

10º SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS

ARTE NO BRASIL
DOCUMENTO/DEBATE

7 A 30 / NOVEMBRO / 75

DR. LAURO PÉRICLES GONÇALVES
Prefeito Municipal de Campinas

PROF. JOSÉ ALEXANDRE DOS SANTOS RIBEIRO
Secretário de Educação, Cultura, Esportes e Turismo

SRA. MARILUCIA NUCCI VACHIANO
Diretora do Departamento Municipal de Cultura

**CONSELHO DO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS**

Presidente: MARILUCIA NUCCI VACHIANO

Membros: CLODOMIRO LUCAS
GERALDO MAYER JURGENSEN
JOSÉ MARIO DE ARRUDA TOLEDO
DIONE RODRIGUES TIBIRIÇÁ

Assessora: DAISY SOARES MARIZ

O décimo aniversário da criação do Salão de Arte Contemporânea de Campinas; a perspectiva de total abertura e receptividade ao que de mais consistente e novo se esteja fazendo, no campo das artes visuais no país, que tem caracterizado o espírito desse "Salão", sobretudo de 1970 para cá; e a consciência da importância estética e crítica que esse campo de atuação artística tem hoje no Brasil, foram os fatores que preponderaram na nossa decisão de acatar a idéia do Departamento Municipal de Cultura desta Secretaria, ao qual o nosso Museu de Arte Contemporânea está vinculado, no sentido de, ouvido o Conselho do Museu, porem-se em prática as idéias dos críticos de Arte Aline Figueiredo, Aracy Amaral e Frederico Moraes, com respeito à realização deste X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, convidados que foram, os referidos críticos, pelo Museu, a fazerem estudos a respeito.

Assim, sob o tema "Arte no Brasil - Documento/Debate", e com convites formulados pelos críticos a doze artistas "com obra em plena maturidade, obras que se caracterizem pela atualidade no contexto brasileiro, uma abrangência em termos territoriais, assim como a diversidade das tendências vigentes" (Conforme dizem os críticos supra-citados, no parecer escrito que deixaram), o nosso X Salão de Arte Contemporânea consiste basicamente na apresentação de uma série de diapositivos que mostram a evolução da Obra de cada Artista (o "documento"), com a presença dos artistas, para debaterem suas obras com o público interessado em penetrá-las (o "debate").

Por outro lado, tais diapositivos incorporam-se ao acervo do nosso Museu de Arte Contemporânea, como um expressivo material documentário sobre nossas artes visuais de hoje, podendo e devendo ser exibido outras vezes, não só em Campinas, mas também em outras cidades que por ele se interessem.

Deste modo, o X Salão de Arte Contemporânea de Campinas adquiriu uma anti-convencionalidade que o

torna dinâmico, informal, versátil e, sobretudo, vivo, e mais preocupado com o público fruidor, do que com a tradicional e, segundo os críticos autores da idéia e responsáveis pelos convites, ultrapassada emulação festiva das pessoas dos Artistas, através dos antigos prêmios, medalhas, diplomas, etc. - ao mesmo tempo em que propicia, aos Artistas, um contato mais direto e conseqüente com o público, que é o destinatário de suas mensagens, e a quem, afinal, a Arte por inteiro se destina.

Finalmente, na medida em que sua realização visa fundamentalmente atingir e aculturar o Povo, com vistas sempre ao seu pleno desenvolvimento, este X Salão de Arte Contemporânea de Campinas se insere bem no espírito da Orientação de Governo e das realizações administrativas do Prefeito Lauro Péricles Gonçalves, que sempre visa atingir o desenvolvimento material, social e espiritual do povo de nossa cidade.

CAMPINAS, OUTUBRO DE 1975.

PROF. JOSÉ ALEXANDRE DOS SANTOS RIBEIRO
Secretário de Educação, Cultura, Esportes e Turismo

APRESENTAÇÃO

Partindo da positiva abertura proporcionada pelo Museu de Arte Contemporânea de Campinas, que ofereceu à Comissão Organizadora, por nós constituída, plena liberdade de ação para o delineamento do 10º Salão de Arte Contemporânea, foi observada, em primeiro lugar, a importância de tal manifestação no momento presente, em nosso País, bem como a gravidade da função da crítica, que não é meramente judicativa mas intervém no processo cultural, através de reflexões que podem gerar alternativas e opções renovadoras.

Ao invés de propor a usual concorrência livre de participantes, através de uma rotina de regulamento, foram sugeridas e debatidas várias propostas. Como uma manifestação por tema específico, que agiria como elemento provocador, a desencadear a criatividade dos diversos artistas. Cogitou-se também, de um reexame da problemática da pintura, bem como da idéia de uma exposição que refletisse as contribuições artísticas regionais no Brasil. Finalmente, optou-se por uma solução que, na realidade, se revelou como um denominador comum de todas essas sugestões levantadas, qual seja, a da presença, na cidade de Campinas, de nomes expressivos da arte brasileira, que tivessem como característica comum, o possuir uma obra - o fazer artístico - e por terem, conseqüentemente, o que comunicar, num depoimento e em diálogo num debate/seminário com o público que aconresse ao Museu, por ocasião da abertura do Salão, diante da projeção do percurso de suas obras.

Abolida a preocupação com a premiação de artistas admitidos num Salão convencional, abriu-se naturalmente uma nova perspectiva, que foi o canalizarem-se os recursos do Salão para trazer pessoalmente aqueles artistas propiciando a vinda de suas obras através de diapositivos que os representarão visualmente no

Salão, e que constituirão posteriormente um núcleo importante de documentação sobre arte brasileira atual, para o Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Foi nosso objetivo também, que esse material se convertesse, automaticamente, em exposições circulares que poderão eventualmente percorrer não apenas o interior do Estado, como o país, em convênios ou por solicitação de outras entidades.

Na escolha dos nomes cogitou-se em primeiro lugar, de reunir artistas com obra em plena maturidade, obras que se caracterizem pela atualidade no contexto brasileiro, uma abrangência em termos territoriais, assim como a diversidade das tendências vigentes. Consideramos igualmente a contribuição local de um núcleo constituído há cerca de vinte anos - o Grupo Vanguarda - através de um de seus mais destacados representantes, para integrar, com sua obra e participação no debate, o grupo de artistas convidados.

Desta maneira, acreditamos estar assumindo plenamente nossa responsabilidade crítica, ao apresentar, despreocupados com os modismos, a vitalidade da arte em nosso país.

CAMPINAS. 20 DE JULHO DE 1975

ALINE FIGUEIREDO

ARACY AMARAL

FREDERICO MORAIS

ARTISTAS CONVIDADOS

AMILCAR DE CASTRO
ANTONIO HENRIQUE AMARAL
FRANZ WEISSMANN
HUMBERTO ESPINDOLA
JOÃO CÂMARA FILHO
MARIA LEONTINA
MARIO BUENO
MIRA SCHENDEL
NELSON LEIRNER
RUBEM VALENTIM
SERGIO CAMARGO
TOMIE OHTAKE



Bibliografia:

GULLAR, Ferreira - "Diálogo sobre o Não-Objeto", Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio, 26.3.1960.

"Arte Neo-concreta: uma contribuição brasileira", revista Crítica de Arte, Rio, 1962.

MORAIS, Frederico - "Escultura, Objeto e Participação", Revista GAM, nº 9/10, 1967.

"A espontaneidade do primeiro gesto", Diário de Notícias, Rio, 12.9.1967. "A arte não ilustra: é construção", id. 13.9.1967.

PEDROSA, Vera - "Amilcar de Castro - Escultura Hoje", Correio da Manhã, Rio, 15.3.1969.

"Amilcar: o que é, o que diz", id. 11.1.1969.

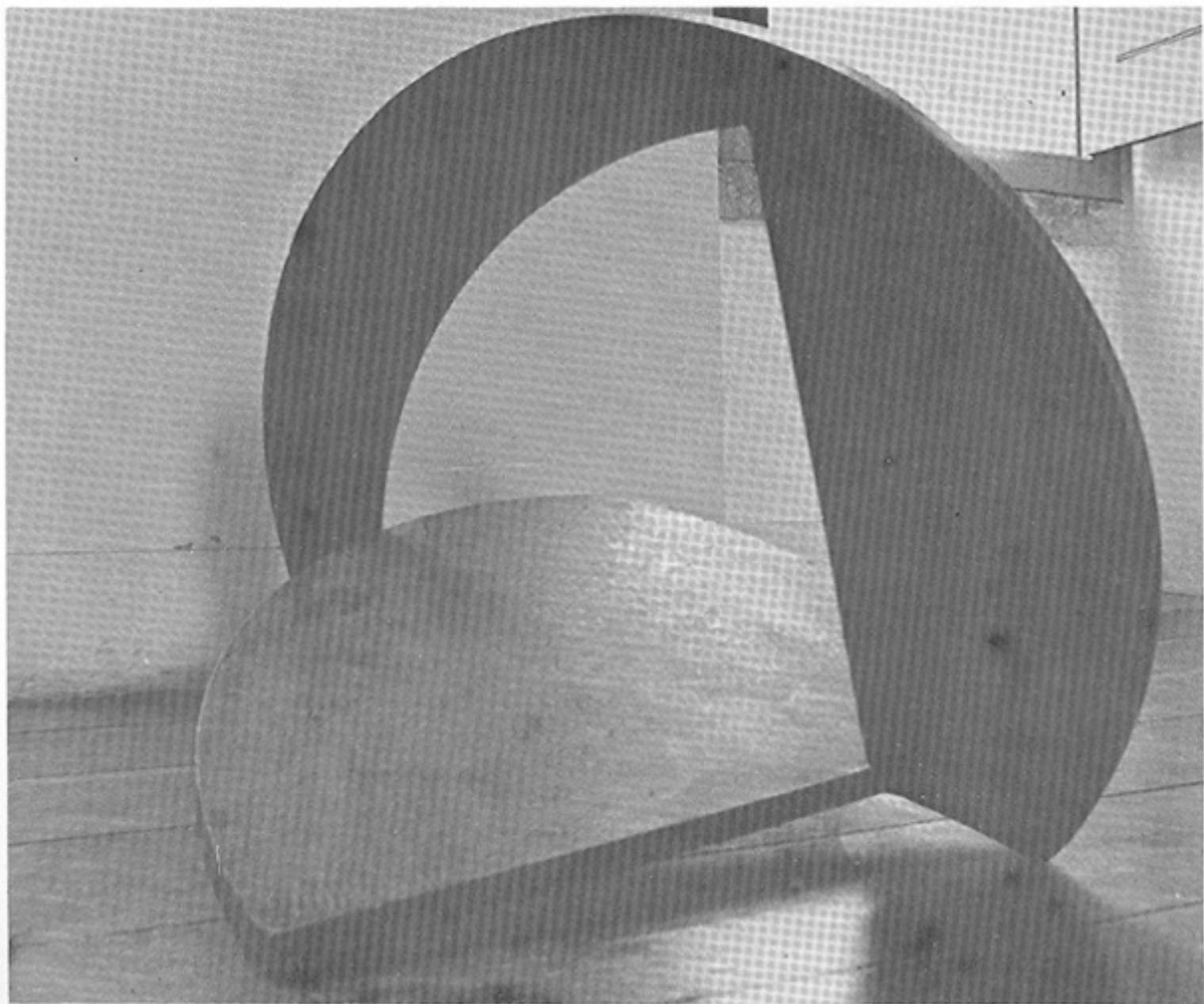
PONTUAL, Roberto - "Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois", Collectio, 1973, pág. 69.

SAMPAIO, Márcio - "A anti-escultura de Amilcar de Castro", Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 14.10.1967.

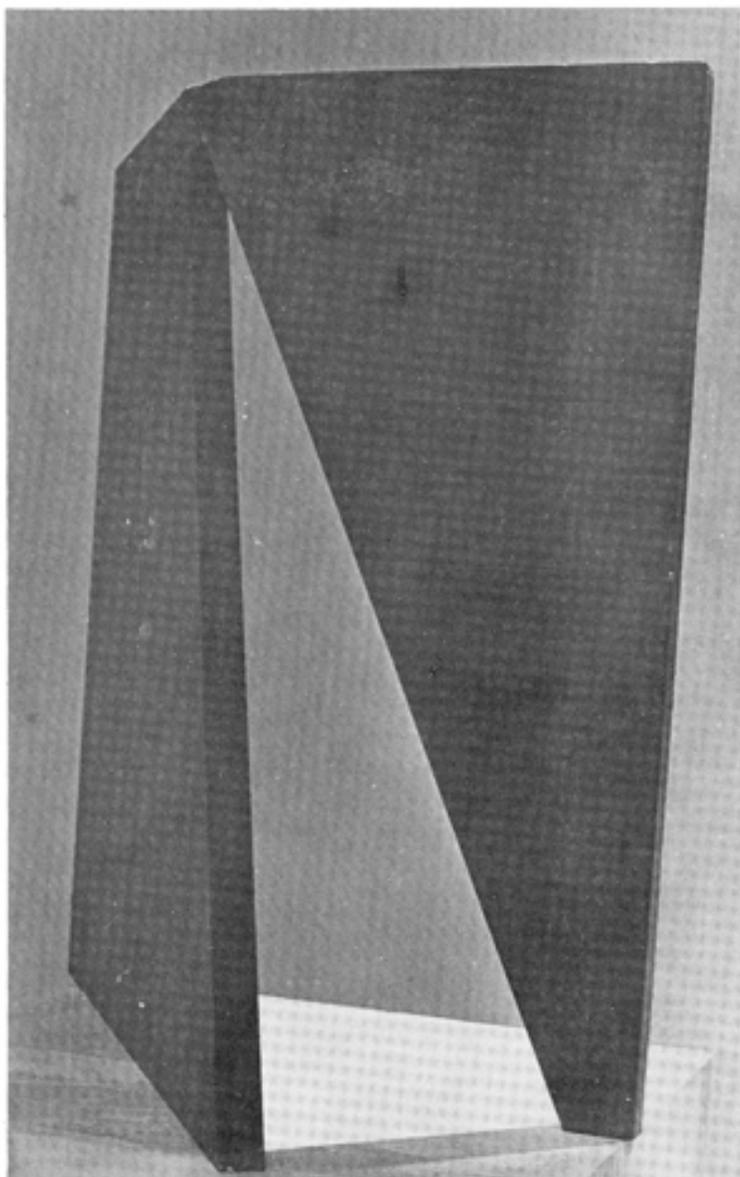
AMILCAR DE CASTRO

Paraisópolis, Minas Gerais, 1920. Reside em Belo Horizonte).

- Entre 1942 e 1950 estudou na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte: desenho e pintura com Guignard, escultura com Franz Weissmann. Bolsista da Fundação Guggenheim, residiu nos Estados Unidos, entre 1968 e 1971.
- Entre os prêmios obtidos destaca-se o de Viagem ao Estrangeiro, no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, 1967.
- Participou da Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada em 1960, em Zurique, por Max Bill, e das várias mostras do Grupo Neo-Concreto, do qual foi um dos fundadores, no Rio, São Paulo e Salvador. Integrou a mostra de artistas brasileiros, realizada em Buenos Aires, 1966. Realizou várias exposições individuais em Nova Iorque e, mais recentemente, em Belo Horizonte.
- Responsável pela diagramação, plano gráfico ou reforma gráfica, em diferentes épocas, de vários jornais e revistas brasileiras.
- Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas, da Fundação de Arte de Ouro Preto e da Fundação Escola Guignard, onde exerce também o cargo de diretor.



CHAPA DE FERRO DOBRADA - 1972
0,85 x 0,85 x 0,60 m



CHAPA DE FERRO DOBRADA - 1972
0,85 x 0,85 x 0,45 m

DEPOIMENTO

Há algum tempo, no Rio, surgiu o "Neo-Concretismo". Os artistas participantes não o premeditaram.

Uma coincidência de propósitos fez com que o movimento acontecesse. E depois cada um seguiu o seu caminho deixando a lembrança de várias exposições feitas no Rio e São Paulo e de muitos artigos escritos no Brasil e no estrangeiro.

Coincidiu naquele momento que muitos artistas se preocupavam com a origem ou fundamento da arte que faziam.

Ferreira Gullar, por exemplo, escreveu o livro - "A luta corporal" - livro de poesia que terminava como se fosse o urro do homem das cavernas na tentativa do primeiro verso.

Volpi - o maior pintor brasileiro de todos os tempos - pintava - e até hoje - o fundamento da pintura.

Fiz parte desse movimento.

Desde 1955 fazia uma pesquisa com lâminas de alumínio tentando descobrir o nascimento da 3ª dimensão. Seria anterior ao volume.

Mais próximo do fundamento da escultura.

Mário Pedrosa chamou o neo-concretismo de pré-história da Arte Brasileira, não porque fosse o primeiro movimento, mas porque buscava as origens ou fundamentos.

Como depoimento sobre minha "obra no contexto da arte brasileira", prefiro tentar descrever o processo criador de uma escultura como exemplo - assim ficará mais fácil para descobrir o meu lugar.

É de chapa de ferro

De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da 3ª dimensão.

De ferro porque é necessário

É natural de Minas, está ao alcance da mão

Todo mundo sabe trabalhar em ferro

A superfície é domada - é partida e vai sendo dobrada -
É quando, e por fatalidade, o espaço se integra
criando o não previsto.

É pura surpresa.

É como um gesto inesperado.

Um gesto espontâneo.

Espontâneo como se fosse o primeiro

- aquele que fundamenta a comunhão com o futuro.

A escultura que faço

é uma pesquisa da origem da própria escultura

porisso é simples

descobre a força do que é original.

Sol de muito tempo

entre noites dormindo

acorda e ilumina e ascende

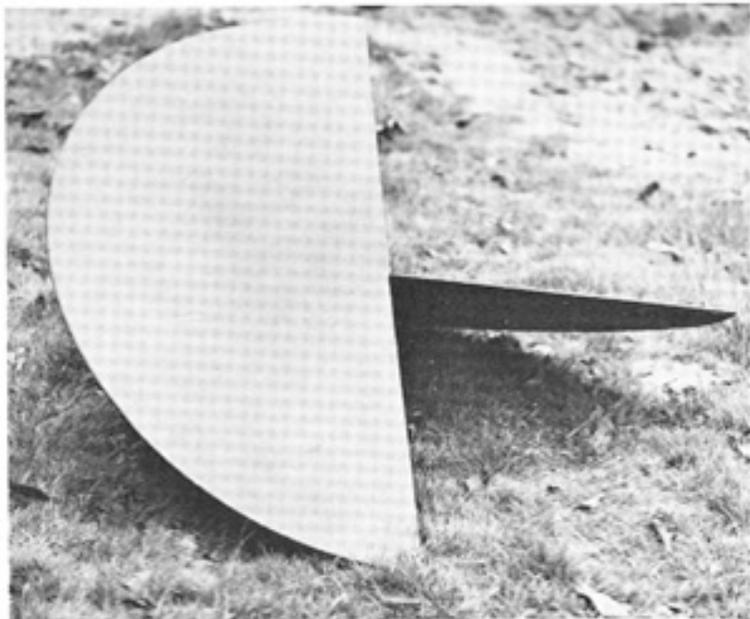
e é força e é fogo e é ferro

Verbo - silêncio vivo

Criador das montanhas

e fundador de um reino onde a palavra é inútil.

