A COR NA ARTE BRASILEIRA

MARCELLO NITSCHE
PARISI FILHO
WALTÉRCIO CALDAS
MÁRCIA GROSTEIN
JOSÉ PATRÍCIO
EDUARDO DUAR

6 DEZ.90/6 JAN.91
DAS 14:00 ÀS 21:00 HS

ABERTURA 5ª FEIRA ÀS 20:00 HS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

PAÇO DAS ARTES
AV. EUROPA, 158 • SÃO PAULO

Curadoria Geral Nelson Aguilar
Projeto de montagem do espaço e projeto gráfico Haron Cohen
Heloisa Iverson
Marcelo Nepomuceno Duarte
Fotografia Fernando Chaves
Iluminação Mini Lux Spot Light Ltda.
Tradução de texto Elizabeth Herrington
Composição/Fotolito/Impressão IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S.A. IMESP

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
Secretário de Estado da Cultura Fernando Gomes de Moraes
Secretário Adjunto Antônio César Rusni Callegali

DEPARTAMENTO DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor José Carlos Bortolato

PAÇO DAS ARTES
Diretora Técnica Sara Goldman
Conselho de Seleção de Exposições Domingos Tadeu Chiarelli
Ermelindo Nardin
Luis Paulo Baravelli
Maria Alice Milliet de Oliveira
Marília Mazzucchelli
Nelson Aguilar
Sara Goldman
Vivieta Daniela Bouzao

Assessoria Técnica Sérgio Pirali
Eventos Especiais Vivieta Daniela Bouzao
Coordenação de Curadoria e Projetos Especiais Marília Mazzucchelli
Captação de Recursos e Marketing Heloisa Sandoval Gregori
Comunicação e Marketing Maria Elizabeth Viviani
Rui Moreira de Oliveira
Coordenação de Produção para Cursos, Curadoria e Projetos Especiais Dalva Benelli
Coordenação de Monitoria Maria Aparecida Sanchez Ferreira Mendes
Produção e Montagem de Exposições Dulce Eliza Meirelles
Francesco Gosciola Júnior
Gilson Braz da Cunha
Maurício Hermini de Camargo
Marília de Oliveira
Estagiários Carlos Eduardo Ferreira
Francisco J. S. Roldan
Teodora Camargo Carneiro
Cursos Abigail Coitaghi Sampaio
Célia Ramos de Souza
Administração Abigail Coitaghi Sampaio
Alfredo Junyty Hemoto
Elice Kiouri
Márcia Regina da Silva
Secretária de Diretoria e Cursos Célia Ramos de Souza
Documentação e Vídeo
Coordenação Neli Amorim Schutt
Assessoria João Carlos Salim dos Santos
Documentação Fotográfica Valdir Peycré
Produção Jorlando M. Bastos
João da Silva Lourenço
Manutenção Maria Helena Vasconcelos da Cunha

APOIO CULTURAL
NOVO TEMPO — TRABALHO E DESENVOLVIMENTO
secretaria de estado da cultura
IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S.A. - IMESP

PATROCÍNIO
Forestier
Charlô
ANTARCTICA
VARIG
PROJETO CULTURAL VASP
POLIEX COMÉRCIO INTERNACIONAL

COMPOSIÇÃO, FOTOLITOS E IMPRESSÃO: IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S.A. IMESP

A COR NA ARTE BRASILEIRA

A HENRI MALDINEY

A reaparição de João Parisi Filho mostra o quão são parciais e perigosos os balanços sobre a arte brasileira dos anos sessenta. Por vezes, os influxos do exterior quebram a crosta formada por visões estereotipadas. A valorização internacional do desenho alemão, sobretudo o de Georg Baselitz, forneceu luz propícia para se rever a arte de Parisi.

Sua autoridade provém da certeza inabalável no valor de suas experiências vividas. Leu, com o cuidado de um paleógrafo, a saga de Edgar Rice Burroughs **Tarzan**. Do bairro popular do Brás, contemplava as estórias em quadrinhos de Alex Raymond e Lee Falk, desprezando os estigmas de "high" e "low". Mentor do cineasta Rogério Sganzerla, **O bandido da luz vermelha** traz sua marca. Com o passar do tempo, estes gostos se tornaram corriqueiros, mas Parisi conserva a força originária da revelação.

Sua arte "pop" capta atmosferas insuspeitadas pela vertente norte-americana ou pela "nouvelle figuration" européia. Parisi interpreta o processo construtivo da periferia e recria a flora e a fauna pictorais da sarjeta. A transposição da tríade noite-amor-morte na "shaped canvas" **Hotel Rex** (1967) advém do subúrbio paulistano onde "balloons" iluminam o réptil que devora as entranhas do gangster morto, a chama que acende o charuto do leão de chácara e o revólver do Fantasma. Parisi entreleça as cores como quem faz um nó de gravata no circuito de um arco-íris.

Essa sensibilidade de flagrar o mundo ambiente em linguagem formal lembra a obra de Edward Ruscha, especialmente o livro **Vinte e seis postos de gasolina** (1963). Os artistas brasileiros só descobriram a "pop art" na IX Bienal de São Paulo (1967), através do pavilhão americano liderado por Edward Hopper e cultivado por Rosenquist, Rauschenberg, Lichtenstein, Jasper Johns e todos os outros. Nessa altura, tanto Parisi quanto Marcello Nitsche estavam com seu universo formal estruturado.

