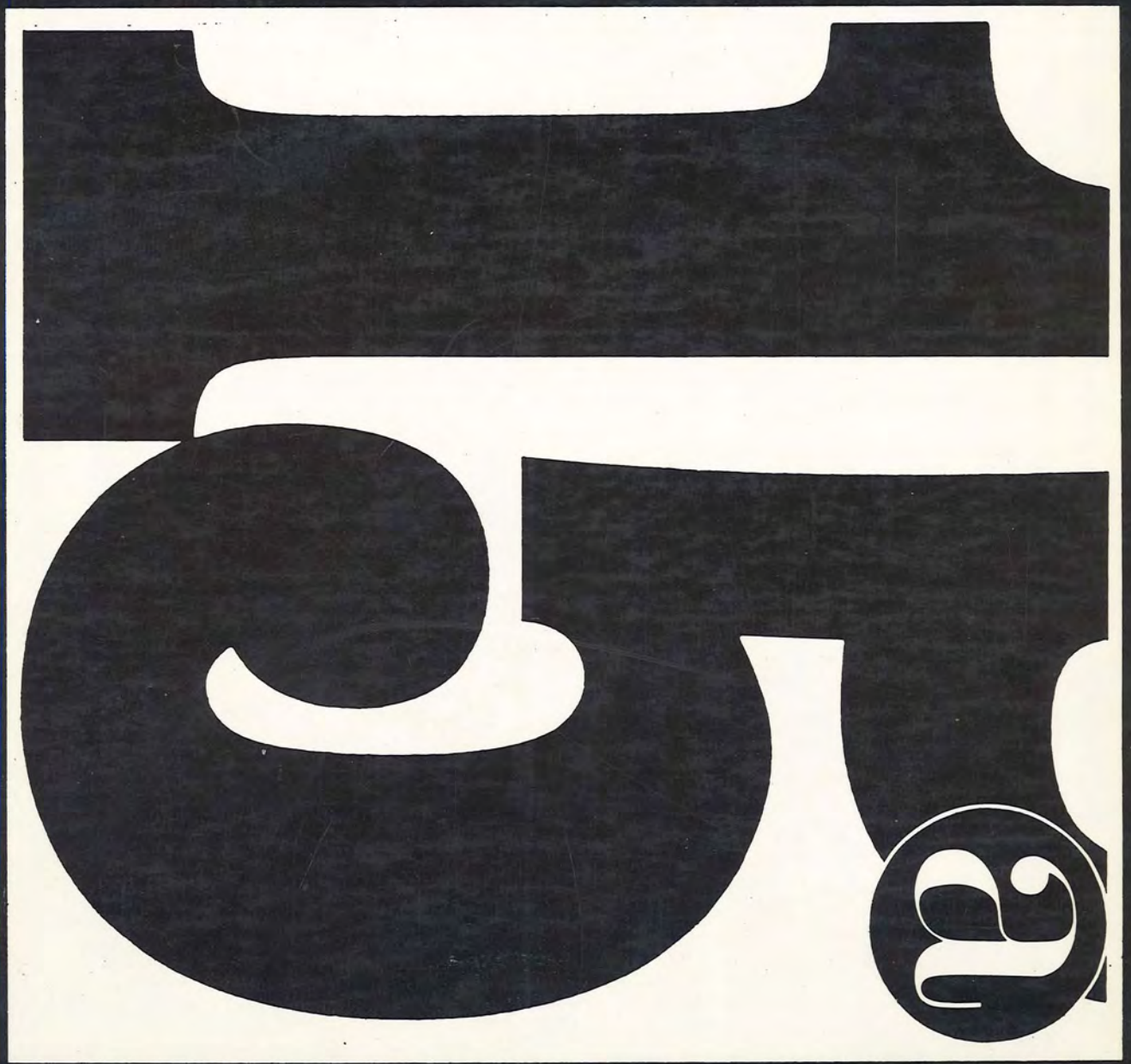
SÃO PAULO 1979 BRASIL

BIENAL INTERNACIONAL



15.ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

3 DE OUTUBRO A 9 DE DEZEMBRO DE 1979

PAVILHÃO ARMANDO ARRUDA PEREIRA - IBIRAPUERA SÃO PAULO - BRASIL

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (SECRETARIA DE CULTURA)
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO (SECRETARIA EXTRAORDINÁRIA DOS NEGÓCIOS DA CULTURA)
GOVERNO FEDERAL (MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA — FUNARTE — MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES)

In Memorian do escritor, jornalista e crítico de arte GERALDO FERRAZ, homenagem da Fundação Bienal de São Paulo

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Francisco Matarazzo Sobrinho	Presidente Perpétuo

DIRETORIA EXECUTIVA

Luiz Fernando Rodrigues Alves	Presidente
Justo Pinheiro da Fonseca	Vice-Presidente
Antonio Sylvio Cunha Bueno	2.º Vice-Presidente
Alberto Figueiredo	Diretor
Armando Costa de Abreu Sodré	Diretor
Jorge Eduardo Stockler	Diretor
Marcello Paes Barreto	Diretor
Roberto Duailibi	Diretor
Embaixador Guy Marie de Castro Brandão	Representante do Ministério das Relação Exteriores

PRESIDENTE DE HONRA

Oscar Landmann

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Luiz Diederichsen Villares	Presidente

CONSELHO FISCAL

Walter Paulo Siegl
Dárcio de Moraes
Waldemar Pereira da Fonseca
José Luiz Archer de Camargo

CONSULTOR LEGAL

Manoel Whitaker Salles

ASSESSOR DA DIRETORIA

Armando Alberto Arruda Pereira de Campos Mello

CONSELHO DE ARTE E CULTURA

Emmanuel Von Lauenstein Massarani
Geraldo Edson de Andrade
Radha Abramo

Casemiro Xavier de Mendonça
Carlos von Schmidt
Esther Emilio Carlos
João Cândido Martins Galvão de Barros
Pedro Manuel Gismondi
Wolfgang Pfeiffer

Elvira Elisabete Mesquita de Oliveira (Secretária)
Giovanni Giocondo (Secretário)

ASSESSOR CULTURAL

Carlos von Schmidt

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

João Cândido Martins Galvão de Barros

IMPRENSA

Eliane de Abreu

PROJETO DE MONTAGEM

Lucino Alves Filho
Guimar Morelo
Edwino Ferrezin
Paulo de Tarso Guimarães

CARTAZ/CAPA

Carlos Clémen

CATÁLOGO/COORDENAÇÃO

Maria Cecília Pimenta da Costa Lima

EQUIPE DE PESQUISA/CATÁLOGO

João Cândido Martins Galvão de Barros
José Luiz Santoro
Maria Cecília Pimenta da Costa Lima
Mariza Ribeiro Bitencourt

ARQUIVOS HISTÓRICOS

Ernestina Cintra
Antonia Massari Rizzardi

FOTÓGRAFO

Rodrigo Whitaker Salles

EQUIPE/FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Antonia Massari Rizzardi
Antonio Milton Araújo
Aparecida Maria Abrante
Armando Alberto Arruda Pereira de Campos Mello
Armando Henrique Whitaker
Augusto Roberto Fudaba
Azael Leme de Camargo
Carlos von Schmidt
Dalva Ribeiro Pascoal
Edwino Ferrezin
Eliane de Abreu
Elvira Elisabete Mesquita de Oliveira
Emilia Moreira
Ernestina Cintra
Fernando Rodrigues Brandão
Giovanni Giocondo
Guimar Morelo
Heronides Alves Bezerra
João Batista Machado
João Ferreira da Silva
José Leite da Silva
José Luiz Santoro
Jorge Francisco de Araújo
José Maria Soares de Lima
Lourival Dias
Lucindo Gazola Mazini
Luiz Antonio Xavier
Luiz Augusto dos Santos
Manoel Alves de Souza
Manoel Francisco de Souza
Marcial de Camargo Franco
Maria Dirce Paschoal
Marina de Brito Correa
Mariza Ribeiro Bitencourt
Marize de Almeida Franco
Paulo de Tarso Guimarães
Raphael Marques Hidalgo
Rubens Rodrigues
Sandra Regina Cirino
Tânia Nori Morelo
Vitória Blandina de Almeida Prado

COMISSÃO DE HONRA

Sua Excelência o Senhor General João Baptista de Oliveira Figueiredo
Presidente da República

Sua Excelência o senhor Paulo Salim Maluf
Governador do Estado de São Paulo

Sua Excelência o senhor Reynaldo Emygdio de Barros
Prefeito do Município de São Paulo

Sua Excelência o Senhor Aureliano Chaves
Vice Presidente da República

Sua Excelência o Senhor Eduardo Portella
Ministro da Educação e Cultura

Sua Excelência o Senhor Karlos Rischbieter
Ministro da Fazenda

Sua Excelência o Senhor Ramiro Saraiva Guerreiro
Ministro das Relações Exteriores

Sua Excelência o Senhor Eliseu Rezende
Ministro dos Transportes

Sua Excelência o Senhor José Maria Marim
Vice-Governador do Estado de São Paulo

Sua Excelência o Senhor Antonio Henrique da Cunha Bueno
Secretário de Cultura do Estado de São Paulo

Sua Excelência o Senhor Prof. Luiz Ferreira Martins
Secretário da Educação

Sua Excelência o Senhor Mário Chamie
Secretário de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo

Sua Excelência o Senhor Ali Lakhdari
Embaixador da Argélia

Sua Excelência o Senhor Oscar Hector Camilión
Embaixador da Argentina

Sua Excelência o Senhor Ali Kaiser Hasan Morshed
Embaixador de Bangladesh

Sua Excelência o Senhor Jean des Enfans d'Avernas
Embaixador da Bélgica

Sua Excelência o Senhor Willy Vargas Vacaflor
Embaixador da Bolívia

Sua Excelência o Senhor Fernando Zegers Santa Cruz
Embaixador do Chile

Sua Excelência o Senhor Chan Te-Chun
Embaixador da República Popular da China

Sua Excelência o Senhor Alvaro Nerráu Medicina
Embaixador da Colômbia

Sua Excelência o Senhor Myung Shin Chae
Embaixador da Coréia do Sul

Sua Excelência o Senhor Sayed Ezz-Eldin Rifaat
Embaixador do Egito

Sua Excelência o Senhor Rigoberto Cartagena Díaz
Embaixador de El Salvador

Sua Excelência o Senhor Rogelio Valdivieso Eguiguren
Embaixador do Equador

Sua Excelência o Senhor Francisco Javier Vallaure
Embaixador da Espanha

Sua Excelência o Senhor Robert M. Sayre
Embaixador dos Estados Unidos da América

Sua Excelência o Senhor Jean Belíard
Embaixador da Fraça

Sua Excelência o Senhor George Edmund Hall
Embaixador da Grã Bretanha

Sua Excelência o Senhor Antonios Protonotarios
Embaixador da Grécia

Sua Excelência o Senhor Manuel Villacorta Vielman
Embaixador da Guatemala

Sua Excelência o Senhor Gerhard Wolter Bentinck
Embaixador da Holanda

Sua Excelência o Senhor Egon Forgács
Embaixador da Hungria

Sua Excelência o Senhor Hitindar Singh Vahali
Embaixador da India

Sua Excelência o Senhor Adiwoso Abubakar
Embaixador da Indonésia

Sua Excelência o Senhor Zaid Haidar
Embaixador do Iraque

Sua Excelência o Senhor Maurizio Bucci
Embaixador da Itália

Sua Excelência o Senhor Kole Casule
Embaixador da Iugoslávia

Sua Excelência o Senhor Nobuo Okuchi
Embaixador do Japão

Sua Excelência o Senhor Juan Gallardo Moreno
Embaixador do México

Sua Excelência o Senhor José A. Moreno Ruffinelli
Embaixador do Paraguai

Sua Excelência o Senhor José Carlos Mariátegui
Embaixador do Peru

Sua Excelência o Senhor Jan Kinast
Embaixador da Polônia

Sua Excelência o Senhor José Eduardo de Menezes Rosa
Embaixador de Portugal

Sua Excelência o Senhor José Angel Savinón
Embaixador da República Dominicana

Sua Excelência o Senhor Hans Joerg Kastl
Embaixador da República Federal da Alemanha