AMILCAR DE CASTRO



CHAPA DE FERRO DE 1/8 POLEGADA - 1955
1,20 x 0,80 m

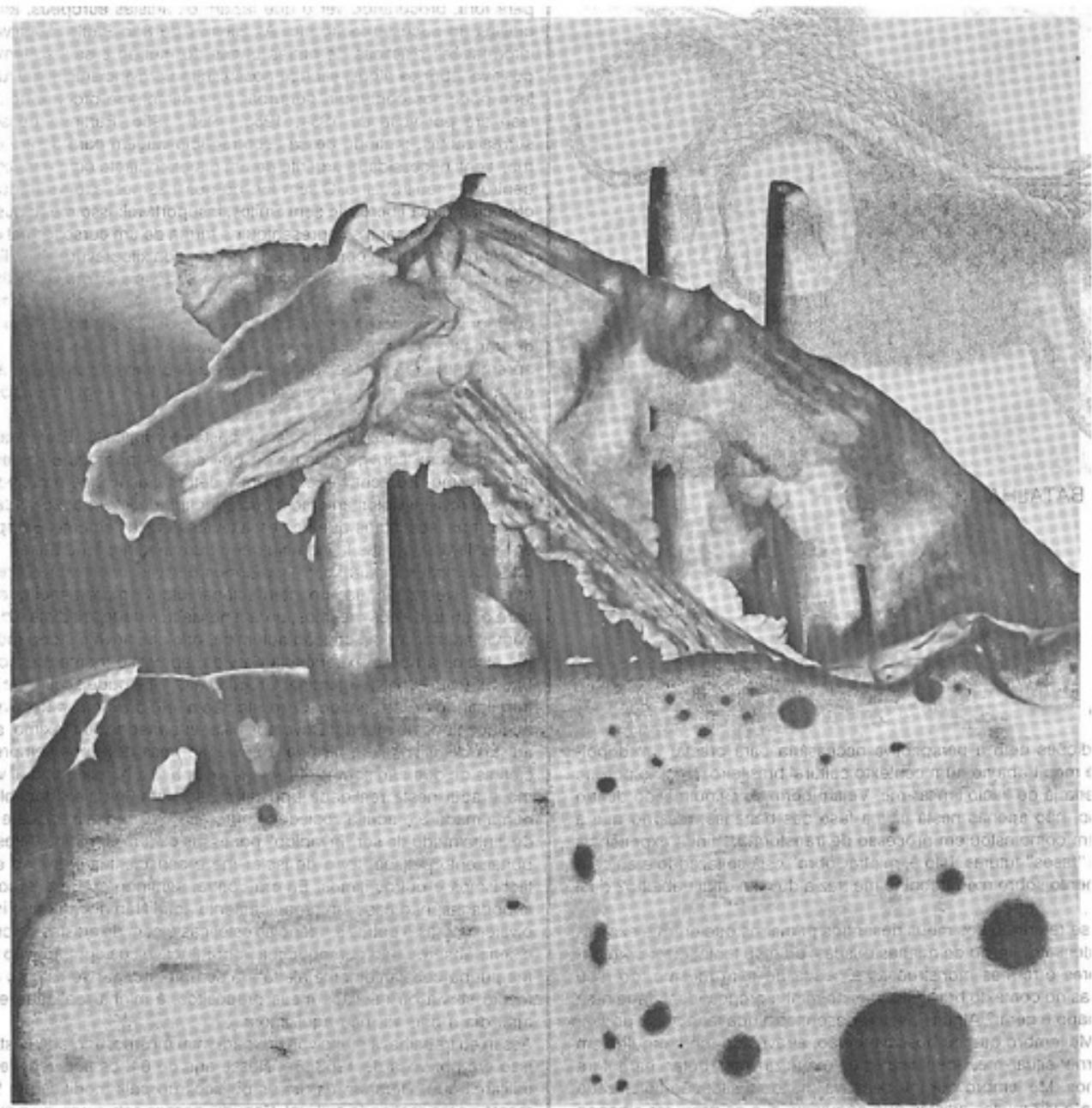


ANTONIO HENRIQUE AMARAL
(São Paulo, SP, 1935. Reside em São Paulo)

Bibliografia:

- BARDI, Pietro Maria - "Profile of the New Brazilian Art", Livraria Kosmos Editora, Rio, 1970, pág. 110.
FLUSER, Willen - "Campos de Batalha", Artes, nº 43, julho 1975.
GULLAR, Ferreira - Apresentação do Album "O Meu e o Seu", 1967.
Revista Colóquio Artes, nº 3, Lisboa, Portugal.
Revista "Arts Review", nº 25, 1971, Londres.
Revista "Arts Magazine", maio, 1974, Nova Iorque.
PONTUAL, Roberto - "Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois", Collectio, pag. 81, 1973.

- Estudou gravura com Lívio Abramo (1957) e com Shiko Munalata no Pratt Graphic Art Center, de Nova Iorque, em 1959.
- Recebeu 18 prêmios em pintura, gravura e desenho, entre 1957 e 1972, em salões e bienais brasileiros. Recebeu menção honrosa na 3ª Bienal de Gravura de Santiago, Chile, em 1967, e na mostra internacional de arte, em Havana, Cuba, 1968. Recebeu o prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, em 1971, viajando para os Estados Unidos, onde permaneceu dois anos.
- Realizou, de 1958 a 1975, 20 exposições individuais, em São Paulo, Santiago, Washington, Rio de Janeiro, Buenos Aires, La Paz, Cochabamba, México, Londres, Genebra, Brasília, Santos, São Paulo, Bogotá, Nova Iorque, no Birmingham Art Museum e no Fine Arts Center of Nashville, Estados Unidos.
- Desde 1957 participa de mostras coletivas no Brasil e no exterior, a destacar: Arte Brasileira Hoje, 1964, no Royal College of Art, de Londres, 1º Certame Latino-Americano de Xilogravura, Buenos Aires, 1962, Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da USP (66/71), Panorama da Arte Brasileira Atual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (70/73), Salão de Outono, Paris, 1971, Salão Nacional de Arte Moderna (69,70,71), III Bienal de Medelin, Colômbia, Bienal de São Paulo (61, 63, 65, 67), Pintura Latino-Americana, no Queen Cultural Center, Nova Iorque, 1973, Arte Latino-Americana, Universidade de Massachusetts, Estados Unidos.



"CAMPO DE BATALHA 27" - 1974
1,53 x 1,53 m



"CAMPO DE BATALHA 13"
1,22 x 1,67

DEPOIMENTO

Não tenho condições nem a perspectiva necessária para prestar um depoimento que situe meu trabalho num contexto cultural brasileiro. Mesmo porque tentar fazê-lo seria já de início limitar-me. Vejam bem: eu estou metido dentro de meu trabalho, não apenas nesta última fase das bananas, mas no que a antecedeu, assim como estou em processo de transformar minha experiência atual em outras "fases" futuras. Isto é, minha "obra" está se fazendo e eu com ela. Um depoimento sobre meu trabalho me traz a dúvida: qual trabalho? qual obra?

Será que estão se referindo aos meus desenhos primeiros que eram a expressão penosa e intensa do início de minhas buscas, do meu tentar dizer com traços, timidas cores e formas monstruosas a busca de mim mesmo, do meu lugar, não apenas no contexto brasileiro mas de minha própria identidade num plano mais humano e geral? Alguns desses desenhos ainda tenho e se podem ver nos slides. Me lembro que eu buscava então, através de um mergulho em meu caos interno situar-me, identificar-me, exorcizar-me, botar para fora demônios internos. Me lembro que eu pensava muito na situação colonizada de nossa cultura e via muitos artistas que começavam a se procurar olhando

para fora, procurando ver o que faziam os artistas europeus, americanos, os artistas de sucesso local, etc. As Bienais de São Paulo já estavam trazendo informações plásticas de outras partes do mundo e se isso tem um aspecto positivo, abrir os olhos, sacudir nosso tímido provincianismo cultural, por outro lado pode nos confundir, perturbar violentamente a procura de nós mesmos. Isso era por volta de 1954, 1953, 1955, 1956. Partindo desses desenhos surrealizantes, partindo dessa escorregadia viagem para dentro de mim mesmo, senti necessidade urgente de um maior contacto com a realidade exterior, dentro de meu trabalho. O sem-fim-de-nós mesmos, a folha branca, o nanquim ofereciam uma liberdade sem limites, insuportável: isso me angustiava. E essa realidade necessária se apresentou na forma de um curso formal de desenho e posteriormente num contacto com a técnica da xilogravura. A realidade exterior oferecia uma resistência e dava maior consistência ao meu trabalho. A madeira resistia às minhas intenções, os buris, goivas, não me obedeciam e o trabalho de imprimir, de dosar a tinta, o papel, a prensa, eram ao mesmo tempo meios de trabalho e obstáculos ao que se queria dizer, traçar, cortar, imprimir. E o aprendizado de uma técnica foi se fazendo. Então muitos maneirismos de meu desenho, muita coisa secundária não resistiu às exigências dos materiais e desapareceram.

Minhas imagens nesse tempo eram bastante subjetivas. Eram mais produto de minha relação comigo mesmo do que com as pessoas e coisas próximas a mim mesmo. Eu achava com grande determinação que o negócio era aqui e agora e resistia violentamente a qualquer tipo de informação vinda de fora, aos modismos, aos ismos que nos assaltavam constantemente. Sempre achei que era neste nosso caos latinoamericano que tínhamos que buscar nossa identidade pessoal e cultural sem apelarmos para as insustentáveis teorias de que arte é universal, linguagem internacional, etc. Sempre achei que era olhando para o fundo de nós mesmos, para a nossa realidade imediata é que nós poderíamos aspirar a uma criação autêntica, original, nova e independente de fatores alheios à nossa experiência de vida, ao nosso momento social e cultural. Em 1959 viajei para Argentina, Uruguay e Chile e pude sentir que havia artistas trabalhando nesse sentido. Com isto não quero dizer que não devemos saber o que acontece no mundo! Devemos estar informados ao máximo, saber da arte, artistas decisivos, sua história e evolução, mas devemos sempre estar conscientes de que não somos europeus nem norte americanos, que vivemos mesmo é aqui nesta realidade tropical e não num "paraíso" tecnológico e nem numa madura e adulta sociedade européia. Eu, naquela época e naquela idade, tinha medo de ser "invadido" por essas culturas e minha defesa, meu comportamento pessoal foi o de isolar-me e conscientemente não embarcar em tachismos e outros ismos. Eu era contra, sentindo que essas correntes eram importadas, não nasciam organicamente aqui. Não nego nem o interesse nem o valor dessas e outras tendências estéticas e nem de artistas de outras culturas e seria absurdo não perceber sua importância e sua contribuição à arte. O que me punha constantemente alerta era sempre indagar se este ou aquele movimento servia ou não aos meus propósitos, à minha realidade específica, ao meu dia a dia, ao meu aqui-agora.

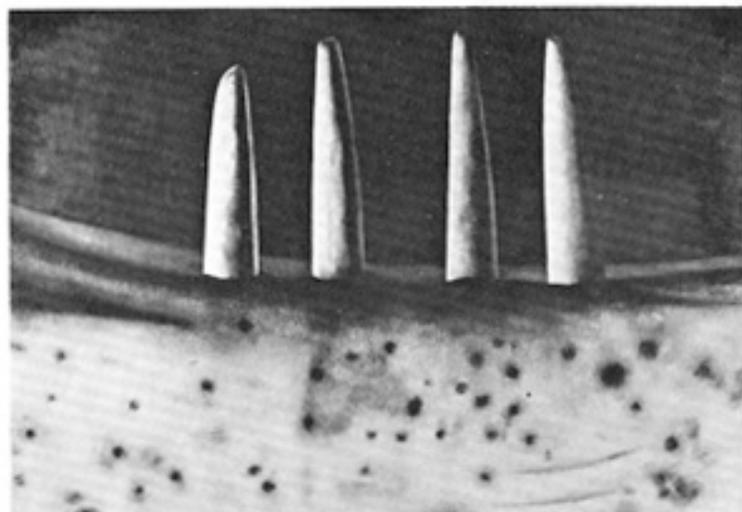
Assim eu trabalhava muito voltado para mim mesmo, apoiado nestes conceitos. Isso era por volta de 1963, 64. Nesse ano de 64, os acontecimentos político-militares que alteraram os rumos políticos do país modificaram fundamentalmente nossa realidade cultural. Sacudiu nossas estruturas, ou a ausência delas

e, de certa forma, fôz com que os artistas e intelectuais passassem a olhar mais atentamente o que se passava ao seu redor. Minha gravura que se caracterizava por um certo sarcasmo e obstinado figurativismo também se modificou, assim como meu relacionamento face à realidade. A cor invadiu minhas gravuras e a pintura foi se impondo como veículo mais apropriado para minha nova aventura tonal e colorística. Em 1967 com meu álbum "O meu e o seu" trato de fixar 7 aspectos da realidade objetiva, sobretudo a violência no mundo atual: seja aqui em nosso continente, seja na estrutura internacional de consumo; a violência em qualquer parte do mundo. A gravura passa a ser um veículo de meu relacionamento não apenas comigo mesmo, mas principalmente de minhas relações com esse mundo. Nunca fui muito interessado em pesquisar novas técnicas a não ser o suficiente para dizer alguma coisa: meus instrumentos eram os já bastante conhecidos e antigos. Minha idéia de vanguarda não é a de apresentar ou pesquisar novos materiais e sim de ter uma visão nova, contemporânea de minha vida, minha experiência. Elaborar e trabalhar um material antigo de uma forma nova, tratando de expressar minha visão pessoal da realidade e de minha experiência de vida. Acredito, não obstante, que o artista que especula com novos materiais enriquece o vocabulário técnico dos problemas de expressão, estabelecendo novas relações, desmistificando novos materiais e trazendo outras perspectivas para a expressão artística.

Ai entramos em 1968, importantíssimo ano de efervescências culturais, debates e uma profunda busca dos artistas, estudantes e intelectuais que queriam saber como e de que forma se situavam na nova ordem cultural política e social estabelecida em 64. Discutia-se a atuação da Bienal, reavaliava-se o teatro, a música popular, o cinema e as artes plásticas. Os artistas procuravam desaperadamente seu papel no contexto social. José Celso Martinez Correa montava "Rei da Vela" de Oswald de Andrade e "Roda Viva" de Chico Buarque. Discutia-se o boicote à bienal, o problema da censura era abordado, surgia o movimento tropicalista, a crítica de arte se reformulava e tentava-se uma integração das artes plásticas com outras manifestações artísticas na Feira Paulista de Opinião. Nesse fecundo clima de "cultura posta em questão" (título do livro do crítico e poeta Ferreira Gullar) meu trabalho se transforma em uma série de bocas, dentes e línguas num mordaz comentário. Seguiram-se então as bananas numa flagrante posição contra a arte importada, com muita ironia, numa tentativa de reformular e se dar maior atenção aos nossos objetos, coisas e gentes. A mordacidade e sua ironia, sua agressividade sintonizavam-se com o clima presente em São Paulo e Rio.

As formas buscadas e as soluções plásticas encontradas neste vetor, a banana, são bastante recentes e me encontro bastante envolvido com este trabalho. Acredito que a crítica de arte tem situado com maior propriedade este meu trabalho no contexto cultural brasileiro.

Este meu depoimento procura muito fragmentariamente dar uma visão destes meus caminhos para chegar até aqui e daqui para alguma parte. As bananas têm se transformado, desde 1968 até hoje. De uma visão do fruto isolado ou em sua penca, no cacho e suas possibilidades plásticas, até as imagens mais elaboradas dos "Campos de Batalha" de New York, muito chão foi percorrido. De uma iconografia simples até o comentário mais sofisticado e humanizado deste último período executado em New York (permanência de 2 anos em N. York, Prêmio de Viagem do Salão Nacional do Rio de Janeiro) as transformações são evidentes. Em N. York pude mais uma vez constatar os grandes abis-



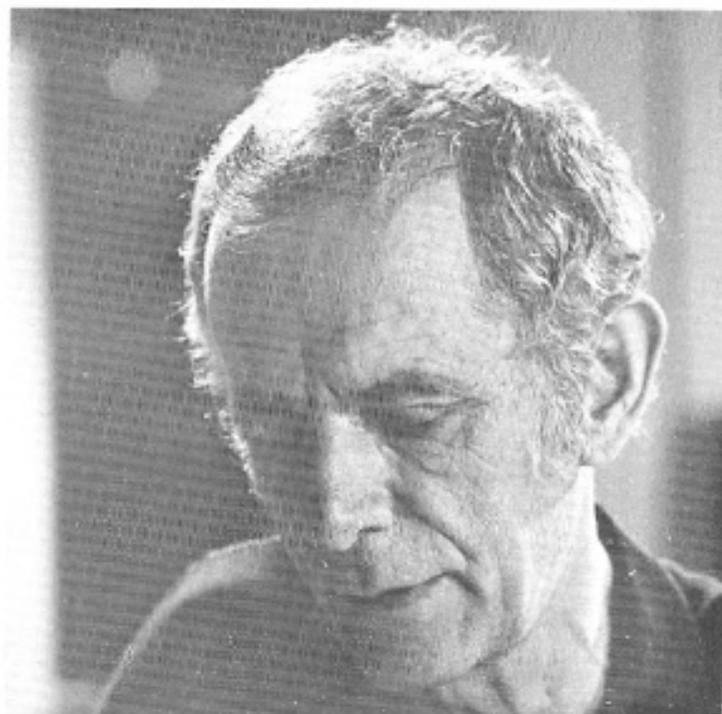
"CAMPO DE BATALHA 23" - 1974
1,30 x 1,83 m

mos que separam a nossa realidade subdesenvolvida, semi-agrária, da realidade tecnológica, racional, pragmática e cartesiana da sociedade americana. Estas distinções são evidentes no trabalho artístico de lá e de cá; nós muito mais ligados à uma tradição européia do que ao exacerbado objetivismo da arte americana.

A angústia do homem em uma sociedade de consumo que nos subjugua e domina estão evidentes nos climas de meus últimos trabalhos e se foram executados nos Estados Unidos não excluem sua atualidade dentro da realidade brasileira que desenfreadamente importa o modelo social americano.

Podem me perguntar porque estando em N. York, numa sociedade tão distinta da nossa continuei a pintar as bananas tão radicalmente latinoamericanas: aí respondo que foi minha forma pessoal de resposta a uma situação nova, foi minha luta pessoal para não confundir minha identidade, minha tentativa pessoal para atravessar uma realidade nova. Foi, sem dúvida uma experiência muito importante. Minha pintura é e sempre será uma pintura brasileira pelo simples fato de que não nasci nem na Alemanha, nem na Argentina nem na China: o que eu fizer será sempre uma manifestação de minha experiência de vida que é em sua maior parte adquirida no Brasil face aos meus e nossos problemas. Acredito que no tomar cada vez maior consciência de nossa realidade, na tentativa da gente procurar cada vez mais conhecer-nos no sem-fim-de-nós-mesmos é que nós artistas brasileiros podemos aspirar a uma maior participação na assim chamada "arte universal", que no fundo está dentro de nós mesmos e na relação que mantemos com nossa realidade imediata que nos cerca: o nosso dia-a-dia Brasil, América do Sul, 1975.