Os dois maiores talentos da arte brasileira nos últimos trinta anos, a meu ver, são Hélio Oiticica e Marcello Nitsche. Se uma força misteriosa não desviasse seu poder criativo das artes plásticas a projetos visuais para campanhas políticas, Nitsche se imporia internacionalmente. Assim como Parisi, escapa totalmente ao padrão do artista plástico. Ex-piloto de provas automobilísticas, integra a sinestesia do espaço percorrido a suas manifestações artísticas. Daí vem a série das **Bolhas**, enormes infláveis que adquirem formas orgânicas. O espectador se converte em participante ao enveredar pelos limites ou pelo interior. O visual se torna tátil. A limpidez e a economia do objeto acenam ao construtivismo de um Tatlin que tivesse incorporado a presença dos balões de produzir um livro que se chama **Manual da ciência popular** (1982). Prática a extirpação de qualquer metafísica em suas peças. Instala no centro de um cubo de gelo um dado e declara: "Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez". Como não reconhecer neste exemplo o discípulo de Guillerme de Ockham (fim do século XIII-1349 ou 1350)? Waltércio desqualifica a ascese do particular ao universal, seu conhecimento provém do estudo das coisas singulares. Por vezes, realiza armadilhas para impedir a dicotomia entre mundos sensível e inteligível. Inscreveu nas paredes de uma exposição e em esferas luminosas projetadas no centro de São Paulo: **Aquilo como aqui/Isto como sombra.**

A limpidez com que seus objetos são efetuados provém certamente da vertente "minimal". É emocionante acompanhar sua transposição da noção de vazio oriental em juízo afirmativo ocidental. Se se obrigasse o pintor Mi Fei (1051-1107), da época Song, a freqüentar a Bauhaus, resultaria em Waltércio e a tese de graduação a ser apresentada consistiria em duas garrafas arrolhadas lado a lado com uma rolha intermediária "fechando" o vazio mediano.

Aparentemente distante de Waltércio, Márcia Grostein cultiva uma preocupação similar. Dentro da mais desenfreada figuração, propõe um multifocalismo de origem puramente formal que destrói o império da imagem. Enquanto ele exercita seu poder negador de fora, ela o exerce de dentro.

A série dos **Pássaros dentro da noite** manifesta uma faculdade visionária capaz de hipnotizar o olhar mais prevenido. O avião desencadeia relâmpagos de luz no azul noturno. A esguiez do pelicano e o comportamento de algumas formas circulares em **Dalet** lembram **A morte de Sardanápalo** de Delacroix, tela em turbulião, onde todos os eventos se processam simultaneamente, exemplo de perspectiva em espiral que fascinou Barnett Newman. Já, em 1973, Márcia revela uma afinidade profunda com a escola de Nova York através do auto-retrato **Mulher vermelha**, hoje na coleção Gilberto Chateaubriand. Ao iniciar a carreira americana, em 1950, Willem de Kooning atestou: "Márcia Grostein não precisa de professor. Sua obra é muito original e clara. São pinturas maravilhosas e muito belas. São importantes". **Os pássaros** mostram que a identificação profunda só acontece quando existe a diferença. Três elementos decisivos mostram a realidade do encontro entre Márcia e De Kooning: o ritmo da pincelada, o sentido de escala e o uso incisivo da cor. O tríptico **Het** possui um movimento ondulatório constituído pelas posturas altiva do pelicano, insidiosa do tigre e agressiva da gaivota, cada qual dotado de toques expressivos próprios. O sentido de escala se manifesta pelos espaços intervalares entre cada painel e pela utilização do branco nos componentes laterais, o que faz o todo voar. Quanto à cor, basta reparar em que momentos o amarelo se encontra com o vermelho, em suas telas.

Os **pássaros** constituem a metonímia. Seria necessário conhecer as aquarelas, as esculturas em "fiberglass" que se assemelham a pinceladas espacuais recebidos por vezes um duplo em suporte bidimensional. Isto o MASP apresentará o ano que vem.

Em 1989, conheci a obra de José Patrício no Centro Cultural Adalgisa Falcão, o 6xo mais preciso de difusão da arte contemporânea pernambucana. O impacto equivaleu a ver alguém que coloca e resolve um complexo problema estético. O artista dá conta, ao mesmo tempo, de sua dimensão matricial e da atualidade artística mundial. Gravador de formação, José Patrício converte o arsenal deste ofício no fabrico do papel reciclado. Percebe-se o que é prensa na formação dos módulos que compõem seus quadros e o que é gesso na mistura das pastas enquanto obra está em processo. O gesto se interpenetra ao suporte, o autor produz integralmente o todo. A dimensão matricial está presente na forma azulejada. O azulejo, no Brasil Colônia, habita privilegiadamente os conventos franciscanos, seja no Recife, Olinda, João Pessoa, Salvador ou Rio de Janeiro. Possui duas direções de sentido: centrípeta ou de recolhimento, pela destinação, e centrífuga ou expansiva, pela comunicabilidade estabelecida mediante o jogo de reflexos criando um diálogo ininterrupto entre o homem no Novo Mundo e a natureza. A atualidade artística de José Patrício pertence ao extremo despojamento formal, que articula suas intervenções às da "arte povera". A cor acontece como receptáculo de luminosidades perdidas.

Não existe nenhuma atitude gratuita nas **Composições**. Aquele que não pertence à obra enquanto origem, não fará jamais obra, afirma Maurice Blanchot. O poder do fundo se conserva irradiante aqui, a tal ponto que dá ajuso a respeito da historicidade local. Nas edificações de papel do artista recifense, os limites intermodulares gritam durante toda a extensão da superfície pictural, como se tivessem sido traçados por "uma faca só lâmina". As linhas supradeterminadas podem apontar para a rapidez das relações sociais tão bem espelhadas na planta da casa-grande do Engenho Noruega desenhada pelo ex-estudante de arquitetura, Cícero Dias. Os se não para uma nova distribuição das terras.

