

As coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa

Exposição no Centro Cultural Fiesp, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, de 8 de abril a 20 de julho de 2008

Raphael Fonseca

Ao caminhar pela extensa Avenida Paulista, deparo com uma vitrina, objeto-chave quando o assunto é expografia. Do outro lado do vidro, incitando minha entrada em um edifício, o extenso panorama de uma cidade portuária, pintado sobre azulejo. O contraste entre os tons de cinza comuns a São Paulo e o azul que representa uma grande área marítima é gritante. Trata-se de um convincente convite para a contemplação da exposição As coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa. Se externamente suspeitamos que seja pequena, ao adentrar a Galeria de Arte do Sesi e circular por suas salas, ficamos impressionados com a quantidade de obras distribuídas a nosso olhar.

Grande panorama de Lisboa é o cartão de visita de outro panorama: o da relação entre Portugal e a produção artística com azulejo. É ponto comum na historiografia afirmar que em terras lusitanas existe uma longa tradição no lidar com a azulejaria. Parece ser mais interessante lermos essa exposição de uma outra forma, a partir das relações possíveis dessas imagens apresentadas com um leque de fluxos artísticos presentes não apenas no que diz respeito à azulejaria, mas sim à arte em Portugal como um todo.

Constata-se uma série de modelos artísticos, como, por exemplo, na obra em que nos é possível estabelecer relações com o célebre *Triunfo de Galatéia*, de Rafael Sanzio, ou quando vemos a produção do século 18 e é inevitável vir a nossa mente algumas pinturas de Fragonard e seus conterrâneos. Além disso, é interessante notar também os diálogos com a produção dos chamados artistas viajantes, no que diz respeito à vontade de decoração pela presença de animais e plantas exóticas, o que leva a *Caça ao leopardo*, com índios caçando dentro de uma floresta rica em vegetais. Da mesma forma que as três artes portuguesas do desenho se caracterizam pela influência de grandes pólos artísticos, podemos perceber esses intercâmbios também na azulejaria.

Se a exposição ganha com a variedade na escolha das obras, por outro lado parece pecar quanto a sua maior contextualização. O *folder* insiste em informar-nos quanto à relação intrínseca dos azulejos com a arquitetura, já que eram planejados de acordo com seu destino expositivo. Entretanto, em nenhum lugar se encontra qualquer tipo de nota ou comentário mais profundo sobre esse “pensamento parietal”. Além disso, nem mesmo informações técnicas sobre o processo artesanal da realização dos objetos são dadas, algo satisfatoriamente realizado em outras exposições, como Impressões originais: a gravura desde o século XV, no CCBB-RJ e CCBB-SP.

Somando-se a esses dados, devemos levar em consideração também a estrutura narrativa da exposição: uma “história do azulejo”. Começamos nas salas do século 16, cruzamos com o “rococó” e o “neoclássico” e “voltamos para o futuro”, chegamos ao presente: a “modernidade” e a “pós-modernidade”.

nidade". O projeto expográfico insere-nos num percurso muito claro, limitando o espaço para que o observador crie relações possíveis entre as obras, ao colocá-las em seus recortes históricos. Como o próprio *folder* afirma, essa coleção de obras permite "... acompanhar a *evolução* desta arte em Portugal, apresentando-se cronologicamente estruturada ao público que a visita" (grifo meu).

Enquanto nos azulejos principalmente dos séculos 16 e 17 havia representação do exotismo tropical americano, nas obras feitas por artistas contemporâneos a nós (os "pós-modernos", como sugere a exposição) esse anterior processo (etnográfico?) de construção plástica vira o irônico tema das obras. É interessante constatar que na maior parte das obras expostas de produção recente os azulejos ainda servem como base para a representação de algo que, comumente, revê sua própria tradição nacional. Os azulejos são como telas, e as relações originárias com a arquitetura levemente desvanecem, dando espaço, por exemplo, para experiências com a escultura sobre azulejos.

A potência das obras apresentadas faz com que os problemas relativos à expografia fiquem em segunda instância. Mesmo segmentados, os objetos apresentados dialogam como que por si só: o azul ainda está lá. Esse azul que compõe a própria palavra-chave dessa exposição e é fruído seja nas experiências ópticas de um Eduardo Nery, seja nos motivos heráldicos das primeiras peças encomendadas em Sevilha, possíveis sementes dessa importante relação entre Portugal e a azulejaria.

Colors of the world: a geography of color

Jean-Philippe Lenclos e Dominique Lenclos. Nova York: W.W. Norton, 2004, 288 p.

Rosane Bezerra Soares

Terceiro livro de Jean-Philippe Lenclos e Dominique Lenclos envolvendo o estudo das cores, *Colors of the World* é o trabalho mais ambicioso dos autores, pois os textos anteriores analisavam o uso dos matizes encontrados apenas na França e na Europa.