ANTÔNIO HENRIQUE AMARAL



Bibliografia:

- AYALA, Walmir - Weissmann: um pioneiro da arte pincível. *Jornal do Brasil*, Rio, 24.4.1971.
- GULLAR, Ferreira - Franz Weissmann. *Jornal do Brasil*, Rio, 22.3.1959.
- MAURÍCIO, Jayme - O novo e inquieto Weissmann. *Última Hora*, Rio, 7.10.1972.
- MORAIS, Frederico - Cor e espaço em Weissmann, 1/2. *O Globo*, Rio, 17.9.1975. Id. "Claras Arquiteturas de Antanho". *Organicidade Atual em Weissmann*. *Diário de Notícias*, Rio, 25.10.1966.
- MORENO GALVÁN, José María - La nueva forma de Weissmann. *Diário de Cadiz*, Madrid, 4.8.1961.
- PEDROSA, Mário - Franz Weissmann, um caso. *Correio da Manhã*, Rio, 22.11.1946.
- PONTUAL, Roberto - Weissmann, entre a forma e o espaço. *Jornal do Brasil*, Rio, 11.9.1975.
- VALLADARES, Clarival do Prado - Franz Weissmann: série 74/75. Apresentação no catálogo da Galeria Arte Global e Petite Galerie.

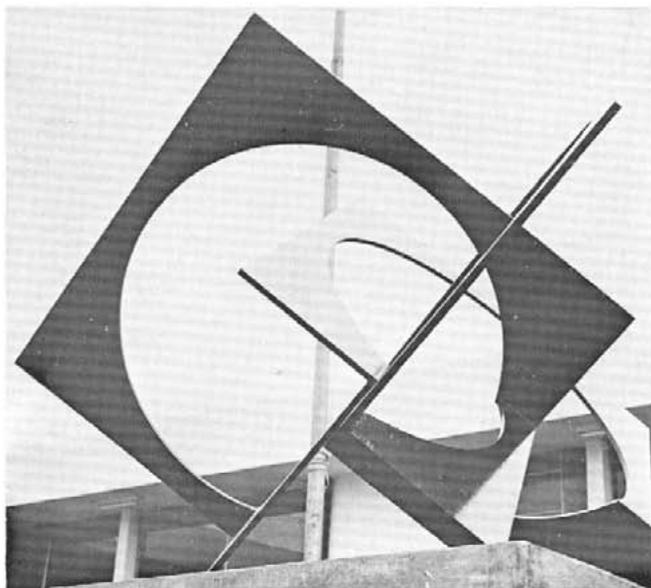
FRANZ WEISSMANN

(Áustria, 1919. Veio para o Brasil em 1924. Reside no Rio)

- Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio, e, durante dois anos, com o escultor August Zamoyski.
- Entre 1948 e 1956 residiu em Belo Horizonte, Minas Gerais, nesse período ensinando na Escola de Belas Artes, ao lado de Guignard. Entre 1959 e 1965 viajou por vários países da Europa e Extremo Oriente.
- Entre 1948 e 1973 recebeu dez prêmios no Brasil, inclusive dois de desenho, entre os quais se destacam os primeiros prêmios de escultura no Salão Paulista (1954) e no Salão de Belo Horizonte (1973), o Prêmio Leirner, da Galeria das Folhas (1956), o de "Melhor Escultor Nacional", na IV Bienal de São Paulo (1957) e o de Viagem ao Estrangeiro, no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1958.
- Realizou 10 exposições individuais, entre 1962 e 1975, em Madrid, Roma, Rio, Belo Horizonte e São Paulo. Participou várias vezes do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo, esteve presente na Exposição Internacional de Arte Concreta, organizada por Max Bill, em 1960, em Zurique, na Bienal de Escultura ao Ar Livre, em Antuérpia, em 1971, e na Bienal de Veneza, em 1972. Um dos signatários do Manifesto Neo-Concreto, participou da primeira mostra do grupo, em 1959, no Rio.



Série "JANELAS" - 1975
2,00 x 1,20 x 0,40 m



"TRÊS PONTOS" - 1958

DEPOIMENTO

- FM - Situe rapidamente as fases iniciais de sua escultura, digamos a partir de Belo Horizonte.
- FW - Preciso explicar o seguinte: como cursei a Escola Nacional de Belas Artes, fazia figurativo porque, sendo uma academia, lá só se concebia, naquela época, a arte figurativa. Minha permanência em Belo Horizonte foi como um retiro voluntário, para me libertar do peso acadêmico que me foi imposto pela ENBA.
- No início continuei figurativo, mas pode-se ver que mesmo as minhas primeiras figuras são formas sintéticas. São minimal figuras, dentro do conceito atual da minimal arte. Procurei a máxima síntese dentro da forma humana.
- FM - Como e quando você passa para a geometrização e, depois, para a geometria?
- FW - Já nas minhas primeiras figuras pode-se sentir uma tendência de ordem geométrica, que aos poucos foi se acentuando, numa evolução lenta, que levou vários anos, até chegar ao despojamento total da figura humana, para depois entrar no

caráter geométrico propriamente dito.

FM - Situe especialmente sua participação no Concretismo/Neo-Concretismo.

FW - Dentro de minha procura de ordem e disciplina, forçosa e inconscientemente fui me encaminhando para esse rumo, que se convencionou chamar de Arte Concreta. Não foi caminho consciente, preconcebido. A coisa em mim foi se desenvolvendo naturalmente. Acho que não houve uma influência direta do meio, porque eu estava isolado em Belo Horizonte. Acompanhava, é claro, pelos jornais. Mas, no início, não participei dos movimentos concretistas brasileiros. A ligação consciente com os concretistas surgiu depois dos trabalhos que realizei em Belo Horizonte. Foi um resultado natural de afinidades.

Também não vi a exposição de Max Bill. Só fui vê-lo na 1ª Bienal de São Paulo, com a "Unidade Tri-partida", que não estava em meu caminho de linhas retas.

No período Neo-Concreto já havia mudado para o Rio, onde participei dos encontros e debates do grupo. Também aí minha adesão é explicada por uma afinidade com os princípios do movimento.

A gente quase que poderia chamar o Neo-Concretismo de concretismo latino-americano. O Concretismo nasceu na Suíça, um país de filosofia diferente da nossa. Aqui tudo influiu para as modificações: outro clima, outra filosofia de vida, outra cultura, um conceito mais aberto de todas as coisas. Um concretismo jovem só poderia nascer num país novo, como o nosso. Em nosso manifesto já dissemos que procurávamos criar o "nosso" concretismo.

FM - Mencione eventuais influências sobre seu trabalho.

FW - Não quero me perder em especificar as influências que todos nós sofremos até encontrar nosso próprio caminho. Não se pode nascer do nada. Tudo que nasce, nasce de alguma coisa. Não interessaria em nada toda a nossa energia e vontade se ficassemos inteiramente isolados de todo contato com outras culturas que nos precederam e que existem paralelamente à nossa.

FM - Durante muito tempo o quadrado, como arquétipo da forma (beleza) pura, foi sua preocupação principal. Por que?

FW - O quadrado e sua transposição à terceira dimensão, o cubo, são as formas mais puras, mais equilibradas. Por isso servem de ponto de partida para o desenvolvimento de meus trabalhos. Com eles procurei criar espaços modulados em função do princípio de equilíbrio.

FM - Certa vez, definiu sua escultura como um desenho no espaço. É assim ainda que encara sua escultura?

FW - Eu me referia às esculturas lineares, que realizo até hoje. O fio

é o limite do plano espacial, a concretização da linha, que é bidimensional. Por isso, minhas esculturas lineares determinam um espaço virtual, tornando-se como desenho no espaço.

FM - Da mesma maneira disse, antecipando a participação do público em sua obra, que gostaria que as pessoas caminhassem dentro de suas peças. Como coloca, hoje, o problema da participação do público, na escultura, em relação à arquitetura e o urbanismo?

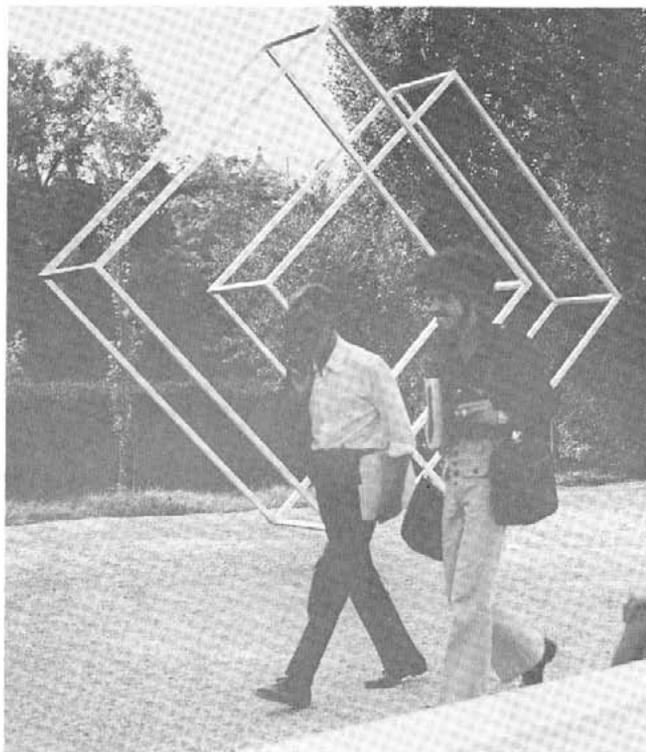
FW - Foi sempre minha preocupação, em meu trabalho, não o ver simplesmente de fora, como um objeto de adorno, mas como problema espacial. Sempre imagino minhas esculturas em dimensões monumentais, transitáveis, mas não habitáveis. Meu espaço deve funcionar tanto de fora para dentro como de dentro para fora. Minha escultura é pensada para se integrar na paisagem ou no meio ambiente arquitetônico, interior ou exterior.

Por exemplo, minhas esculturas lineares (as da Bienal de Veneza) ou os grandes planos atuais procuram formar um contraste com a paisagem, mas nele se integram sem criar conflitos.

FM - Quando a cor surgiu em sua escultura? Relacionar cor e material, cor e espaço.

FW - O problema da cor na escultura já vem me preocupando há vários anos. Minhas primeiras esculturas coloridas foram expostas na 9ª Bienal de São Paulo: a torre vermelha, em ripas de madeira, e trabalhos utilizando estruturas primárias da indústria, pintados em azul e amarelo. Eram também elementos lúdicos, mutáveis, que exigiam a ação direta do espectador. O público devia participar de um processo de recriação contínua, como um estímulo à inventividade. A cor tem uma importância essencial em minha escultura de agora. Tudo é luz e cor. Sem luz e cor, nada existe. Os próprios materiais naturais têm cor. Fala-se na cor do alumínio, do ferro, do aço. Os materiais sintéticos hoje utilizados são coloridos.

A escultura geométrica colorida é considerada uma das correntes mais avançadas da escultura contemporânea. De minha parte, utilizo a cor pintada, em minhas esculturas, com a intenção de dar mais força expressiva e dinâmica, comunicá-la mais, quebrar o silêncio da pureza geométrica. Com a cor, elas cantam mais, vão mais ao encontro do espectador. Isto para mim é muito importante, esta necessidade de uma comunicação mais direta e mais intensa com o espectador. Utilizo a cor também como instrumento de unificação. A cor une os elementos e os planos entre si, porque dá continuidade ao espaço. Quando quero criar contrastes de sombra e luz, ou de profundidade, uso cores distintas, exatamente com a intenção contrária, a de acentuar as diferenças de planos no espaço.

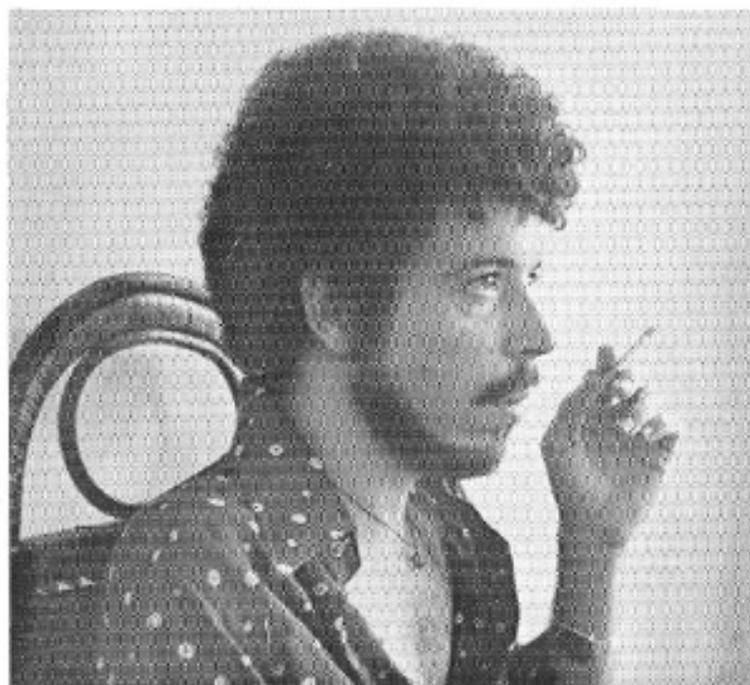


"ESTRUTURAS VIRTUAIS" - 1972

FM - Sua escultura já foi definida como minimalista e pós-minimalista. Você, ao que parece, se considera um essencialista. Poderia distinguir esses termos?

FW - Minha escultura é uma consequência natural de minha necessidade de síntese: dizer com o mínimo de elementos. O mais no menos. É o nada no tudo, o tudo no nada. Uma espécie de comportamento zen. Me sinto essencialista, porque procuro abranger, com minha escultura, um sentido mais transcendental. Minha escultura não se preocupa apenas com a economia de materiais. Tem um sentido mais metafísico, filosófico e espiritual.

(Entrevista concedida a Frederico Morais em outubro de 1975.)



Bibliografia:

AYALA, Walmir - "A Criação Plástica em Questão", Editora Vozes, Rio, 1970.

MAURÍCIO, Jayme - Espíndola: Satanismo Bovino. Correio da Manhã, Rio, 29.2.1972.

MORAIS, Frederico - Descaminhos do Boi. Diário de Notícias, Rio, 15.3.1972.

id. Bovinocultura, Sociedade do Boi. Diário de Notícias, Rio, dezembro, 1969.

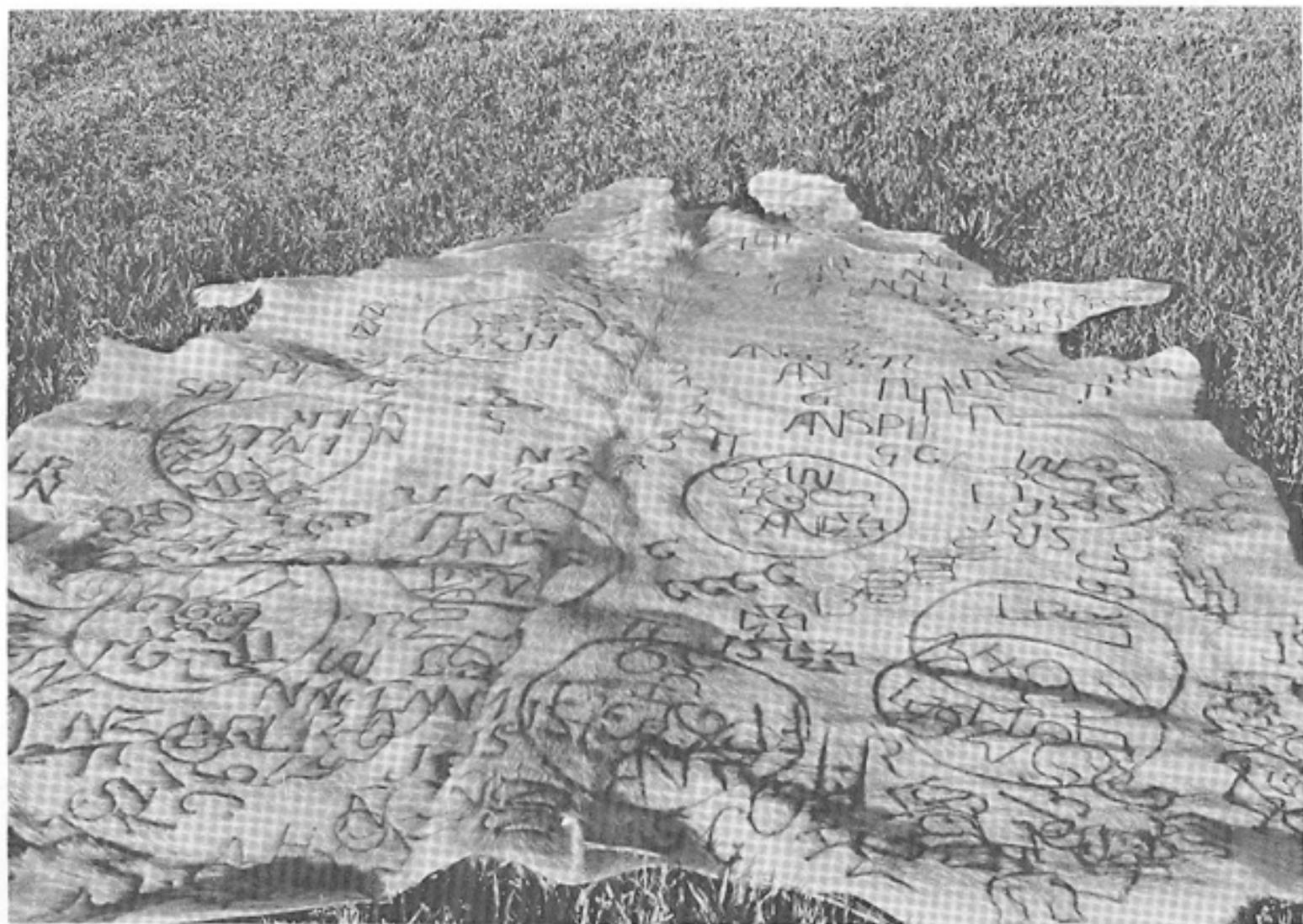
PONTUAL, Roberto - Wanda, Espíndola, Collares e Ascanio: Pontos Cardeais de Arte Nova. Jornal do Brasil, Rio, 12.8.1970.

VALLADARES, Clarival do Prado - Apresentação catálogo Bienal de Veneza, 1972.