Eduardo Duar se alinha não ao âmbito da paródia, da citação, mas ao da diferença pela filtragem de inúmeras culturas picturais. Ex-integrante da seção técnica da Pinacoteca do Estado e atualmente do Museu da Casa Brasileira, tem contato direto com a história da arte brasileira. Tematicamente, participa da linhagem de Ruben Valentim, Humberto Espindola, Siron Franco e outros portadores de interesse totêmico. Num primeiro tempo, desenvolve esta perspectiva, fazendo de suas pinturas estandartes que se instalam nas paredes a partir de presilhas. Na que traz o mono como emblema, cria um homólogo visual ao introito do poema de Oswald de Andrade, **hip! hip! Hoover** (1928): "América do Sul/América do Sol/América do Sal". Porém, a questão fundamental reside na solução do tratamento colorístico que transforma os limites em abertura. No centro da tela, o animal aparece manchado de luz. Na forma oval, signo de autoproteção para engendramento, elipses pontilhadas de branco circunavegam um rosa sujo. No exterior do ovo, o terra avermelhado se convulsiona através de pincelada denunadas. O mapa do continente remete à desconstrução pós-moderna de Alighiero Boetti ou Sandro Chia. Trata-se de um jogo com a escala, onde os papéis do mínimo e do máximo são invertidos, onde um conceito abstrato flutua à maneira de uma bóia. O recurso cubista às letras em caixa alta (SUL), historicizante, ejeta o brasão. As contínuas ondas excêntricas que perpetuam o quadro para além dos limites físicos são enfatizadas pelo ponto focral amarelo do mapa (referência à zona da civilização marajoara?), recapitulando num dos extremos o centro dourado.

Este tipo de pintura se vincula ao muralismo como irrupção da contribuição anônima dos grafiteiros à paisagem urbana. Não existe a harmonia preestabelecida, a elegância de um gestualismo que orquestraria o conjunto. A brutalidade com que os signos ingressam no espaço pictórico pretende armamar a aura da boa arte e sugerir uma transitividade direta, mais emotiva com o espectador.

A escolha dos seis artistas para a exposição obedeceu a um critério puramente exterior: cada dupla tem o início e a afirmação nas décadas de sessenta, setenta e oitenta. Em seguida, percebi que havia um critério latente, que só afloroU depois da seleção. Baseia-se no ensaio do pintor Wassili Kandinski Sobre a questão da **forma**. Escrito em 1912, para o **Almanaque do Cavaleiro Azul**, o texto possui a grande vantagem de preceder a abstração absoluta, que se tornou um dogma no século, independentemente da abrangência da obra de seus grandes cultores, Malévitch e Mondrian. Naquela oportunidade, Kandinski ultrapassou um falso dilema, que serviria de divisor de águas ideológico nas artes plásticas: abstração ou figuração. Define o grande realismo, como a ocasião em que o elemento embelezador da obra se acha reduzido ao mínimo, sobrando apenas a casca exterior do objeto. A forma resultante implica no elemento abstrato mais poderoso. Henri Rousseau atinge com eficácia este estado, pela extração de qualquer instância decorativa em seus motivos. Não pôde oposto, encontra-se a grande abstração, onde toda a figuração é suprimida, em benefício da autonomia de linha ou da cor. Neste caso, o elemento figurativo reduzido ao mínimo se torna o elemento real mais poderoso. Picasso e Matisse são citados como exemplos convincentes. O paradoxo levantado pelo autor russo, se fosse considerado, resolveria **ab ovo** brigas de facções futuras, pelas simples equações REALISMO = ABSTRAÇÃO e ABSTRAÇÃO = REALISMO. No caso, o nacional acontece pela integridade com que o artista consegue o lugar, o momento e a si próprio, jamais por intenção deliberada.

João Parisi Filho, Márcia Grostein e Eduardo Duar, como grandes realistas, e Marcello Nitsche, Waltércio Caldas e José Patrício, como grandes abstratos, formam um novo recorte, através do texto colorístico, na arte brasileira dos últimos trinta anos, escapando assim a reservas ideológicas que empobrecem o discurso crítico.

NELSON AGUILAR

Marcello Nitsche
Garatuja, 1977 / 330 x 700 x 600cm / 3000kg
Chapa de ferro com pintura de poliuretano
Doodling, 1977 / 125^{cm} x 475^{cm} x 155^{cm}
Metalized sheet iron, polyurethane paint

Marcello Nitsche
Pinceladas, 1988 / 140 x 180cm
PVC com pintura duco/spray
Brushstrokes, 1988 / 55" x 70"^{cm}
PVC, spray paint

Waltércio Caldas
Dado no gelo, 1976 / 10 x 10cm
Die in ice, 1976 / 4" x 4"

COLOR IN BRAZILIAN ART

FOR HENRI MALDINEY

The reappearance of João Parisi Filho shows just how partial and dangerous overviews of Brazilian art in the 1960s can be. Often influxes from abroad break through the crust formed by stereotyped views such that the international appreciation of German drawing, especially the work of Georg Baselitz, sheds propitious light for re-viewing Parisi's art.

His authority originates in the unwavering certainty of the value of his life experiences. With the care of a paleographer, he read Edgar Rice Burroughs' **Tarzan**. In the working class district of Brás he contemplated the comic strips of Alex Raymond and Lee Falk, with no regard for the stigmas of "high" and "low". Filmmaker Rogerio Sganzerla considered him a mentor; the movie **O Bandido da Luz Vermelha** carries his mark. With the passage of time, these tastes became commonplace, but Parisi keeps the original force of revelation.

His pop art captures atmospheres unsuspected by the North American perspective or the European *nouvelle figuration*. Parisi interprets the constructive process of the outlying suburbs and recreates the pictorial flora and fauna of the gutter. The transposition of the night-love-death triad in his shaped canvas **Hotel Rex** (1967) comes from a low-life São Paulo suburb where balloons illuminate the reptile devouring the entrails of the dead gangster, the flame that lights the bouncer's cigar and even Spirit's revolver.