Dedicado, mais especificamente, ao estudo da cor na arquitetura vernacular em diversas partes do mundo, sugere a existência de um perfil cromático, que pode ser observado em cada localidade, cidade ou região, resultante de variações no solo, no clima, no ambiente, na cultura ou, ainda, proveniente de fatos históricos. *Colors of the World* baseia-se em um método de análise desenvolvido durante anos de viagens e pesquisas dos autores, intitulado *geography of color*. A idéia nasceu do choque experimentado por Jean-Philippe ao comparar as cores das habitações características do vilarejo em que morava, localizado ao norte da França, e aquelas encontradas no Japão, para onde foi em 1961 a fim de estudar. A partir de então, Jean-Philippe procura desenvolver uma metodologia para o estudo sistemático das cores de cada local, construída mais tarde em parceria com sua esposa, Dominique.

Nas primeiras páginas de *Colors of the World* encontra-se pequena mostra dos solos de diversas partes do mundo, com-

posta por 42 fotos. Há sutis variações de saturação ou matiz entre as cores verde, amarela, marrom, vermelha, por exemplo. Os Lenclos comentam sobre a importância da observação do solo no estudo das cores utilizadas em construções na África, Ásia, em países do Oriente e na América Latina.

As análises não só enfocam cada local isoladamente, mas os comparam em relação a outros lugares, em contraponto, verificando diferenças de texturas, luz, materiais, ornamentações em superfícies ou ainda no uso específico de uma cor, com valores simbólicos diversos. As pesquisas envolvem países como Rússia, França, Guatemala, Estados Unidos, Irã, Japão, Brasil, Marrocos, Yemen, Argélia, Índia e África do Sul, e em cada um os pesquisadores selecionam locais para estudo, como, no Brasil, Salvador, Recife e Ouro Preto.

O leitor não deve esperar profunda investigação estética, pois não é esse o objetivo do livro. Trata-se da aplicação de uma metodologia de análise, acompanhada de aproximadamente 600 fotos, exibindo habitações populares, amostras de rochas, pigmentos, materiais naturais locais, cartelas de cores e estudos em aquarela, na tentativa de registrar a especificidade cromática de cada lugar.

E... para quê? Os autores acreditam que a descoberta e a definição de uma paleta de cores relacionada a um determinado lugar poderia contribuir para a afirmação das identidades dos habitantes, num mundo em processo de globalização. Seguindo essa linha de pensamento, Jean-Philippe fundou o Atelier 3D Couleur, especializado na aplicação de cor no ambiente, na arquitetura, ou ainda em produtos, de acordo com o método de análise *geography of color*. A idéia

tem sido adotada em diversos países, o que desperta a atenção de pessoas ligadas às áreas de artes e arquitetura, além de antropologia e geografia. Jean-Philippe e Dominique Lenclos são também professores e trabalham em Paris.

Independentemente do interesse despertado pelo processo de análise, o livro poderá também atrair aqueles que desejam apenas viajar por meio das belíssimas fotos.

Anita Malfatti, no tempo e no espaço

Rossetti, Marta Batista. São Paulo: Edusp e Editora 34, 2006, 495 p.

Messias Basques

Nesse belo livro sobre a vida e a obra de Anita Malfatti, o leitor poderá acompanhar minuciosa análise da trajetória dessa controversa pintora modernista. Quando das primeiras exposições de seus trabalhos, nos idos da década de 1910, São Paulo ainda era cidade deveras aquém de sua futura imagem de megametrópole brasileira; não era mais que uma grande província que ensaiava seu despertar.

E, em dezembro de 1917, a exposição de uma pintora pouco conhecida, recém-chegada de temporada de estudos na Alemanha (1910-1914) e nos Estados Unidos (1915-1916), provocou um cisma no mundo das artes: reunindo a sua volta jovens artistas e intelectuais como Mário e Oswald de Andrade, a Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti desencadeou a formação do grupo que nos anos seguintes organizaria a Semana de Arte Moderna. Contudo, *pari*

passu, provocou a revolta de personagens ilustres, como Monteiro Lobato, que a criticou duramente.

Portanto, para entender a trajetória de Anita Malfatti, analisar sua obra e sua contribuição, Marta Rossetti parece ter compreendido que seria preciso conhecer a fundo os vários ambientes artísticos em que viveu e produziu, no Brasil e no exterior: Berlim e a Alemanha nos anos do primeiro pré-guerra; o expressionismo e Lovis Corinth (1858-1925); a arte norte-americana durante a Primeira Guerra Mundial, Homer Boss (1882-1956) e o Armory Show; a Escola de Paris nos anos 20; o estado da arte brasileira nos anos 10. Em suma, tratava-se de contextualizar a trajetória da pintora e observar a obra produzida, no que a organização de um catálogo mostrou-se também essencial, posto que permitisse estudar as características das obras, datar e periodizar os trabalhos. Destarte, uma tarefa complementar tornava-se cada vez mais importante: a revisão metódica dos principais estudos recentes, de interesse para a compreensão da artista e sua obra, e constituição de um campo de diálogo com aqueles dedicados ao estudo do modernismo no Brasil.

E foi esse o desafio enfrentado por Marta Rossetti nesse livro que lhe rendeu o Prêmio Jabuti de Melhor Biografia em 2007. No primeiro volume, a autora demonstra sua intenção de compreender a produção, a motivação da pintora e a recepção em seu tempo, fazendo uso dos depoimentos e reações da própria época. No segundo volume, catálogo da obra e documentação, foram incluídas informações a respeito das mais recentes exposições em homenagem a Anita Malfatti e listas de pesquisas e publicações a ela referidas.