HUMBERTO ESPÍNDOLA

(Campo Grande, Mato Grosso, 1943. Reside em Cuiabá)

- Autodidata.
- Recebeu prêmios nos salões municipais de São Caetano, Campinas, Santo André e Santos, todos em 1968, na III Exposição de Jovem Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da USP e do Salão de Belo Horizonte, em 69, e também, Referência Especial na Bienal da Bahia, em 1968, certificado de Isenção de Júri, no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, em 1969 e o prêmio de viagem ao exterior, na IX Bienal de São Paulo, em 1971.
- Realizou, entre 1967 e 1972, cinco exposições individuais, em Corumbá, Campo Grande, Rio e São Paulo. Participou de 35 mostras coletivas no Brasil e no exterior, destacando-se a Bienal de São Paulo (69, 71, 73), Salão Nacional de Arte Moderna (73/75), IV Salão de Arte Moderna de Brasília (67), JB/Resumo (70), Panorama de Arte Brasileira Atual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970, da III Bienal de Coltejer, Medellin, Colômbia, em 1972 e da Bienal de Veneza, no mesmo ano.
- Desde janeiro de 1974 dirige o Museu de Arte e de Cultura Popular, da Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá.



BOVINOCULTURA
Couro com marcas



BOVINOCULTURA
Oleo s/ Tela

DEPOIMENTO

Comecei a encarar seriamente a atividade de artista plástico em 1967 com minhas primeiras obras sobre a Bovinocultura. Essas obras nasceram da procura consciente de um temário que pudesse tornar válida minha opção de ser artista, sem contudo recorrer à circundante visão provinciana de que o artista é um sofisticado a mais na sociedade. Essa consciência começou a despontar no ano anterior quando aliado a Aline começamos nós dois, com a natural inexperiência, a implantação de um movimento em favor das artes plásticas em nosso Estado. Naquela ocasião era apenas um autor de pinturas tendentes ao expressionismo. Hoje entretanto posso acreditar que o primeiro resultado positivo daquele movimento que visava a elevação do nível artístico da coletividade aconteceu em mim mesmo primeiramente. Por isso acredito na força dos movimentos e, ainda talvez por isso, dirijo hoje um Museu de Arte na Universidade em Cuiabá.

Aline, desde 1967, sempre acreditou que eu deveria tornar-me uma espécie de "carro-chefe" das artes plásticas no Estado, rompendo o mito do artista provinciano. Com isso comprovaria aos outros valores que surgiam a viabilidade de também optarem por Mato Grosso, antecipando dessa forma no tempo e no espaço o irreversível fenômeno cultural do processo civilizatório. Oito anos após, a seriedade com que são recebidos hoje nossos artistas no eixo São Paulo-Rio comprova claramente a intuição poderosa que podem conter os verdadeiros ideais.

Quanto à escolha do meu tema, acredito que fundamentou-se na oportunidade que tive de já naquela época possuir referenciais de cultura que ainda conservam sua validade, como por exemplo a relação entre arte e sociedade.

Quando me perguntam como me situo dentro do contexto da arte brasileira, digo apenas que me situo e com vantagem, se esse contexto puder ser encarado geograficamente. Sob outro enfoque, situa-se num contexto de arte brasileira todo trabalho que possa propiciar reflexões em torno de realidades brasileiras. No caso da minha obra em particular, recorro a Frederico Moraes quando em 1969 escreveu: "A pintura de Humberto Espindola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. Essência e existência de Mato Grosso". O X Salão de Campinas aparece como uma nova oportunidade de exprimir um trabalho. Entendi a apresentação de dia-

positivos como um possível novo processo técnico-formal para a apresentação de uma obra. Assim, aos elementos tradicionais - forma, cor e conteúdo, acrescenta-se o roteiro como elemento fundamental para a leitura, sem contudo comprometer a expressão plástica de cada cena individualmente.

Tomando um roteiro como proposta descritiva diria que minha "Bovincultura" parte da circunstância: o Pantanal. Essa região sui-generis, com 230 mil km² é um ambiente ideal para o habitat do boi. Poderia dizer também que me considero um paisagista. Minha representação formal está totalmente relacionada com o Pantanal visto do alto. Nas minhas pinturas as linhas labirínticas, os prateados e os filetes cintilantes são representações dos rios e vazantes, poços e corixos, babas e barbelas. Represento também as montanhas chapadas que rodeiam o Pantanal e prosseguem pelo Mato Grosso. Subindo os morros encontramos as cidades, os matadouros e o consumo. Mesmo quando trabalho a ferro e fogo sobre couro, não perco o sentido da paisagem e da circunstância. O couro se transforma em mapa. Mapa da ocupação. Cartografia do domínio onde as marcas assinalam, ao modo estatístico, a posição dos rebanhos e o poderio dos proprietários. Quando a circunstância começa a ser vista sob esse enfoque, o status começa a se consolidar, implicadamente. Ele passa a ser analisado em todos os seus níveis, mas a sua consolidação definitiva e objetivada acontece quando o boi comparece para efetivar sua destinação: pecus transformando-se em pecúnia e depois em pecus outra vez e assim por diante. É nesse processo interativo que apoio as bases do meu trabalho. Recentemente a pecúnia comparece nas minhas pinturas como deusa cunhada na moeda brasileira. Advém daí uma religiosidade, uma relação mística, relação esta que percorre o processo reflexivo que se pode fazer entre os níveis diversos do status e o culto dessa deusa moeda. Nessa reflexão, implica-se um ritual básico: o sacrifício diário do boi. O sacrifício do "campeão" anônimo dos pastos que morre diariamente pelo homem, mantendo nesse ritual outros rituais que se fazem necessários para que o status se justifique como status quo e a deusa da moeda se glorifique como deusa. Esse "campeão" anônimo tem merecido em muitos dos meus trabalhos sua homenagem. Eis o porque dos crachats ou rosetas negras. O boi Campeão das exposições agro-pecuá-



BOVINOCULTURA
Ambiente - XI Bienal - SP

rias não é matado. Ele, como a deusa da moeda, a pecúnia, é praticamente imortal com seu crachat verde e amarelo. Ele é o reprodutor, o corno místico, a fonte da fortuna de onde o ouro se despeja na medida do seu peso. Ouro bovino que por força dos seus deficiadores nem sempre é o ouro que está abaixo das virtudes. "Virtute Plusquam Auro" só é uma verdade quando se propõe o boi como a própria virtude. Essa profunda ironia é que tem feito o meu trabalho ser tão crítico e dual. O homem-boi, o boi humanizado é sempre um reprodutor. E a prole dos reprodutores perece diariamente em sacrifício de modo de vida, e paradoxalmente da saciedade e da fome. O sangue derramado pelo boi, filho do Campeão, circula e alimenta os ritos de uma eucaristia técnica de economias e comércios. Os dogmas contidos nesse fenômeno são mistérios porque implicam e decidem as linhas de uma vida social. Nessas reflexões apoio o conteúdo dos meus temas, mas não creio que ele se limite a estas colocações. No ato de criar o artista imprime na coisa criada a síntese do conhecimento objetivo e conjectural que, conscientemente ou não, ele acumulou como indivíduo-social.

HUMBERTO ESPÍNDOLA



Bibliografia:

AYALA, Walmir - Apresentação no catálogo Galeria Bonino, 1970.

BARDI, Pietro Maria - Profile of the New Brazilian Art. Livraria Editora Kosmos, Rio, 1970.

CAMPOS, Renato Carneiro - O pintor João Câmara. Diário de Pernambuco, Recife, 6.2.1972.

CLAUDIO, José - "Os Renascentistas de Pernambuco". Apresentação catálogo mostra Oficina Pernambucana, MAC/USP, 1967.

HOLANDA, Gastão de - Texto introdutório ao album com 20 litografias suas, Mini Graf, Recife, 1970.

MORAIS, Frederico - Os quadros inviáveis. O Globo, Rio, 17.8.1975.

PONTUAL, Roberto - "Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois", Collectio, 1973, pág. 219.

JOÃO CÂMARA FILHO

(João Pessoa, Paraíba, 1944. Reside em Olinda)

- Frequentou o curso livre da Escola de Belas Artes da Universidade de Recife, entre 1960 e 1963. Bacharelou-se em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco.
- Recebeu os prêmios de pintura e gravura no Salão do Estado de Pernambuco entre 1962 e 1964, o prêmio da Bolsa de Comércio de Córdoba, na III Bienal Americana de Arte, Argentina, o prêmio de aquisição na I Bienal da Bahia, em 1966, o Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna de Brasília e o certificado de Isonção de Júri no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio, 1969.
- Além das exposições coletivas mencionadas, participou ainda, entre outras, de "Artistas do Nordeste", no Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963, "Artistas Pernambucanos", no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1965, "Oficina Pernambucana", no Museu de Arte Contemporânea, da USP, em 1967, da Bienal da Bahia (66/68), do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio (69, 70, 71, 72), do Panorama de Arte Atual Brasileira (desenho, 1969 e pintura, 1973), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, da X Bienal de São Paulo, 1969, do Resumo/JB, 1970.
- Entre 1963 e 1974 realizou 14 exposições individuais, em Recife, Paraíba, Olinda, Rio e São Paulo.
- Ensinou pintura na Universidade da Paraíba, entre 1967 e 1970. Exerceu esporadicamente a crítica de arte em jornais de Recife.



"1937"

Da série: CENAS DA VIDA BRASILEIRA - 74/75

Detalhe



"1930"
Da série: CENAS DA VIDA BRASILEIRA
Detalhe

DEPOIMENTO

Creio que no conjunto de discussão sobre a posição de qualquer artista no contexto da arte brasileira importa muito mais a avaliação deste contexto que a colocação individual do artista.

Mesmo que possam interessar problemas estilísticos e formais, ou problemas de ordem geneticamente estéticos, ou ainda problemas de história ou opção individuais, a estes pequenos teoremas se sobrepõe o enigma muito mais complexo que é este "contexto da arte brasileira".

Assalta-me constantemente, e sempre com uma surpresa incômoda, a idéia de que entramos na faixa de consciência obrigatória deste problema e de que há um motivo para isto além do fato de termos, parece-me, amadurecido o conhecimento de nossas raízes, ou que tenhamos constatado por isso mesmo que parte delas são raízes adventícias.

Hoje, parece-me que a adjacência do problema artístico brasileiro à condição geral de instituição e trânsito de um modelo nacional encontra-se muito próximo de um ponto de câmbio que de um ponto morto.

Este limiar é tanto mais perigoso quanto a rapidez com que tal modelo gire seu prisma a um ângulo limite passando a refletir seu âmbito normativo sobre a conduta artística. A este ponto deixariamos a discussão de uma arte brasileira para contemplar, com a perplexidade dos desatentos, a aparição de uma arte nacional.

Não é preciso estender vocabulário para titular as nuances entre os dois termos. E até, de algum modo, não estaria muito certo da inexistência atual deste espectro, aliás tão corpóreo na T.V., através de propagandas institucionais. Aliás, não creio que esta passagem ou nuance exija uma "nova" arte. Pelo contrário, correspondendo ao próprio padrão ideológico-cultural do estrato social afluyente às decisões e ao mando (estrato imediatamente "abaixo" de uma burguesia liberal esclarecida), tal nova arte não seria outra senão uma arte "normal", na extensão de senso comum e estatística do termo, oposta mesmo, talvez, ao gosto de novidade e consumo da burguesia cosmopolita.

Não é só fazendo arte que se impõe um novo padrão, mas até, principalmente, deixando de fazê-la. A continuidade do exercício da restrição e da censura sobre a manifestação artística não lhe afeta só o conteúdo. Desde que elas sejam concebidas como higiene social, seria ingênuo pensar que houvesse necessidade de operar restrições também aos níveis formais e de proposição. Desde que a manifestação se exerça como uma metáfora de emergência, uma metáfora sucedânea, já se demitiu de seu vínculo íntimo com a criatividade ao nível moral e, portanto, social. Passa a ser uma projeção eufemista, contramolde da mesma imagem repressiva que a plasmou. É verdade que, historicamente, a detecção destas projeções dará a imagem precisa deste trânsito e comporá um painel-testemunho da nossa condição. Mas isto é uma projeção que só nos afeta ou envergonha como uma memória do futuro.

De imediato é preciso avivar esta consciência e este debate. Não vejo mais a discussão da cena artística brasileira como uma revitalização das dicotomias região-universo, vanguarda-retaguarda, academismo-contraculturalismo etc. A mim, me parece que a colocação destas polaridades, que em qualquer ponto de seus corpos se imbricam na massa falida dos diversos humanismos retóricos, perde importância em função da estrutura sombria que se sobrepõe à sobrevivência da arte brasileira enquanto campo crítico. Não posso deixar de pensar que numa sociedade em transformação como a nossa a arte não deva incorporar a discussão desta transformação e está claro que esta discussão

nem sempre será narrativa como nem sempre será platônica. Este o sentido crítico geral que a arte brasileira, a meu ver, deve assumir para não ficar entre os muros do atraso alfandegário de um lado e da ameaça de sua normatividade, pelo outro.

Contudo, como uma projeção e até como um epifenômeno de sua atual contingência social há um outro ângulo a considerar de imediato. O esvaziamento do conjunto de relação entre a arte e seu consumo, sobretudo no que se refere a seu mercado. Há algum tempo se assiste no Brasil a deliberada transformação do produto artístico em um derivativo de especulação capaz de se opor às flutuações da diversa gama de investimentos. Ao mesmo tempo confunde-se esta curva com a ampliação do diâmetro do quimérico mercado de arte brasileira, quando na verdade ela corresponde ao giro consentido e bem manipulado de rendas concentradas e ociosas.

A posição do artista como um espectador privilegiado deste carrossel não tem sentido, inclusive no estreito limite de seu "beneficiamento" que corresponde muitas vezes à imposição de concessões e amaneiramento artístico, este último caso correspondendo às pressões do mercado por um produto-tipo homogêneo, imediatamente rotulável.

JOÃO CAMARA FILHO

OLINDA - AGOSTO - 1975

DEPOIMENTO (Anexo)

Ao artista cabe a vergonha de relatar a intimidade de seu processo de criação. E, também (e por que não?) coincidentemente, cabe-lhe a estratégia de não falar sobre ele.

Os que não são ingênuos, ou os que têm apenas a inocência necessária (esse ardil) para a sobrevivência cotidiana, sabem muito bem que a inteligência se tornou uma entidade tão presente e sistemática quanto a ignorância deliberada, a brutalidade e a restrição. Tudo do mesmo lado da cerca.

Obras de arte "estéticas", culminações de somas culturais, refinamentos, intimismo, sutileza e retórica inteligente são agora tão semelhantes ao seu contra-molde crítico, às suas oposições óbvias e mesmo às técnicas de reprimi-las, que se tornaram uma brincadeira para adultos de meia idade mais ou menos permissivos. Por isso, produtores ou consumidores, muito rapidamente, se tornaram nostálgicos... e a nostalgia passou logo a valer uma fortuna.

Esses maneirismos coexistem tanto com suas próprias conveniências políticas e econômicas quanto com a luta grotesca e anacrônica entre "progressistas" e "conservadores", uns e outros puxando a corda para o seu lado e logrando, vez por outra, enforcar a arte bem no meio, ao mesmo tempo em que se tornam mais e mais previsíveis em seus ritos.

Alguns (que não fugirão do maneirismo otimista da inteligência) pensarão humanisticamente que tudo leva a um desafio de superação, confiantes nos valores cumulativos da cultura ou em que só um poluente mais forte acaba a poluição anterior.

Pintar um quadro (ou melhor, fazer um quadro, o que implica na confecção de um objeto pintado com a minha técnica que é o meu tema) é o meu trabalho.



"1954 - I"

Da série: CENAS DA VIDA BRASILEIRA

Detalhe

Precisamente por isso serei um representante da já antiga profissão de pintor e desabarão sobre mim essas generalidades e esses cenários gastos. É curioso e de certo modo fascinante fazer pintura quando o mais fácil e, portanto, mais correto seria fazer qualquer outra coisa.

Sei que corro o risco ou a rotina de ser logo classificado como "artesanizante". Paciência, não serei eu, posso garantir, sendo solicitado, o agente desta sofisticação. Fazer o tal quadro é para mim uma coisa natural independente de conceituações prévias sobre a sua necessidade ou sobre a existência de parade para ele. Imodestamente, alguns quadros grandes, por exemplo, são feitos porque têm que ser feitos.

Não sei se erro, mas creio que a pintura agora se impõe diversamente da anterior porque talvez tenha se tornado desnecessária. Daí, possível a sua importância e a estratégia silenciosa de sua liberdade, sua marginalidade e seu paradoxo em face aos descalabros mundanos de seu mercado.



MÁRIA LEONTINA

(São Paulo, 1917. Reside no Rio)

- Estudou com Waldemar da Costa.
- Entre 1944 e 1970 recebeu 20 prêmios, dos quais, sete aquisitivos, na Bienal de São Paulo, os de Viagem ao País, no Salão Paulista (1951) e no Salão Nacional de Arte Moderna (1955). No Salão Paulista de 1954 recebeu medalha de ouro. Recebeu ainda o Prêmio Nacional Guggenheim, em 1960, e dois prêmios aquisitivos no Panorama de Arte Atual Brasileira, em 1969 e 1970.
- Realizou, entre 1950 e 1975, em São Paulo, no Rio e em Belo Horizonte, 21 exposições individuais.
- Participou da XXV Bienal de Veneza, em 1950.

Bibliografia:

AYALA, Walmir - O sinal de uma abstração. Rio, Jornal do Brasil, 27.9.1972

BARDI, Pietro Maria - Profile of new Brazilian art. Rio, Kosmos, 1970, pág. 102.