This sensibility for catching his surroundings in formal language evokes the work of Edward Ruscha, in particular his book **Twenty-six Gasoline Stations** (1963). Brazilian artists were only to discover pop art at the 9th São Paulo Biennial (1967), at the American pavilion led by Edward Hopper and cultivated by Rosenquist, Rauschenberg, Lichtenstein, Jasper Johns and all the others. By this point both Parisi's and Marcello Nitsche's formal universes had been fully structured.

Brazilian art's two biggest talents in the past 30 years, as I see it, are Helio Oiticica and Marcello Nitsche. If a mysterious force hadn't swayed his creative power from the fine arts to visual designs for political campaigns, Nitsche would be known around the world. As is the case with Parisi, Nitsche is completely different from the standard artist. A former race car driver, he integrates the synaesthesia of the space he's travelled into his artistic manifestations. Thus his **Bolha** series, enormous inflatable balloons which acquire organic shapes. The viewer is converted into participant as he moves within or without the structure. Visual becomes tactile. The object's cleanness and economy evoke the constructivism of Tatlin had he incorporated the presence of our June festival hot-air balloons. This apprehension of native phenomena singularizes Nitsche from any other international references, including Christo, Oldenburg and Camargo. He arrives at the universe tearing through the regional wrapper.

There is a hubristic, diastolic phase in 1960s art that followed the concrete fast and the tachiste banquet. The artists simply intended to change the world, to smash the frontiers between art and life. The **Bolha** is part of this movement and much of Nitsche's later work confirms the crescendo. **Garatuja** ("Doodling"/1977), sculpted in metallized sheet iron with yellow polyurethane paint, displayed at the Sé subway station, escapes the staleness of the mere piece itself. An immense sequence of cylindrical sections touches the base only twice, opening out onto the urban landscape. It shows how the artist viewed the mutations of the 1970s, when the "minimal" aesthetic imposed a stricter sense of self-reference on art works.

But to interpret his work from a "minimal" standpoint would be the same as attributing the conception of phenomenology to Donald Judd. I mention phenomenology because Nitsche operates through eidetic reductions. In this field are the **Pinceladas** ("Brushstrokes"/starting in 1981), rhythmic impulses cut out in painted PVC. Once again, the local universe is blown wide open: this is an homage addressed to one of the masters of modern Brazilian painting, Alfredo Volpi.

Emerging in the 1970s, the work of Waltércio Caldas questions the positiveness of previous acquisitions, to the point that he was the only artist who was reluctant to participate in a show with a supposedly traditional theme. The **environment** produced for the exhibit proves the radicalness of his activity. Two projectors display a night view of Rio's Guanabara Bay with a central orifice emitting a circle of pure light.

Colors are the sickness of light, says Goethe. Waltércio endorses the diagnosis, reaffirming that light is the origin of color and consequently addressing criticism to thickly applied paint. Admirer of Joseph Kosuth, he finds influence not in neo-positivism, as does the American artist, but in the medieval nominalists. He tries to situate himself as close as possible to empirical data, having published a book of his works called **Manual da ciência popular** ("Manual of Popular Science"/1982). He routinely extirpates all metaphysic from his works. He installs a die in the center of an ice cube and declares: "It is useless to observe this any longer; this image will always be what it was at the exact instant it was seen the first time." How can one not recognize in this example a disciple of William de Ockham (late 13th century-1349 or 1350)? Waltércio disqualifies any ascension from the particular to the universal; his knowledge comes from the study of singular things. He often sets up traps to impede the dichotomy between the sensitive and the intelligible worlds. He has inscribed on the walls of an exhibit and on the electronic billboard in downtown São Paulo: **Aquilo como aqui/Isto como sombra** (That as here/This as shadow).

The limpidness with which his objects are created certainly originates from the minimal vein. It is exciting to follow his transposition of the Oriental notion of emptyness into Occidental affirmative judgment. If the Song dynasty painter Mi Fei (1051—1107) were obliged to study Bauhaus, that combination would result in Waltércio and the graduate thesis to be defended would be two corked bottles side-by-side with an intermediary cork "closing" the middle void.

Apparently distant from Walhércio, Márcia Grostein demonstrates a similar concern. Within unbridled figuration, she proposes multifocalism of a purely formal origin that destroys the empire of the image. While he uses his negatory power from the outside, she uses it from within.

The series **Pássaros dentro da noite** ("Birds in the Night") manifests a visionary faculty able to hypnotize even the forewarned eye. The aviary unleashes bolts of light into the nocturnal blue. The slenderness of the pelican and the behavior of certain circular forms in **Dalet** reminds one of Delacroix's **A morte de Sardanapalo** ("The Death of Sardanapalo"), a circus layout, where all events are processed simultaneously, an example of the spiral perspective that fascinated Barnett Newman. As early as 1973 Márcia reveals a deep affinity with the New York school through the self-portrait **Mulher vermelha** ("Red Woman"), today part of the Gilberto Chateaubriand collection. When she began her American career in 1978, Willem de Kooning attested: "Márcia Grostein needs no teacher. Her work is very original and clear. These are wonderful and very beautiful paintings. They are important." **Pássaros** show that profound identification can only occur when a difference exists. Three decisive elements show the reality of the meeting between Márcia and De Kooning: the rhythm of the brushstrokes, the sense of scale and the incisive use of color. The triptich **Het** possesses undulating movement built up by the animals' varying postures: the lofty pelican, the insidious tiger, the aggressive hawk, each one featuring its own expressive touches. The sense of scale is manifested by the spaces in between the panels and by the use of white on the lateral components, which make the whole thing fly. As for the color, notice the moments when yellow meets red on her canvases.

Pássaros are the metonymy: it is necessary to see the water colors and the fiberglass sculptures that resemble the spatial brushstrokes often receiving their double in the bidimensional support. The São Paulo Museum of Art (MASP) will present this collection next year.

