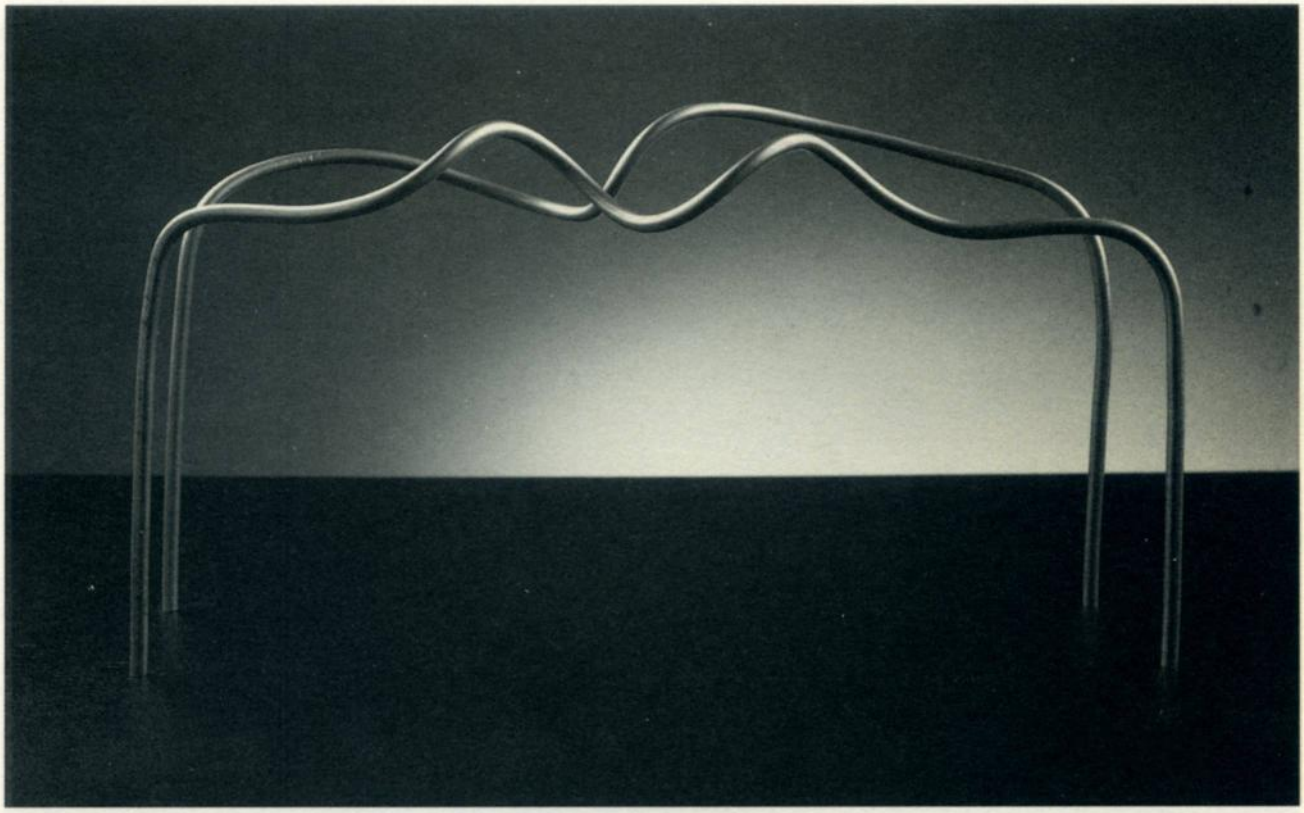
Ester Grinspum, *Luz*, 1991, ferro revestido de madeira, 170 x 40 x 40 cm, col. Felipe Crescenti.



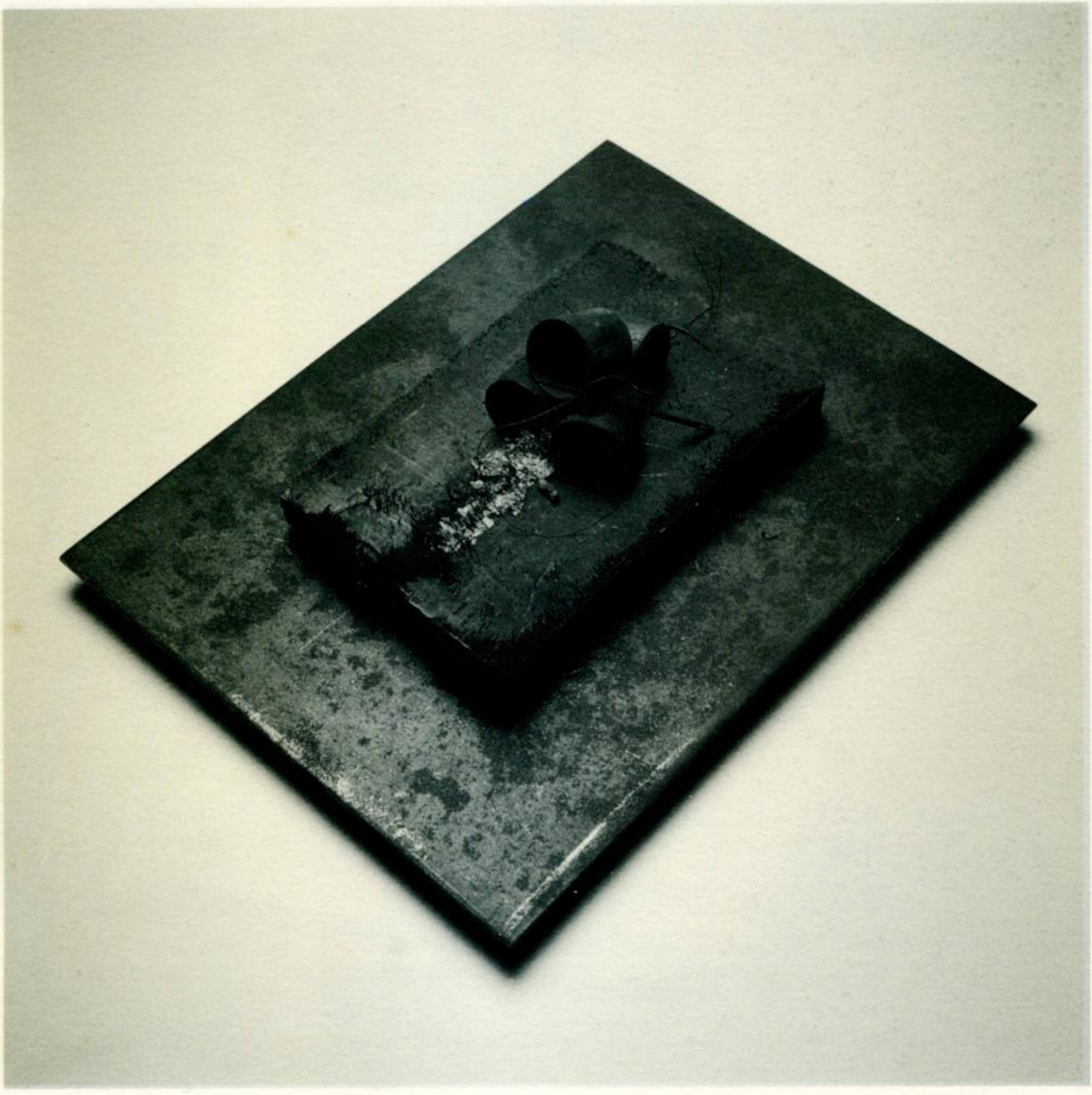
Elisa Bracher, *Sem título*, 1995, madeira, 140 x 20 x 290 cm, col. da artista.