Ao longo do livro, somos levados a conhecer essa artista de produção de destacado valor artístico, pioneira entre as correntes expressionistas em nossas artes plásticas. E mais. Somos levados a conhecer sua obra em consonância com os fatos que marcaram sua vida, fatos esses que segundo Marta Rossetti nos apresentam “três Anitas”. Num primeiro momento, de formação de uma linguagem própria, expressionista e caracteristicamente moderna, Anita Malfatti “se conta”: sentia e marcava, com emoção, em figuras distorcidas e agressivas, o drama humano dos “marginais da vida”, identificando-se com eles. Após 1918, uma segunda Anita pode ser desvelada em suas obras, período de dúvidas, produção de altos e baixos, tentava “se conter”, ocupando-se dos problemas formais da arte. Em fórmula muito pessoal, surgiria uma terceira Anita, que se afasta das polêmicas artísticas, produzindo obras “ingênuas” inspiradas em festas populares, domingos em praças, próximas a um “primitivismo”; e, novamente, “se conta” ao se irmanar às figuras anônimas, fundidas na natureza.

São estas três figuras conceituais que permeiam todo o livro, o qual está organizado em três partes. Na primeira, intitulada e dedicada às Conquistas, Marta Rossetti discorre sobre a biografia da artista em capítulos intitulados “Família”, “A festa da cor”, “São Paulo, 1914”, “A festa da forma e a festa da cor” e “Brasil, 1917”. A segunda chama-se Dúvidas e contém os capítulos “Isolamento e conformismo”, “Com os modernistas”, “Na escola de Paris”, “No fim do tempo modernista” e “Anos difíceis”. E na terceira parte, A paz, estão os dois últimos capítulos do livro: “Novas coordenadas” e “Tomei a liberdade de pintar a meu modo”.

A pesquisa envolveu o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sede atual da Coleção Anita Malfatti, composta de suas matrizes de gravura e cadernos de desenho, esboços, retratos, paisagens e estudos de ateliê – documentos doados pela família da pintora em 1989, centenário de seu nascimento. Não obstante, a pesquisa também se lançou em rica discussão sobre o modernismo paulista em seus mais diversos matizes.

A intimidade necessária para se decodificar a caligrafia pictórica e gráfica de uma obra como a de Anita Malfatti, em suas diversas fases, foi perseguida por Marta Rossetti ao longo de 40 anos dedicados à pesquisa, reunindo documentos e fotos de acervos particulares e públicos; o resultado não poderia ser diferente: um livro de fôlego. Fôlego que certamente não se extinguiu com o falecimento da autora, em 2007.

Experiência neoconcreta: momento limite da arte

Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 164 p., 20 ilust.

Elizabeth Catoia Varela

Ferreira Gullar traça a trajetória neoconcreta a partir de suas primeiras experiências literárias, em que se faz presente a relevância do espaço da folha em branco como parte constituinte do poema, tal como indicado no livro *A luta corporal*, de 1954. Nesse momento, acentua a importância do diálogo com o grupo atuante em São Paulo:

Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Waldemar Cordeiro. Gullar busca forçar tanto a estrutura visual quanto a leitura por parte do indivíduo, concebendo o livro-poema que faz da manipulação uma necessidade, transformando o próprio livro em poema.

Especial atenção é dada à produção artística de Lygia Clark. Seu interesse pelo fazer artístico extrapola os limites bidimensionais da pintura, formulando as *Superfícies Moduladas*, os *Casulos* e os *Bichos*, de forma que instiga Gullar a definir um novo conceito que englobe tais peças, o não-objeto. O autor comenta e relaciona as produções artísticas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann, e literárias de Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

A troca de informações, interesses e experiências por parte dos participantes do movimento era feita de maneira amistosa e informal, percebendo-se assim influências mútuas entre trabalhos que transitam entre os mais diferentes gêneros, como o livro-universo, *Livro da Criação*, o *Ballet Neoconcreto*, os poemas espaciais e o *Poema-Enterrado*.

Gullar refere-se a Mondrian, Malevich e Tatlin para pensar o início da produção de Hélio Oiticica e Lygia Clark, em que o observador se transforma em participante e experimentador. Diferindo do grupo neoconcreto, esses artistas começam a direcionar suas experiências para o campo conceitual, e suas proposições artísticas acabam por oferecer apenas sensações (possibilitadas pelo objeto), em vez de transferir suas idéias ou seu universo imaginário, caminho que Gullar define como destruição progressiva da linguagem da arte. Exemplificando tais questões, o autor aponta os *objetos relacionais*, de Lygia Clark, que propiciavam experiências coletivas, e os *Pro-*

jetos Cães de Caça, bólides e parangolés de Hélio Oiticica.