Sua Excelência o Senhor Nicolae Chenea
Embaixador da Romênia

Sua Excelência o Senhor Max Feller
Embaixador da Suiça

Sua Excelência o Senhor Chammong Phahulrat
Embaixador da Tailândia

Sua Excelência o Senhor Dimitri A. Jukov
Embaixador da URSS

Sua Excelência o Senhor Eduardo Maria Zubia
Embaixador do Uruguai

Sua Excelência o Senhor Humberto de Jesus Moret Areliano
Embaixador da Venezuela

Sua Excelência o Senhor Julio Alfredo Freixas
Consul Geral da Argentina

Sua Excelência o Senhor Bernard Lauwaert
Consul Geral da Bélgica

Sua Excelência o Senhor Hugo Vargas Espana
Consul Geral da Bolívia

Sua Excelência o Senhor Patrício Rodrigues
Consul Geral do Chile

Sua Excelência o Senhor Alvaro Herrán Medina
Consul Geral da Colômbia

Sua Excelência o Senhor Kian Chang
Consul Geral da Coréia do Sul

Sua Excelência o Senhor Raul Tadeu Figueroa
Consul de El Salvador

Sua Excelência o Senhor Pedro Kalim Cury
Consul Geral do Equador

Sua Excelência o Senhor Fernando de Nogués y Mesquita
Consul Geral da Espanha

Sua Excelência o Senhor Terrel E. Arnold
Consul Geral dos Estados Unidos da América

Sua Excelência o Senhor François Rey-Coquais
Consul Geral da França

Sua Excelência o Senhor John Church
Consul Geral da Grã Bretanha

Sua Excelência o Senhor Ioannis Theophanopoulos
Consul da Grécia

Sua Excelência o Senhor Oscar Segura Melgar
Consul Geral da Guatemala

Sua Excelência o Senhor Junkheer Beelaerts van Bloklani
Consul Geral da Holanda

Sua Excelência o Senhor Gyoso Solti
Chefe do Escritório Comercial da Hungria

Sua Excelência o Senhor Marcello d'Alessandro
Consul Geral da Itália

Sua Excelência o Senhor Gojko Zdujic
Consul Geral da Iugoslávia

Sua Excelência o Senhor Yoshifumi Hito
Consul Geral do Japão

Sua Excelência o Senhor Alberto Sánches Luna
Consul Geral do México

Sua Excelência o Senhor Aurélio Benutez Ortiz
Consul Geral do Paraguai

Sua Excelência o Senhor Benjamin Ruiz Sobero
Consul Geral do Peru

Sua Excelência o Senhor Mieczyslaw Klimas
Consul Geral da Polônia

Sua Excelência o Senhor Luiz Quartim
Consul Geral de Portugal

Sua Excelência o Senhor Peter Murayi
Consul Geral da República Dominicana

Sua Excelência o Senhor Peter Sympher
Consul Geral da República Federal da Alemanha

Sua Excelência o Senhor Vassile Dracea
Chefe do Escritório Comercial da Romênia

Sua Excelência o Senhor Bruno Stockli
Consul Geral da Suiça

Sua Excelência o Senhor Vladimir Konorov
Chefe do Escritório Comercial da URSS

Sua Excelência o Senhor Agustin Ortega
Consul Geral do Uruguai

Sua Excelência o Senhor Alfonso Zurbarán Trejo
Consul Geral da Venezuela

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresentamos o Catálogo Geral da 15.ª Bienal Internacional de São Paulo.

Seria gratificante para todos, que deram o melhor de si na preparação e execução da 15.ª Bienal Internacional de São Paulo, que seu espírito fosse bem compreendido pelo público.

Acreditamos que dessa maneira, estaríamos aptos a julgar melhor, com mais fundamentos, a grande obra que Francisco Matarazzo Sobrinho deixou para sua querida cidade de São Paulo.

A presença dos artistas que receberam os prêmios Governador do Estado, Prefeitura Municipal de São Paulo, Itamaraty e os prêmios Bienal de São Paulo, desde a I até a XIV Bienal Internacional de São Paulo, não tem de forma alguma um caráter de retrospectiva. Ao contrário, estes artistas estão presentes com suas obras atuais.

Nosso objetivo foi o de reunir, em uma só mostra, aqueles que, durante 28 anos, receberam os maiores prêmios e continuaram trabalhando, sofrendo alterações, pesquisando, transformando-se, mas, de modo geral, continuaram a ocupar no mundo das artes o lugar que lhes compete.

Acreditamos que temos com a juventude o dever de possibilitar uma oportunidade de observar, de sentir a presença desses artistas tão discutidos, podendo assim julgar pessoalmente a importância que tiveram os prêmios da Fundação Bienal de São Paulo em suas vidas profissionais.

Muitos deles já haviam participado de outras Bienais, mas esta visão completa — este confronto entre as Bienais — está sendo realizado pela primeira vez e esperamos que atinja seu objetivo.

Além dessa participação, que infelizmente não pode ser aceita por todos os artistas, por motivos alheios a nossa vontade, temos ainda a presença de 44 países, com suas maiores expressões contemporâneas. Procurando ampliar cada vez mais o horizonte da Bienal, teremos manifestações paralelas de teatro, dança e cinema.

Agradecemos a todos os artistas e países participantes, principalmente àqueles que se fazem representar pela primeira vez, esperando que, de agora em diante, a Bienal passe a fazer parte de suas atividades culturais.

Agradecemos especialmente a todos aqueles que tornaram possível a realização desta 15.ª Bienal Internacional de São Paulo: o Conselho de Arte e Cultura, nossos assessores, todos os funcionários, em especial, nosso corpo de montagem.

Apresentamos e entregamos ao público este catálogo fruto do trabalho incansável dos que colaboraram em sua execução.

Luiz Fernando RODRIGUES ALVES
Presidente

Depois de quatorze Bienais Internacionais, ao chegar ao vigésimo oitavo ano de existência, a Fundação Bienal de São Paulo, através do Conselho de Arte e Cultura, decidiu que chegara o momento de se processar um levantamento dos caminhos percorridos pelos laureados ao longo destes vinte e seis anos, que abrangem o período de 1951 a 1977. A presença das obras atuais dos artistas contemplados com os grandes premios, com os premios Itamaraty, Governador do Estado, Prefeitura Municipal de São Paulo e os regulamentares referentes a técnicas diversas, como a pintura, a escultura, o desenho, a gravura e outros que foram sendo acrescidos com o decorrer do tempo, permitirão hoje, uma reflexão sobre o significado dessas laureas e paralelamente sobre o significado das Bienais Internacionais. Neste ano de 1979, em que no Brasil conceitos e critérios econômicos, políticos, sociais e culturais são revistos, tendo em vista renovações que se fazem necessárias, a Fundação Bienal de São Paulo, com esta XV Bienal Internacional se propõe, não só rever como também reavaliar através das obras atuais dos premiados da primeira à décima quarta bienal a trajetória que esses artistas desenvolveram até o presente. A intenção, o intuito, o objetivo da proposta do Conselho de Arte e Cultura para realização desta Bienal, teve como meta primeira, a revisão destes vinte e seis anos, através daqueles considerados por juris internacionais, como os mais representativos artistas desse período. Uma outra preocupação do Conselho, foi a de criar a possibilidade de se constituir nesta XV Bienal, uma memória cultural e artística, até hoje deficiente. Possíveis verbas que se destinaram a prêmios foram e serão encaminhadas à documentação que deverá ser a espinha dorsal do projeto memória. Reencontrar a maior parte dos artistas premiados nas quatorze Bienais Internacionais de São Paulo, através de obras recentes, de acordo com a proposta expressa no Regulamento da mostra, significa, neste momento, a possibilidade de uma reflexão que também se faz necessária, tendo em vista a reciclagem cultural e artística que deve se processar sempre que possível. Porém a XV Bienal Internacional de São Paulo, não se limitará apenas a uma visão antológica das Bienais passadas através das obras recentes dos laureados. A arte que está sendo feita hoje na América Latina, na América do Norte, na África, na Europa, na Ásia, também estará representada através da produção recente de artistas de cinqüenta países. Selecionados por críticos do exterior e indicados por críticos do Brasil, as obras desses artistas permitirão um volume maior de informação, que ao lado dos premiados, possibilitará uma visão da arte contemporânea do Brasil e de significativa parte do mundo. Este, o segundo escopo desta XV Bienal. A grosso modo, tanto "a visão atual da produção dos primeiros prêmios das Bienais Internacionais de São Paulo, desde sua fundação", quanto "a visão contemporânea da arte através da produção

recente", permitirão que se estabeleçam parâmetros para possíveis análises comparativas que, sem dúvida, revelarão aspectos inéditos, considerando-se os níveis de leitura que a mostra propiciará. A diversidade de técnicas, por sua vez, conduzirá estas leituras em função das manifestações artísticas, que se desenvolverão através dos tradicionais suportes como a tela, o papel, o filme, o ferro, a madeira, ou dos novos suportes como o corpo humano (Body Art, Performance), como a utilização do espaço e do ambiente (Environment Art), como o video tape, (Video Art). A multiplicidade de tendências por sua vez estabelecerá, como em outras Bienais, propostas que poderão ou não influir no comportamento artístico contemporâneo. Paralelamente à mostra, realizar-se-ão espetáculos de teatro, dança, festivais de cinema, conferências sobre as manifestações que terão lugar no quadro da XV Bienal Internacional. Desde sua criação, em 1951, esta é a primeira oportunidade que a Fundação Bienal de São Paulo tem de fazer um levantamento, um balanço dos seus vinte e oito anos de existência. Para que esse trabalho não se restrinja a mostra propriamente dita, ao evento Bienal, que se realizará de 3 de outubro a 9 de dezembro, além do catálogo que acompanhará a exposição, após o encerramento da XV Bienal, será publicado um catálogo antológico, que terá como função primeira, reunir documentação que também permita um volume maior de informação e conhecimento sobre a Bienal. Analítico, crítico, testemunhal este catálogo antológico deverá constituir-se em um documento cuja existência cada dia torna-se mais imperiosa. Em uma época em que a memória histórica, cultural e artística desaparece e se deteriora por *n* razões e motivos e poucas e carentes são as instituições que se dedicam à sua preservação e documentação, a Fundação Bienal de São Paulo se propõe, nesta Bienal a revisar e reciclar a sua, para que amanhã, as dificuldades e deficiências que hoje existem, não existam mais. Foi com esta preocupação e foi com este objetivo que o Conselho de Arte e Cultura e Direção da Fundação Bienal de São Paulo idealizaram e realizaram esta Bienal. Se a prática corresponderá a teoria somente a mostra, o tempo, o processo cultural e artístico poderão dizer. Aguardemos pois.

São Paulo, 5 de setembro de 1979
Conselho de Arte e Cultura

REGULAMENTO

REGULAMENTO DA XV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - 1979

CAPÍTULO I — DAS MANIFESTAÇÕES

ART. 1.º — Considerando a oportunidade e a necessidade de uma visão retrospectiva sobre as bienais anteriores (1951-1977), a XV Bienal Internacional de São Paulo será organizada de modo a oferecer possibilidades de análise sobre a arte de nossos dias através dos artistas premiados nas manifestações anteriores

ART. 2.º — A XV Bienal Internacional de São Paulo será realizada no período de 03 de outubro a 09 de dezembro de 1979, no Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Parque do Ibirapuera e em outros locais cedidos por outras entidades de São Paulo de comum acordo com a Fundação Bienal de São Paulo

Será constituída das seguintes manifestações:

I — Visão atual da produção dos primeiros prêmios das Bienais Internacionais de São Paulo, desde sua fundação;
II — Visão contemporânea da arte através da produção recente;
III — Visão de confronto entre a música brasileira e suas origens;
IV — Congresso, seminários, e simpósios, abertos ao público, com a participação de conferencistas, artistas, historiadores e críticos de arte, universitários, bem como mostras de cinema, teatro e dança.

CAPÍTULO II — DA PARTICIPAÇÃO ESTRANGEIRA

ART. 1.º — Cada país participante será solicitado a apoiar efetivamente as diferentes manifestações constantes do Art. 2, Capítulo I, os artistas anteriormente premiados poderão participar com até 5 (cinco) obras. No que diz respeito, especialmente, ao item II, Art. 2, Capítulo I, críticos de arte de cada país apresentarão seleção de até (cinco) artistas com um máximo de 30 (trinta) obras no total.

ART. 2.º — A solicitação de espaço (módulos de 60 m^2), e as fichas de participação, deverão ser feitas pelos mesmos até a data limite de 31 de maio de 1979.