Artur Lescher, *Sem título*, 1994, ferro e sal de cobre (2 unidades), 50 x 50 x 10 cm (cada), col. Sergio Miguez.



Ana Maria Tavares, *Serpentinata*, 1995, aço inox, 350 x 170 x 120 cm, col. Galeria Millan.



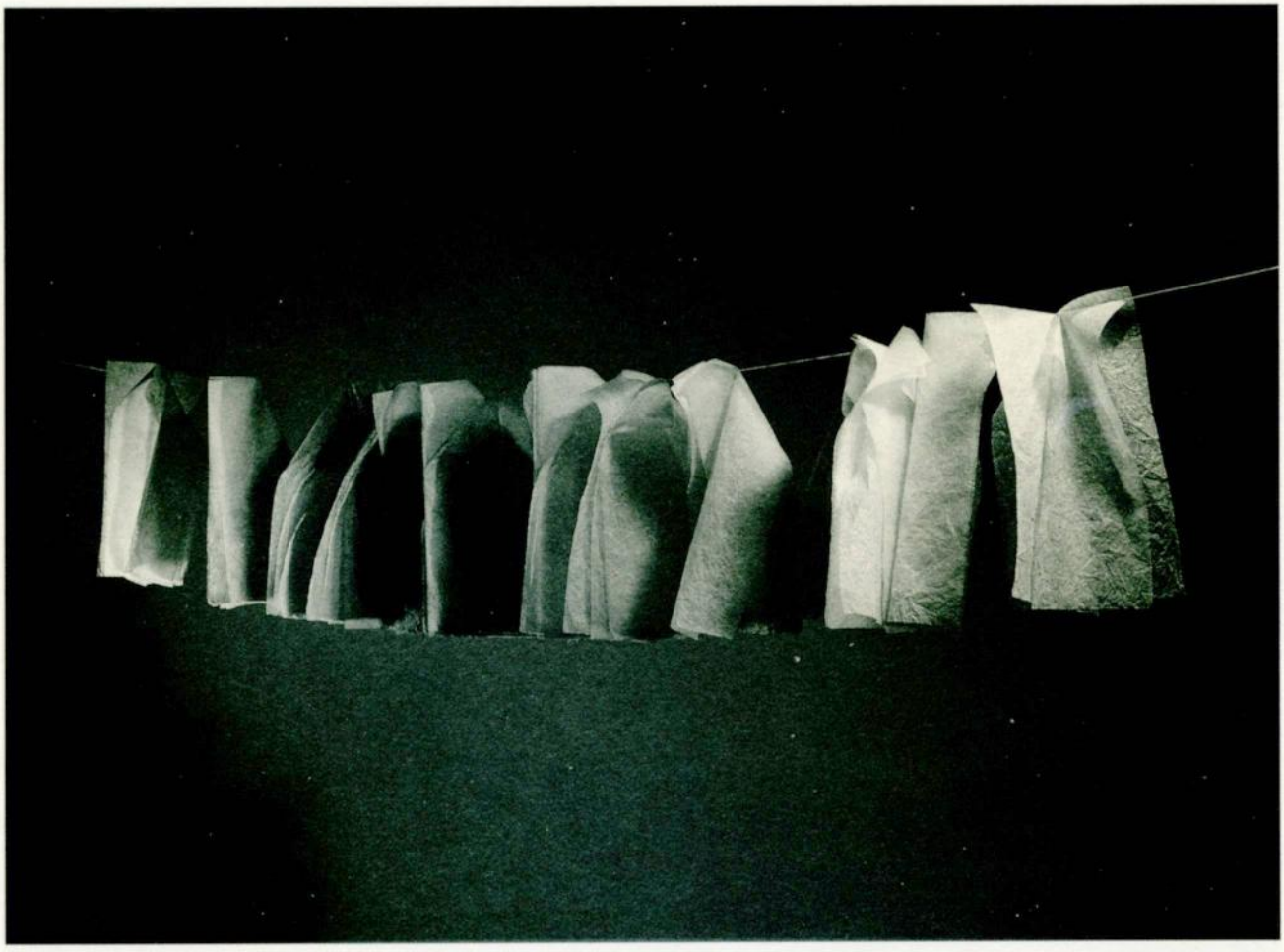
Tunga, *Sem título*, 1992, imã, limalha, ferro e cobre, 27 x 20 cm, col. Bruno Musatti.