O apêndice de *Experiência neoconcreta* é formado pelos artigos: O formigueiro (1954), Poesia concreta: experiência intuitiva (1957), Lygia Clark: uma experiência radical (1958), Teoria do não-objeto (1959), Contra relevos (2003), A participação do espectador (2003), Poema enterrado (2003), O lugar da obra (1961), O tempo e a obra (1961) e Carta (1955). E, junto com o livro, são republicados três livros-poema (*Fruta, Osso e Faina*) e o catálogo da primeira exposição neoconcreta (fac-símile, 1959).

Últimos lançamentos da coleção Arte+:

1. A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock

2. Performance nas artes visuais

3. Linguagens inventadas: palavra imagem objeto: formas de contágio

1. Guilherme Bueno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, 76 p.

2. Regina Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, 74 p.

3. Fernando Gerheim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, 79 p.

Ivair Reinaldim

Contando atualmente com mais de 10 títulos, a coleção Arte+ da Editora Jorge Zahar, dirigida pela crítica e professora Gló-

ria Ferreira, propõe-se a disponibilizar o conteúdo de pesquisas que abordem questões diversas referentes às artes visuais e áreas afins, a partir de um viés contemporâneo. São livros direcionados a público amplo, do leigo ao teórico, passando, sobretudo, pelo estudante de arte, e que incluem “questões relativas à conceituação da arte, sua prática e recepção” (Entrevista de Glória Ferreira à revista *Número*, n. 9). Estes três últimos lançamentos vêm enriquecer a diversidade da coleção.

O livro de Guilherme Bueno trata da história da arte moderna como construção cultural do Ocidente, ancorada na idéia de projeto, o que subentende tanto um modo de se relacionar com o acúmulo de experiências do passado, quanto o potencial criativo que estabelece linhas mestras da existência futura. Mestre e doutor em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ, o autor atua como crítico e curador, além de completar o quadro de professores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Partindo de Baudelaire, Marx e Wölfflin (como representante da Teoria da Pura Visualidade), Bueno identifica nesses autores as principais referências do século 19 na formação de um discurso historiográfico para a arte moderna no século 20. Contudo, esse discurso mostra-se diferenciado a partir de dois pontos geográficos diferentes: na Europa, tendo a figura do historiador italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) como parâmetro, prevalece a substituição da utopia por um sentimento pessimista, prenunciando a “crise da cultura européia”; já do outro lado do Atlântico, teóricos como o crítico Clement Greenberg (1909-1994) e o historiador da arquitetura Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) vêem o apogeu do projeto moderno através da sua adoção

pelos Estados Unidos. O que permeia – e concilia de algum modo – esses discursos é a construção de um projeto moderno, de uma narrativa progressista, rumo a um fim a ser alcançado, mesmo que os projetos não sejam os mesmos. Somam-se a isso, os limites dessas construções ideológicas, definidos a partir das dificuldades em lidar com toda aquela produção que não se adequava aos modelos teóricos previamente propostos (Duchamp, Warhol, etc.).

Regina Melim responde pelo título que trata da performance, por um viés tanto teórico quanto histórico. Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora do Departamento de Artes da Udesc, atua também como pesquisadora e curadora. Partindo de um conceito distendido de performance (em citação implícita ao modelo proposto por Rosalind Krauss no texto “A escultura no campo ampliado”, publicado nesta edição de *Arte&Ensaio*), a autora faz um apanhado dos principais teóricos que se dedicaram a estudar o uso do corpo nas artes em geral, entre eles, RoseLee Goldberg, Gregory Battcock, Kristine Stiles, Amélia Jones, etc.

No livro, Melim examina os principais conceitos utilizados pelos teóricos da performance, identificando também os núcleos de produção, bem como seus mentores artísticos. É importante mencionar que a autora se dedica aos trabalhos nascidos em contexto europeu, norte-americano ou asiático, bem como a investigar uma história da performance no Brasil, tendo Flávio de Carvalho como um dos pioneiros e nos anos 60 um momento especial, em decorrência da experimentalidade característica do período. De modo diferencial em relação a outros centros culturais, segundo o teórico inglês Guy Brett, a crítica à presen-

ça do objeto, comum no Brasil da década de 1960, estabelece uma forma de cinetismo em que o corpo é o motor da obra, substituindo a contemplação pela participação. Das propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, uma série de possibilidades para o uso direto ou indireto do corpo nas artes visuais estimulou artistas brasileiros das gerações posteriores, destacando-se, de modo particular, a videoperformance.

Por fim, com enfoque mais teórico-filosófico, Fernando Gerheim discute em seu livro o conceito de linguagem nas culturas moderna e contemporânea, bem como as formas de contágio entre palavra, imagem e objeto na arte. Doutor em Literatura Comparada pela Uerj, atua como escritor, cineasta e professor de literatura, cinema e artes. Tendo como parâmetro o livro *A invenção de Morel*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), publicado originalmente em 1940, o autor examina tanto a dimensão sensível e perceptiva da linguagem quanto seu domínio da capacidade de abstração sobre a experiência concreta, através da aproximação com o pensamento de autores diversos, como Berkeley, Merleau-Ponty, Bergson, Wittgenstein, Derrida, Pasolini, Eisenstein, entre outros.