In 1989 I saw José Patrício's work for the first time, at the Centro Cultural Adalgisa Falcão. It is the most precise focus of the diffusion of contemporary Pernambucan art. The impact was like watching someone set up and resolve a complex aesthetic problem. The artist easily draws on his roots and the current artistic world, simultaneously. An engraver by profession, José Patrício preserves the arsenal of this craft in the fabrication of recycled paper. The press can be seen in the formation of the modules that make up his works and the gesture can be seen in the mixture of the pastes as the work is in process. The gesture interpenetrates the support, the author produces everything integrally. His roots are present in the tile-like layout. Tiles in colonial Brazil were used to their best advantage in Franciscan monasteries in Recife, Olinda, João Pessoa, Salvador and Rio de Janeiro. They project in two directions: centripetal or reclusive, as befits their original use, and centrifugal or expansive, via the communicability established through the interplay of reflections creating a continuous dialogue between the New World man and Nature. José Patrício's artistic modernness involves his extreme respect for the formal; it is identified with the *arte povera* movement. Here color comes in as a trap for lost luminosities.

There is no gratuitous attitude in these **Compositions**. If one is not part of the origin of the work, he will never produce a work of art, Maurice Blanchot affirms. The background is maintained radiant here, to the point of saying something about the local historicity. In this Recife artist's paper structures, the intermodular limits scream all along the pictorial surface, as if they were dashed by a "knife of pure blade". The supradetermined lines may point to the rigidity of social relations so well reflected in the floor plans of the Engenho Noruega plantation house drawn by former architecture student Cícero Dias. Or they may call for a new kind of land distribution.

Eduardo Duar is not so much within the sphere of parody or citation as he is within that of differences found through filtering countless pictorial cultures. A former member of the State Collection's technical staff and now at the Museu da Casa Brasileira, he is in direct contact with the history of Brazilian art. Thematically he belongs to the line of Ruben Valentim, Humberto Espindola, Siron Franco and others interested in totemic imagery. On a first level, he develops this perspective, making his pictures into banners that are nailed directly onto the walls. In the painting with a monkey as emblem, he creates a visual homologous to the introit of Oswald de Andrade's poem **hip! hip! Hoover** (1928): "América do Sul, América do Sol, América do Sal" ("South America, Sun America, Salt America"). However, the fundamental issue resides in the coloristic treatment as a solution that transforms limits into openings. In the center, the animal appears stained with light. In the oval shape, sign of self-protection for the act of engendering; ellipses dotted with white circumnavigate dirty pink. On the outside of the egg, the reddish earth color convulses in uneven brushstrokes. The work of the continent signals the post-modern deconstruction of Alighiero Boetti or Sandro Chia. It is a game of scale, where the roles of minimum and maximum are reversed, where an abstract concept floats like a buoy. The historical cubist device of using capital letters (SUL) ejects the shield. The continuous eccentric waves that perpetuate the painting beyond the physical limits are emphasized by the yellow fulcrum point on the map (a reference perhaps to the ancient Marajoara civilization?), rappeling at one of the extremes.

This type of painting is related to muralism as an irruption of graffiti artists' anonymous confrontation to the urban landscape. There is no pre-established harmony, no elegant gesture that orchestrates the group. The brutality with which the signs come into the pictorial space intends to ruin the aura of good art and suggest a direct, more emotive transitivity with the viewer.

The selection of the six artists for this exhibit obeyed one purely exterior criterion: each pair had its beginnings and its affirmation in the 1960s, 1970s or 1980s. Afterwards I perceived a second, latent criterion, which appeared after the selection was made. It is based on Wassili Kandinsy's essay, **On the Question of Form**. Written in 1912, for the **Blaue Reiter**, the text has the great advantage of preceding absolute abstract art which has become a dogma of this century, independently of the scope of its greatest supporters, Malevitch and Mondrian. At that time, Kandinski overcame a false dilemma that had served as an ideological watershed: abstract or figurative. He defines great realism as the occasion in which the beautifying element of the work is reduced to the minimum, with only the object's exterior shell remaining. The resulting form implies a more powerful abstract element. Henri Rousseau efficiently reaches this state by extracting any and all decorative elements from his motifs. At the opposite pole is great abstraction, where all figuration is restrained to benefit the autonomy of line or color. In this case, the figurative element reduced to the minimum becomes the most powerful real element. Picasso and Matisse are cited as convincing examples. The paradox pointed out by the Russian author, if considered, would resolve future infighting by the simple equation REALISM = ABSTRACTION and ABSTRACTION = REALISM. In this case, national identity occurs via the integrity with which an artist unites the place, the moment and himself, and never by deliberate intent.

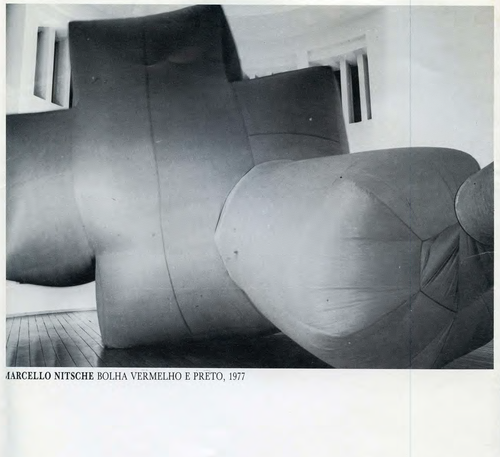
João Parisi Filho, Márcia Grostein and Eduardo Duar (representing great realism), and Marcello Nitsche, Waltércio Caldas and José Patrício (representing great abstraction) form a new profile, via their coloristic content, of Brazilian art over the past 30 years, thus escaping the ideological reserves that impoverish critical discourse.