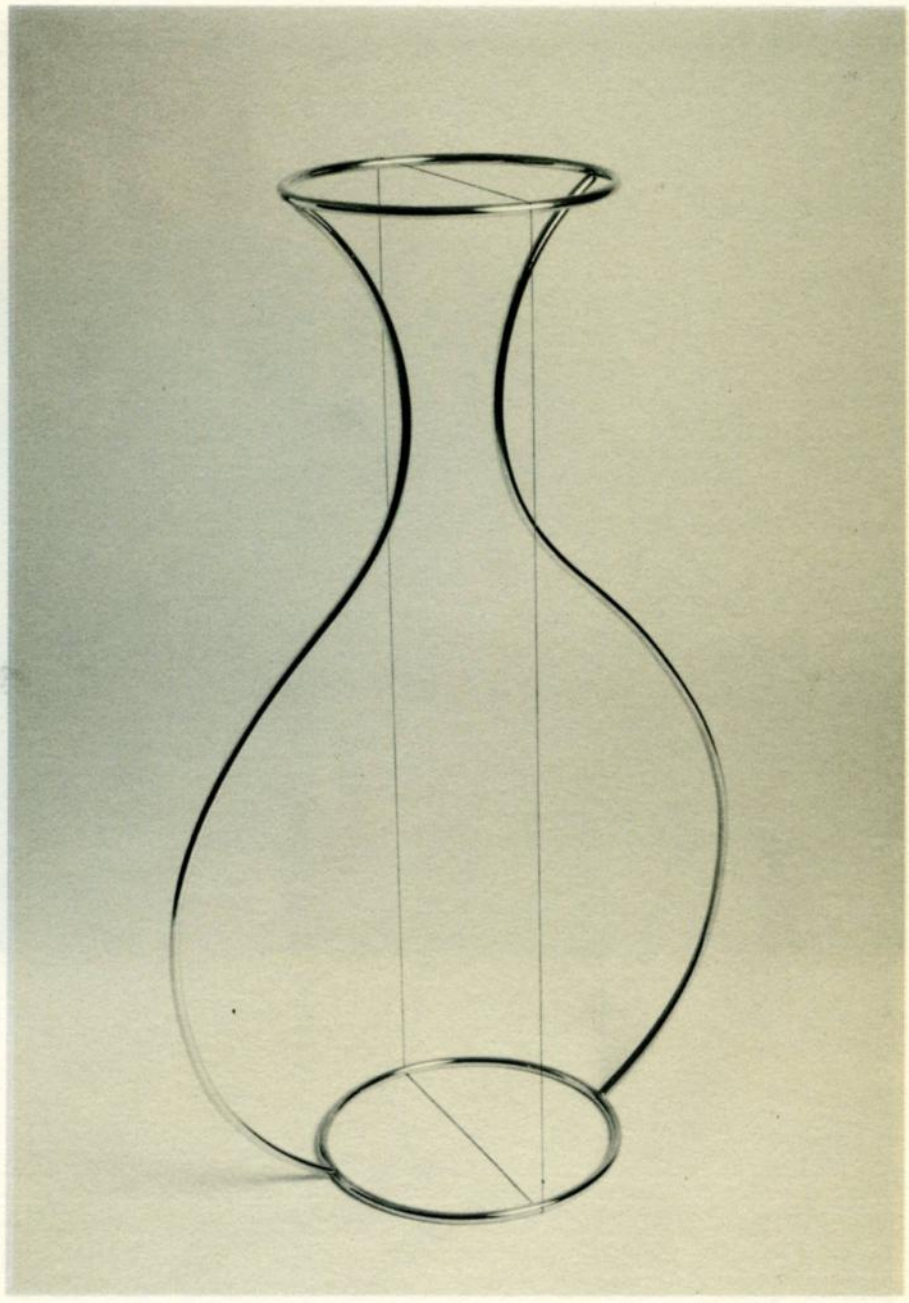
Laura Vinci, *Sem título*, 1994, ferro fundido, 130 x 15 x 75 cm, col. da artista.



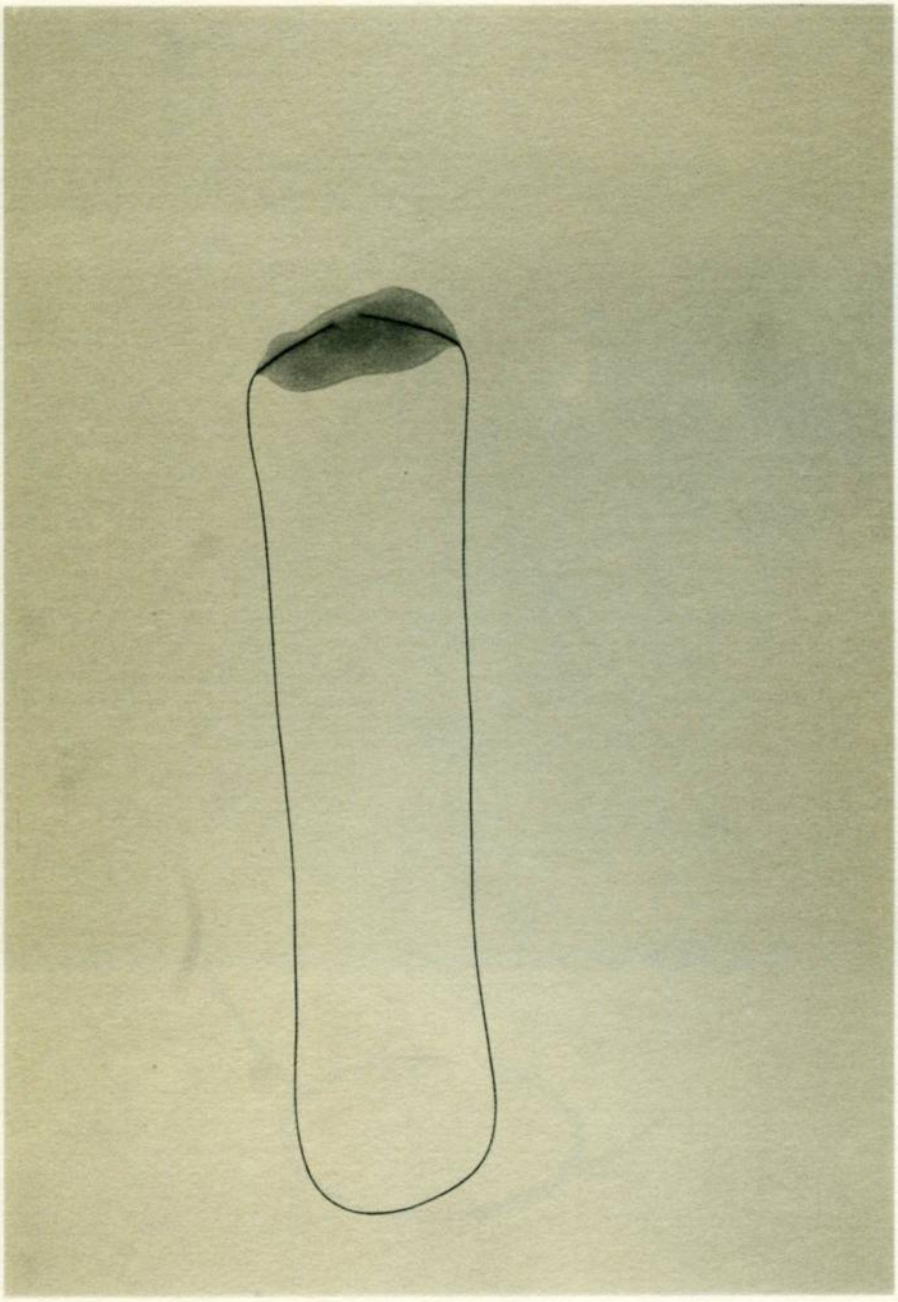
Paulo Monteiro, *Sem título*, 1994, chumbo fundido, 50 x 36 x 25 cm, col. Galeria Paulo Figueiredo.