Desse modo, a literatura é o pressuposto teórico fundamental para Gerheim pensar a relação entre imagem e escrita, base para a formação da linguagem, identificando nesta última sua importância como construtora de significação, ou seja, seu papel potencial na transformação do mundo. Após analisar diversos aspectos de cunho filosófico, ele dedica particular atenção ao uso contemporâneo da tecnologia digital e sua revolução no modo como compreendemos a constituição da linguagem. A imagem de síntese numérica, como o próprio termo já define, não

é elaborada nem com base em dados físicos equivalentes à realidade sensível (negativo fotográfico e película cinematográfica), nem com base na transmissão de sinais eletrônicos (vídeo analógico), mas sim a partir de conceitos matemáticos. Assim, no mundo contemporâneo, segundo o autor, na constituição da linguagem passa a valer mais a capacidade de mediação do que a de registro da realidade em si.

Independentemente do enfoque, os três autores, de modo similar, partem de questões contemporâneas, discutindo temas de grande pertinência para o campo das artes visuais. Nesse sentido, essas publicações reforçam o papel assumido pela coleção Arte+ na formação e mediação de público para as artes visuais, de um lado, e na democratização do conteúdo de importantes pesquisas que, de modo geral, ficariam restritas ao âmbito das pós-graduações brasileiras.

Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan

Rem Koolhaas. Prefácio de Adrián Gorelik e tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, 322 p., 217 ilustr.

Rodrigo Krul

Publicado originalmente em 1978, *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, é agora lançado pela editora Cosac & Naify, em edição requintada e consciente de sua relevância editorial. Inédito no

Brasil, seu autor, Rem Koolhaas, parece reconhecer a cultura arquitetônica do país como forte influência em sua formação, o que pode explicar a foto reproduzida em seu livro *Content* (2004), na qual ele aparece sentado numa carteira escolar, ao lado do quadro-negro, ouvindo os ensinamentos do professor – Oscar Niemeyer.

O elegante projeto gráfico de Elaine Ramos traduz a sensação de verticalidade dos arranha-céus e da construção serial, com sua proposta de código de barras. Por conta do excesso de utilização na mídia das barras como representação implícita do consumo, a escolha aparenta ser anacrônica; no entanto, ela reflete, em si, um símbolo diacrônico, muito apropriado para um manifesto “retroativo”. A criteriosa seleção de imagens contribuiu para recriar o imaginário histórico da cidade – seu cotidiano ilustrado, seus projetos arquitetônicos, suas metáforas cartográficas.

Koolhaas é certamente um dos críticos mais polêmicos, e também mais elucidativos, dos fenômenos urbanos contemporâneos. Sua relação com essas questões, na atmosfera brasileira, pode ser avaliada no evento Arte/Cidade de 2002, em São Paulo; na intervenção no edifício São Vito, considerado o derradeiro remanescente da arquitetura modernista na região do Parque D. Pedro, o arquiteto holandês propôs a instalação de um elevador ultratecnológico em sua decrepita estrutura. Numa dinâmica proposta de discussão acerca da relação simbólica entre o habitacional e o patrimonial, Koolhaas revelou e promoveu o debate sobre a cidade enquanto organismo perdulário, em suas relações de abandono, no contraste exercido pela convivência diária com a decadên-

cia, presente num ciclo relacional entre indivíduos e monumentos, ambos privilegiados pelo isolamento.

A escolha de Adrián Gorelik para o prefácio do livro não poderia ter sido mais acertada. Um dos pensadores latino-americanos de maior destaque nos estudos das representações culturais urbanas e das manifestações dos espaços públicos, Gorelik é um perspicaz leitor da obra de Koolhaas em seus artigos, sempre empenhado em interpretá-la sob o “signo cultura/civilização”.

Para Koolhaas, as motivações de um manifesto retroativo são o cruzamento de duas considerações: uma vez que “a fragilidade dos manifestos é sua intrínseca falta de provas”, “Manhattan é uma montanha de provas sem um manifesto”. Um manifesto retroativo reflete o constante devir, um processo descontínuo em expansão. Segundo Gorelik, o avanço teórico deste programa interpretativo se confirma em *Bigness* (1994), em que a paródia nietzchiana conduz a uma cidade “pós-histórica, de “lógica amoral”.

Por que Manhattan? Se Koolhaas a define como a “pedra de Roseta do século 20”, Gorelik propõe que o autor pretende ser seu Champollion, oferecendo códigos que procuram decifrar os criptogramas urbanos da cidade – palco de “mutações arquitetônicas” (o Central Park, o arranha-céu), “fragmentos utópicos” (o Rockefeller Center, o Edifício das Nações Unidas) e “fenômenos irracionais” (o Radio City Hall); interpretando mediante a “teoria não-formulada” – o *manhattanismo* – o universo americano em sua fusão do idealismo fantástico com o materialismo pragmático, que promoveria a hiper-realidade e a hiperdensidade

da retícula urbana, atuantes no “paradigma para a exploração da congestão”.