GULLAR, Ferreira - Maria Leontina: GEA. Rio, Jornal do Brasil, 10.8.1958

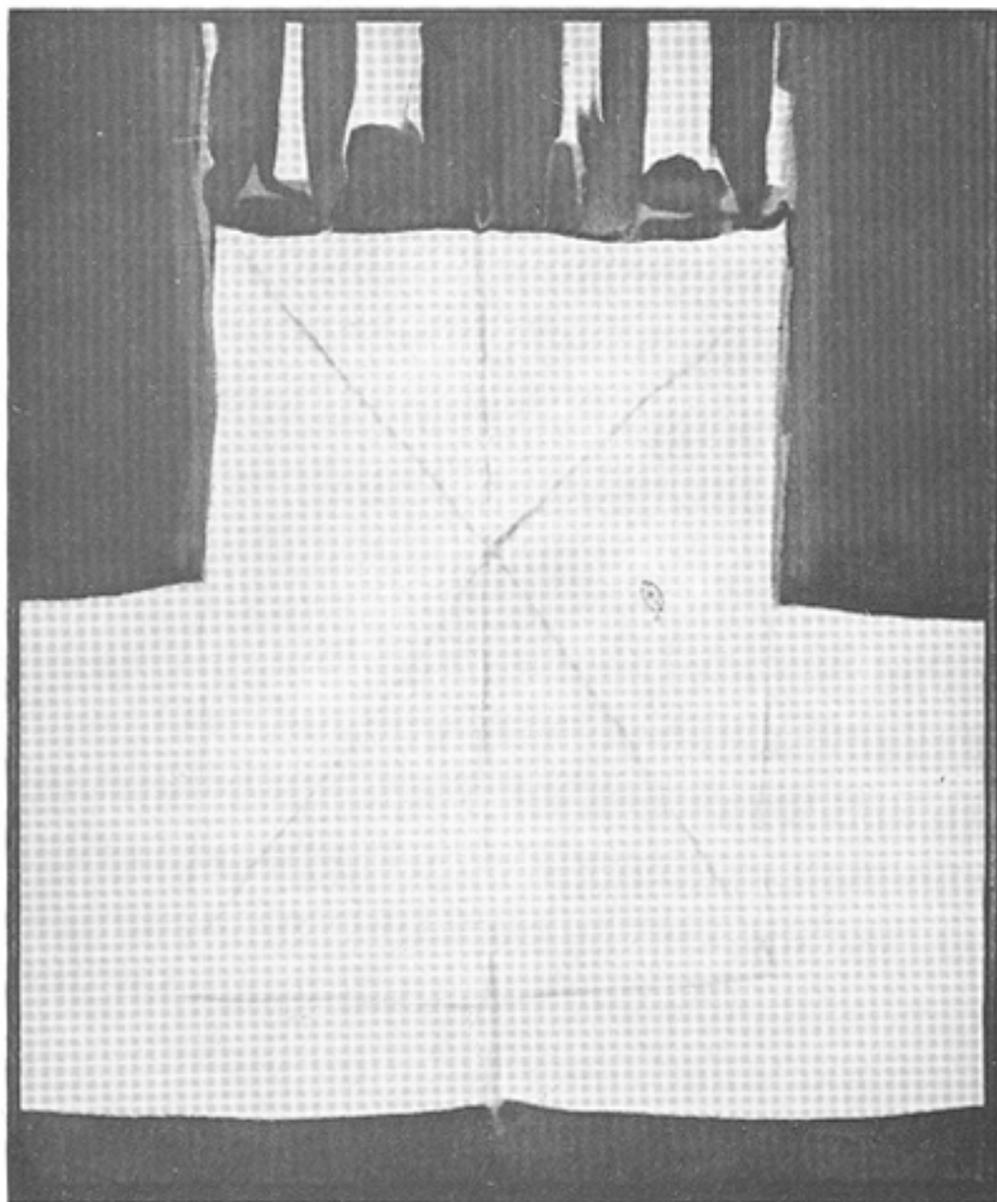
KARMAN, Ernestina - Maria Leontina. São Paulo, Folha da Tarde, 29.9.1972

KAWALL, Luiz Ernesto - Artes Reportagem, v. 1. Entrevista de Maria Leontina. São Paulo, Centro de Artes Novo Mundo, 1972, pág. 16-19.

MAURÍCIO, Jayme - Apresentação no Catálogo da Petite Galerie, São Paulo-Rio, 1962.

PEDROSA, Mário - Apresentação no Catálogo da Galeria Relevo, Rio, 1963.

PONTUAL, Roberto - "Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois", São Paulo, Collectio, 1973.



ESTANDARTE
Acrílico



"NATUREZA MORTA" - 1951
Óleo s/ Tela

DEPOIMENTO

"L'imagination est la reine du vrai"
Baudelaire

Ao enfrentar o que lhe é imposto por si mesmo, no processo interior do ato plástico, compulsivo ou sereno, o artista deve fazer o que naquele instante domina. Deixar-se levar pelo momento que o dirige para encaminhar e completar o que durante todo tempo flui dentro dele, na vivência quotidiana com o seu núcleo, seu refúgio estético, o conteúdo em constante elaboração subconsciente. O trabalho sub-liminar, depois tornado concreto, pensado todas as horas, nos diversos estados de tranquilidade ou tensão, é a sua verdade, transmitida pelos temas que vão brotando de sua natureza intuitiva ou racional.

O momento em que cria é o existir pictórico, num profundo envolvimento psicológico com o traço, a forma, a cor, em que sua própria ausência e ruptura no tempo, o estado disperso de abstração, o alimentam subjetivamente. Exclui o objeto do motivo, procurando a expressão melhor no eterno duelo das dimensões e dos valores. Está sempre se indagando, em luta silenciosa e muitas vezes perplexa, na entrega ao verdadeiro e à elaboração de seus conceitos.

Ao delinear a letra, o seu signo, nem sempre lhe ocorre se vai corresponder à evidência do que está sendo interpretado. É incoincidente com aquele momento em que pretendeu, desesperado ou tranquilo, a linguagem que é a dele e da qual não pode abdicar.

Títulos como "Os jogos e os enigmas", "Da Paisagem e do Tempo", "Os Episódios", "Estandartes" - pálios de mil credos - "Páginas", apenas são denominações genéricas, simbólicas, dadas espontaneamente "depois" do ato criado, de uma série elaborada no sigilo de um determinado período plástico. São pelo próprio trabalho sugeridos, numa fugaz tentativa de esclarecer o seu idioma.

Em certas composições, a incontida linha nasce do impacto mental, no estremeamento mútuo - a forma e a cor que as delimitam - os tons cuidadosamente procurados que completam as íntimas relações de identidade entre o fazer e o que resulta.

Numa construção proposta, em que o quadro é dividido irregularmente, os elementos dispostos acima ou abaixo, à esquerda e à direita de uma linha divisória - insinuação de um mundo subterrâneo ou aéreo, subjetivo ou objetivo - ou formas agrupadas umas sobre as outras, como se também o fundir das cores representasse o núcleo complexo interior, o artista concentra a sua proposta organizada no que lhe parece mais coerente para simbolizar uma "frase" plástica dentro do enigma da comunicação com aquele que vai assistir e interpretar o seu processo.

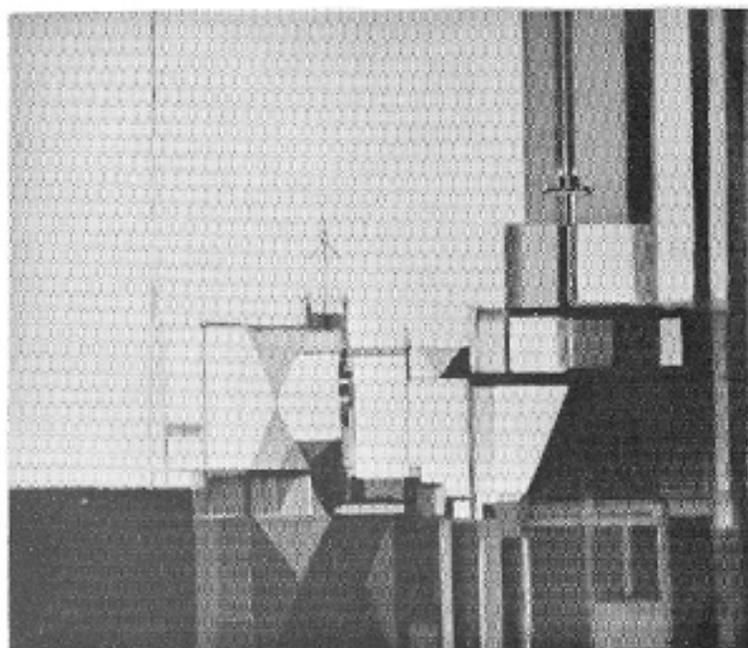
O que vê a obra e a quer sentir, pode lhe dar a interpretação mais liberta e individual, não importando ao artista até que ponto a visão do outro, a verdade do espectador coincide intrinsecamente com a sua. Como num diálogo, em que o silêncio ajuda a ouvir interiormente também o que é dito de uma pessoa para outra, a palavra de mil sentidos, também ali, naquele objeto estático, é transmitida em silêncio.

Em função da temática desabrochada, o desenho varia, sinuoso, retilíneo ou fragmentado, a forma se expande, se densifica, realista ou abstrata, a cor se fixando vibrante ou surda, uns querendo completar os outros, numa lógica que a sensibilidade e a razão procuram coordenar.

Exterioriza sua verdade, no livre nexos da imaginação sem sistemas, com a expressão direta, mas infinita que escolheu para se exprimir: um traço intencionalmente leve, a mão quase sem pousar, o desenho quase inexistindo. Ou linha firme, em que o peso emocional é nítido. Na flexibilidade ou na rigidez do desenho, também está a origem do encontrar o momento até então incógnito. A relação da atitude com o gesto inteiro da ativação do traço. Força imanente do artista, sua natureza assim revelada.

O elaborar mental liga-se e caminha paralelo ao gesto criativo, num desenrolar-se em harmonia. Depois estreita-se, num aproximar-se enérgico ou lírico até a significação que leva ao desenvolver concreto - o desenho, o quadro, a escultura, o conceito, em um atinar-se consciente com o que quer dizer e o que dentro dele fala. Neste diálogo em que é desafiado, o ser, em seu caráter total, precisa aceitar a íntegra verdade do fato plástico subitamente ali vivido, em situações nas quais se define entre a complexidade ou o despojamento.

A sua liberdade é revelada e decidida pela dignidade de um traço em que o enigma predomina para a investigação do segredo, num contar indireto simbólico, ou em comunicação singela, sem propósitos ou sofismas



"DA PAISAGEM E DO TEMPO" - 1957
Óleo s/ Tela

na linguagem plástica. A sugestão, o gesto, definem o fazer mental.

No apaixonado jogo da imaginação com a razão, ambas têm que ser dosadas. Há o instante de cada uma. O parecer espontâneo vale como expressão espontânea. A valorização da imagem plástica irreal tem a sua realidade subjetiva.

Todo o nosso ser se comunica com o real, partindo do irreal.

MARIA LEONTINA



MARIO BUENO

Campinas, São Paulo, 1916. Reside em Campinas

- Autodidata.
- Recebeu medalhas de bronze, prata e ouro nos Salões de Campinas, Piracicaba e no Salão Paulista.
- Fundador do Grupo Vanguarda, de Campinas, em 1958.
- Participou de várias mostras coletivas a partir de 1965, entre outras, das bienais de São Paulo (65, 67, 71) e da Bahia (66), na Galeria das Folhas, em São Paulo, e no "Brazilian American Cultural Institute", em Washington, Estados Unidos.
- Realizou exposições individuais em Campinas e São Paulo.

Bibliografia:

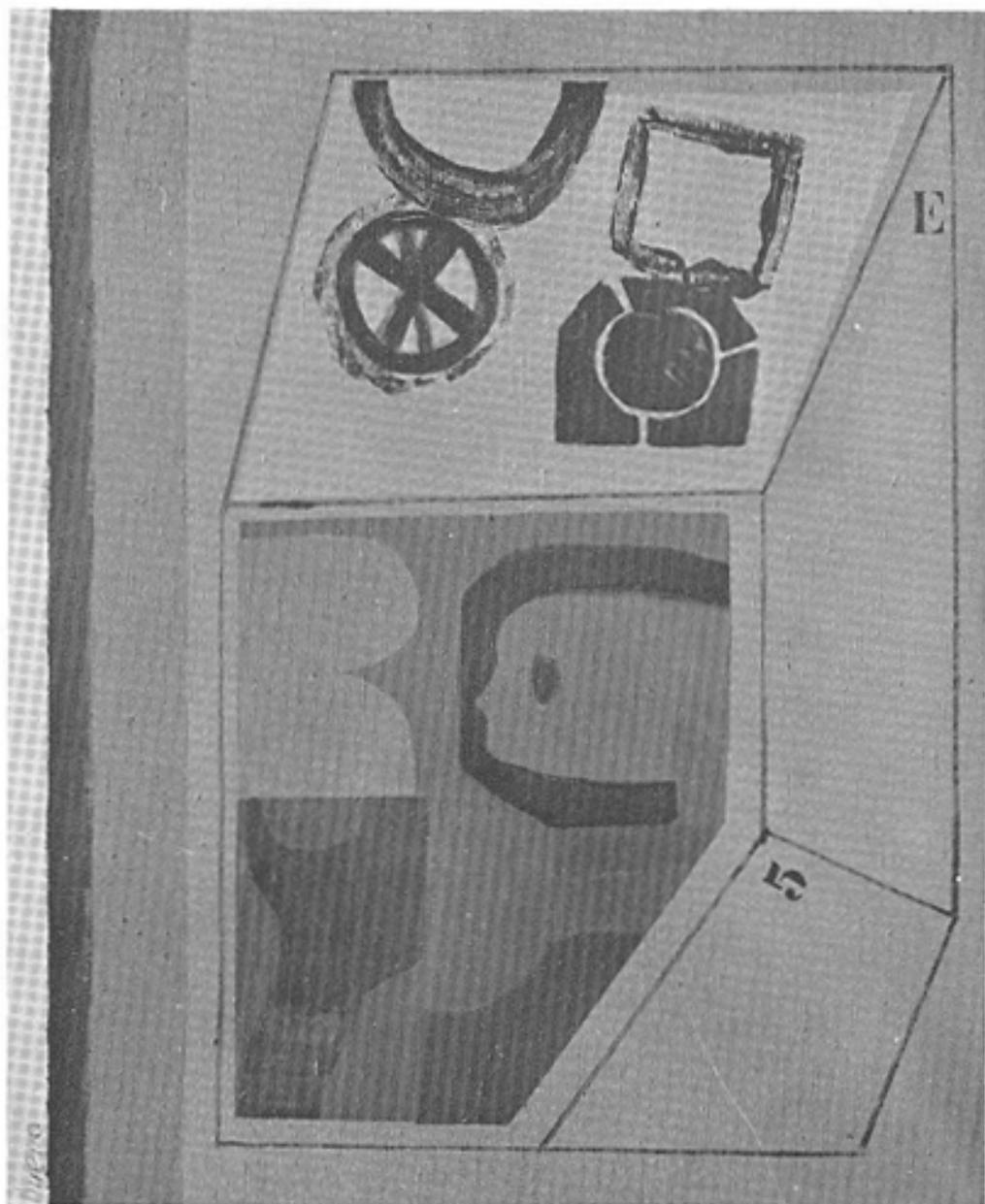
BERCOWITZ, Mark - Apresentação no catálogo da Galeria Girassol, Campinas, outubro, 1972.

FERRAZ, Geraldo - Apresentação no catálogo da Galeria Astreia, São Paulo, abril, 1971.

FERRAZ, Geraldo - Jornal "O Estado de São Paulo", 20.4.1971.

KRUSE, Olney - calendário da Bosch, 1975

PONTUAL, Roberto - Dicionário das Artes Plásticas no Brasil



"OBJETO"
Latex



"MANIFESTO" - 1970
Óleo s/ Papel s/ Tela

DEPOIMENTO

A minha iniciação na pintura talvez tenha acontecido um pouco tardiamente, mas essa demora foi uma atitude de reflexão pois, embora eu tivesse comigo a necessária disposição e o mesmo interesse desde a infância, esperava, contudo, uma convicção mais profunda ou, de outra maneira, que chegasse mais perto do entendimento ou da compreensão de uma arte mais significativa. As dificuldades do auto-

didata consciente, na sua solitária procura de soluções plásticas, são compensadas por pequenas grandes satisfações que ocorrem amiúde no seu trabalho. Talvez sinta mais o peso da responsabilidade do seu individualismo mas, com isso, os resultados, por pequenos, são acontecimentos que marcam mais profundamente a sua personalidade.

No meu início, eu desenhava e pintava muito no campo, mas, além das paisagens comuns, eu pintava ruas, estradas asfaltadas, vilas de casas populares e pátios de estradas de ferro, com os seus longos desvios de vagões. Chamava a minha pintura de "impressionista" e admirava Cézanne. Não me preocupava com a reprodução exata mas, sim, com o aproveitamento de elementos que me servissem para organizar os meus quadros. Acreditava que o artista precisava ter, antes de tudo, habilidade e, então, os meus trabalhos tinham para mim o caráter de exercícios, o que certamente me ajudou a adquirir a minha própria disciplina. Com as primeiras Bienais de São Paulo, eu tive a oportunidade do contato com os originais de Picasso, Mondrian, Klee, etc., que me provocaram o natural entusiasmo e reconhecimento; e a arte foi adquirindo, para mim, um significado mais amplo. Passei a pintar no atelier. No meu afã de produzir, geralmente inutilizava grande parte do que fazia, repintando telas ou as substituindo para novos aproveitamentos dos chassis. Eu mesmo preparava as minhas telas, como faço ainda hoje.

Comecei, como disse, pintando paisagens, participando dos Salões Oficiais de Santos, São Paulo e Campinas. Passei, depois, a participar dos Salões de Arte Moderna como, também, era aceito na Bienal de São Paulo. A minha pintura, então, foi tendendo para um abstracionismo meio-geométrico ("Recortes" - 1963), sendo dessa fase, também, a série de variações em forma de bandeiras, em tons sóbrios ("Pintura" - 1965). Os meios tons já apareciam como uma constante nos meus trabalhos, resultado, talvez, de uma maneira mais prolongada de manipular as cores. Em seguida pintei retângulos desiguais, com sinais esboçados de bandeiras em mastros, decalcados diretamente sobre a tela, isto é, pintava em folhas de papel e aplicava em seguida a pintura ainda úmida na tela previamente preparada ("Esboços" - 1966). Dessa fase me ocorreu uma série de composições de colagens: pintava retângulos de papel em processo de monotipia, com símbolos ou signos, que depois eram articulados disciplinadamente na tela, sugerindo antigos escritos ("Panfletos" - 1966). Numa outra série desse tempo, eu realizava a pintura primeiramente no plástico, fazendo a sua aplicação em seguida na tela, como na monotipia ("Projeto de viagem" - 1966). A seguir passei a compor num misto de pintura e colagem; pintando largas áreas em grises e aplicando por cima alguns retângulos de papel, pintados em monotipia, com vagas formas de figuras ("Os figurantes" - 1968). Voltei, depois, para o tipo de colagem em retângulos de papel, com pinturas ou monotipias, sintetizando membros do corpo

humano (pernas, pés e mãos), substituindo os "panfletos" ("Manifesto" - 1970). Há um outro retorno, desta vez às cores chapadas, com acréscimos de retângulos de papel, pintados com indefinidas figuras de manequins ("Os manequins" - 1973). Atualmente pinto em óleo ou latex, sugestões de colagens, com divisões em áreas chapadas ("Crônicas" - 1974/75); ou os mesmos elementos cercados de um desenho apenas esboçado ("Objeto" - 1975). De preferência usei sempre o óleo e, ultimamente, o latex nos meus trabalhos. De entre-meio, pinte ou desenhei com guache, tinta acrílica ou nanquim os temas dos mais diversos, em papel, cartão, etc.

Sou dos que procuram aprofundar mais nas suas próprias experimentações. Trabalhando diretamente na tela ou fazendo desenhos preliminares, eu faço e refaço o quadro, reformulando muitas vezes completamente uma pintura. Quando trabalho sem prévios esboços, vou alterando a cor dominante até que me satisfaça, pois considero essa primeira tonalidade fundamental para receber as imagens posteriores. A motivação me aparece, quase sempre, na forma de uma idéia nova, que tanto pode servir como um simples ponto-de-partida, como acabar se manifestando na forma de uma adaptação ou acréscimo às minhas coisas já feitas. Creio, assim, que o que prende ou o que torna interessante é o método, propriamente, de se formular ou de se organizar uma pintura.