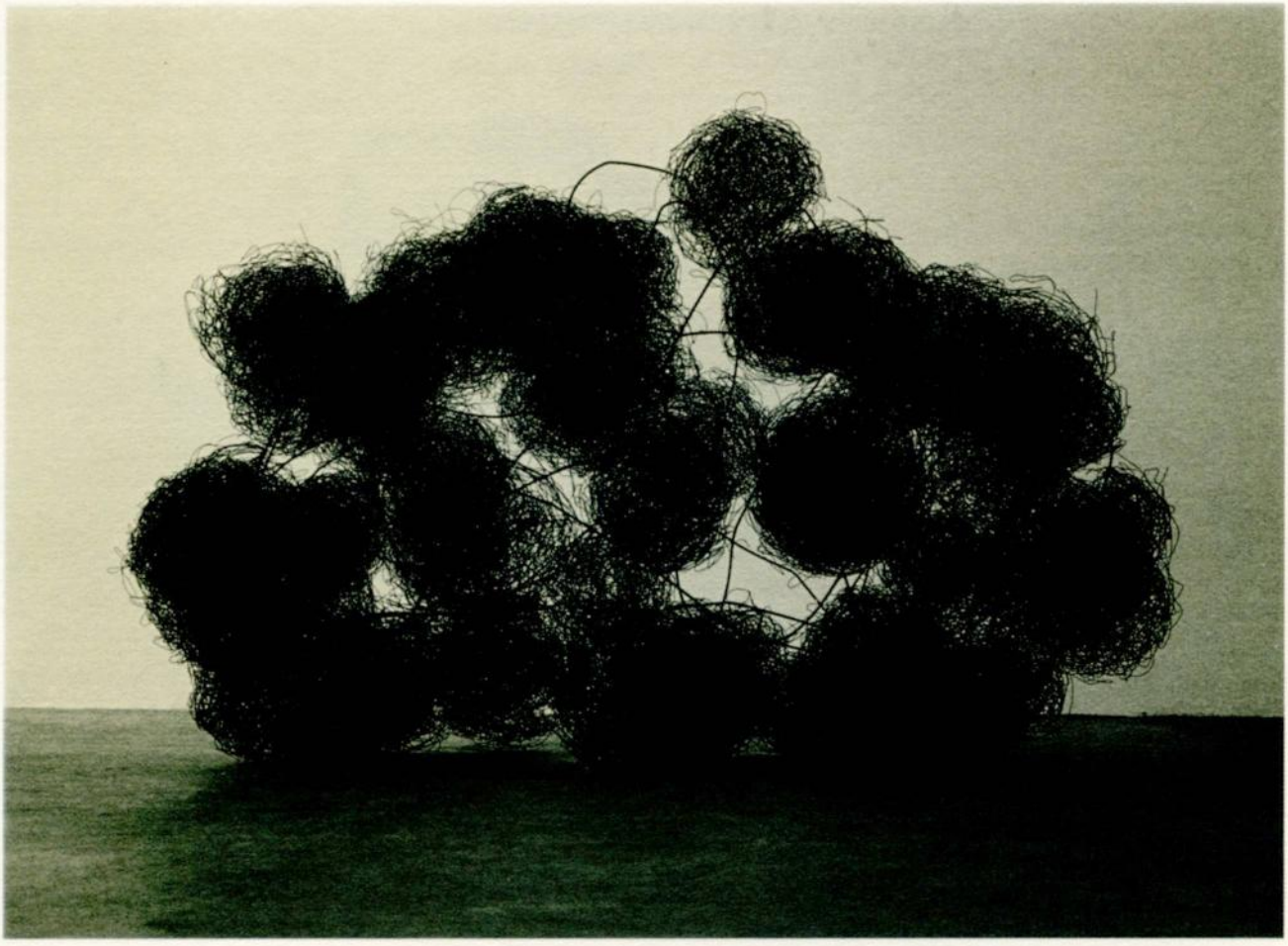
Mira Schendel, *Trenzinho*, 1964, papel de arroz, 46 x 400 x 23 cm (medidas aproximadas), col. Ada Schendel.