ART. 3.º — As representações do exterior serão de responsabilidade exclusiva dos países participantes.

ART. 4.º — As fichas de participação deverão conter relação especificada, preços e fotos das obras, um prefácio relativo à mostra selecionada, dados biográficos dos artistas para o catálogo geral, e para divulgação prévia pela imprensa. Para facilitar a orientação do público, durante a mostra, sugere-se a elaboração de resumos biográficos individuais e uma visão crítica da obra de cada artista participante

ART. 5.º — Nas fichas de participação deverão constar instruções sobre a montagem da exposição, destacando, específica e graficamente, as de força e luz (sistema elétrico do Brasil: 110/220 volts — 60 ciclos), além de outras indicações de natureza museológica.

ART. 6º — Os trabalhos deverão chegar até dia 15 de agosto de 1979, remetidos de uma só vez, juntamente com os catálogos que venham a ser preparados pelos países participantes.

ART. 7º — Os trabalhos serão endereçados à XV Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Caixa Postal 7832, Brasil via porto de Santos quando remetidos por via marítima ou aeroporto de Congonhas (São Paulo) se o transporte for por via aérea.

ART. 8º — Todas as obras deverão ser acompanhadas de processo alfandegário, mesmo no caso de transporte gratuíto.

ART. 9º — São de responsabilidade da Fundação Bienal de São Paulo as despesas de transporte no Brasil (do local de desembarque à sede da Bienal e desta ao local de reembarque) desembalagem das obras e montagem, quando não especial.

ART. 10º — Se as obras exigirem instalações especiais, a Fundação Bienal de São Paulo deverá ser previamente informada correndo as despesas por conta do expositor.

ART. 11º — Devido a exigências alfandegárias, as obras estrangeiras não poderão permanecer no país por prazo superior a 180 dias, a contar da data de entrada.

ART. 12º — Os conhecimentos de embarque, deverão estar acompanhados de relação de obras em três vias constando:
— Nome do artista
— Título da obra
— Técnica
— Dimensões
— Valor/Preço de venda

CAPÍTULO III — DA PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA

ART. 1º — A representação brasileira será constituída:
I - de artistas anteriormente premiados nas bienais internacionais.
II - de uma mostra de até 15 (quinze) artistas, organizada pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), devendo cada artista participar com até 10 (dez) obras.

ART. 2º — As fichas de participação deverão conter relação especificada, preços e fotos das obras, um prefácio relativo à mostra selecionada, dados biográficos dos artistas para o catálogo geral, e para divulgação prévia pela imprensa. Para facilitar a orientação do público, durante a mostra, sugere-se a elaboração de resumos biográficos individuais e uma visão crítica da obra de cada artista participante.

ART. 3º - As obras deverão ser entregues na Bienal até a data limite de 15 de agosto de 1979.

ART. 4º - Para os participantes brasileiros, o prazo para a retirada das obras é de 90 (noventa) dias, a partir da data do encerramento da XV Bienal Internacional de São Paulo. Esgotado o prazo, a Fundação Bienal de São Paulo dará às obras o destino que julgar mais conveniente.

CAPÍTULO IV — DAS VENDAS

ART. 1º — A aquisição de obras expostas na XV Bienal Internacional de São Paulo será efetuada exclusivamente através da Seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 2º — Os preços das obras deverão ser declarados no processo alfandegário, não sendo permitidas alterações posteriores. As obras que não estão à venda devem vir especificadas tanto na ficha de participação, como no respectivo processo alfandegário.

§ ÚNICO — A lista de preços ficará à disposição do público na Seção de Vendas do Edifício da Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 3º — A Fundação Bienal de São Paulo caberá a percentagem de 15% sobre o preço de venda determinado pelo artista.

ART. 4º — Serão de responsabilidade do comprador as despesas de nacionalização das obras estrangeiras adquiridas.

ART. 5º — As obras estrangeiras serão entregues a seus compradores somente depois de completado o processo da nacionalização das mesmas.

ART. 6º — Do pagamento das obras adquiridas serão deduzidos os tributos legais vigentes, incluindo-se o Imposto de Renda sobre o valor da obra e taxa cambial.

ART. 7º — No caso de doação de obras estrangeiras, o expositor ou o beneficiário, de comum acordo, se responsabilizará pelas despesas de nacionalização.

ART. 8º — No caso de doação de obras a particulares serão pagos pelo artista ou pelo beneficiário a comissão de 15% (quinze por cento), destinada à Fundação Bienal de São Paulo, e o Imposto de Renda que for devido.

§ ÚNICO — Os casos de doação de obras à entidades governamentais federais, estaduais e municipais estarão isentos da comissão de 15%, devida à Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 9º — Os preços das obras deverão ser declaradas em US$ (dollar) para estrangeiros e em cruzeiros para as obras nacionais.

ART. 10º — O pagamento das obras adquiridas será sempre em cruzeiro, de acordo com o câmbio oficial do dia da aquisição, deduzidos os impostos legais vigentes.

CAPÍTULO V — DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

ART. 1º — Embora tomando as cautelas necessárias a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos, pelos trabalhos enviados; caberá ao expositor ou às representações estrangeiras, se assim o desejarem, segurar as obras contra todos os riscos.

ART. 2º — Não será permitida a retirada de trabalhos expostos antes do encerramento da XV Bienal Internacional de São Paulo.

ART. 3º — Se houver divergência de grafia nos nomes dos artistas no valor das obras, prevelecerá a constante na ficha de participação.

ART. 4º — A Fundação Bienal de São Paulo solicita as Missões Diplomáticas e Consulares no Brasil a designação de um funcionário devidamente credenciado a fim de acompanhar a abertura dos volumes, conferir as obras com as guias de exportação e assinar a ata de ocorrência. Tais atos serão realizados na chegada e na devolução das obras.

ART. 5º — Os casos omissos serão resolvidos pela Direção da Fundação Bienal de São Paulo que poderá recorrer ao órgão assessor constituído pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 6º — A Fundação Bienal de São Paulo se exime de eventual omissão do participante na catálogo geral ou na montagem, se as datas de chegada das documentações — previstas no Art. 2º, Capítulo II — , das obras ou das instruções de montagem, não forem respeitadas.

ART. 7º — A assinatura da ficha de participação implica na aceitação deste Regulamento. São Paulo, Fevereiro de 1979

REGLAMENTO DE LA XV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - 1979

CAPÍTULO I — DE LAS MANIFESTACIONES

ART. 1º — Considerando la oportunidad y la necesidad de una visión retrospectiva sobre las Bienales anteriores (1951-1977), la XV Bienal Internacional de São Paulo será organizada de modo a ofrecer posibilidades de análisis sobre el arte de nuestros días a través de los artistas premiados en las manifestaciones anteriores.

ART. 2.º — La XV Bienal Internacional de S. Paulo será realizada en el período que vá del 03 de octubre al 09 de diciembre de 1979, en el Pabellón Armando de Arruda Pereira, Parque Ibirapuera y en otros locales cedidos por otras entidades de São Paulo de común acuerdo con la Fundación Bienal de São Paulo.
Será constituida de las siguientes manifestaciones:

I — Visión actual de la producción de los primeros premios de la Bienal, desde su fundación;
II — Visión contemporánea del arte a través de la producción reciente;
III — Visión de confrontación entre la música brasileña y sus origenes;
IV — Congresos, seminários y simposios abiertos al público, con la participación de conferencistas, artistas, historiadores y críticos de arte, universitarios, bien como muestras de cinema, teatro y danza.

CAPÍTULO II — DE LA PARTICIPACIÓN EXTRANJERA

ART. 1.º — Cada país participante será solicitado a participar efectivamente de las diferentes manifestaciones constantes en el Art. 2.º, Capítulo I. En lo que se refiere al item del Art. 2.º, Capítulo I, los artistas anteriormente premiados podrán participar con hasta 5 (cinco) obras. En lo que dice respecto específicamente al item II, del Art. 2.º, Capítulo I, críticos de arte de cada país presentarán selección de hasta 5 (cinco) artistas con un máximo de 30 (treinta) obras en total.

ART. 2.º — La solicitación de espacio (módulos de 60m^2) y las fichas de participación deberán ser hechas por los mismos hasta la fecha límite de 31 de mayo de 1979.

ART. 3.º — Las representaciones del exterior serán de responsabilidad exclusiva de los países participantes.

ART. 4.º — Las fichas de participación deberán contener relación especificada, precios y fotos de las obras, un prefacio relativo a la muestra seleccionada, datos biográficos de los artistas para el catálogo general, y para divulgación previa por los debidos medios. Para facilitar la orientacíon del público, durante la exposición, se sugiere la elaboración de resumenes biográficos individuales y una visión crítica de la obra de cada artista participante.

ART. 5.º — En las fichas de participación deberán constar instrucciones sobre el montaje de la exposición, destacando especifica y gráficamente, las de energía y luz (sistema eléctrico del Brasil: 110/220 volts - 60 ciclos), además de otras indicaciones de naturaleza museológica.

ART. 6.º — Las obras deberán llegar hasta el día 15 de agosto de 1979, remitidas de una sola vez, juntamente con los catálogos que virtualmente sean preparados por los países participantes.

ART. 7.º — Las obras serán remitidas a la XV Bienal Internacional de São Paulo, Fundación Bienal de São Paulo - Caja Postal 7832 - Brasil, via Puerto de Santos cuando remitidas por via marítima, o Aeropuerto de Congonhas (São Paulo), si remitidas por via aérea.

ART. 8.º — Todas la obras deberán ser acompañadas del processo aduanero correspondiente, inclusive en el caso de transporte gratuito.

ART. 9.º — Son de respondabilidad de la Fundación Bienal de São Paulo los gastos de transporte en el Brasil (del local de desembarque a la sede de la Fundación Bienal de São Paulo, y de ésta al local de reembarque), desembalaje, reembalage de las obras y montaje, a no ser en caso de montaje especial.

ART. 10.º — Si las obras exigen montajes especiales, la Fundación Bienal de São Paulo deberá ser previamente informada, corriendo los gastos por cuenta del expositor.

ART. 11.º — Debido a las exigencias aduaneras, las obras extranjeras no podrán permanecer en el país por plazo superior a 180 días, a partir de la fecha de entrada.

ART. 12.º — Los conocimientos de embarque, deberan estar acompañados de la relación de las obras en tres vias, constando:
— Nombre del artista
— Título de la obra
— Técnica
— Dimenciones
— Valor / Precio de venta

CAPÍTULO III — DE LA PARTICIPACIÓN BRASILENA

ART. 1.º — La representación será constituida:
I — de artistas anteriormente premiados en las Bienales Internacionales;
II — de una muestra de hasta 15 (quince) artistas, organizada por la ABCA (Asociación Brasilena de Críticos de Arte), debiendo cada artista participar con hasta 10 (diez) obras;

ART. 2.º — Las fichas de participación deberán contener relación especificada, precios y fotos de las obras, un prefacio relativo a la muestra seleccionada, datos biográficos de los artistas para el catálogo general, y para divulgación previa por los debidos medios. Para facilitar la orientación del público durante la exposición, se sugiere la elaboración de resumenes biográficos indiduales y una visión crítica de la obra de cada artista participante.

ART. 3.º — Las obras deberán ser entregadas en la Bienal hasta la fecha límite del 15 de agosto de 1979.

ART. 4.º — Para los participantes brasileños, el prazo para la retirada de las obras es de 90 (noventa) días, a partir de la clausura de la XV Bienal Internacional de São Paulo. Agotado el plazo, la Fundación Bienal de São Paulo dará a las obras el destino que juzgue más conveniente.

CAPÍTULO IV — DE LAS VENTAS

ART. 1.º — La adquisición de obras expuestas en la XV Bienal Internacional de São Paulo será efectuada exclusivamente a través de la Sección de Ventas de la Fundación Bienal de São Paulo.

ART. 2.º — Los precios de las obras deberán ser declarados en el processo aduanero, sin ser permitidas alteraciones posteriores; las obras que no están a la venta, deben venir especificadas tanto en la ficha de participación como en el respectivo proceso aduanero.

§ ÚNICO — La lista de precios estará a la disposición del público en la Sección de Ventas del Edificio de la Fundación Bienal de São Paulo.

ART. 3.º — A la Fundación Bienal de São Paulo le corresponderá un porcentaje de 15% (quince por ciento) sobre el precio de venta determinado por el artista.