NELSON AGUILAR

Waltércio Caldas
Garrafa com rolha, 1975 / 25 x 20cm
Bottle with cork, 1975 / 10" x 8"

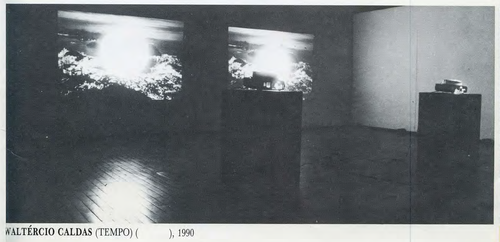
Márcia Grostein
Pássaros dentro da noite, (Dalet), 1987 / 198 x 254cm
Acrílico sobre tela
Birds into the night, (Dalet), 1987 / 78" x 100"
Oil on canvas

Márcia Grostein
Mulher vermelha, 1973 / 150 x 160cm
Acrílico sobre tela
Red woman, 1973 / 57" x 63"
Acrylic on canvas

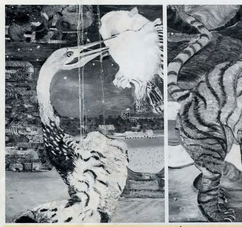


MARCELLO NITSCHE BOLHA VERMELHO E PRETO, 1977

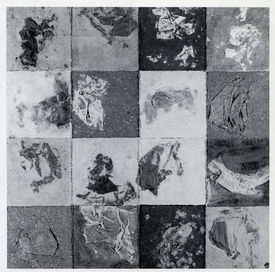
PARISI FILHO HOTEL REX, 1967



WALTÉRCIO CALDAS (TEMPO) ( ), 1990



MÁRCIA GROSTEIN PÁSSAROS DENTRO DA NOITE (HET), 1987



JOSÉ PATRÍCIO COMPOSIÇÃO V, 1988

EDUARDO DUAR SEM TÍTULO, 1989

MARCELLO NITSCHE
São Paulo, 1942

1 **BOLHA VERMELHO E PRETO, 1977**
700 x 1000 x 700cm
Nylon resinado/tubo galvanizado com exaustor industrial 1/8 HP

WALTÉRCIO CALDAS
Rio de Janeiro, 1946

1 **(TEMPO) ( ), 1990**
Ambiente

JOSÉ PATRÍCIO
Recife, 1960

1 COMPOSIÇÃO III, 1988 / 100 x 100cm
Papel feito a mão
2 COMPOSIÇÃO IV, 1988 / 100 x 100cm
Papel feito a mão
3 **COMPOSIÇÃO V, 1988 / 100 x 100cm**
Papel feito a mão
4 COMPOSIÇÃO X, 1989 / 50 x 100cm
Papel feito a mão
5 COMPOSIÇÃO XXIV, 1989 / 50 x 100cm
Papel feito a mão
6 COMPOSIÇÃO EM VERMELHO I, 1990 / 100 x 100cm
Papel feito a mão
7 COMPOSIÇÃO EM VERMELHO II, 1990 / 100 x 100cm
Papel feito a mão
8 COMPOSIÇÃO EM VERMELHO III, 1990
100 x 100cm
Papel feito a mão
9 DE UM LABIRINTO, 1990 / 65 x 65cm
Papel feito a mão

PARISI FILHO
São Paulo, 1949

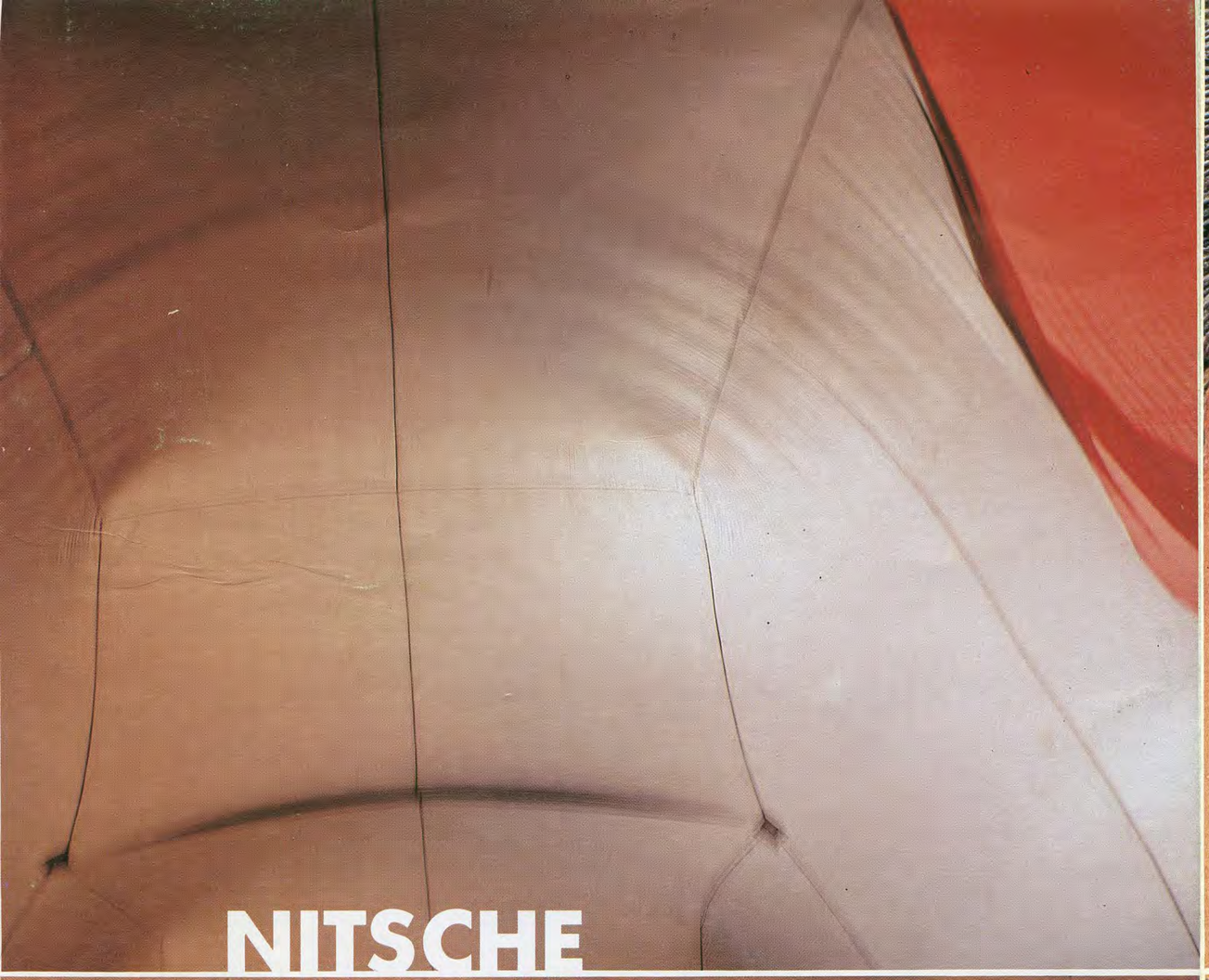
1 HOMEM EM CONFLITO, 1967 / 62^{5} x 92^{3}cm
Nanquim/tinta acrílica sobre madeira
2 **HOTEL REX, 1967 / 185 x 92cm**
Nanquim/esmalte/tinta acrílica sobre madeira
3 EXPLOSÃO, 1970 / 50 x 50cm
Laca sobre madeira
4 FOLHINHA, 1976 / 51 x 37cm
Nanquim e lápis de cor sobre papel schoeller
5 A ESPERA, 1977 / 37 x 51cm
Técnica mista sobre papel schoeller
6 A CHEGADA, 1977 / 37 x 51cm
Técnica mista sobre papel schoeller
7 NOITE TROPICAL, 1977 / 37 x 51cm
Técnica mista sobre papel schoeller
8 PÁSSAROS NOTURNOS, 1983 / 37 x 51cm
Nanquim e lápis cera sobre papel schoeller
9 PÁSSARO, 1985 / 52 x 74cm
Lápis cera sobre papel schoeller
10 A OUTRA FACE, 1988 / 51 x 37cm
Acrílico e lápis cera sobre papel schoeller
11 OS OLHOS VAZIOS, 1989 / 51 x 37cm
Técnica mista sobre papel schoeller
12 A PAISAGEM, 1990 / 51 x 37cm
Técnica mista/colagem sobre papel schoeller
13 CIDADE À NOITE, 1990 / 51 x 37cm
Técnica mista/colagem sobre papel schoeller