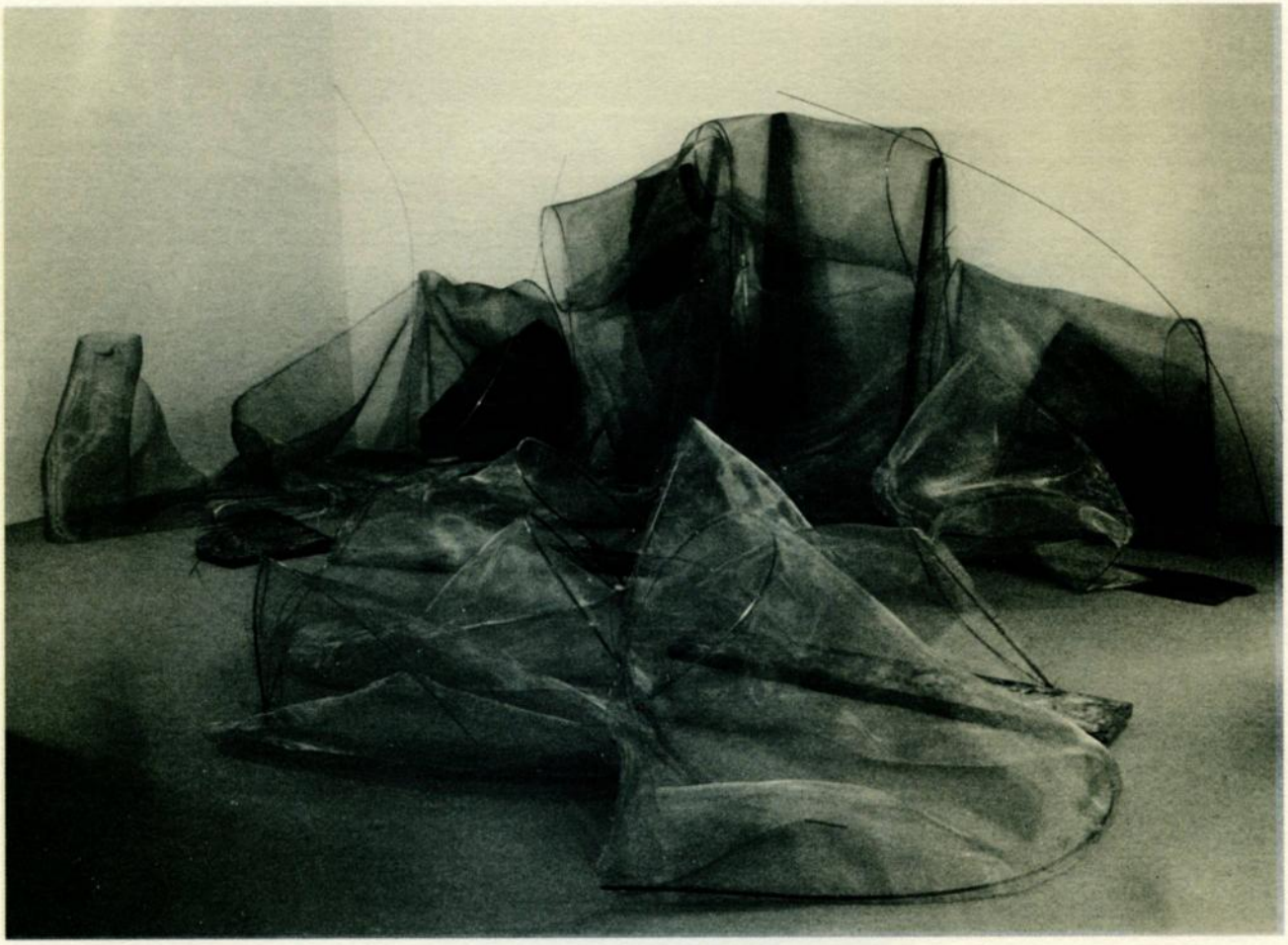
Waltercio Caldas, *Sem título*, 1991, metal e fio de lã, 80 x 50 x 30 cm, col. Felipe Crescenti.



Ernesto Neto, *Sem título*, 1994, linha e parafina s/ papel, 50 x 35 cm, col. particular.



Frida Baranek, *Sem título*, 1991, ferro, 110 x 120 x 220 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.



Iole de Freitas, *Teto do chão 2*, 1994, ardósia, ferro, cobre e latão, 520 x 220 x 350 cm, col. da artista.

BETWEEN DRAWING AND SCULPTURE

Lisette Lagnado

The dimension of risk belongs to the vocabulary of displacement. Materialized in a line able to simultaneously perfect a measure and move in space like a free blow, risk becomes an instrument of "passage", placed between containment and expansion. In this double register, there is an underlying principle of difficulty which consists in passing from one step to the other. The line is asserted in its physical presence, a graphic sign *par excellence*. Its discourse depends on the intrinsic quality of the material employed. But one cannot forget that after all a limit is being staked. One must therefore consider another function of the line beyond its own characteristics, to wit, its insertion in space.

This exhibition gathers a group of artists whose work uses the line to process a rupture of the plane. The questioning of bidimensionality, far from leading to the traditional conception of sculpture, has allowed to extend the possibilities of drawing. Indeed, contemporary production presents a phenomenon worthy of analysis: the waning of the limits between sculpture and drawing[1]. Words which were previously destined to define a certain activity are now set to qualify an object of another nature. Undoing expectations, "weight" is a reference of drawing and "void" is configured as an element of sculpture.

Examining this confusion of senses — without falling into normative criticism — means referring to neo-concretism, which presented actively articulated works in a space named "field"[2]. This change in spatial perception allowed the rise of a work at the threshold between the organic character of the matters in action and a will to configure a topography. In that process, the line is indispensable: it can be a mere cut (Amilcar de Castro and Lygia Pape) or a stroke

[1] The difference between sculpture and drawing installation marks the thought of sculptor Richard Serra, whose drawings present planes with textures — a tactility previously reserved to sculpture. This subject is discussed in Lynne Cooke's interview, inserted in *Writings Interviews* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 243-261.

[2] "Perhaps it is more correct to name it 'field' given its active, irradiated state. In relation to space, neoconcrete agents were emphatic; they vehemently criticized the maintenance of the figure-background scheme — the basis of pre-cubist representational space — and set out to the task of total space mobilization, now taken as a non-metaphorical element. There are various approaches to space at work in neoconcretism, but they basically revolve around a phenomenological conception and the consequent unanimous refusal of a rigidly gestaltist apprehension: speculations on non-euclidean geometries (Pape, Clark, Amilcar de Castro), a discontinuous treatment of surface (Willys de Castro, Carvão), the attempt at rupturing the distance within the work's space (Lygia Clark, her animals and her theories on the *Organic line*). Neoconcrete artists did not exactly approach space, they experienced it". in *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura*, Ronaldo Brito (Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Col. Temas e Debates 4, 1985), p. 70.

with matter. In her works with cement (1964), Mira Schendel investigated line materiality. This element must be understood as a constituting property of the work, where the stroke depends as much on its physical characteristic as on its spatial disposition. In that sense, qualities like weight and color have an eloquence which only stresses the concept of body in the work. The thickness of the gesture marks a moment of resistance against the surface — a moment which is verified up to the great oilstick temperas of the eighties[3].