ART. 4.º — Serán de responsabilidad del comprador los gastos de nacionalización de las obras extranjeras adquiridas.

ART. 5º — Las obras extranjeras serán entregadas a sus compradores solamente después de completado el processo de nacionalización de las mismas.

ART. 6.º — Del pagamento de las obras adquiridas serán deducidos los tributos legales vigentes: el Impuesto de Renta sobre el valor de la obra y tasa cambiaria.

ART. 7.º — En el caso de donación de obras extranjeras, el expositor o el beneficiario, de común acuerdo indicarán cual de ellos se responsabilizará por los gastos de nacionalización.

ART. 8.º — En el caso de donación de obras a particulares, el artista o el beneficiario pagarán la comisión de 15% (quince por ciento), destinada a la Fundación Bienal de São Paulo, y el debido Impuesto de Renta.

§ ÚNICO — Los casos de donación de obras a las entidades gobernamentales federales, estaduales o municipales estarán exentos de la comisión del 15% correspondiente a la Fundación Bienal de São Paulo.

ART. 9.º — Los precios de las obras deberán ser decladados en US$ (dolar) para extranjeras, y en cruzeiro para las obras nacionales.

ART. 10.º — El pagamento de las obras adquiridas será siempre en cruzeiro, de acuerdo con el cambio oficial del día de adquisición, deducidos los impuestos legales vigentes.

CAPÍTULO V — DE LAS DISPOSICIONES GENERALES

ART. 1.º — Aunque tomando los cuidados necesarios, la Fundación Bienal de São Paulo no se responsabiliza por los eventuales daños sufridos por las obras enviadas; caberá al expositor o a las representaciones extranjeras, si así lo desearen, asegurar las obras contra todos los riesgos.

ART. 2.º — No será permitida la retirada de las obras expuestas antes de la clausura de la XV Bienal Internacional de São Paulo.

ART. 3.º — Si existir alguna divergencia de grafía en los nombres de los artistas o en el valor de las obras, prevalecerá la constante en la ficha de participación.

ART. 4.º — La Fundación Bienal de São Paulo solicita las Misiones Diplomáticas y Consulares en el Brasil, para la designación de un funcionario debidamente credenciado a fin de acompañar la apertura de los volumenes, conferir las obras con las guias de exportación y firmar la acta de ocurrencia. Tales actos serán realizados en la llegada y en la devolución de las obras.

ART.5.º — Los casos omisos serán resueltos por la dirección de la Fundación Bienal de São Paulo que podrá recorrer al órgano asesor constituido por el Consejo de Arte y Cultura de la Fundación Bienal de São Paulo.

ART. 6.º — La Fundación Bienal de São Paulo se exime de la eventual omisión del participante en el catálogo general o en el montaje, si las fechas de llegada de las documentaciones - previstas en el Art. 2.º, Capítulo II , de las obras o de las instrucciones de montaje no sean respetadas.

ART. 7.º — La firma de la ficha de participación implica la aceptación de este reglamento.
São Paulo, Febrero de 1978

RÈGLEMENT DE LA XV BIENNALE INTERNATIONALE DE SÃO PAULO — 1979

CHAPITRE I — DES MANIFESTATIONS

ART. 1 — Compte tenu de l'oportunité et de la nécessité d'un survol réstrospectif des biennales antérieures (1951 - 1977), la XV e Bienale Internationale de São Paulo est concue de manière à offrir une possibilité d'analyse de l'art contemporain par l'étude des artistes primés des manifestations antérieures.

ART. 2 — La XVe Biennale Internationale de São Paulo aura lieu du 3 octobre au 9 décembre 1979, au Pavillon Armando de Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, et dans des locaux cédés par d'autres organismes de la Ville en accord avec la Fondation Biennale de São Paulo. Sont prévues les manifestations suivantes:

I. Vision actuelle de la production des artistes ayant obtenu les premiers prix de la Biennale Internationale de São Paulo depuis sa fondation.
II. Vision de l'art contemporain par la présentation d'oeuvres actuelles.
III. Confrontation de la musique brésilienne avec ses origines.
IV. Organisation de congrès, séminaires, symposiums ouverts au public, avec la participation de conférenciers, artistes, professeurs, historiens et critiques d'art avec, parallèlement, mostras de cinéma, théâtre et danse.

CHAPITRE II — DE LA PARTICIPATION ÉTRANGÈRE

ART. 1 — Chaque pays est invité à participer activement aux differentes manifestations citées à l'article 2, Chapitre I. En ce qui concerne la section I de l'article 2, Chapitre I, les artistes antérieurement primés pourront participer avec un maximum de 5 (cinq) oeuvres. En ce qui concerne plus spécialement la section II, Article 2, Chapitre I, des critiques d'art de chaque pays seront conviés à présenter une sélection de 5 (cinq) artistes au plus, représentant un envoi total de 30 (trente) oeuvres au maximum.

ART. 2 — La réservation de l'espace (modules de 60 m2) et les fiches de participation devront être soumises jusqu'à la date limite du 31 mai 1979.

ART. 3 — Les participations étrangères seront sous la responsabilité exclusive des pays participants.

ART. 4 — Les fiches de participation devront comporter un descriptif détaillé des oeuvres avec les prix, des photographies, une preface relative à la sélection présentée, des indications de caractère biographique (curriculum) pour le catalogue général et pour la divulgation prévue dans la presse. Pour faciliter l'orientation du public durant l'exposition, la remise de ré - sumés biographiques individuels et une présentation critique de l'oeuvre de chaque artiste participant sont vivement conseillées.

ART. 5 — Les fiches de participation devront contenir des instructions sur le montage de l'exposition, avec des indications conseillées (par écrit et avec schémas techniques), en particulier sur les problèmes d'éclairage et de énergie électrique (système électrique du Brésil: 110/220 volts - 60 cycles) ainsi que d'autres indications de nature muséologique.

ART. 6 — Les oeuvres devront parvenir avant le 15 aout 1979, groupées en un seul envoi dans lequel seront joints les catalogues préparés par chaque pays participants.

ART. 7 — Les oeuvres seront adressées à XVe Biennale Internationale de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Caixa Postal 7832, São Paulo, Brasil, via le port de Santos par voie maritime, ou l'aéroport de Congonhas (São Paulo) par voie aérienne.

ART. 8 — Toutes les oeuvres devront être accompagnées des formulaires douaniers, même dans le cas de transport gratuit.

ART. 9 — Sont prises en charge par la Fondation Biennale de São Paulo les dépenses de transport au Brésil (du lieu de désembarquement au siège de la Fondation Biennale de São Paulo et vice-versa), le déballage, le réemballage des oeuvres ainsi que le montage s'il n'est pas spécialment complexe.

ART. 10 — Si les oeuvres exigent un montage et des installations spéciaux, la Fondation Biennale de São Paulo devra en être pré-alablement informée et fera payer les dépenses occasionnées à l'exposant.

ART. 11 — Par exigence douanière, les oeuvres étrangères ne pourront pas rester au Brésil plus que 180 jours à compter de leur date d'arrivée.

ART. 12 — Les formulaires d'embarquement devront être accompagnés de la fiche signaletique de l'oeuvre en 3 exemplaires comportant:
— Nom de l'artiste
— Titre de l'oeuvre
— Technique
— Dimension
— Valeur
— Prix de vente

CHAPITRE III — DE LA PARTICIPATION BRÉSILIENNE

ART. 1 — La représentation Brésilienne sera constituée par:
I. Les artistes antérieurement primés aux Biennales Internationales de São Paulo.
II. Une exposition de 15 (quinze) artistes maximum, organisée par l'ABCA (Association Brésilienne de Critiques d'Art) avec une participation maximum de 10 (dix) oeuvres pour chaque artiste.

ART. 2 — Les fiches de participation devront comporter un descriptif détaillé des oeuvres avec les prix, des photographies, une preface relative à la sélection présentée, des indications de caractère biographique (curriculum) pour le Catalogue Général et pour la divulgation prévue dans la presse. Por faciliter l'orientation du public durant l'exposition, la remise de résumés biographiques individuels et une présentation critique de l'oeuvre de chaque artiste participant sont vivement conseillées.

ART. 3 — Les oeuvres devront être remises à la Fondation Biennale de São Paulo jusqu'à la date limite du 15 aout 1979.

ART. 4 — Pour les participants brésiliens, le délai pour retirer les oeuvres est de 90 (quatre-vingt-dix) jours à partir de la date de clôture de la XVe Biennale Internationale de São Paulo. Passé ce délai, la Fondation Biennale de São Paulo disposera des oeuvres pour l'usage qu'elle estimera nécessaire.

CHAPITRE IV - DES VENTES

ART. 1 — L'acquisition des oeuvres exposées à la XV^{e} Biennale Internationale de São Paulo est possible uniquement par l'intermédiaire de la Section des Ventes de la Fondation Biennale de São Paulo.

ART. 2 — Les prix des oeuvres fixés par les artistes devront être déclarés sur les formulaires douaniers et ne pourront pas être modifiés ultérieurement. Pour les oeuvres qui ne sont pas en vente, la mention "pas à vendre" devra être espécifiée à la fois sur la fiche de participation et sur les formulaies douaniers.
Observation: La liste des prix sera à la disposition du plublic à la Section des Ventes au bâtiment de la Fondation Biennale de São Paulo

ART. 3 — La Fondation Biennale de São Paulo percevra une commission de 15% sur le prix de chaque oeuvre vendue.

ART. 4 — Les frais occasionnés par l'importation des oeuvres vendues seront entièrement pris en charge par leurs acquéreurs.

ART. 5 — Les oeuvres achetées ne seront remises à leurs acquéreurs q'une fois que ceux-ci auront reglé toutes les formalités d'importation.

ART. 6 — Du réglement des oeuvres vendues seront déduites les taxes légales, à savoir l'impôt sur le chiffre d'affaire sur la valeur de l'oeuvre et la taxe de change.

ART. 7 — Dans le cas de don d'oeuvres étrangères, l'exposant ou le bénéficiaire, selon entente commune devront déclarer qui des deux prendra en charge les frais de douane.

ART. 8 — Dans le cas de don d'oeuvres à des particuliers, l'artiste ou le bénéficiaire paiera une commission de 15% destinée à la Fondation Biennale de São Paulo, plus l'impôt sur le chiffre d'affaire.
Observation: Les dons d'oeuvres à des entités gouvernementales, fédérales, à des états ou des municipalités, seront exempts de la commision de 15%.

ART. 9 — Les prix des oeuvres devront être déclarés en US$ (dollar) pour les oeuvres étrangères et en Cruzeiro pour les oeuvres brésiliennes.

ART. 10 — Le paiement des oeuvres vendues sera toujours effectué en Cruzeiro selon le cours du change officiel de jour, aprés dédution des impôts officiels courants.

CHAPITRE V - DES DISPOSITIONS GÉNERALES

ART. 1 — Bien que toutes les précautions nécessaires soient prises, la Fondation Biennale de São Paulo décline toute responsabilité pour tout dommage pouvant survenir aux oeuvres envoyées. Il est du ressort de la responsabilité des exposants ou de leurs délégués d'assurer les oeuvres contre tout risque s'ils le jugent nécessaire.

ART. 2 — Il ne sera pas permis de retirer les oeuvres exposées avant la clôture de la XV^{e} Bienale Internationale de São Paulo.

ART. 3 — Dans le cas d'une divergence sur l'énoncé du nom d'un artiste ou sur la valeur des oeuvres, seules prévandront les indications figurant sur la fiche de participation.

ART. 4 — La Fondation Biennale de São Paulo sollicite auprés des Missions Diplomatiques et Consulaire la désignation d'un fonctionnaire spécialement chargé d'assister à l'ouverture des colis, cartons ou caisses, de vérifier les oeuvres et leurs formulaires d'exportation correspondant, ainsi que de signer le procès-verbaux y-relatifs. Les mêmes formalités devront être au moment de la sortie des oeuvres.

ART. 5 — Les cas non traités seront résolus par la Direction de la Fondation Biennale de São Paulo, qui pourra recourir à son organe assesseur constitué par le Conseil d'Art et Culture de la Fondation Biennale de São Paulo.