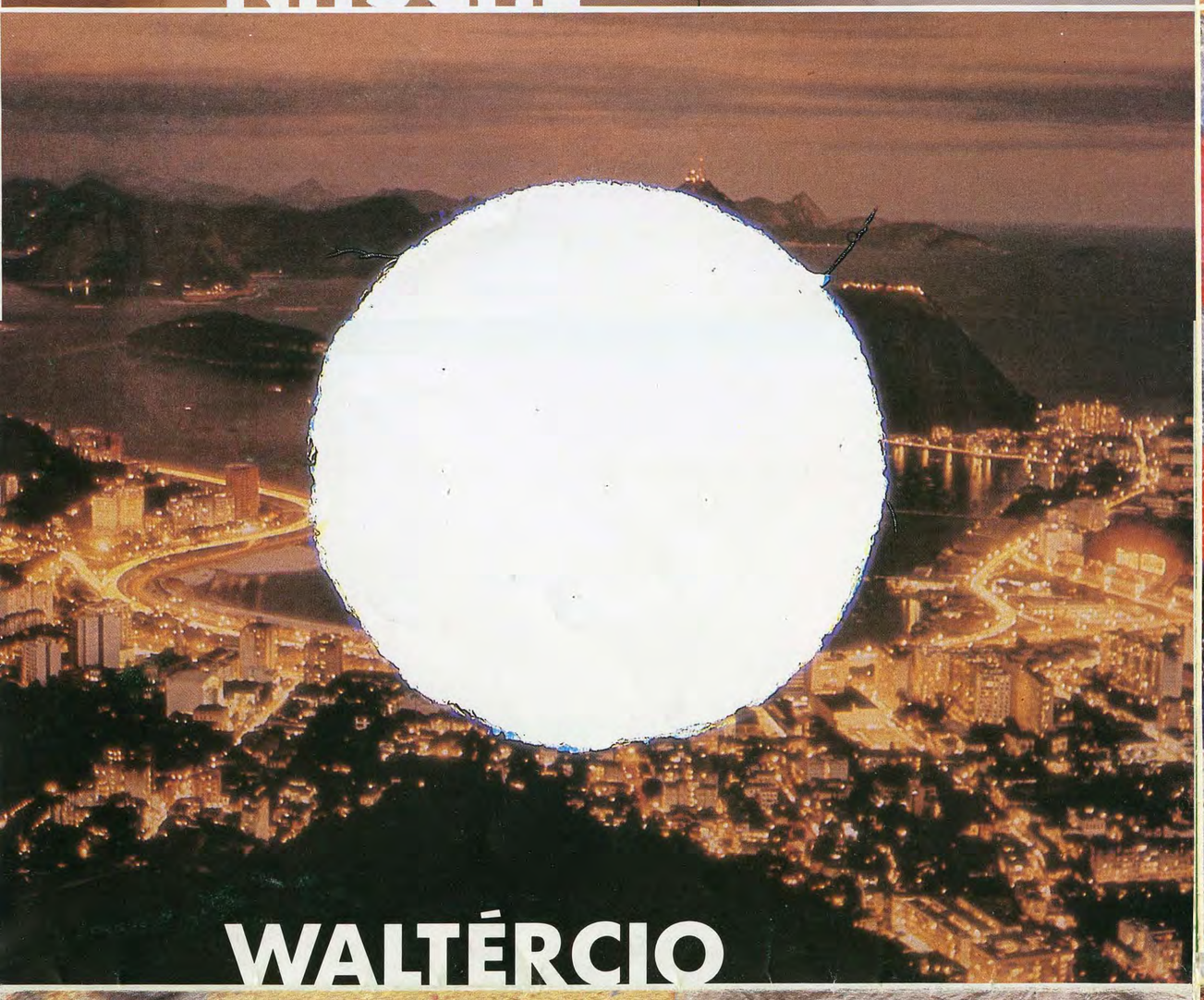
MÁRCIA GROSTEIN
São Paulo, 1949

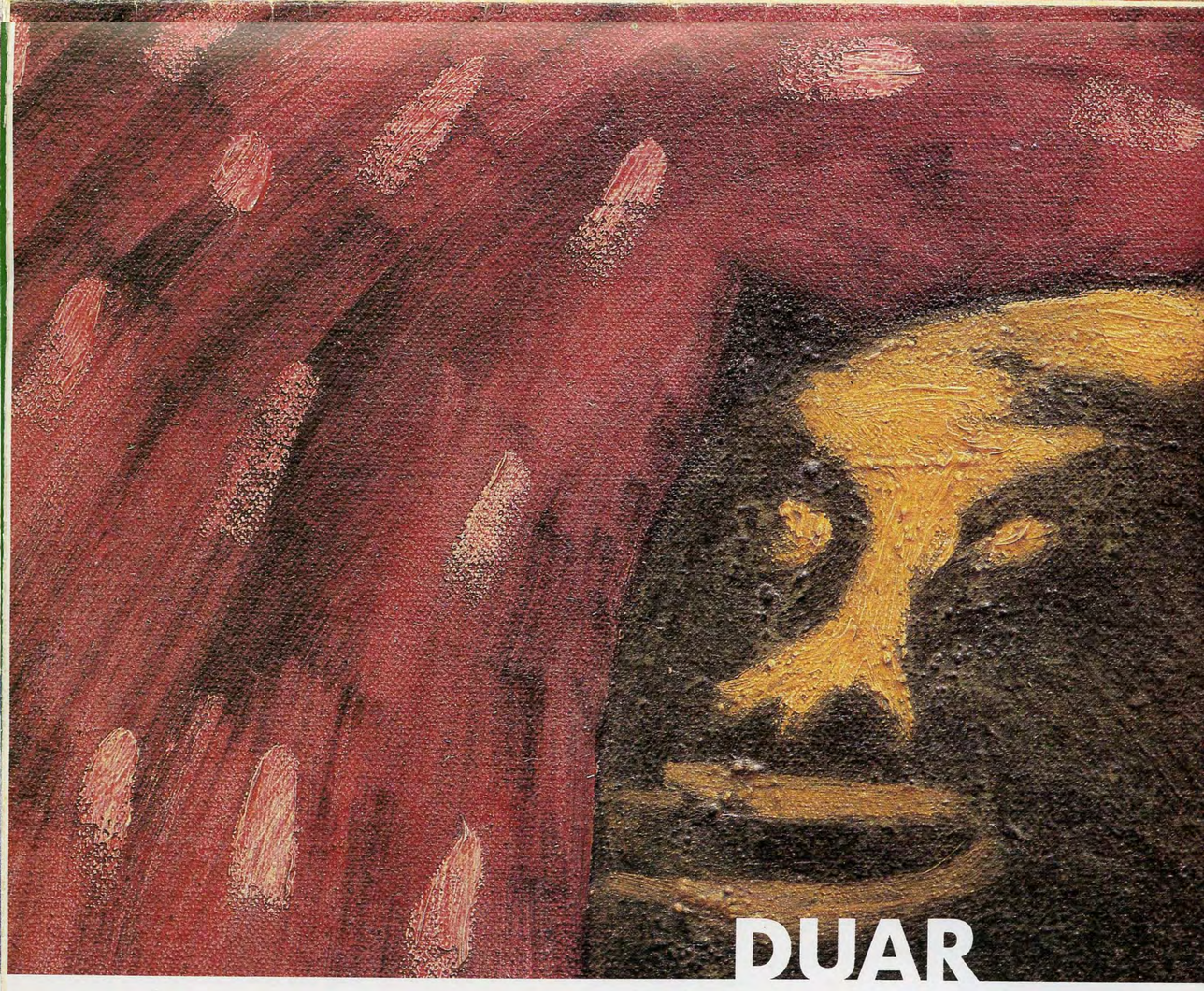
1 PÁSSAROS DENTRO DA NOITE (TET), 1987
DÍPTICO 114 x 165cm
Óleo sobre tela
2 **PÁSSAROS DENTRO DA NOITE (HET), 1987**
TRÍPTICO 114 x 264cm
óleo sobre tela
3 PÁSSAROS DENTRO DA NOITE (DALET), 1987
198 x 254cm
Óleo sobre tela

EDUARDO DUAR
São Paulo, 1958

1 **SEM TÍTULO, 1989 / 210 x 150cm**
Acrílico sobre lona
2 SEM TÍTULO, 1989 / 150 x 100cm
Acrílico sobre lona
3 SEM TÍTULO, 1989 / 150 x 100cm
Acrílico sobre lona
4 SEM TÍTULO, 1990 / 150 x 100cm
Acrílico sobre lona
5 SEM TÍTULO, 1990 / 150 x 100cm
Acrílico sobre lona
6 SEM TÍTULO, 1990 / 150 x 100cm
Acrílico sobre lona







A COR NA ARTE BRASILEIRA

6 DEZ.90/6 JAN.91
DAS 14:00 ÀS 21:00 HS

ABERTURA 5ª FEIRA ÀS 20:00 HS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

PAÇO DAS ARTES
AV. EUROPA, 158 • SÃO PAULO

PROJETO GRÁFICO: HARON COHEN / HELOISA IVERSSON • **IMPRESSÃO:** IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S.A. IMESP