In order to situate current production, the neo-concrete project therefore had a fundamental contribution. The questioning of a truth conception based on the look permitted the mobilization of the observer's sensitivity[4]. With Amilcar de Castro and Lygia Pape, the plane unfolds in clefts that show their reverse. Large iron plates open themselves to evidence the internal space gap. The matter of absence, a source of anguish within certain works, already poses the double problem: the dialectics between volume and drawing. Distance, where and when the observer is situated before the contemporary oeuvre, is the paradigm which defines aesthetic fruition.

Building a place is a function assumed by the works here exhibited, as it demands a constant displacement around the sculpture so as to manage to apprehend a structure in motion. In this sense Grinspum's work proposes a phenomenology of the internal viewpoint, where the gestures of drawing and sculpting are fused in a building act, even though the sculpture does without the notions of mass and volume. Instead of arising from the pruning of the material, form is built from a stroke in space which was already foretold in the artist's drawer vocation. The language from the One to the Other, the true core of the problem, evidences the outline of a lack[5] — an internal void capable of tensioning the sculpture lines and deviating expectations of geometry.

From the long lined copper constructions, sustained on an empty field, Elisa Bracher's sculpture is today inhabited by a body[6].

[3] For a deeper study on this question, we suggest the dossier "Mira Schendel" published by the Arte em São Paulo review, nº 36, pp. 36-55.

[4] The developments of neoconcretism allow a conception of truth which opens to a phenomenology of perception (M. Merleau-Ponty), and the concept of "the fold" (Deleuze). The fold is a fundamental tool in Amilcar de Castro's and Iole de Freitas's works. The line ambivalence was pointed out in our article "A material world: contemporary brazilian sculpture" published by the Poliester review nº 8 (Mexico: Spring, 1994), pp. 24-33.

[5] The titles *Part, The Other* and *Two* (from the *Stigmata* series) bear an undeniable Lacanian connotation.

[6] Bracher's first sculptures originated from her engravings which created a three-dimension illusion: free shapes floating in space.

Erected upon a memory like totems, the works create linking places. Passages (doors or doorways) in their literal sense, the pieces articulate the double question of distance and scale. One of them, carved in its internal part, seems illuminated from the inside, like a temple. The surface of the material exerts seduction by the texture obtained with time erosion: they are ancestral, abandoned pieces of wood which synthesize the nostalgia of Amilcar's rusty sheet of steel.

Before the evidence of mourning, time is today dilated under the oath of a programmable future. Its most evident effect as a principle of transformation can be verified in this last sculpture by Artur Lescher. Under an ample surface, two substances (sodium chloride mixed with copper salt) precipitate an oxidation which brings about tonality changes. The work is thus subject to the oscillation of a time as physical as it is chronological. The movement of passages from a state to the other is formally expressed and defends an organic statute translated in the action of internal forces. Aside from exposing the presence of the material, the work seems to emerge through the floor from which it takes its yearning to become a living body.

Displacement is also a constituting element of Ana Tavares's pieces for they demand a double apprehension. On a first stand, we are before the postulation of a curved space: the look only distinguishes undulating lines which extend to a distant horizon. This illusion only faints as the way is through: the folds then renounce the idea of movement to refer to a parapet, the remaining place of perspective. There is a vigorous ironical component in this gesture of deconstructing images from the act of going farther and nearer the object.

But the counterpart of irony can be met in the sublime, the mythical dimension of the immeasurable. All the internal space of these sculptures by Tunga is articulated under a magnetic field. Iron scrapings, that excess resulting from friction, are the only remaining mark of the primitive gesture of sculpting through material polishing, Nevertheless, reduced dimensions (*nature-morte* with mat-

ter?) yearn for a metaphysical space. Such transcendence of the visible is suggested in the strong eroticization of the bodies magnetized in the iron plate.

The same defense of a proximity with worldly things can be attributed to Laura Vinci's small molten lead pieces. But her *nature-morte* gains abstract outlines. Devoid of any ambition towards the monumental, they are almost miniatures which restore a dimension of the object at the reach of the hand — forgotten before the fate of large-scale sculpture. In this more contained movement, the artist seems taken by what Francis Ponge called the "*parti pris* of things" and the "*rage de l'expression*", i.e., a need of approaching the essence. Now these apparently simple propositions, as if they were attempts towards a gesture of greater breath, present themselves in the form of an essay, a genre more often visited by literature.

The shape of Paulo Monteiro's sculptures — heavy pieces of molten lead — refers to earth objects, giant grains or seeds. They sometimes lie as remains of a head — the scale in this case shows a similar conformity. A many-faced head, devoid of look, imposes itself as the result of "abstract anthropomorphism"[7] (a remembrance of Giacometti's proposal in his 1934 *Cube*, which is no cube). Giacometti, whose unending search worked through exercising a feverish drawing, referred to a "dissociating relation" — a condition left to Monteiro's pieces, as a difference between the mass of material and the movement of the impregnated gesture. The sense of project is allegorical here: a piece can replace others. In order to expose what is misshaped and inhuman, Monteiro resists as much against absolute abstraction as against figuration (the forbidden). In that sense, the limit line acts to stress the remnants between abstraction and disfigurement.

These are two distinct lines (cut and matter) which signal a concern with context. The notion of "site-specific", commonly associated to sculpture, but which can also be extended to drawing,

[7] This concept appears in Georges Didi-Huberman's study of a sculpture by Alberto Giacometti "Face of opacity and of blind crystal", p.118, in *Le Cube et le visage* (Paris: Ed. Macula and Centre national des Lettres, Col. Vues, 1993).

redefines the relations of the work beyond the limits of the frontal: the field frame now comprises the floor, the ceiling, the wall and the corners. The work dilates its potential over horizontal and vertical dimension. Such is the case of Waltercio Caldas's wool threads[8] and of Iole de Freitas's recent investigation (*Floor Ceiling*) which are articulated as "drawings in space", claiming a notion of the void from the reverberation of connecting shapes.

Perhaps the notion of "drawing in space" may be placed in Eva Hesse's strings which hang on the wall[9]. Their organic shapes, mainly the importance of the knots, are recalled in Ernesto Neto's "quasi drawings", along with Frida Baranek's tridimensional engravings, allowing a dive of the line into space. The conquest of relief, for the drawing and the engraving, is achieved at the moment the graphic stroke literally breaks into space.