ART. 6 — La Fondation Biennale de São Paulo décline toute responsabilité dans le cas d'éventuelles omissions de participants sur le Catalogue Général, ou lors du montage si les dates d'arrivée de la documentation - prévues à l'article 2, Chapitre II - des oeuvres ou des instructions de montage ne sont pas respectées.

ART. 7 — La signature de la fiche de participation implique l'acceptation du présent règlement.
São Paulo, Fevrier 1979.

REGULATIONS FOR THE XV INTERNATIONAL SÃO PAULO BIENNIAL — 1979

CHAPTER I - MANIFESTATIONS

ART. 1 — Considering the occasion and the necessity of a review on the previous biennials (1951 - 1977), the XV International São Paulo Biennial will be organized in order to enable analysis on the present day art through the artists rewarded in the previous manifestations.

ART. 2 — The XV International São Paulo Biennial will be held from October 3rd to December 9th, 1979, at the Armando de Arruda Pereira Pavilion, at the Ibirapuera Park in the city of São Paulo and in other places assigned by other entities from São Paulo with the accordance of the Fundação Bienal de São Paulo.
It will be composed by the following manifestations:

I. The present production of the first prizes of the Internanatinal Bienal of São Paulo since its foundation;

II. Contemporary view of art through recent production;
III. Confrontation view between Brazilian music and its origins;
IV. Congress, seminaries, symposiums, opened to the public with the participation of lecturers, artists, historians and critics of art, university students, and also cinema, theater and dance exhibitons.

CHAPTER II - FOREIGN PARTICIPATION

ART. 1 — Each participating country is solicited to participate effectively at the different manifestions included in Art. 2 Chapter I. Related to item I, art. 2, Chapter I artists hitherto rewarded will be able to take part with the maximum of 5 (five) works of art. Referring specifically to item II, Art. 2, Chapter I. Art critics from each country will present a selection with the maximum of 5 (five) artists to join of until 30 (thirty) works.

ART. 2 — the request of space (units of 60 m), and participation forms must be delivered until May 31st., 1979.

ART. 3 — Participating foreign countries are the only responsibles for their representations.

ART. 4 — Participating forms should include a specified list with prices and photos of the works of art with a forward presentation, concerning the selected display and the participant's curricula for the general catalogue and previous announcement through the press. In order to facilitate public guidance during the exhibition we suggest the drafting of individual biographical summaries and critical review of the work of each participant.

ART. 5 — Participation forms should supply instructions as the setting-up of the exhibit pointing out specifically and in writing, those details relative to lighting and needed power - (electric system in Brasil: 110/220 - 60 cycles) as well as other information of museological nature.

ART. 6 — The works of art must arrive until August 15th., 1979, all at once along with the catalogues prepared by the participating countries.

ART. 7 — The works of art should be addressed to XV International Biennial of São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo - Caixa Postal 7832 - São Paulo, Brazil, via Santos (São Paulo) when dispatched by ship and via Congonhas Airport (São Paulo, SP), when the transportation is by airfreight.

ART. 8 — The works of artshould be accompanied by bureaucratic customs procedures even in case of free transportation.

ART. 9 — The Fundação Bienal de São Paulo will be responsible for transportation charges in Brazil (from local of disembarkation at the Fundação Bienal de São Paulo and from there to reembarkation) as well as for expenses pertaining to unpacking, re-packing and assembly of the works of art, when there will be no need of a special process.

ART. 10 — If certain works of art demand special and additional setting-up, the Fundação Bienal de São Paulo should be previously informed and the expenses are up to the exhibitors.

ART. 11 — According to customs requirements, foreign works of art will not be allowed to remain in the country over a period of 180 days since the admission date.

ART. 12 — The embarkation notices should be followed of a list of the works of art, in three copies including:
— name of the artist
— title of the work
— technic
— dimensions
— value
— sale price

CHAPTER III - BRAZILIAN PARTICIPATION

ART. 1 — Brazilian representation will be constituted by:

I. Artists previously rewarded in the International Biennials.
II. An exhibition with the maximum of 15 (fifteen) artists, organized by the ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), with a total of until 10 (ten) works of art for each artist .

ART. 2 — Participation forms should include a specified list with prices and photos of the works of art with a forward presentation, concernig the selected display and the participant's curricula for the general catalogue and previous announcement through the press. In order to facilitate public guidance during the exhibition we suggest the drafting of individual biographical summaries and critical reviews on the work of each participant.

ART. 3 — Works of art must be delivered to the Fundação Bienal de São Paulo not later than August 15th, 1979.

ART. 4 — For the Brazilian participant, the final removal of the works of art will be of 90 (ninety) days starting from the closing date of XV International Biennial of São Paulo. This time exhausted the Fundação Bienal de São Paulo will decide about their destination at its convenience.

CHAPTER IV - SALES

ART. 1 — The purchase of works of art being exhibited at the XV International São Paulo Biennial can only be done through the Sales Department of the Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 2 — The prices of the works of art determined by the artists should be declared in the customs declaration. Any later alteration will not be allowed. Works of art which are not for sale should be spedified in the participation form and in the respective customs declaration.

§ — The price lists will be kept at the Sales Departament of the Fundação Bienal de São Paulo for public consultation.

ART. 3 — To the Fundação Bienal de São Paulo will be entitled 15% (fifteen per cent) on the sale price determined by the artist.

ART. 4 — Nationalizing expenses of acquired works of art are up to the buyer.

ART. 5 — Works of art of foreign origin will be delivered to the buyers only after completing the nationalizing process.

ART. 6 — Current taxes will be made on the payment of purchased works of art, which are Income Tax on the value of the works of art and the exchange fee.

ART. 7 — In case of donation of works of art of foreign origin; the exhibitor or beneficiary, in common, will declare which of them will be responsible for the nationalizing expenses.

ART. 8 — In case of a donation to a private entity, 15 (fifteen per cent) of its value will be paid to the Fundação Bienal de São Paulo, as well as the withholding of income Tax due. These charges will be up to either the private entity or the exhibitor at mutual consensus.

§ — Donation of works of art to Federal, Municipal or State Government entities, are free of the 15% (fifteen per cent) charge due to the Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 9 — The prices must be declared in US dollar for foreigners and in "cruzeiro" for national works of art.

ART. 10 — Payment of the adquired works of art will always be in "cruzeiro" according to the day's official rate of exchange in which it is purchased minus current tax deductions.

CHAPTER V - GENERAL DISPOSITIONS

ART. 1 — Although all the necessary precautions have been taken, the Fundação Bienal de São Paulo is not responsible for any possible damage of the works of art. It will be up to the exhibitors or its delegations to insure the works of art against all risks, if they so desire.

ART. 2 — The participants are not allowed to remove the works of art before the closing of the Biennial.

ART. 3 — In case there occurs any discrepancy of spelling in the name of artists or in the value of the works of art, the data contained in the participation form will prevail.

ART. 4 — The Fundação Bienal de São Paulo requests that the respective Consulates assign an authorized official with all necessary credentials, to be present at moment when packages, boxes or cartons are being opened, so as to check the items according to export forms and also to sign the so-called "Memorandum of Occurencies": such procedures will take place upon the arrival and the return of the works of art.

ART. 5 — Any case not foreseen on the above mentioned rules will be settled by the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo, which may require the assistance of the Council of Art and Culture of the Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 6 — The Fundação Bienal de São Paulo is exempt of any responsibility for the omission of entries of participants in either the general catalogue or the assembly of works of art, if deadlines for participation and arrival have not been observed as in the aforesaid rules.

ART. 7 — The participant's signature on the participation form will imply full acceptance of these rules and regulations.
São Paulo, February 1979.

I BIENAL DE SÃO PAULO 1951

ADAMS, Robert	(Grã Bretanha)	Premio de Gravura/Estrangeiro
AMARAL, Tarsila	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
BARROS, Geraldo de	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
BAUMEISTER, Willy	(Alemanha)	Premio de Pintura/Estrangeiro
BILL, Max	(Suiça)	Premio de Escultura/Estrangeiro
BRECHERET, Victor	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
CHASTEL, Roger	(França)	Premio de Pintura/Estrangeiro
CIARROCCHI, Arnoldo	(Itália)	Premio de Gravura/Estrangeiro
CLOUGH, Prunella	(Grã Bretanha)	Premio de Gravura/Estrangeiro
CRAVO JUNIOR, Mário	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
DACOSTA, Maria Leontina Franco	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
DI PRETE, Danilo	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
GIORGI, Bruno	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
GOELDI, Oswaldo	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
MAGNELLI, Alberto	(Itália)	Premio de Pintura/Estrangeiro
MARTINS, Aldemir	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
MINGUZZI, Luciano	(Itália)	Premio de Escultura/Estrangeiro
PIGNON, Edouard	(França)	Premio de Pintura/Estrangeiro
PRAZERES, Heitor dos	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
RICHIER, Germaine	(França)	Premio de Escultura/Estrangeiro
ROSZAK, Theodore	(EUA)	Premio de Escultura/Estrangeiro
SERPA, Ivan Ferreira	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
UHLMANN, Hans	(Alemanha)	Premio de Desenho/Estrangeiro
VESPIGNANI, Renzo	(Itália)	Premio de Desenho/Estrangeiro
VIVIANI, Giuseppe	(Itália)	Premio de Gravura/Estrangeiro

I BIENAL DE SÃO PAULO 1951

TARSILA DO AMARAL (BRASIL)

São Paulo (Brasil).
Estudo desenho e pintura com Pedro Alexandrino, a seguir transfere-se para a Escola de Elpons. Em 1921 viaja à Europa onde, depois de passar pela Academia Julian em Paris, realiza estudos com Emile Renard, expondo um de seus trabalhos no Salão dos Artistas Franceses em 1922. Estudou com André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes. Em 1926 realiza sua primeira exposição individual em Paris. Somente em 1929 expõe no Brasil, apresentando trabalhos em Moscou em 1931. Além de diversas exposições individuais participou de inúmeras exposições coletivas,concorrendo vários anos aos salões "Independents", Sur-Independents" e "Vrais-Independets". Em 1950/51 é organizada uma retrospectiva de seu trabalho no Museu de Arte Moderna, nesse mesmo ano recebe o Premio de Pintura na I Bienal de São Paulo. Em 1963 participa com Sala Especial na VII Bienal de São Paulo, tendo participação especial na Bienal de Veneza em 1964. Em 1969 é organizada uma grande retrospectiva "Tarsila: 50 anos de sua obra", no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tarsila faleceu em janeiro de 1973.
"(...) Tarsila reflete bem o interior do Brasil, principalmente da zona central que abrange São Paulo e Minas. Seus verdes, rosas, azuis, transbordam de força sugestiva e não poderiam ajeitar-se na obra de nenhum artista estrangeiro. Sua esquematização não fora expressiva tão pouco em nenhum deles porque nenhum seria capaz de sintetizar em tão poucos traços a essência da fisionomia local. Ou se perderiam em detalhes ou cairiam na caricatura. Somente no Daumier Rousseau encontraríamos alguém da mesma familia pictórica, alguém com penetração igualmente aguda, com semelhante capacidade de síntese quanto ao conjunto e de análise em relação às partes. No entanto Rousseau fêz escola e Tarsila não teve discípulos. Como explicar esse fenômeno? Talvez por sermos um povo demasiado jovem e pouco requintado em nossa cultura. Ora a arte de Tarsila é uma arte de requinte embora à primeira vista se possa imaginar que suas soluções resultem de uma faculdade de percepção. Mas assim como a verdadeira elegância consiste em despir-se de toda elegancia, o verdadeiro requinte estético está em voluntariamente abolí-lo."
Sergio MILLIET, *Tarsila*, novembro de 1953