Em 1958 fundávamos o Grupo Vanguarda, com companheiros daqui de Campinas: Belgrado, Sacchi, Jürgensen, Souza, Motta Paes, Bueno, Porto e Perina; com a adesão posterior de outros elementos: Dedecca, Biojone, Caro e Bueno Mello. Reuníamos para debater problemas estéticos, principalmente. Não se estabeleceu disciplina única e obrigatória mas, antes, cada um se manifestando livremente, utilizando os processos mais diversos, unidos apenas numa mesma consciência, e as nossas pretensões diziam mais respeito a uma integração pura e simples pela renovação. Organizamos inúmeras exposições, inclusive em São Paulo, Rio e Belo Horizonte; e havia, também, a participação de alguns nos Salões de Arte Moderna de Curitiba, de Brasília, do Rio, de São Paulo e de Belo Horizonte, etc., e também nas Bienais. O Grupo funcionou por uns dez anos. Em 1966 foi criado o Museu de Arte Contemporânea e, conseqüentemente, o Salão de Arte Contemporânea, o que veio estabelecer, de maneira mais efetiva, a atualização das artes plásticas em Campinas; cujo movimento, aliás, fôra iniciado pelo Grupo Vanguarda.

As atividades do artista plástico estiveram sempre ligadas a necessidade que ele tem dos Salões para se projetar, ou fazer carreira. Antes os Salões tinham a presença mais constante dos artistas já formados e, dessa maneira, havia uma maior possibilidade de confronto dos novos com os mais velhos e, com isso, se ganhava no sentido de averiguações de possibilidades.

MÁRIO BUENO



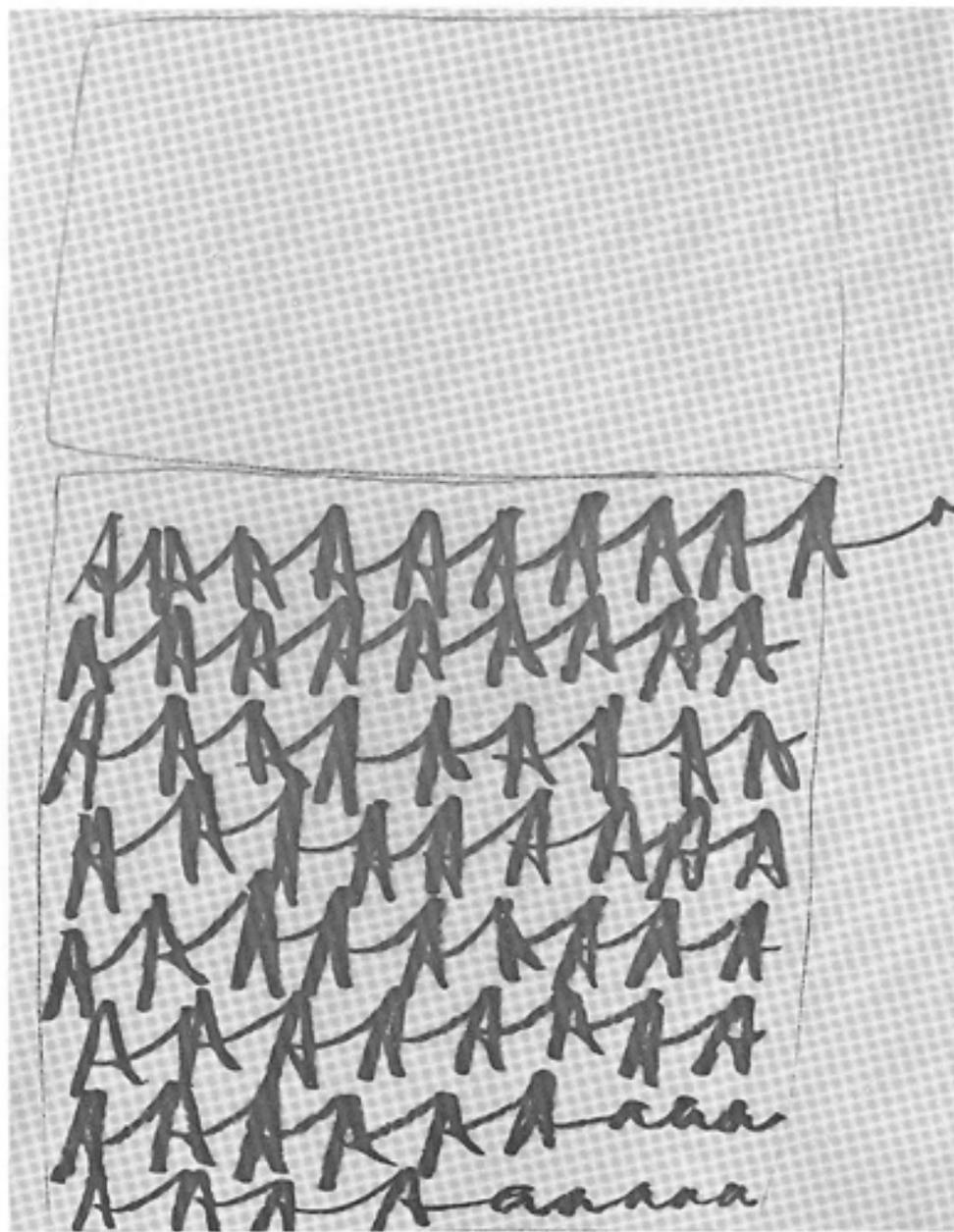
"CRÔNICA" - 1974



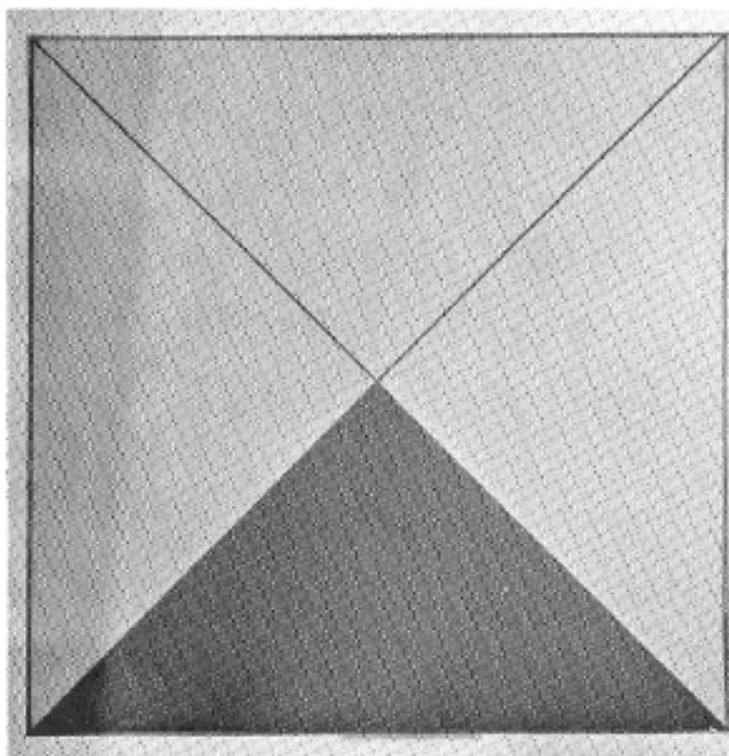
MIRA SCHENDEL

(Itália, 1919. Reside em São Paulo desde 1949)

- De 1950 a 1975 realizou 22 exposições individuais em Porto Alegre, São José do Rio Preto, São Paulo, Rio, nestas duas últimas cidades, em galerias e nos Museus de Arte Moderna, Lisboa, Stuttgart, Oslo, Viena e Graz, na Áustria, Washington, Nuremberg.
- Participou, entre outras mostras coletivas, da Bienal de São Paulo (51, 55, 63, 65, 67 e 69), do Salão Paulista (62), da Bienal de Córdoba (64), da Bienal de Veneza (68), da Trienal da Índia (71) e da mostra de Poesia Concreta, na Galeria Lisson, em Londres.



SEM TÍTULO



SEM TÍTULO

DEPOIMENTO

Me foi pedido um depoimento de três laudas, espaço duplo, linha de 70 toques, sobre minha obra no contexto da arte brasileira. O espaço duplo (deixando de lado a para mim misteriosa linha de 70 toques) me levou a lembrar "A sentença fundamental da teoria do espaço". E o DOCUMENTO/DEBATE, a propôr um debate em vez de tentar um depoimento. Posso errar, mas suponho que um depoimento consistiria - mais ou menos - em contar o que pretendi, o que visei, o que realizei no curso dos anos. Creio que algo assim seria destituído de interesse, tanto para os colegas quanto para os outros participantes. Mais interessante seria, talvez, o que se me foi apresentan-

do ou individuando. E na certa não só a mim. Mais interessante ainda, quem sabe, o que fui encontrando. Próximo ou análogo ao que outros encontraram. Preferiria, portanto, pôr em discussão algo que qualquer um de nós dificilmente poderia julgar distante, acessório ou até supérfluo: a corporeidade humana. E, mais especificamente, a corporeidade "no espelho da arte".

Vivemos num país no qual há regiões onde, felizmente, este debate careceria de sentido. Onde, apesar do dito espiritismo/animismo, o dualismo antropológico não conseguiu se firmar. Mas há regiões, pelo bem e pelo mal, bastante ocidentalizadas. E onde provavelmente participaremos do destino ocidental. Ajudados, porém, pelo "contexto brasileiro", se soubermos nos aproveitar dele também temática e reflexivamente. Neste sentido, mais talvez do que em outro, me parece legítimo falar de uma arte brasileira e/ou latino-americana.

Pelo que sei, coube a Hermann Schmitz da Universidade de Kiel a imensa tarefa de sistematizar dados oferecidos por várias disciplinas e elaborar uma fenomenologia que, diferentemente da do velho estilo (Husserl, Scheler, Heidegger, Sartre) não seja vítima da exigência de complementação metafísica. Uma nova fenomenologia cuja peça central é dada pela corporeidade.

A literatura sobre o "despertar sensorial" aumenta de ano para ano. Sofrendo cada qual, nos grandes centros urbanos, de martírio sensorial. Seja no sentido de excessos, de poluição e, simultânea e paradoxalmente, de privação sensorial.

Facilmente qualquer colega se terá perguntado acerca da poluição visual. E o encontro em Campinas me parece uma feliz tentativa de reduzi-la. Vindo do bombardeio visual da rua, entramos para sofrer de outro (ou do mesmo, parece) em salões e pavilhões repletos de "coisas": isto é o comum.

Seja como for, o "despertar sensorial", a reeducação sensorial, tornaram-se nos grandes centros, de domínio público.

Não assim a corporeidade. Mesmo que ela seja o fundamental, o imediato, o inevitável, do cotidiano de cada um. Como proposta para debate, cito o próprio Schmitz.

"Defendo a concepção de que é inerente à arte corporificar algo que se pode sentir no próprio corpo - independentemente da intenção de representar algo ou de criar algo para ser usado. Com a ajuda das categorias (da corporeidade) que elaborei, torna-se possível fornecer informações precisas e detalhadas sobre esta relação e suas múltiplas variações. A história da arte, desta maneira, pela natureza da forma artística e independentemente de outras intenções e influências - que às vezes podem usar a forma artística para suas finalidades - torna-se espelho ou sismógrafo de uma história que se realizou aquém de toda intenção e disposição arbitrária e, parece até hoje, também aquém de toda atenção refletiva: a história da corporeidade do homem. Naturalmente, não se trata do corpo humano visível e tangível, sujeito à fixação anatômica e fisiológica, mas daquilo que se pode perceber no próprio corpo, especialmente as atmosferas ou climata integrais e relativamente constantes (que se alteram e alternam no curso da história), nas quais está imersa a disposição corpórea com seus momentâneos impulsos (Regungen), frequentemente despercebidos. Penso que a história dessas disposições corpóreas participa responsabilmente na cunhagem dos estilos vitais que, segundo Erich Rothacker, são as culturas, mesmo nos seus aspectos mais espirituais. Pela compreensão destas relações torna-se possível descobrir na pura forma artística traços que - independentemente da filosofia e das idéias dos artífices - são essenciais na revelação do destino histórico da humanidade em toda a amplitude das suas manifestações. A história da visão, de que falou Wölfflin, deve ser aprofundada para uma história da corporeidade; só então a pesquisa do lado formal da arte pode superar a separação da plenitude concreta da vida histórica.

Para demonstrar o espelhamento de disposições corpóreas em obras de arte, é preciso indicar um *tertium comparationis* entre as duas. Isto conseguimos pela observação de que há uma correlação perceptível e sistemática entre as formas essenciais de espaço, áreas e linhas de cada estilo e indicações características de movimento que chamo de correntes *gestálticas*; que estas indicações características de movimento ocorrem igualmente no campo da percepção corpórea, ficando assim acessíveis a uma determinação exata com a ajuda das minhas categorias da corporeidade."

Noutro volume, Schmitz diz: "A composição categorial da corporeidade, resumida nesse parágrafo, chamo de estrutura da corporeidade (Leib). Pensando mais no conceito químico da fórmula estrutural do que no conceito matemático da estrutura idêntica de sistemas isomorfos. Os momentos ou elementos dessa estrutura são as categorias do corpóreo. São: estreiteza, amplitude, estreitamento, extensão, direção, tensão, expansão, intensidade, ritmo (economia corpórea como o conjunto de intensidade e ritmo), extensão privativa, estreitamento privativo, tendência protopática, tendência epicrítica, formação de ilhas corpóreas, desaparecimento de ilhas corpóreas.

"O princípio básico dessa estrutura é o contraste estreiteza-amplitude que se manifesta nas tendências opostas de estreitamento e extensão. Estreitamento e extensão podem ocorrer em fusão íntima ou em desligamento pelo menos parcial. No primeiro caso o estreitamento torna-se tensão,

extensão torna-se expansão. Tensão e expansão competem oprimindo-se mutuamente e com isso estimulando-se. No primeiro caso resulta intensidade, no segundo ritmo. Si, porém, extensão se desliga, pelo menos parcialmente, do estreitamento, resulta extensão privativa e, da mesma maneira, estreitamento privativo, quando estreitamento é parcialmente desligado da extensão.

"Redução ou desligamento da tensão favorece a formação e desenvolvimento de ilhas corpóreas até um certo ponto, a partir do qual as ilhas corpóreas, continuando a perda de tensão, se diluem; por outro lado, tensão muito forte faz as ilhas corpóreas minguar e desaparecer. Extensão e formação de ilhas corpóreas são relacionadas pela sua comum dependência da tensão. Medianeira entre estreiteza e amplitude é a direção que leva da estreiteza à amplitude. Além disto, o corpóreo ainda é entremeadado pelo contraste entre tendência epicrítica (localizante) e tendência protopática (oposta à localização). A tendência epicrítica é intimamente ligada ao estreitamento, a tendência protopática à extensão, mas menos intensamente".

Aceitando, mesmo que provisoriamente, a talvez provisória declaração de Schmitz "ARTE É O RESULTADO DE UM ENCONTRO DO CORPÓREO COM OS SENTIMENTOS ENTENDIDOS COMO FORÇAS OBJETIVAS", a fenomenologia da corporeidade é, sim, a peça central, mas não a única. A segunda, aqui, seria o sentimento. Falar de "forças objetivas" relativamente aos sentimentos, pode parecer estranho e obscuro para quem considera os sentimentos como estados subjetivos. Sentimentos, porém, não são subjetivos, mas espaciais (sem referência ao "espaço duplo" requerido para este depoimento). Continua Schmitz: "Para a antropologia convencional, com sua base dualista, psicossomática, é impossível imaginar o homem sem a subjetividade dos sentimentos, que formam o núcleo de sua vida anímica. Numa antropologia pre-filosófica, porém, inclusive a de Homero, o homem aparece como um ente exposto aos sentimentos, capaz de ser por eles preso e estremeado. Sentimentos também foram chamados de "demônios" e "deuses". Quem nega subjetividade aos sentimentos, portanto, tem que criar uma nova antropologia".

Talvez seja esta uma das chances de reconsiderar o fenômeno arte. Além das perguntas talvez ociosas acerca de sua necessidade e justificação social. Perguntas estas e outras que talvez só podiam obter resposta no âmbito de uma antropologia dualista, com seu pressuposto psicossomático.

Sem esquecer que a marginalização do artista, sua dessocialização e às vezes sua forçada "ressocialização" poderiam se tornar mais compreensíveis através de uma fenomenologia da corporeidade e do sentimento. Já que também crueldade por exemplo, é um fenômeno eminentemente corpóreo. E um estado ideal de direito é isento dos sentimentos de ira e de vergonha.

MIRA SCHENDEL



Bibliografia:

AMARAL, Aracy - Texto em "Artsmagazine", março, 1970.

BARDI, Pietro Maria - Profile of New Brazilian Art. Livraria Editora Kosmos, Rio, 1970, pág. 93.

BARATA, Mário - Texto em Colóquio-Artes, Lisboa, nº 21, 1970.

MORAIS, Frederico - Como é a Vanguarda Paulista, Revista GAM, abril, 1967.

id. "Artes Plásticas: A crise da hora atual", Ed. Paz e Terra, 1975

PONTUAL, Roberto - Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois. Collectio, 1973, pág. 313.

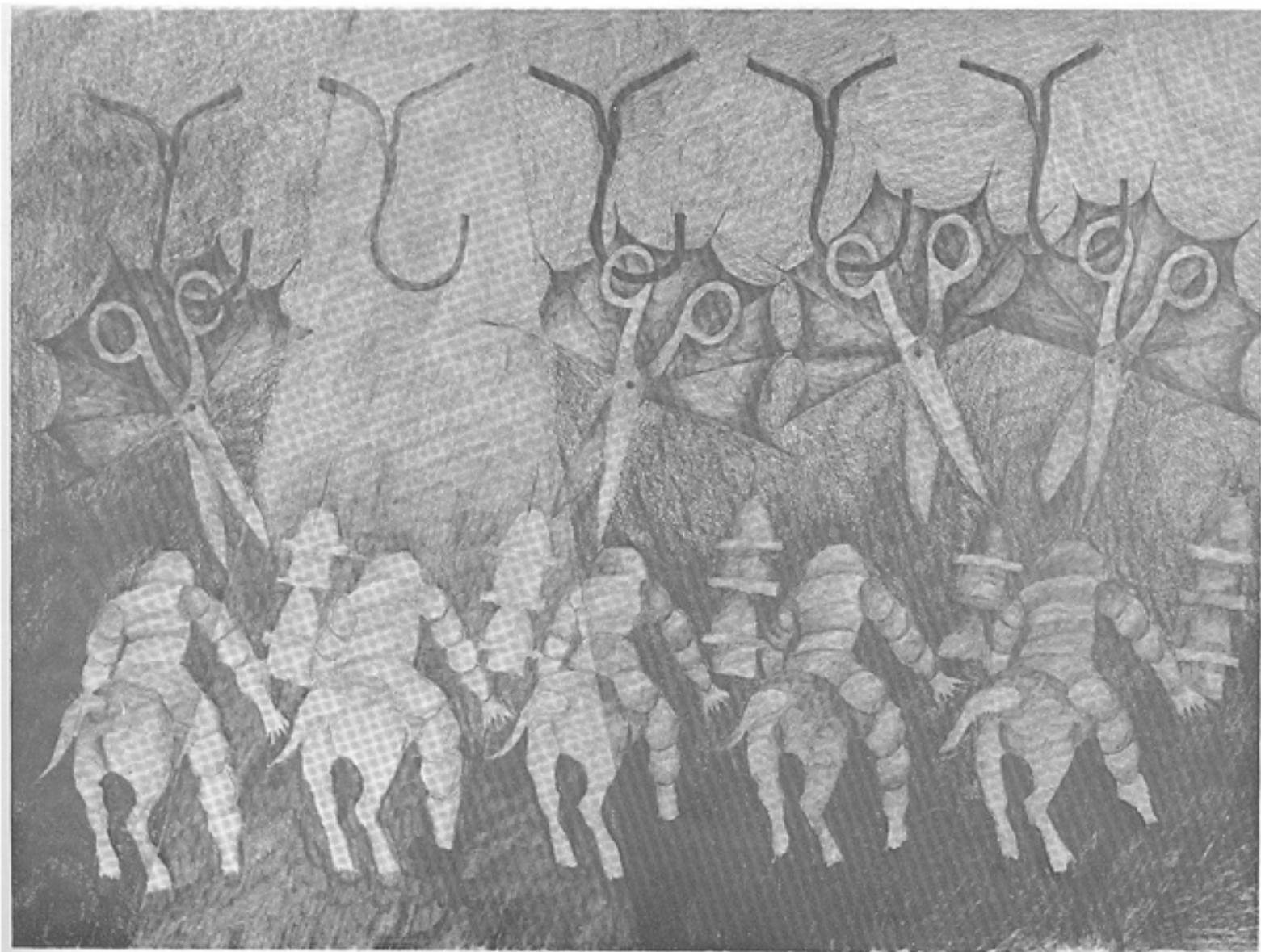
PEDROSA, Mario - Mundo, Homem, Arte em Crise. Ed. Perspectiva, 1975.