While Wittgenstein showed that forms of thought cannot exist outside language, we watch today the failure of definitions: we are before a drawing with relief and a sculpture where line points to a hollowed space. Mass and line, no longer an antithetical pair, leave the work in a constant state of tension and stretching. An autonomy of form and a silence of sculpture are to be defended. For sculpture, if we interrogate its sense, only remits to sculpture. It speaks to itself. To the observer, left to a state of abandonment and moral solitude, his perception will always seem incomplete. It is in that insufficiency of language that a spark of truth resides.

[8] It is interesting to remember Sol LeWitt's description of his black pencil installation *Wall Drawing # 46* (Paris, Galerie Yvon Lambert, may 1970): "Vertical lines, not straight, not touching, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall".

[9] The *Hang-Up* piece (1966) really synthesizes the rupture of the support, with a very elaborate irony: on the wall, a frame over the void; from this absence of image, a line escapes to tridimensional space, projecting a curve lying on the floor.

RELAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS

Amilcar de Castro

Sem título, início da década de 70, ferro (sac 50), 80 x 80 x 47 x 3 cm, col. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Sem título, fim da década de 70, ferro (sac 50), 195 x 200 x 90 x 5 cm, col. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Sem título, década de 80, ferro, 50 x 26 x 8 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, década de 80, ferro, 26 x 50 x 8 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, 1991, acrílico sobre tela, 130 x 130 cm, col. do artista.

Ana Maria Tavares

Serpentinata, 1995, aço inox, 350 x 170 x 120 cm, col. Galeria Millan.

Artur Lescher

Sem título, 1995, ferro, sal de cozinha e sal de cobre, 300 x 300 x 10 cm, col. do artista.

Elisa Bracher

Sem título, 1993, madeira, 215 x 18 x 14 cm, col. da artista.

Sem título, 1994, madeira, 263 x 27 x 41 cm, col. da artista.

Sem título, 1995, madeira, 140 x 20 x 290 cm, col. da artista.

Sem título, 1995, gravura em metal, 100 x 300 cm, col. da artista.

Ernesto Neto

Quase desenho, 1993, parafina, papel e chumbo, 115 x 160 cm, col. Maria Karla Osorio Neto.

Quase desenho, 1993, parafina, papel e chumbo, 100 x 260 cm, col. Galeria Camargo Vilaça.

Quase desenho, 1993, parafina, papel e chumbo, 130 x 200 cm, col. Galeria Camargo Vilaça.

Sem título, 1994, linha e parafina sobre papel, 50 x 35 cm, col. particular.

Cópula invertida, 1988, meias de nylon e chumbo, 386 x 30 x 2 cm, col. Marcantonio Vilaça.

Ester Grinspum

Luz, 1991, ferro revestido de madeira, 170 x 40 x 40 cm, col. Felipe Crescenti.

Sombra, 1991, ferro revestido de madeira, 60 x 190 x 60 cm, col. da artista.

Parte, O outro, Dois (3 desenhos), da série *Estigmas*, 1994, aquarela sobre papel, 68 x 69 cm (cada), col. da artista.

Frida Baranek

Sem título, 1991, gravura em metal, 60 x 49 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, 1994, gravura em metal, papel feito à mão e arame de aço inox, 40 x 70 x 30 cm (tiragem de 10 exemplares), col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, 1994, gravura em metal, papel feito à mão e sisal natural, 50 x 70 cm (tiragem de 12 exemplares), col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, 1991, ferro, 110 x 120 x 220 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Iole de Freitas

Sem título, 1994, latão, aço galvanizado, 70 x 65 x 25 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Sem título, 1994, aço galvanizado e cobre, 40 x 20 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Teto do chão, 1994, ardósia, cobre, latão e aço galvanizado, 257 x 227 cm, col. Gabinete de Arte Raquel Arnaud.

Laura Vinci

Sem título, 1995, ferro fundido, 100 x 16 x 95 cm, col. particular.

Sem título, 1994, ferro fundido, 130 x 15 x 75 cm, col. da artista.

Sem título, 1995, chumbo fundido, várias peças de 10 x 10 cm (medidas aproximadas), col. da artista.

Lygia Pape

Sem título, 1992, chapa de ferro 2 mm, borracha e tinta automotiva, 90 x 120 x 30 cm; 2 unidades: 90 x 60 cm de diâmetro cada, col. Cotia Trading São Paulo.

Sem título, 1992, chapa de ferro 2 mm e tinta automotiva, cada unidade: 50 x 50 x 20 cm (4 unidades no total), col. Galeria Camargo Vilaça (2); col. Karla Camargo; col. Oswaldo e Sandra de Freitas.

Mira Schendel

Trenzinho, 1964, papel de arroz, aprox. 46 x 23 x 400 cm, col. Ada Schendel.

Sem título, 1964, cimento, 40 x 70 cm, col. particular.

Sem título, 1964, cimento, 50 x 40 cm, col. particular.

Sem título, 1986, têmpera com bastão de óleo sobre duratex, 90 x 180 cm, col. Joca Millan.

Paulo Monteiro

Sem título, 1994, chumbo fundido, 50 x 36 x 25 cm (medidas aproximadas), col. Galeria Paulo Figueiredo.

Sem título, 1994, chumbo fundido, 50 x 36 x 25 cm (medidas aproximadas), col. Galeria Paulo Figueiredo.

Sem título, 1994, chumbo fundido, 50 x 36 x 25 cm (medidas aproximadas), col. Galeria Paulo Figueiredo.

Sem título, 1990, chumbo fundido, 27 x 21 x 3 cm, col. Galeria Paulo Figueiredo.

Sem título, 1992, chumbo fundido, 23 x 15 x 9 cm, col. do artista.

Sem título, 1994, desenho em grafite sobre papel, 50 x 75 cm cada (três desenhos), col. do artista.

Tunga

Sem título, 1992, ímã, limalha, ferro, cobre e dente, 20 x 20 cm, col. Bruno Musatti.

Sem título, 1992, ímã, limalha, ferro e cobre, 27 x 20 cm, col. Bruno Musatti.

Sem título, 1992, ímã, limalha, ferro, cobre, dente, termômetro e lantejoula, 27 x 20 cm, col. Bruno Musatti.