"Tarsila tem para nós o sabor concentrado da década de 20 em São Paulo: o tempo dos modernistas, de sua eufórica tentativa de mostrar o nacional, de desligar-se da influência "pompier" de Paris, do Paris importado via Missão Francesa, e ainda com vestígios ardentes em S. Paulo no salão de Freitas Valle nas duas primeiras décadas, do século, onde os modernistas *to be* experimentaram o choque e, conseqüentemente, de onde surgiu o confronto conflituoso entre duas gerações. Mas sempre fiéis a Paris. E neste tempo, um Paris rebelde do pós-guerra, a cuja fidelidade se mesclava numa combinação novo interesse pelo nacional, num nativismo, que hoje seria denominado de festivo. Essa tentativa nacionalizante não estava desligada da crescente industrialização de S. Paulo, a vibração da cidade que dia a dia assumia foros de cidade-grande-de-repente, bem como das comemorações do I Centenário da Independência política do País, o que veio sem dúvida acirrar nacionalismos antigos e avivar novos. Curiosamente, a tentativa que hoje vivemos, de reformulação de valores dentro de nossa estrutura cultural, a revisão do modernismo tanto na literatura como no teatro e nas artes plásticas (e expressa não apenas através de exposições e reedições de obras que as novas gerações desconhecem, e sua conseqüente análise) se inscreve dentro de um mesmo objetivo, qual seja, ansiedade de ausentar nossas origens, em meio à desordem tumultuada do que nos chega de fora, na vontade aflita de "sermos", já, uma cultura que ainda não podemos conformar. E a atualidade de Tarsila também nos vem à mente quando recordamos um diálogo de uns dois anos atrás com Rubem Gerchman, a propósito de sua fase das multidões nos mencionou a profunda impressão que sempre lhe causa o grande quadro *Operários* (1933), de Tarsila, o primeiro quadro de assunto social realizado no Brasil, a primeira presença da massa humana, no sentido do fenômeno populacional em plena irupção em São Paulo industrializado, na obra de um artista brasileiro. (...)"
"Mas Tarsila encarna bem, em sua pintura, a década de 20. Desde o seu despojamento do aprendizado academico, porém importante, do ponto de vista técnico, no desenho sobretudo, que poderíamos relacionar com sua formação humana, em suas origens da alta burguesia rural, e à qual permaneceria fiel, apesar de tudo (como Oswald à sua formação da alta burguesia urbana, apesar de suas ferozes e angustiantes tentativas de superar a "sua" geração, numa antevisão de um tempo que não comportava mais exclusivismos de classes ou nascimen-

tos). Desde esse despojamento da pintora à sua integração no movimento modernista, através da apreensão da linguagem cubista, que introduziu Tarsila, formalmente, na dialética de seu tempo. Essa integração, iniciada longinquamente com o impressionista austríaco Elpons, em S. Paulo, antes de 1920, se concretizaria no estágio no *atelier* de André Lhote, junto à disciplina de um Gleizes, ou na vivência rápida, porém profícua, do *atelier* de Léger, com quem a assimilação se facilitou pela afinidade recíproca. Talvez a terra fosse realmente um denominador comum para o camponês forte da Bretanha, esse Léger que a artista paulista conheceria no "umbigo do mundo", como diria pouco depois Paulo Prado (1), ou seja, em Paris, e a simplicidade caipira de Tarsila. O fato é que ela sairia desse seu "serviço militar", como declararia ao regressar ao Brasil em fins de 1923 (2), apta a expressar com atualidade toda sua autenticidade bem brasileira. Acredito, que possa interpretar o "decorativismo" mencionado por Mário de Andrade certa vez ao referir-se a Tarsila, pelo "arranjo", muito feminino mesmo, das composições ortogonais da pintora em sua fase "pau-brasil", no amor à disposição dos elementos, e à sua escolha "decorativa" do colorido festivo de suas telas. Tarsila conseguiu, antes, realizar uma universalização, através do assunto nosso, da cor nossa, da problemática nossa, apresentando-a visualmente. Visual é característica sua, e numa época em que o anedótico, ou em especial, a caricatura, falavam com eloqüência, fosse pela mão de um Ferrignac, de um Di Cavalvanti ou de Anita, Tarsila nunca se sentiu atraída pela crítica dos acontecimentos. A realidade fixada em suas telas é a interior, absorvida em sua infância de menina de fazenda, na paisagem fantástica das pedras gigantescas acocoradas nas encostas e topos das montanhas de Indaiatuba e Itu, contra o céu sem fim, entre as lendas africanas transmitidas pelas amas e as correrias livres pelo terreiro e pelo cafezal verde."

Aracy AMARAL, *Raízes da Terra*, in "Correio da Manhã", 2/10/1968

GERALDO DE BARROS (BRASIL)

Chavantes, São Paulo (Brasil), 1923.
Iniciou seus estudos de pintura em 1945. Obteve Menção Honrosa e Medalha de Bronze em 1947 e 1948 no Salão Nacional de Arte Moderna. Realiza pesquisas em fotografia e gravura desde 1948. Em 1950, expôs trabalhos fotográficos no Museu de Arte de São Paulo e no Ministério da Educação, tendo então seguido para a Europa como bolsista do Governo Frances. Participou da Bienal de Veneza e do Salão de Maio em 1952. Neste mesmo ano é o primeiro colocado no Concurso de Cartazes para as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Funda o Grupo Ruptura em 1954, obtendo a Grande Medalha de Prata no Salão Paulista de Arte Moderna, em 1955. Realizou diversas exposições no Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado (São Paulo) e Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

"Para Geraldo de Barros o relacionamento com a pessoa é fundamental; as coisas só passam a existir e encontrar uma forma na medida em que são o centro de interesse de um grupo. (...) Seus instrumentos de trabalho são os da comunicação de massa pois trabalha o cartaz, a foto, o "design" e pinta o "out-door". O objeto da criação é portanto o homem. Mas para ele este não é um conceito teórico visto em qualquer parte ou ouvido alhures. Todo seu trabalho é multiplicável e encerra evidentemente uma filosofia e um comprometimento social. A criação do cartaz, da foto e do "design" envolve o objetivo da seriação, distribuição e consumo em larga escala. O produto da criação é portanto considerado com um todo divisível e concebido como um processo de seriação. Logo, a matriz original deve conter em si a relação afetiva com a massa anônima. Esta é uma das bases da boa forma, daquela que adquire pelo uso, uma identidade específica e que estabelece um significado em relação ao homem. É esta relação que o artista trabalha no "design" de uma cadeira, na matriz de um cartaz, no seccionamento do espaço de uma foto ou na pintura de um fragmento de um "out-door". Trata-se acima de tudo de um "designer" das coisas diretamente ligadas ao homem.
Radha ABRAMO, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 9/3/1977.

MAX BIL (SUIÇA)

Winterthur (Alemanha), 1908.
Estudou na Escola de Artes Aplicadas de Zurique de 1924 a 1927, prosseguiu seus estudos na Bauhaus, em Dessau, até 1929, quando se estabelece em Zurique exercendo atividades de pintor, arquiteto, artista gráfico, escultor (a partir de 1932) e designer (a partir de 1944). Distinguiu-se ainda como teórico, professor e conferencista nas diversas áreas em que atuou. Foi co-fundador e reitor da Hochschule für Gestaltung de Ulm em 1951, encarregado do Departamento de Arquitetura e Design desta entidade. Ocupou o cargo de Arquiteto Chefe da Seção de Educação e Criação da Swiss National Exhibition, em Lausane, de 1961 a 1964. A partir de 1967, torna-se professor de desenho de ambientes no State Institute of Fine Arts de Hamburgo.
"Bill pertence aquela categoria de artistas contemporâneos — disse-nos Lina Bo — (especialmente arquitetos), cujo insofrimento para as soluções fáceis do não controlado, do não exato, é absoluto. A matemática está na base de toda a sua concepção, não a matemática imaginada pelos leigos isto é "fria", mas a matemática como pode ser hoje considerada, em toda a resplandecência de sua poesia integral. (...) Em todas estas obras há uma intransigência moral, um martelar pertinaz e continuado acerca da importância do não compromisso, uma tamanha acusação à leviandade que o observador acaba percebendo sua mensagem; e o que parecia a primeira vista jogos abstratos de formas, assume agora um aspecto definido e concreto, torna-se profecia de um tempo novo, capaz de se manifestar naquela intransigência, naquela consciência matemática, naquele anseio determinante de não deslizar.

"São estes os valores concretos da arte de Max Bil, e é natural que a sua arte desagrade à geração conciliante, fácil, que não quer encarar problemas; é natural que a sua arte desagrade também aos fautores da velha cultura, para os quais ela representa uma acusação." Lina BO BARDI, in "Folha da Manhã", São Paulo, 15/4/1951.

"A arte concreta, entretanto, é a visualização de uma idéia. Nela uma idéia abstrata assume uma forma concreta. Cremos que a arte concreta permitirá expressar aquelas coisas de real sentido simbólico, livres de toda carga sentimental ou liberária. Neste sentido tentamos criar obras ricas de real e indiscutível potencial simbólico: símbolos da unidade, infinidade, liberdade, "dignidade humana"..."
Max BILL, in Tomas MALDONADO, *Max Bill,* Buenos Aires, 1955, pg 35.

"Bill, glosando Adolf Loos, afirma:
"Uma unidade de estilo (Stileinheit) começa a insinuar-se, unidade que não será obtida pela mera agregação de uma decoração exterior (à forma)". A primeira vista, essa formulação não difere das enunciadas nos fins do século passado pelos precursores do funcionalismo. Algo, não obstante, a distingue. Para Bill a "agregação de uma decoração" a forma não é sempre ornamental. Há também uma "decoração exterior" modernista, não ornamental, que se sobrepõe à forma sem revelar uma íntima relação com ela. É o caso das formas que, segundo Bill, "parecem elegantes e são modernas superficialmente"; formas "cuja bela aparência esconde defeitos técnicos". Chegamos assim ao tema central; ao que nos há de demonstrar o como e o por que das formas concebidas por Bill — artísticas ou industriais. Referimo-nos aos fundamentos de sua doutrina da forma. "Tornou-se evidente, com efeito — diz Bill — que já não se pode tratar sòmente de desenvolver a beleza a partir da função, devemos antes exigir que a beleza, indo par a par com a função, seja ela mesma uma função". Daí pode inferir-se, sem dúvida, uma visão mais dinâmica das relações entre a função e a forma, menos mecanicista que a proclamada por Sullivan: "a forma segue à função". Em Bill, forma e função não se relacionam de um modo linear, sucessivo e contínuo, mas paralelo, simultâneo e descontínuo. "Definimos a forma — escreve ele — como o resultado da cooperação da matéria e da função em vista da beleza e da perfeição". Mas apressa-se a advertir-nos: "não é necessário cometer o êrro de crer que uma forma, segundo esta definição, possa ser inteiramente determinada pelos simples dados do problema".
Tomas MALDONADO, *Arte Concreta e Arte Abstrata,* in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 12/5/1957.

"Max bill es arquiteto cuando hace arquitectura o cuando realiza un objeto de uso (un cepillo una silla); es tipógrafo cuando compone un libro; es, en fin, escultor o pintor, cuando

realiza una escultura o una pintura (debo hacer notar, entre paréntesis, que la distinción entre estas dos disciplinas será en adelante puramente empírica), es decir, que en cada ocasión es lo que la objetividad de sus investigaciones le impone ser. En la cultura artística contemporánea, que, lo repito, tiene un método común, la personalidad de Max Bill es, no obstante, claramente individualizable, ya que sus obras se distinguem no solamente por el empleo de ese método, sino también por la interpretación original que él alcanza en la efera poética que le e propia. En efecto, la obra de Bill es siempre reconocible por el severo control matemático de su fantasia, o mejor aun, por la integración de las partes en la totalidad segun las leyes supeiro-res de la armonia."
Ernesto N. BORGES, *Unidad de Max Bill, "Nueva Visión"*, Ano 1, N.º 1, Buenos Aires, Dezembro de 1951

VICTOR BRECHERET (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1894/1955.
Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. De 1913 a 1916, foi aluno de Dazzi em Roma, onde participou da Exposição Internacional de Belas Artes, recebendo o Primeiro Premio. A partir de então passa a residir em Paris onde mantem contato com os grandes nomes do Cubismo, antes de seu retorno ao Brasil, em 1920. Durante o Movimento Modernista de 1922 Brecheret expõe a maquete "Monumento às Bandeiras" e a escultura "Eva". De volta a Paris em 1921, continua a expor trabalhos no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, juntamente com Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfatti. Participa do Salon d'Automne e Salon des Artistes Français de 1923 a 1925. Um ano depois realiza sua primeira exposição individual em São Paulo e em 1934 o Governo Frances adquire a obra "Grupo" para o Musée du Jeu e Paume, concecorando-o com a Cruz da Legião de Honra. Somente em 1936 inicia os trabalhos para o "Monumento as Bandeiras" que termina em 1953. Realiza várias exposições entre São Paulo e Rio, e representa o Brasil na XXV Bienal de Veneza, em 1950, e no Salão do Museu de Arte Contemporânea do Chile, em 1952. Participou da III Bienal Internacional de São Paulo em 1955, falecendo a 22 de dezembro do mesmo ano.