LEIRNER, Sheila - Texto em "Artes", nº 2.

NELSON LEIRNER

(São Paulo, SP, 1932. Reside em São Paulo)

- Estudou pintura com Juan Ponç (1956) e Samson Flexor (1958).
- Recebeu medalhas de bronze e prata no VII e VIII Salão Paulista, o prêmio internacional do Mainichi Shimbun, na IX Bienal de Tóquio, em 1967, o prêmio aquisitivo na IX Bienal de São Paulo, no mesmo ano, e, em 1974, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.
- Realizou cerca de 20 exposições individuais, entre 1957 e 1975, em museus de arte moderna e galerias de São Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, Rio, Austin e Washington, nos Estados Unidos, e Curitiba.
- Participou de inúmeras mostras coletivas, entre outras, da Bienal de São Paulo (1963 a 1969), Propostas 65, em São Paulo, II Bienal da Bahia (sala especial), Panorama da Arte Brasileira Atual (1972) destas três últimas retirando-se por motivos vários, "Imagens do Brasil", em Bruxelas, 1974 e "Arte Brasileira nos Estados Unidos", em Alabama, 1974. Recusou participar das três últimas Bienais de São Paulo.
- Um dos criadores do Grupo Rex.
- Autor de happenings: no IV Salão de Arte Moderna de Brasília (1967), Galeria Rex (1967), Museu de Arte Moderna do Rio e São Paulo, em 1969, e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em 1970.



SEM TÍTULO - 1973



SEM TITULO

DEPOIMENTO

El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equívoca de los snobs) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.

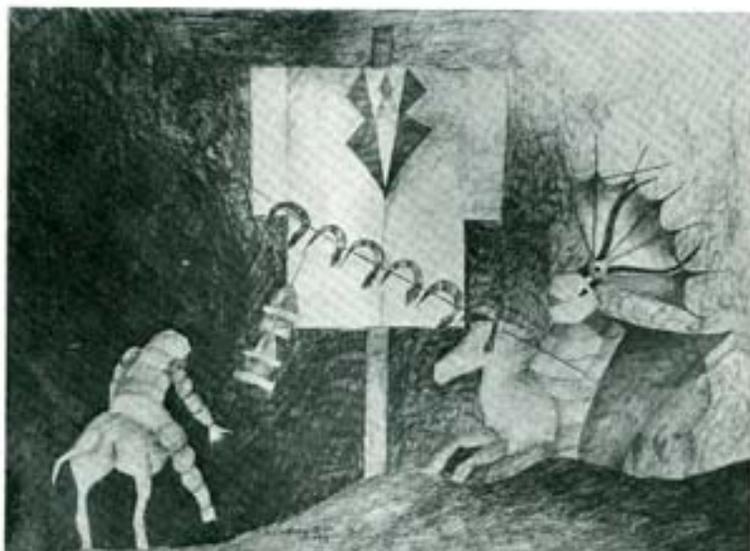
Cuál es el principio diferenciador de estas dos castas? Toda obra de arte suscita divergencias: a unos les gusta, a otros no; a unos les gusta menos, a otros más. Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos o entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo, la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto, individual. No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende. Las viejas coletas que asistían a la representación de Hernani entendían muy bien el drama de Víctor Hugo, y precisamente porque lo entendían no les gustaba. Fieles a determinada sensibilidad estética, sentían repugnancia por los nuevos valores artísticos que el romántico les proponía.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, "desde el punto de vista sociológico", es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el

mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnimodo a la masa y apoteosis del "pueblo". Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus "derechos del hombre" por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. JOSÉ ORTEGA Y GASSET - LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

Ao Artista cabe criar.

NELSON LEIRNER



SEM TÍTULO



QJUT1 M32

Bibliografia:

BARDI, Pietro Maria - Profile of New Brazilian Art. Livraria Editora Kosmos, Rio, 1970.

Catálogo exposição Fundação Cultural do Distrito Federal, 1975, com textos críticos de José Guilherme Merquior, Clarival do Prado Vallares, Frederico Moraes, Antonio Bendo, Jayme Maurício, Walmir Ayala, Flávio de Aquino, Giulio Carlo Argan, Theon Spanudis, Umbro Apollonio, Murilo Mendes, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Hugo Auler.

MERQUIOR, José Guilherme - Texto introdutório ao album de serigrafias, Logotipos Poéticos de Cultura Afro-Brasileira de Rubem Valentim, Brasília, 1974.

PONTUAL, Roberto - Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois. Collectio, 1973, pág. 347.

Filmes: "Rubem Valentim e sua Obra Semiológica", 1974, de Aécio Andrade. "Artistas Brasileiros do Museu de Ontário, Canadá", 1974, André Paluch.

Áudio-visual. Frederico Moraes, 1975.

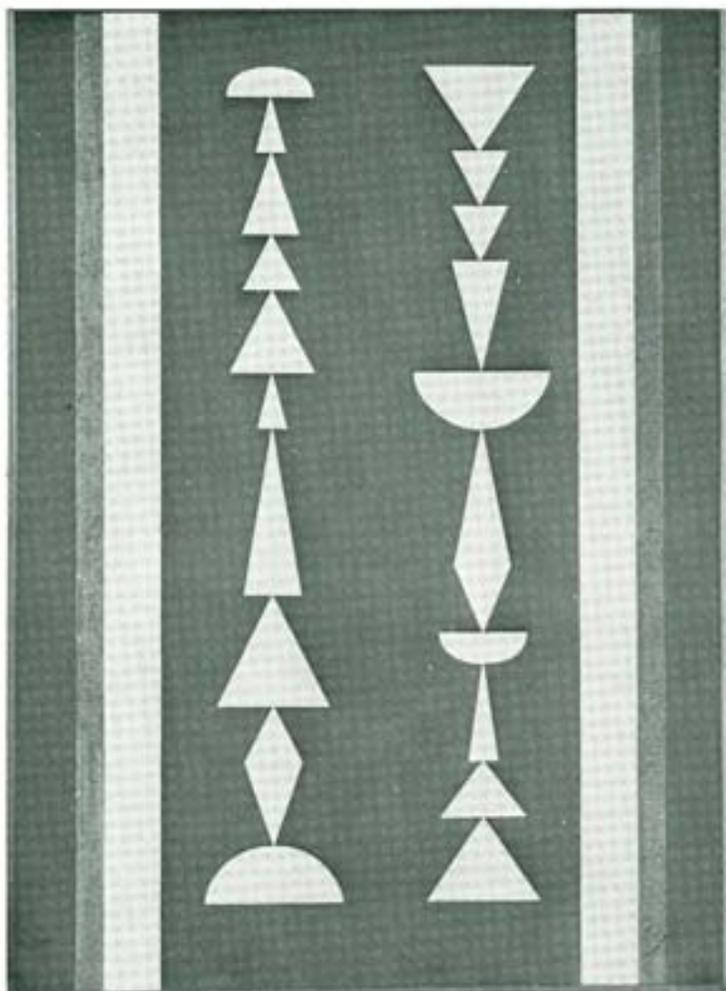
RUBEM VALENTIM

(Salvador, 1922. Reside em Brasília)

- Autodidata, dedica-se à pintura desde 1948. Formado em Odontologia.
- Transfere-se para o Rio em 1957. Em consequência do Prêmio de viagem ao Estrangeiro ganho no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1962, viaja para a Europa, onde permanece três anos e meio, fixando-se, por mais tempo, em Roma. Desde 1966 reside em Brasília, onde, inicialmente, ensinou no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília.
- Entre os principais prêmios obtidos, de 1955 a 1973, podem ser destacados, o "Prêmio especial pela contribuição à pintura brasileira", na I Bienal da Bahia, em 1966, o prêmio aquisitivo na XII Bienal de São Paulo, em 1973, e o de Viagem à Europa, no I Salão Global, de Brasília, em 1973.
- Realizou 15 exposições individuais, entre 1954 e 1975, em Salvador, Rio, São Paulo, Roma e Brasília.
- Participou de 44 exposições coletivas no Brasil e no Exterior, destacando-se as Bienais de São Paulo (55, 59, 61, 63, 67, 69, 71 e 73), Salão Nacional de Arte Moderna, JB/Resumo (68, 71), Panorama da Arte Atual Brasileira (69, 75), Bienal de Veneza (62), "Alternativi Attuali/2", em Roma, Itália, 1965, I Festival Mundial de Arte Negra, em Dakar, 1966, I Bienal Internacional de Arte Construtiva, em Nuremberg, 1969, II Bienal de Coltejer, em Medellin, Colômbia, em 1970 e "Acervo de Arte Brasileira no Museu de Ontário", em São Paulo e Rio, em 1974.



"EMBLEMA" - 1975



"PINTURA" - 1959

DEPOIMENTO

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim - a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias - o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo - a contemporaneidade: criando os meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que fui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia.

Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho colado para a realidade cultural profunda do Brasil - para suas raízes - mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos. É o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-verbico-visual-sonora. Linguagem pluri-sensorial. O Sentir Brasileiro. Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural intensivo entre todos os povos e nações do mundo; consciente de que as influências são inevitáveis, necessárias, benéficas quando elas são vivas, criadoras, seu entretanto contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora.

A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso busco ávido na linguagem plástica visual que uso, uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a clareza, a luz da luz. A arte, é tanto uma arma poética para lutar contra a violência como um exercício de liberdade contra as forças repressivas; o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade.

O tempo é a minha grande preocupação - uma das minhas angústias é ver chegar o tempo final sem poder realizar tudo o que imaginei. Se nasce em conflito com o mundo e o mundo enfrenta e o deprimimos ou perecemos. Creio que os artistas ou Sensíveis, obviamente, resultam disso e da maneira específica como roagem, criam essa coisa que se convencionou chamar arte - ou como querem atualmente, anti-arte, resulta o mesmo - e desafiam o tempo, este sua maior preocupação já que o vê fugir, e se embora, aproximar-se a morte. Sentindo na carne uma triste solidão, fiz do fazer minha salvação. Artista liberto, libertador, faço meus exercícios plástico-visuais, lutando com todas as minhas forças para ser mais humano, mais tolerante em esta época de insólita violência.

Tudo que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 20 anos. Hoje vejo com satisfação que artistas criadores maduros e jovens inquietos voltam-se, buscam, tomam consciência mais profunda da cultura de base, das raízes culturais da Nação Brasileira. Esse mundo mítico e místico, poético, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origens do ser brasileiro. Transpor criando, no plano de linguagem e dar o salto para o universal, para a contemporaneidade de toda essa Poética, sem se recorrer à intelectualismo estéril, é que é o X do Problema.

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte - tão grande quanto o Brasil - e devemos nela beber com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconsequentes, inautênticas; os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade, pouca ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vícios são os mais danosos porque geradores de equívocos; as violentações caricatas do folclore e do genuíno; as famigeradas "estilizações" provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao etetismo subdesenvolvido.

Atualmente a minha arte busca o Espaço; a rua, a estrada, a Praça - os conjuntos arquitetônico-urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. Integração arte-ecologia-urbano-arquitetural. Como poderei realizar isso? Deixo a pergunta, cuja resposta poderá ficar semente em prodíspio.

Sou da Bahia, amo o Rio de Janeiro, sempre tive um olho e um pedaço do coração no Nordeste Brasileiro e vivo em Brasília.

BRASÍLIA, DEZEMBRO DE 1974
RUBEM VALENTIM

Intuído o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento - e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorós, nos oxês, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria era estabelecer um "design" (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade - a minha, pelo menos - em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56 quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando.

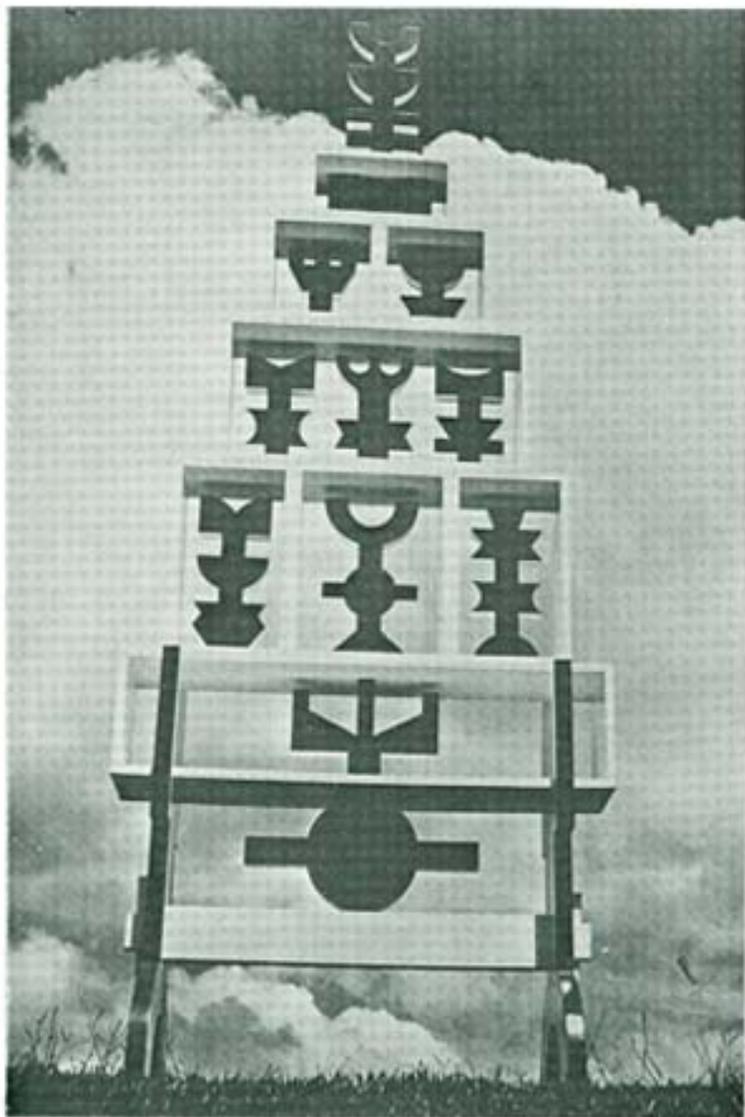
Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas - tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura toêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma semiótica/semiologia não verbal, visível. Isso tudo partindo das formas vivas da "fala" não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina. Enquanto muitos dos nossos artistas criadores se voltavam para os ismos internacionais, cosmopolitas, eu defendia (nem sempre compreendido ou ouvido) uma tomada de consciência cultural da Nação Brasileira, do Povo Brasileiro. Eu defendia e falava sobre a Cultura do Nordeste, sobre Cultura do Índio, a Cultura Negra (e mulata, mestiça e cabocla), eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas canções do Rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura do cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares. Achava e continuo achando que o Brasil tem de fazer uma arte mestiça como a do Aleijadinho, como a dos santeiros e fêmeiros da Bahia. Reconheço que sou um obcecado por uma cultura genuinamente brasileira, apesar da famigerada ALDEIA Global. Eu não nasci na Europa (óbvio), não tive educação européia. Não sou punhos de renda, não nasci para ser diplomata. Não sou bem nascido, pelo contrário, sou um homem áspero, agressivo, sou um homem desesperado que procura a Divindade, o Ser dos Seres. Assim o que eu tinha para me apoiar era o Brasil.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totems, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos.

Concluindo, gostaria de citar um trecho escrito pelo crítico Mário Pedrosa para o catálogo da minha exposição individual na Galeria Borino, realizada em Julho de 1967, no Rio: "Há algo de antropofágico na sua arte, no sentido oswaldiano - ser produto de deglutições culturais. Ao transmutar fetiches e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraíza de seu terreno e carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (Itália, 1965). Nessa representação os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mítica.

O artista projeta mesmo abandonando também a fatalidade da tela organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões, broquéis, estandartes, barandões de uma insólita processão talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas, a não ser a eterna crença nas raças e nos povos oprimidos, no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem."

BRASÍLIA, SETEMBRO 1975
RUBEM VALENTIM



"OBJETO EMBLEMÁTICO" - 1970



Bibliografia:

ACHA, Juan - Camargo: juegos lumínicos en la escultura. Revista Plural, nº 41, México, fev. 1975.

AYALA, Waldir - A Criação Plástica em Questão. Editora Vozes, Rio, 1970.

BARDI, Pietro Maria - Profile of the New Brazilian Art. Livraria Editora Kosmos, Rio, 1970.

BRETT, Guy - Sergio Camargo. Signals, Londres, 1966. id. Kinetic Art. The Language of Movement, Studio Vista, Londres, 1968.

CHEVALIER, Denys - Sérgio Camargo. Rev. Aujourd'hui, Paris, nº 46, julho 1964.

CLAY, Jean - Apresentação no catálogo exposição Estudio Actual, Caracas, 1972.