No primeiro capítulo, “Pré-história”, a apresentação histórica contextualiza o processo de construção da cidade, no qual “a barbárie americana cederia lugar ao refinamento europeu”. Em contrapartida, o olhar contemporâneo de um holandês perante a ex-colônia de Nova Amsterdam atualiza o conceito de *amerikanismus* – termo utilizado para designar o encantamento europeu pelo modelo original da modernidade americana. O capítulo seguinte, “Coney Island, a tecnologia do fantástico”, registra projetos de torres, pontes, parques de diversões, a construção de um mundo cujo “sintético irresistível” causou aversão ao escritor russo Maksim Górkí.

Em “A dupla vida da utopia: o arranha-céu”, Koolhaas propõe uma leitura de dois modelos dentro da mitologia dessa “fronteira com o céu”: na primeira, os representantes-síntese do *manhattanismo*, o Hotel Waldorf-Astoria (“a primeira realização plena da Manhattan consciente”) e o Empire State (“o clímax da Manhattan subconsciente”), expressam a congestão dentro do sistema de retículas do urbanismo da cidade; já o Downtown Athletic Club é considerado um “condensador social”, um arranha-céu-vestiário, que é, na verdade, uma “incubadora para adultos”.

“Quão perfeita pode ser a perfeição: a criação do Rockefeller Center” narra o programa do Rockefeller Center e a trajetória de profissionais como Raymond Hood (que formula as teorias da “cidade das torres” e da “cidade dentro da cidade”) na busca da transcendência de paradoxos por meio da

combinação dos máximos (a congestão com a luz e o espaço, o ápice da beleza com a geração de rendimentos). Aborda também, entre outras questões, o frenesi espetacular do Radio City Music Hall, as interseções ideológicas entre o comunismo e o capitalismo, como o incidente da representação de Lênin no mural da Radio Corporation of America, por Diego Rivera.

O *Amerikanismus* e as “tentativas europeias de reivindicar Manhattan” retornam em “Europeus: Biuér! Dalí e Le Corbusier conquistam Nova York”. Para apresentar Salvador Dalí e seu método crítico-paranóico, Koolhaas recorre a um sistema oposto, o dos comportamentalistas americanos, identificando, paralelamente ao fluxo do desejo surrealista, as relações com Le Corbusier e seu projeto antimanhattanista de “abstração cartesiana”. “Post-mortem” traz os projetos de Wallace Harrison, e “Apêndice: uma conclusão ficcional”, as interpretações da Cidade do Globo Cativo, do Hotel Esfinge, de Nova Welfare Island, do Hotel Welfare Palace e de *O Conto da Piscina*.

Uma civilização se constrói, culturalmente, muitas vezes através de coincidências que a definem. Manhattan foi vendida por nômades, de passagem pela ilha, por apenas 24 dólares; a ironia contida na gênese dessa metrópole toma autêntico seu caráter capitalista: predestinada a ser o espaço cosmopolita por excelência, cede hoje lugar à xenofobia e ao combate ao Terror, sintomas mundiais pós-11 de setembro. O manifesto interpretativo de Koolhaas é, à luz de suas intenções, um registro factual do desenvolvimento de uma cidade flutuante. Uma ilha mítica como Citera, Atlântida e tantas outras, mas que conserva em seu racionalismo fantástico o grande traço das contradições contemporâneas.

Bia Medeiros: trajetórias do corpo

Exposição na Caixa Cultural Rio de Janeiro, de 24 de junho a 20 de julho de 2008

Alexandre Emerick

“O tempo não pára” foi cantado por uma geração, e parece claro o sentido de que ele, o tempo, não espera, antes se oferece abertamente ao movimento pulsante da vida. Em mostra retrospectiva a posse dessa oferta é compartilhada conosco e nos desperta para um exercício reflexivo. Ao deixar os três lances de escada que nos levam à galeria, percebemos que a trajetória ofertada pela exposição é, além de densa, diversificada. Enquanto a breve escadaria logo nos fadiga, a longa trajetória de Bia Medeiros nos incita a prazeroso exercício que se prolonga na consciência.

Seria difícil, talvez improdutivo, comentar em separado a trajetória da artista e do grupo Corpos Informáticos, que ela coordena na Universidade de Brasília desde 1992, uma das muitas contribuições da professora, pesquisadora, artista multimídia, personalidade multiforme. Desde o início, com a gravura, o imaginário da artista é fomentado pela disponibilidade de produção, reprodução e veiculação de imagens pela mídia, a princípio impressa. Trabalhando em jornal, Bia familiarizou-se com técnicas adicionais à litografia. Essa operação somatória não cessaria até alcançar a máxima virtualidade do ciberespaço. Em Paris a intervenção urbana em um mural de cartazes de propaganda intitulada *Deserto dos desertos*, parceria com Suzete Venturelli em 1983, revela mais que

ecos do *Nouveau Réalisme* ainda audíveis, é um importante rumo tomado pela produção da artista que, ainda em Paris e com Suzete, a performance *Torre Eiffel* de 1985 exemplifica; o espaço-tempo da vida.

Em Bia Medeiros: trajetórias do corpo, o projeto expositivo de Maria Luiza Fragoso deixa o visitante, logo na entrada, em um jogo de arbítrio. A sua frente, uma bifurcação que separa a mostra em duas alas, talvez de dimensões um pouco tímidas para tão produtora trajetória, com dois conjuntos de obras – e curadoria de Priscila Arantes – cujos conceitos derivados das situações do corpo são os elementos aglutinadores.