"Antes suas esculturas tinham medula espinhal felina, esguia ou indolente, por influencias estéticas em voga, de ressaibo muito decorativo. Depois, ele criou uma derivação plástica que compararíamos ao que ainda fazem Viani e Salvatore, e outrora fazia Brancusi, e onde o trato de superfície evitava o sentido temporal, isto é, dava impressão de coisa de vitrina e nunca de catacumba ou de fundo de terra. Força escultórica indomável, sua indole se afez, depois, ao artesanato quase ciclópico do monumento. Conquanto evitasse o barroco e o retórico, cingiu-se ao histórico e ao episódico, não criando temas para jardins e praças no genero dionisíaco e olímpico, saudável e populista de escultores de campo aberto. (...) Subitamente porém, já na I Bienal entrou com uma variante que era um abandono total do liso e do esguio, para o compacto e o poroso. Ao invés de procura de vãos e saliências, dicotomizações e divergências, centrifugou os motivos em esferas ou elipses, apenas esboçando reentrâncias ou emergências. Paralelamente caiu no artesanato da pequena figura ou grupo, e voltou a temas arcaicos, helenistas, de torsos, bustos, etc."
Hosé Geraldo VIEIRA, in "Folha da Manhã", 29/11/1953

"Fez-se por sí, sem a calentura cômoda do hábito oficial - mau hálito muitas vezes, conforme é a boca a qual a inconsciência do Estado empresta a força divina de formar artistas. Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser um mero ecletisador de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico, Brecheret apresenta-se-nos como a mais séria manifestação de gênio escultura surgida entre nós."
MONTEIRO LOBATO, "Revista do Brasil" nº 50, fevereiro de 1920.

"Brecheret é por excelência um escultor dramático. Suas esculturas arrebatam pelo que sugerem, com certas páginas hogoanas, que nos provocam miriades de pensamentos. Assim, quando ele se propõe determinadamente a fazer símbolos, conjugam-se todas as forças internas, tal se encontrassem a sua expressão verdadeira. De maneira que diante de um símbolo de Brecheret não sentimos necessidade do rótulo explicativo, porque as estátuas falam por sí mesmas..."
Paulo GONÇALVEZ, *Como compreender a arte de Brecheret,* Jornal da Noite, 28.10.1920

"Eis que isso Brecheret se pilhou fazendo, intuitivamente, com suas pedras: grandes pedregulhos-rolados que o mar lhe deu, com um mistério hieroglífico inscrito na sua matéria. Dir-se-iam formas lisas de Brancusi? - Não. Brancusi quis fazer pedras-roladas para significar coisas; Brecheret recebeu essas coisas nas pedras-roladas que tirou do mar. Se fosse possível haver uma Arte Brasileira, seria essa que Brecheret inventou. Essa, sim, é natureza nossa: material, sentimento, idéia, expressão, gentes,bichos, coisas, ritmos e mística do Brasil."
Guilherme de ALMEIDA, As "Pedras de Brecheret", Diário de S. Paulo, 21/11/1948

"Vindo da França onde, depois de Roma, passara longo estágio de duros trabalhos, miséria e estudos, trazia para a nossa latinidade gritante uma alma sofrida, desconfiada e amarga. Enquadrado desde moço, por intuição, na corrente moderna, admitia, de antemão, que todos eram contra sua arte. Não lhe passava pela cabeça que no Brasil, no seu Estado, houvesse gente capaz de compreendê-lo. E justamente a nossa turma esperava um Brecheret.
É fácil imaginar que afinal nos entendemos. Mais que isso: nos irmanamos. Brecheret passou a ser o fulcro de polarização de nossa revolta uma espécie de bandeira vermelha içada pela nossa ansia de renovação, pela nossa próxima insurreição."

Menotti Del PICCHIA, "Gazeta de S. Paulo", 21/12/1955

"Creio que foi de uma visita minha que lhe veio a ideia de estilização tão característica de seus cavalos. Eu vira no mostruário do belchior um jogo de xadrez antigo e sugerira ao nosso escultor que fizesse o modelo de um, para reprodução em série e negócio. Brecheret não foi além do cavalo."

Sergio MILLIET, in "O Estado de S. Paulo", 7/4/1962

LUTA DOS ÍNDIOS KALAPALO, 1951
Bronze
83cm x 179cm x 35cm

O ÍNDIO E A SUAÇUAPARA, 1951
Bronze
79cm x 100cm x 45cm

ZEBÚ, 1952
Bronze
57cm x 82cm x 30cm

PIROGA, 1954
Bronze
36cm x 103cm x 19cm

ÍNDIO ACOCORADO, 1947
Pedra
30cm

ÍNDIA ESCONDIDA POR UM GRANDE PEIXE, 1948
Pedra
53cm

ÍNDIA ACROPÍ, 1948
Pedra
65cm

VEADO AMARRADO, 1947
Pedra
30cm

LUTA DA ONÇA E DO TAMANDUÁ, 1948
Pedra
56cm

ROGER CHASTEL (FRANÇA)

Paris (França), 1897.
Realizou estudos na Academia de Belas Artes, mas interrompeu sua carreira durante a Primeira Grande Guerra. Colaborou na imprensa como desenhista e caricaturista, antes de se dedicar completamente à pintura, a partir de 1925, encorajado por Paul Guillaume e Jeanne Chastel, que o promoveu pela primeira vez em 1930. Em 1932, obtém o Grande Premio Nacional de Pintura e realiza, juntamente com Vuillard e M. Denis, a grande composição "Allegorie de la Paix", para o Palácio da S.D.N. em Genebra. Refugiado no sul da França, desde 1939, pinta grandes cenas campestres, os "Roumegous", que serão objeto de uma exposição memorável na Galeria Maeght, em 1946. Entre 1947 e 1948 realiza várias gravuras e ilustra o "Bestiaire" de Paul Eluard. Recebeu, entre outros o Prix National des Arts, em 1961. Foi professor da Escola Superior de Belas Artes em 1963. Foram organizadas várias retrospectivas de sua obra, entre as quais: Musée Rath, Genebra, 1962; Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, 1968; Musée de Beaux Arts, Nice, 1970; Musée de Metz, 1970.

"...la pintura de Chastel posee un carácter particular por la combinación de una estructura extremadamente fuerte y de un movimiento coloreado. Las figuras aparecen en proyecciones simultáneas, sometidas a una torsión que revela varios de sus aspectos. Los ángulos multiplicam la acción de la luz sobre los colores, afinan los rasgos. Cada objeto toma una importancia, un peso, una resonancia moral, como si Chastel utilizara los medios más rigurosos del cubismo para mejor sensibilizar su visión. (...) Cada vez se distancia más con respecto al tema, buscando un afortunado equilibrio de planos coloreados en el que poco a poco se descifra la sabrosa significación. Vienen seguidamente formas aparentes que sólo conservan sugestiones agudas que evocan un perfume, una música, un canto."
Jacques LASSAIGNE, *Roger Chastel*, in "Los Pintores Celebres", Tomo III Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963.

LE CIRQUE XIII, 1965
Óleo sobre tela
165cm x 195cm

LE CIRQUE XLVI, 1966
Óleo sobre tela
165cm x 195cm

LE CIRQUE LIII, 1962-68
Óleo sobre tela
165cm x 195cm

LE GRAND SCEPTIQUE, 1970
Óleo sobre tela
195cm x 114cm

LE MENDU XIII, 1971-72
Óleo sobre tela
195cm x 114cm

DANILO DI PRETE (BRASIL)

Piza (Itália), 1911.
Expos pela primeira vez na Exposição Provincial de Luca e pertenceu ao grupo de Viani. Participou de exposições nacionais em Florença, Nápoles e Milão e da Quadrienal de Roma. Foi um dos vencedores do Premio Cremona. Participou, com o grupo "Artistas em Armas", da Bienal de Veneza, expondo também, em Düsseldorf, Berlim, Hannover, Leipzig e Budapest. Desde 1946 reside no Brasil, onde, em sua primeira fase de adaptação dedicou-se com sucesso a atividade de publicidade. Um de seus cartazes figura em exposição organizada em Nova York para apresentação dos trinta e quatro melhores cartazes elaborados no mundo inteiro, nos últimos vinte anos. Participou do Salão Paulista em 1946 e na Exposição Itinerante organizada pelo DEI, em 1947. Recebeu numerosos premios, entre os quais: Premio Cor, Viareggio; Premio Casella; Premio de Pintura na I e VIII Bienal de São Paulo; Primeiro Lugar no Concurso de Cartazes para a VII Bienal de São Paulo; Premio de Aquisição no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1952/53; Medalha de Ouro no Salão Paulista de Arte Moderna, 1957 e 1959 Segundo Premio Governo do Estado no Salão Paulista de Arte Moderna, 1958; Premio Garaffa na Bienal de Córdoba, Argentina; Premio II Fiorino, Florença, 1965.

"Faço questão de tornar a dizer quanto me interessou a retrospectiva das obras de di Prete na Bienal. Já havia visto muitas coisas suas, mas ainda não tinha tido uma impressão de conjunto; e agora conheço as etapas de sua evolução e, por conseguinte, quais os traços característicos de sua arte. Esta arte é verdadeiramente sua, pois possui sua própria unidade e fisionomia. Ela é testemunha de um gôsto requintado e extremamente seguro, isto é, daquilo que se deve chamar de um auto-domínio. Tudo isto é inteligente, comedido, delicado e, para empregar a palavra de que muito gosto e aqui se impõe, poético. Di Prete tem uma rica e sutil imaginação plástica e o que realiza aparece sempre de maneira perfeita. Por conseguinte, ela causa ao espírito do espectador uma grande satisfação e à sensibilidade dêle um prazer completo e vivo". Di Prete joga, atualmente com superfícies amplas, abertas, e massas de consistências densas, utilizando para isso novo engenho técnico: uma contraditória mistura de serragem áspera e a pasta lisa do óleo, o que dá à matéria uma porosidade mais vibrante, mais nova do que a conseguida com areia e óleo, ou o próprio óleo compacto. Inventa, dêsse modo, uma diferente linguagem para sua matéria e uma espécie de qualidade escultórica, de terceira dimensão, como a de um baixo relêvo, se considerarmos as tênues gamas espaciais contidas na espessura das massas, gerando crateras e saliências. O espaço natural, porém (céus ou desertos de astros) nunca é para êle senão um pretexto, uma origem subjetiva para a criação do espaço pictórico, sob o aspecto informal e tachista, em que os equilíbrios de côres, estruturas e superfícies são a mais livre concepção plástica de nossos dias. Di Prete, valendo-se dêsse postulado, faz dos elementos plásticos onírica visão cromática, em que as oposições de massas e vazios, de escuros e luminosidades, de grafismos em sulcos ou superposições de linhas coloridas provocam as tensões necessárias à sua problemática de inspiração cósmica, às vezes, tranqüila, às vezes dramática, mas sempre lírica".
Jean CASSOU, 1961

"... Singularmente, entre tôdas as salas especiais do Brasil, Danilo di Prete apresenta a mais bela coleção de trabalhos, a mais harmoniosa e una. Não se trata de uma retomada de posição: consideramos errado que o "Limões" de 1951 esteja aí, mas também êsse quadro, Prêmio de Melhor do Brasil na I Bienal, atesta, põe em relêvo, comprova a notável evolução de di Prete, aos seus quadros das preocupações cósmicas. E o resultado do conjunto se faz simplesmente admirável. Cabe-nos reconhecê-lo e proclamá-lo".
Geraldo FERRAZ, in "O Estado de São Paulo", 26/11/1961

"... o atual tachista Danilo di Prete (pois urge afinal rotulá-lo com uma classificação didática) é um pintor de matéria e côr aplicadas com espátulas segundo as leis instintivas e sagazes da vocação, do gôsto, do artesanato, da perícia e do virtuosismo. Côres, matizes e gamas, matéria, textura e contraste organizados em magna e em plasma e que vivem e perduram pela comunicação metonímica. Ele faz arte abstrata para si, porém disponível para nós, observadores."
José Geraldo VIEIRA, in Catálogo Geral VI Bienal de São Paulo, 1961