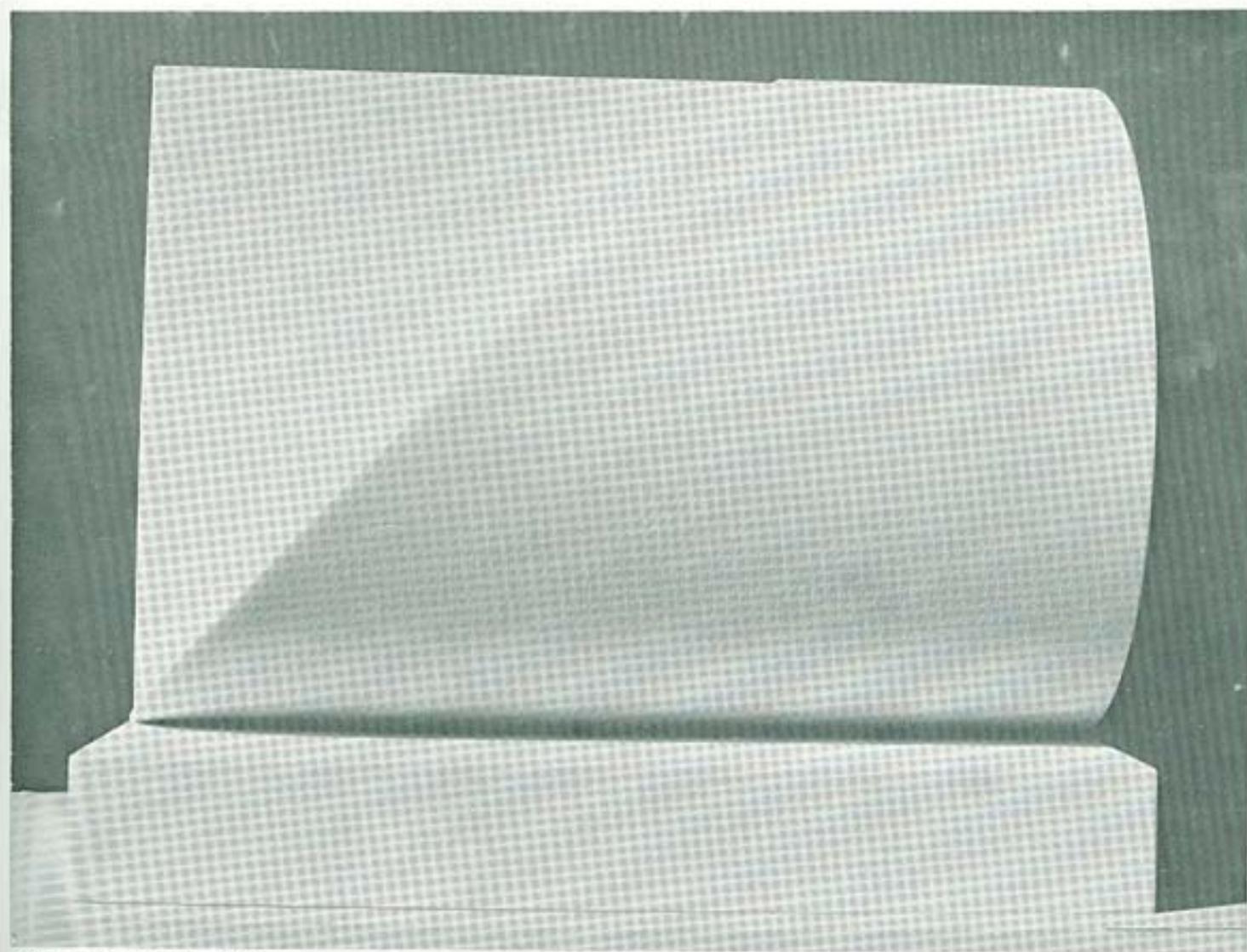
PEDROSA, Mário - A escultura de Camargo. Lisboa, março, 1969. No catálogo exposição Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, 1975.

BRITO, Ronaldo - "A ordem e a loucura da ordem. Fevereiro de 1975, id.

SÉRGIO CAMARGO

(Rio de Janeiro, 1930. Reside no Rio)

- Estudou na Academia Altamira, Buenos Aires, 1946, com Pettoruti e Lúcio Fontana. Viaja pela primeira vez à Europa, em 1948, frequentando o curso de filosofia da Sorbone, em Paris. Contatos com os escultores Brancusi, Arp e Vantongerloo. Viveu em Paris, de 1961 a 1974.
- Em 1954 obteve o certificado de Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna e o prêmio aquisitivo no Salão Paulista. Em 1963, na Bienal de Paris recebe o prêmio internacional de escultura e, dois anos depois, o de melhor escultor nacional na VIII Bienal de São Paulo.
- Entre 1958 e 1975 realizou 27 exposições individuais no Rio, São Paulo, Milão, Roma, Gênova, Zurique, Londres, Turim, Munique, Nova Iorque, Macerata, Brescia, Oslo, Caracas e México, em Museus de Arte Moderna ou galerias, tais como Gimpels, Buchols e Malborough. Na Bienal de Veneza de 1966 participou com sala individual.
- Participou das bienais de São Paulo (55, 57, 65), Paris (63), Veneza (66), Menton (70), Medellín (70), Carrara (73), do Salão Paulista (54, 55), do Salão Nacional de Arte Moderna (54 a 61 e 74), e, em Paris, do Salão de Maio (66, 67, 70, 71, 73), Salão da Jovem Escultura (63, 64, 67, 68, 69), Salão de Realidades Novas (67, 70, 71) e de mais de uma centena de exposições coletivas na Europa, Estados Unidos, América Latina e Israel, entre elas significativas exposições internacionais de arte cinética.



ESCULTURA Nº 385 - 1973
Mármora Carrara
0,30 x 0,45 m



"RELEVO N° 288" - 1970

DEPOIMENTO

- O artista opera para conhecer uma verdade que ele intui.
Esta operação cognoscitiva produz a obra.
- Diferença de natureza entre:
Ilustração de uma idéia (espaço representativo = academia)
Expressão de um pensamento (Espaço real = criação)
- O artista-artesão sabe fazer - e narra.
O artista-criador sabe ver - e diz.
- Obra de arte: resultado da objetivação de uma verdade subjetiva.
- As coisas só existem em relação umas com as outras e são estas relações que contam.
- A realização de uma obra totalmente racional (formalismo estético) restringe a vida ao campo estreito da consciência imediata - ínfima parte do que o homem pode perceber através de uma aproximação mais receptiva e atenta da vida.
Estar atento para o que é revelado mais do que para o que é contado.
A comunicação metafórica ou parabólica toca mais profunda e diretamente, porque ela exige uma participação ativa de caráter criativo, que liga o espectador à obra.
- No espaço o pássaro que voa descreve uma trajetória. É o que me atrai, pois a despeito de sua imaterialidade é tão real quanto o pássaro.
- Talvez o que acontece com minha obra é que ela libera, desencadeia naquele que dela se aproxima alguma emoção difusa, comparável àquela que sentimos por vezes diante de certos rostos ou paisagens, ou quando sentimos o espaço, a areia ou o vento...
- Da mesma maneira como seria impossível calcular um vôo orbital com algarismos romanos, assim o artista contemporâneo tem de inventar um outro sis-

tema de linguagem que lhe permita compreender e expressar a realidade da qual tem conhecimento. Importa empreender a destruição dos valores acadêmicos estabelecidos, eclipsá-los. Porque eles bloqueiam o pensamento, impedindo-nos de aproximar o vasto campo da complexidade contemporânea.

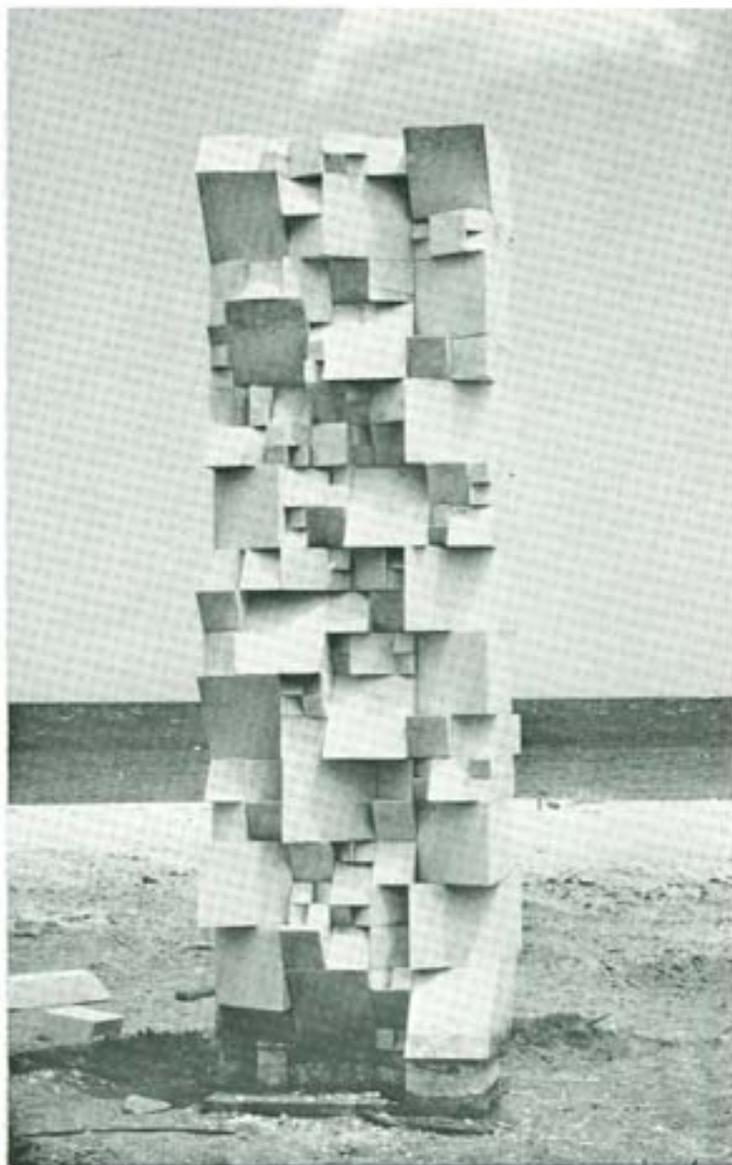
Eu pude reter desta árdua empresa conduzida pelos criadores desde o início do século um processo contínuo de desmaterialização da obra de arte. Os temas não importam mais, e os jogos formais, decantados, abriram caminho para uma criação mais livre onde o objeto material, transposto, se dilui no campo psíquico, espaço lírico, palpitação, espécie de auréola que para si mesmo a obra cria.

(1966)

- Como condição primeira, operarmos em campo específico, autônomo, incondicional, irreduzível sob pena de inoperância. Resguardar, preservar, defender – sempre – o poder da decisão criativa.

SERGIO CAMARGO

(1975)



"TORRE MODULADA"
4,00 x 1,10 x 1,10 - 9 ton.



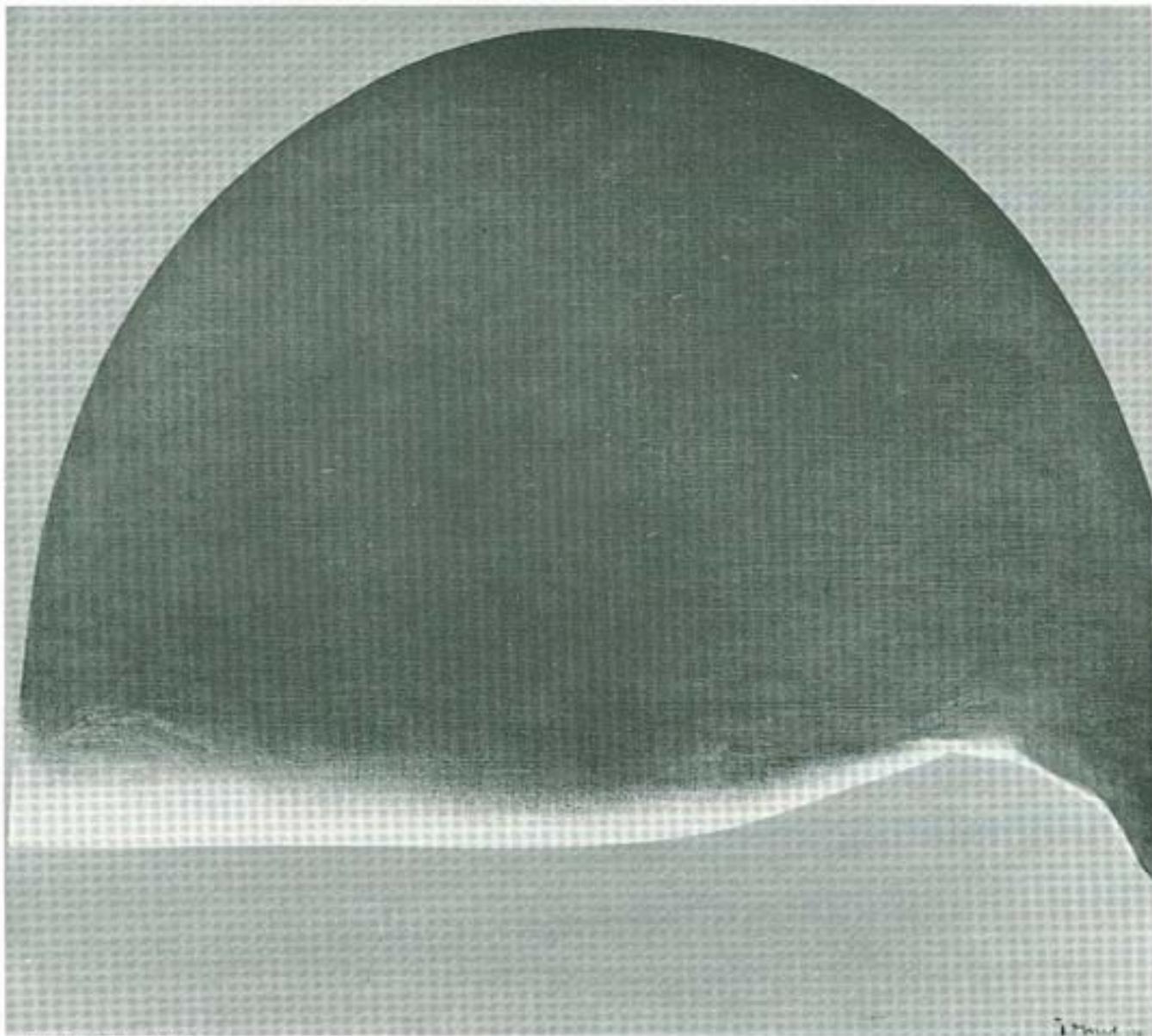
Bibliografia:

- AMARAL, Aracy - Apresentação catálogo exposição Arte Global, São Paulo, 1975.
- BARDI, Pietro Maria - Profile of the New Brazilian Art. Livraria Kosmos Editora, Rio, 1970, pág. 122/3.
- CAMPOS, Gilse - Tomie Ohtake, o Recado Objetivo de uma Pintura. Jornal do Brasil, Rio, 24.8.1969.
- MAURÍCIO, Jayme - "As Luminosas Estruturas de Tomie Ohtake. Correio da Manhã, Rio, 23.8.1969.
- PONTUAL, Roberto - Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois. Collectio, 1973, pág. 371.
- SPANUDIS, Theon - Tomie Ohtake. Revista Habitat, São Paulo, março-abril, 1965.

TOMIE OHTAKE

(Kyoto, Japão, 1913. Reside em São Paulo desde 1937)

- Recebeu, entre outros, os seguintes prêmios: medalha de ouro no Salão Paulista (1962), Prêmio de Aquisição na IX Bienal de São Paulo (67), Grande Prêmio do II Salão de Arte Moderna de Curitiba (1961), Prêmio Nacional de Pintura do III Salão de Arte Moderna de Brasília (1966), 1º Prêmio de Pintura do XXI Salão de Arte de Belo Horizonte (1966) e o 1º Prêmio da mostra de Arte Contemporânea Brasileira, promovida em 1970 pelo Banco de Boston. Eleita, em 1974, melhor pintor, pela Associação Paulista de Críticos de Arte.
- Além das exposições mencionadas, participou, entre outras, das seguintes coletivas: Salão Paulista (de 52 a 64), Salão Nacional de Arte Moderna, Rio (57, 60 e 62), Bienal de São Paulo (61 a 67), Prêmio Leirner, 1959; II Bienal de Córdoba, 1964, Brazilian Art Today, 1965, Londres e Viena, Grupo Seibi, Estados Unidos, 1965, JB/Resumo (65, 70), Bienal de Medellín, Colômbia, 1969, Bienal de Veneza, 1972, II Bienal do Uruguai, 1975 e Bienal de Gravura de Tóquio.
- Realizou 14 exposições individuais, de 1957 a 1975, em São Paulo (galerias e Museus de Arte Moderna), Rio, Washington, Porto Rico, Brasília e Roma.



"PINTURA" - 1975
Oleo s/ Tela



"PINTURA" - 1975
Óleo s/ Tela

No começo de minha pintura fiz quadros figurativos mas rapidamente passei às formas não representativas.

Na primeira fase abstrata a obra tinha muitos elementos com formas e, às vezes, cores indefinidas.

Até que cheguei a estruturas simplificadas e com um movimento grande semelhante à vibração.

Continuei com as estruturas simples procurando dar maior força interior.

Cheguei a formas grandes dentro da tela, de configuração geométrica mas sem contornos definidos.

A minha obra é ocidental porém sofre grande influência japonesa reflexo de minha formação.

Essa influência se verifica na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia hai-kai, por exemplo fala-se do mundo em 17 sílabas.

Sendo poucos os elementos eles devem ser muito precisos tanto na forma quanto nas cores e nas relações.

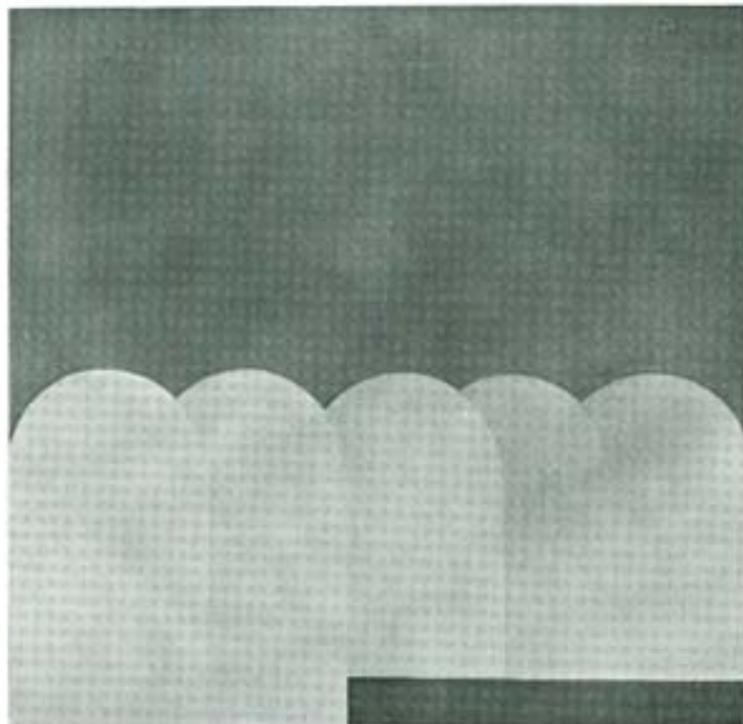
O domínio dos espaços dentro do espaço da tela permitiu uma maior concisão nas linhas e elas se tornaram mais geométricas.

A necessidade de variação é uma procura permanente tanto de um quadro para outro como de uma fase para outra mas sempre existe uma linha sendo seguida.

O meu trabalho continua em desenvolvimento. A partir de 74 as curvas dominam as minhas obras como se fossem formas orgânicas.

É por esse caminho que estou conduzindo a minha obra.

TOMIE OHTAKE



"PINTURA" - 1974
Óleo s/ Tela