Sem título, 1992, ímã, limalha, ferro, cobre, dente, termômetro, dedal, agulha e ouro, 16 x 10 x 7 cm, col. Eduardo Brandão.

Waltercio Caldas

Sem título, 1991, metal e fio de lã, 80 x 50 x 30 cm, col. Felipe Crescenti.

Sem título, fios de lã amarela, área de cerca de 12 m^2.

Sem título, 1978, ferro pintado, 120 x 60 x 30 cm, col. do artista.

mam

Fundado em 1948 por um grupo de intelectuais e empresários liderados por Francisco Matarazzo Sobrinho, o MAM faz parte das Instituições Culturais mais importantes de São Paulo. Localizado no Parque do Ibirapuera, em edifício projetado por Lina Bo Bardi, o Museu abriga uma coleção de cerca de 2.000 obras dos mais renomados artistas brasileiros, abrangendo o período dos anos 20 até a atualidade. O MAM tem apresentado, em média, cerca de 20 exposições por ano, mostrando obras de seu acervo, retrospectivas de artistas brasileiros e coletivas de artistas emergentes. Cumpre assim sua política de divulgar a produção artística do país e do exterior, sempre com curadorias especializadas. Além das mostras apresentadas em seu espaço, o MAM possui uma biblioteca com cerca de 20.000 publicações sobre arte.

DIRETORIA

Presidente
Milú Villela

Vice-Presidentes
Elmira Nogueira Batista
Rosana Camargo Arruda Botelho
Geraldo Abbondanza Neto

Tesoureiros
Alfredo E. Setubal, Ney Castro Alves

Secretários
Eduardo Salomão Neto
Manoel Octávio P. Lopes

Diretores
Ana Maria P.S.L. de Noronha, Carlos Henrique Miele, Carmem L. Mastrogiovanni Canepa, Evelyn Ioschpe, Hanne Eckrodt, Heidrun Jessen Matter, João Lara Mesquita, José Zaragoza, Lohir Maia Farina Bueno, Maria Luiza Lacerda Soares, Vera Pereira de Almeida

Comissão de Arte
Cacilda Teixeira da Costa, Carlos Fajardo, Ingrid Olsen Almeida, Ivo Mesquita, Milú Villela, Olívio Tavares de Araujo, Radha Abramo, Renina Katz

Direção Técnica
Cacilda Teixeira da Costa

Assessoria Técnica
Rejane L. Cintrão

Produção e Difusão Cultural
Ricardo Resende

Conservação do Acervo
Marilia Saboya de Albuquerque
Claudia Lazur

Estagiárias
Leila Bivar, Elisangela Correia

Biblioteca
Maria Rossi Samora
Aparecida Marcelino Alves

CURSOS

Coordenação Cursos de Gravura
Liliana Lobo Ferreira

Coordenação Cursos de Desenho
João Batista Novelli Junior

Coordenação Cursos de Arte Infantil
Beatriz Dinelli

Administração
Marlise Corsato Capano

Administração Financeira
Carlos Alberto Lino Batista

Secretaria
Claudia Silva Figueiredo
Nicácio Jeane Pereira de Souza

Informática
Artur Alexandre A.C. Alves

Assistência de Montagem, Portaria e Manutenção
Antonio Gonçalves Martins, Edilson Bispo da Silva, José dos Santos, Waldemar Leite Costa

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente
Antonio Hermann Dias Menezes de Azevedo

Vice-Presidente
Fernando de Arruda Botelho

Conselheiros
Adolpho Leirner, Antonio João Abdalla Filho, Antonio Carlos Lima de Noronha, Antonio Carlos da Silva Bueno, Catharina Peixoto Rocha Paes de Barros, Daisy Setúbal, Edo Rocha, Eduardo Alfredo Levy Jr., Flávio Pinho de Almeida, Graziela Leonetti, Hélio Dias de Moura, Ingrid M. Baenderech da Fonseca, Israel Vainboim, Jaime Roviralta, João Rossi Cuppoloni, José Alexandre Tavares Guerreiro, Laodse de Abreu Duarte, Manoel Felix Cintra Neto, Marc Rubin, Marcílio Haman, Maria Sylvia de Aguiar Leite Levy, Michel Claude Julien Etlin, Paulo Antonacio, Paulo Setúbal Neto, Peter Cohn, Plínio Pereira, Ricardo Gribel, Ricardo José Augusto Ramenzoni, Roberto Paranhos do Rio Branco, Rolf Gustavo Roberto Baumgart, Sabine Lovatelli, Vera Lúcia Santos Diniz, Veridiana da Silva Prado

PATROCINADORES PERMANENTES

Itaú

Itaú Seguros

Price Waterhouse

M.OFFICER

CBMM
COMPANHIA BRASILEIRA DE METALURGIA E MINERAÇÃO

APOIOS PERMANENTES

ENGLISH AT SEVEN

Yázigi International

Cel Lep

CRÉDITOS

EXPOSIÇÃO

Curadoria
Lisette Lagnado

Projeto museográfico
Ricardo Resende

Comunicação
MGM - Márcia Marcondes

CATÁLOGO

Pesquisa e redação
Lisette Lagnado

Design gráfico
Bracher & Malta

Versão para o inglês
Alberto Dwek (texto Lisette Lagnado);
Noemi Jaffe Cartum
(textos Cacilda Teixeira da Costa e
Milú Villela)

Fotografias
Pedro Franciosi (pgs. 9 e 12);
Paula Pape (pg. 10 - cortesia Galeria
Camargo Vilaça);
Romulo Fialdini (pgs. 11, 13, 14 -
cortesia Galeria Millan, 15, 18 e 21);
Eduardo Ortega (pgs. 16, 17 e 20 -
cortesia Galeria Camargo Vilaça);
Cesar Caldas (pg. 19);
Sergio Zalis (pg. 22 - montagem para o
Gabinete de Arte Raquel Arnaud)

Fotolito e impressão
Pancrom

Tiragem
1.500 exemplares

Esta exposição tornou-se possível
graças a uma doação realizada
com o apoio da Lei 8313/91 -
Pronac/Mecenato/Minc

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque do Ibirapuera (Portão 3)
Tel. (011) 549-9688 Fax (011) 549-2342
CEP 04094-000 São Paulo SP Brasil