À direita o espectador é convidado a um mergulho incisivo no corpo. A relação do corpo com os meios eletrônicos tem mais ênfase nesse percurso, diversificando-se também as possibilidades expositivas; impressões em pequenos ou grandes formatos, projeções, monitores à maneira de quadros nas paredes ou em pequenos formatos pendendo do teto. Mais que diversificação de meios, sugere uma intensificação da obra pela potencialização da imagem em camadas sucessivas transitando por suportes, materiais, técnicas e dispositivos. O corpo da obra é também explorado no câmbio tecnológico; *1º de abril (Balanço)*, um televisor acoplado a um balanço que nos convida a brincar, pondo em questão o sentido do movimento, real e mediado, pode ser visto pelo registro videográfico dessa instalação interativa na rodoviária de Brasília em 1996, ou na fotografia ampliada da performance da artista sobre o televisor-balanço na abertura do Rio Cine Fest em 1997. Nesse diálogo exploratório, fragmentos de corpos, de imagens e de obras são reedificados pelas mídias.

Os corpos são facetados e recortados, emaranhados e detalhados em tangencial familiaridade aos nossos. Em *Ctrl_C Ctrl_C (Escanner do corpo)* de 2003, em que partes do corpo da artista impressos em papel de aspecto delicado pendem de um suporte acrílico fixado à parede, a noção de corporeidade é retomada pela agressão denunciatória da identidade material do suporte. Rasgado, amassado, perfurado e suturado, o papel-suporte e a pele-imagem fundem-se no corpo-imagem da obra. Para além da exploração das qualidades intrínsecas dos materiais, lembrança do informalismo europeu, emerge aqui o aspecto somático na junção matéria/imagem. Algumas luvas cirúrgicas deixadas sobre o suporte acrílico parecem acréscimos exteriores à obra, como acessórios que compõem nossas vestes. Poderia-se argumentar que as luvas são pistas do ocorrido, mas essa informação não seria tão significativa, senão para as testemunhas oculares da agressão. As luvas, se não comprometem o trabalho, não lhe intensificam o sentido; o corpo-imagem da obra se basta.

A ala à esquerda de quem chega é dominada pelo ambiente *UAI (Ueb Arte Iterativa)*; um gramado, fragmento de cidade, cravado de cacos da realidade urbana, como televisores e carrinhos de compras, e com recortes que deixam vir à tona imagens parciais de corpos. *UAI* comunica-se com a arquitetura urbana, que aqui se impõe através das vidraças da galeria. No sentido heideggeriano de apetrecho, o dispositivo desaparece em seu uso, para a arte contemporânea, porém, um aparelho como o monitor pode compor instalações e ambientes ocupando espaços no diálogo entre sua presença física e as imagens e sons que transporta para o es-

pectador. Contrariando a verticalidade dos planos convencionais de visão, olhando para o chão assistimos a registros de performances ocorridas em diversos lugares e que são virtualmente ali recuperadas, assim como obras em videoarte, pondo em campo um jogo arдил que suscita o questionamento de “Onde está?” ou “O que é?” a obra. Imagens e sons, coisas e espaço, dentro e fora da galeria, à parte ou somados, são vistos como obras de arte, sendo os espectadores, mais que testemunhas, partícipes da construção de sentidos.

Na diversificada produção em mostra transparece a idéia de distância como um dado primordial no diálogo entre o corpo e a cidade. A aproximação naturalista com o corpo o isola, individualizando-o de modo a minimizar suas possibilidades sensoriais e interativas. Mais afastado ele se comporta como elemento constitutivo do corpo maior que é a cidade, enquanto uma superaproximação revela seus próprios becos e esquinas, corporeidade mapeada por dobras e rugas, morada de pêlos e sinais, circuito de toques e fluidos, relevo mutante de volumes e profundidades. Em coro, por gerações, o corpo não pára.

Imediações: a crítica de Wilson Coutinho

Izabela Pucu (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2008, 351 p.

Ivair Reinaldim

Fruto da primeira edição do projeto Conexão Artes Visuais, promovido pelo Ministério da Cultura, em parceria com a Funarte e

o Programa Petrobras Cultural, o lançamento do livro *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*, organizado por Izabela Pucu, contou ainda com mais dois eventos realizados no MAM do Rio de Janeiro, em 12 agosto de 2008, ambos com a colaboração de Ana Coutinho, filha do crítico carioca falecido em 2003: um seminário intitulado *Arte, crítica: imediações*, e uma exposição, *Imediações críticas*, sob curadoria de Reynaldo Roels Jr., a partir de obras das coleções Gilberto Chateaubriand (em comodato no MAM-RJ) e da família Coutinho. O projeto contou ainda com a consultoria da crítica e historiadora Glória Ferreira.

Wilson Coutinho (1946-2003) foi um dos mais importantes e inteligentes articuladores teóricos da produção contemporânea brasileira, sobretudo das décadas de 1980 e 1990. Mestre em Filosofia pela Université Catholique de Louvain, na Bélgica, com a dissertação *La culture et l'éducation tragiques dans la première époque de la pensée de Nietzsche*, Coutinho foi editor das revistas *Arte Hoje* (1976-80) e *Galeria* (1986), mas destacou-se principalmente por suas colunas no *Jornal do Brasil* (1980-86, 1989-92) e *O Globo* (1994-2003). Também foi curador de exposições do MAM-RJ (1997) e coordenador da RioArte por 10 anos (1993-2003).

Toda coletânea pressupõe um recorte. A vasta produção de Wilson Coutinho encontrava-se em sua maior parte desarticulada em arquivos particulares e institucionais, segundo afirma Izabela Pucu. A pesquisadora, mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando ainda como artista, produtora e professora, teve pouco tempo para identificar esse material e

articulá-lo na forma de uma publicação que fosse representativa da produção teórica de Coutinho; tarefa, aliás, cumprida com grande êxito. Organizando os textos cronologicamente, Izabela Pucu conseguiu apresentar de modo claro “a recorrência e a transformação nas posições do autor e no processo de trabalho dos artistas, mas também as mudanças operadas no circuito pela sucessão dos eventos culturais, políticos e sociais”, segundo o prefácio por ela assinado.

O livro é dividido em dois grandes núcleos temáticos. O primeiro, chamado de Mediações críticas, engloba 64 textos críticos, escritos entre 1978 e 2003, direcionados à produção de artistas contemporâneos brasileiros significativos, em que prevalece o embate direto do crítico com o objeto de sua escrita. Na segunda parte, com o título Entre arte e filosofia, encontram-se os textos escritos com maior distanciamento, aqueles em que Wilson Coutinho examina eventos e questões de época, bem como fornece indícios para compreensão de sua posição teórica. Os 27 textos trazem lúcida análise de assuntos diversos, tais como a passagem entre as décadas de 1970 e 1980, a constituição da modernidade brasileira e o aparecimento do conceito de pós-modernismo em nosso contexto cultural. Por fim, os dois núcleos temáticos, mais do que separar a produção de Wilson Coutinho, reforçam que esses campos sempre estiveram interligados, uma vez que, segundo Izabela, para o crítico, “ser artista implicava não apenas ter consciência de um processo histórico, como também construir e conhecer o seu papel dentro dele”.

No final do livro há ainda um levantamento bibliográfico geral da pesquisa, incluindo re-

ferências a textos que ficaram de fora da seleção. Além de constituir-se como importante apoio para futuros pesquisadores que se debruçarem sobre o pensamento crítico de Wilson Coutinho, esse levantamento nos permite ter uma idéia ainda mais precisa da diversidade de sua produção. A origem dos textos compreende as colunas de jornais assinadas por ele ao longo de sua vida, bem como os artigos que escreveu em catálogos de exposições e revistas especializadas. Entre a rapidez e o didatismo da crítica de jornal e o tempo e aprofundamento alcançados em outros suportes, Coutinho é o exemplo de que o crítico deve apresentar versatilidade e saber adaptar-se aos diferentes contextos e públicos que requisitam seu pensamento.

Essa diversidade, aliás, bem como a relação entre a crítica de jornal e o catálogo de exposição, foi um dos temas mais debatidos no seminário que acompanhou o lançamento da publicação. Intitulado Arte, crítica: mediações, ele contou com duas mesas-redondas: na primeira, sob mediação de Glória Ferreira, falaram os críticos Frederico Moraes e Cauê Alves; na segunda, mediada por Reynaldo Roels Jr., falaram Luiz Camillo Osorio e Ricardo Basbaum. Nesse seminário, todos os presentes examinaram a importância da crítica de arte, em sua permanente crise histórica, bem como os papéis que vem assumindo na contemporaneidade, ou seja, o modo como os críticos frequentemente reinventam seu lugar e suas práticas.

Foi-se o tempo do ineditismo das coletâneas dos textos de Mário Pedrosa – *Mundo, homem, arte em crise* (1975) e *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981) –, ambas organizadas pela também

crítica Aracy Amaral. O livro *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho* vem somar-se à grande quantidade de antologias recentemente lançadas no mercado editorial brasileiro – Paulo Sergio Duarte (2004), Frederico Morais (2004), Icleia Cattani (2004), Ronaldo Brito (2005), Aracy Amaral (2006), Rodrigo Naves (2007) –, bem como às coletâneas que abrangem questões temáticas de modo mais amplo, tais como *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias* (2001), de Ricardo Basbaum, *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (2006), de Glória Ferreira, e os

livros da coleção *Crítica de Arte*, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Abca), sob coordenação geral de Lisbeth Rebollo Gonçalves. A circulação desses textos seguramente contribui para maior articulação entre o pensamento crítico daqueles que se dedicaram a pensar a arte contemporânea brasileira e seus sistemas culturais, definindo como esses discursos estabeleceram campos de atuação e de debate. Sendo assim, é através da construção da trama desses diferentes olhares que poderemos ter uma compreensão mais ampla de nossa história da arte recente. Que mais iniciativas como essa persistam.