"Com as telas de 1962 antecipando-se as aventuras interplanetárias dos cosmonautas (os títulos de suas obras eram, então, "Gesto Cósmico", "Mancha Cósmica", "Galáxia", "Movimento Cósmico", "Perto da Lua", "Espaço", "Poesia Cósmica" etc.) Di Prete se situa como um dos primeiros, no Brasil, dentro da corrente informalista, por ele iniciada a partir da II Bienal. Em meados dos anos 60 assinala uma busca de materismos revelando seus trabalhos/relevos, paralelamente a pintura espatulada de então, totalmente orgânica. Nesta tela, da Pinacoteca, contudo, vemos ressurgir a importância do desenho , em confronto deliberado do racional paralelo à riqueza da textura. Já em início dos anos 70 a preocupação cinética, do movimento, aqui já bem claro, emergeria em seus trabalhos através de dispositivos mecânicos eletrônicos produzindo até seis mutações de imagem sob um vidro de materiais fabricados, detritos de lâmpadas, vidros, fragmentos de metal, a compor o conjunto organizado, uma antevisão da direção tecnológica que surgiria em seus trabalhos presentes a Bienal de Medellin na Colômbia, pouco antes de 1970, com mecanismos eletrônicos e som estéreo."
Maria SILVIA, in "A Gazeta", 1/3/1979

GESTO CÓSMICO Nº 1
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

GESTO CÓSMICO Nº 2
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

GESTO CÓSMICO Nº 3
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

GESTO CÓSMICO Nº 4
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

GESTO CÓSMICO Nº 5
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

OSWALDO GOELDI (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil, 1895/1961.
Realizou seus estudos primários na Suiça, iniciando suas atividades em desenho em 1915, realizando uma exposição individual em Berna dois anos depois. De volta ao Brasil, realiza exposição individual em 1921. Passa a dedicar-se à xilogravura a partir de 1924. Em 1930 retorna à Europa, realizando exposições em Berna e Berlim. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: I, II, III, VI (Sala Especial) e X (Sala Homenagem a Goeldi) Bienal de São Paulo, 1951/53/55/61/69; Bienal de Veneza, 1950/52/58; além de várias exposições nos Estados Unidos, Suiça, Itália, México, Chile, França e Japão. Recebeu, entre outros, o Primeiro Premio de Gravura na I Bienal de São Paulo, 1951; Medalha de Ouro no I Salão de Belas Artes da Bahia, 1951; Primeiro Prêmio Internacional de Gravura, México, 1960. Goeldi faleceu em 1961.

"Redescubro Goeldi, agora, estudando calmamente a sua obra e o que sobre ela escreveram dezenas de críticos, artistas e intelectuais. Há um sentido moral na obra de Goeldi. O corte incisivo, sêco, sem virtuosismo da sua gravura, esta capacidade de fazer dos sulcos na madeira ao mesmo tempo corte e luz, esta economia e objetividade nos traços, enfim, o sentido formal de sua gravura, só existe em função deste caráter moral, desta sua visão do mundo. Para Goeldi, mais do que para qualquer outro gravador brasileiro, fazer gravura não é apenas conhecer o "milenar" ou saber como resolver este ou aquele problema técnico; mas saber usar os instrumentos, e o material de que dispõe no sentido da revelação da sua "weltanchaung", de uma concepção moral do homem. Fazer gravura para Goeldi, então, deixa de ser requinte, puro para ser técnico ou estático, para se transformar num instrumento de compromisso com o mundo. Daí esta falta de "virtuosismo", dos malabarismos e artifícios tão comuns à gravura brasileira e, por outro lado, a extraordinária compreensão de Goeldi do problema da cor, que sua gravura deixa de ter aquele caráter sensual de "estampagem", para se integrar na essencialidade que define toda a sua obra. Daí, também, este aspecto "literário" da gravura de Goeldi, termo que aqui deve ser compreendido no seu sentido positivo."
Frederico MORAIS

"Não conheço outro exemplo, mais impressionante, de fidelidade tão absoluta a si mesmo... A maneira pela qual suas linhas brancas vivificam a preta escuridão das suas gravuras é um milagre. São visões maravilhosas, fixadas por meio de redução extrema. Resultado de sua estupenda constância é uma arte altamente viril, revelação de um mundo que não pode nem deve ficar esquecida. Muita coisa ainda espera você: o que só lhe poderá dar a velhice. Mas nas gravuras que representam o mar e os peixes, já está perfeito o que eu nunca tinha visto: a noite profunda e uma vida inteiramente realizada."
Carta de Kubin à Goeldi, 7/1/1951

"As obras de arte que ele nos apresenta não se conciliam à injunção utilitária: ficam realizadas em si mesmas, como expressões artísticas autônomas. Acima de tudo, as gravuras de madeira de Goeldi, numericamente predominam em soluções que não revestem apenas o corte de siluetas e formas econômicamente modeladas, mas abrangem problemas especiais de côr. De preto e branco e uma côr, até a intensa pesquisa na policromia, as xilogravuras de Goeldi foram levadas a traduzir uma concepção de arte individualizada ao extremo, sobre um material e dentro de uma técnica que impõe as suas contigências."
Geraldo FERRAZ

"Na técnica de Goeldi o que mais me atrai é a discrição com que compõe. Nunca o equilibrio se rompe, mas nunca tão pouco o esforço geométrico se impõe a nossos olhos. Está tudo certo sem que pareça, como se a harmonia resultasse do acaso. E o mesmo se diria de sua matéria requintada sem exagêro e da firmeza da incisão na madeira e até da fantasia com que por vezes incursiona no surrealismo. Nisto está seu grande segredo: na sabedoria com que sabe ponderar, fortalecendo-a, sua ousadia instintiva."
Sergio MILLIET

"A imaginação de Goeldi tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a solidão das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso êrmo das ruas pela noite morta e dos cais pendrentos batidos pela violência de sois explosivos — arte de panteismo grotesco, em que as coisas elementares, um poste, um lampeão de rua, uma bica de jardim, começam de súbito a adquirir uma personalidade monstruosa e aterradora."
Manuel BANDEIRA

ALBERTO MAGNELLI (ITÁLIA)

Florença (Itália), 1888/1971.
Viajou à Paris em 1914, onde torna-se amigo de Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Léger, Archipenko e De Chirico. Em 1915 realiza seus primeiros trabalhos fundamentalmente abstratos, mais tarde retoma características semi-figurativas. Nas décadas de 20 e 30 surgem figuras, paisagens e composições bastante simplificadas e arquiteturais. A partir de 1931 desenvolve uma nova expressão abstrata, sempre baseada numa figuração inventada. A partir de 1934 realiza uma série de exposições individuais em paris, Nova York, Veneza, Zurique, Liége entre várias outras cidades. Em1949 participa da exposição "Les Origines de l'Art Abstrait" na Galeria Maeght de Paris. Participou da I e III Bienal de São Paulo, 1951 e 1955, obtendo o Segundo e Primeiro premios de Pintura, respectivamente. Participou da Grande Exposição no Palácio de Belas Artes de Bruxelas em 1954 e da Exposição de Belas Artes de Liége em 1958 juntamente com Matisse, Picasso, Laurens, Arp e Miró. Participa da Bienal de Veneza com Sala Especial em 1960. Em 1966 e 1968 participa da exposição "Dix Ans d'Art Vivant" organizada pela Fundação Maeght em Saint Paul-de-Vence. Uma grande retrospectiva de sua obra é organizada pelo Museu de Arte Moderna de Paris em 1968. Magnelli faleceu em 1971.

"O que caracteriza esta pintura é que a obra, uma vez feita, torna-se autônoma. É sobretudo o quadro que nos interessa e não o autor, enquanto que hoje os pintores parecem preferir, quase sempre, que tenhamos simpatia por sua almazinha em vez de gostar do seu quadro. Aqui, entretanto, a primazia é dada ao desenho, a forma. Esta é uma individualidade. No fundo, não se trata de uma pintura dita abstrata: estas formas têm uma vitalidade num universo que é o seu. Reina alí um equilíbrio difícil (e por isso apaixonado), com sombras que sugerem profundezas impenetráveis: há ali uma procura não apenas do espaço, mas mais precisamente de localização, isto é, de uma realidade que ultrapassa os sentidos, transcendental".
Mario PEDROSA, "50 anos de Arte Moderna", Exposição Internacional de Bruxelas.

"Pelo espírito, pela força e pela cor, as telas de Magnelli são as dos primeiros homens, dos primeiros pensadores e contempladores da natureza. Elas disseram adeus, de uma vez por todas, e viraram as costas às paisagens, às gondolas, e às naves de igrejas repletas de céu. As telas de Magnelli não são enganos, imitações do mundo. são puras e cheias de realidade".

Jean ARP *Magnelli,* René Drouin Ed., 1947

"... Amigo de Kankinsky, pelo qual nutre autentica admiração, Magnelli todavia não lhe é semelhante de nenhum modo, se não pela pureza da expressão. Como Kandinsky, Magnelli tocou direto as qualidades específicas do abstracionismo, que na ordem visível das coisas se identificam com a música. Ele cria um mundo autônomo através de consonancias e dissonancias e diferentes tensões de harmonias e ritmo um homem se exprime para acordar com aquilo que ele é... sim. Decididamente um grande pintor é revelado."
Léon DEGAND, Ed. Cavallino, Veneza, 1952

"Um modo muy particular de recortar las siluetas, de uma limpieza sin sequedad, ya con un largo trazo nutrido de substancia y de colores (que luego volverá a encontrase en toda la obra del pintor), permite dar una densidad notable a las formas aisladas y caracterizar a personajes muy variados con sus

atributos, a veces humorísticos, por grandes planos de color, primero matizados con modulaciones ligeras que luego se convierten en tintas planas de color puro.
Este sistema de construcción conduce, más allá de la representación del modelo, a definir ritmos que tienen un valor, por sí mismos, de agregados de planos coloreados, que crean una abstración significativa (1915), una suerte de orfismo razonado. Pero Magnelli no quiere prescinder todavía de la figura y ésta reaparece, concordando con los ritmos exteriores así definidos y que le arrastran a las asombrosas "explosiones líricas" de 1918, en la que los colores, rompiendo sus doctas imbricaciones, se convierten en metáforas y se organizam en contrastes de ardientes luchas. (...)
En poseción de estos elementos recreados, Magnelli logra entonces una clara conciencia de sus designios. A partir de 1935 su obra se desenvuelve con admirable unidad. Durante el curso de sus pacientes aproximaciones ha domenado los aspectos plásticos que reviste su pensamientos. Sabe que el cuadro debe ser inventado totalmente por eliminación de todo accidente de apariencia y por síntesis de los caracteres primordiales. Encomienda a las formas creadas juegos cada vez más complejos, registra las relaciones que nacen entre ellas, sus corrdenadas, su tensión cromática (a cada tensión responden los colores necesarios, su diálogo. Cada elemento halla un polo negativo que le responde y el assalto de los contrarios se inscribe como un docto contrapunto. En este arte nada se deja al azar. Los impulsos son templados, conducidos por la delimitación de una línea firme y generosa que dirigie, al desarrollarse, el reparto de los planos.
El dominio de la composición para Magnelli es un imperativo absoluto. Pero sería enteramente erróneo hablar de formas geométricas a propósito de su arte. Sus transposiciones plásticas son siempre concretas y sensibles. Evocan más bien un retorno a las formas puras e iniciales, repudiando la debilitación que han sufrido al encarnar en formas naturales y en impresiones experimentadas. Magnelli nos abre la puerta de um mundo sereno en el que las cosas viven sin tormento ni miedo. Habla un idioma universal y sus figuras vuelven a hallar la potencia del mito".
Jacques LASSAIGNE, *Magnelli* in *Los Pintores Celebres,*
Tomo II, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1963

"Que os artistas abstratos tenham razão em afirmar terem eles, mais do que os outros, chegado ao "objeto", não se pode recusar. Pode ser ainda que o mundo em gestação tenha necessidade destas "allusions perpétuelles" (outro título de Magnelli), e certos símbolos simplificados sejam eles esportivos, agrícolas, sociais ou de outro tipo. No mundo futuro os pintores se chamarão "emblemáticos" (sindicato dos), ou algo semelhante. Este principio de explicação será recusado ou aperfeiçoado. Mas é difícil que a discussão possa partir de outros que não Magnelli, que nestes seus símbolos deposita frequentemente uma tal coerencia lucida, uma clareza, uma marca a fogo não fáceis de serem esquecidas."
Roberto LONGHI, *Alberto Magnelli,* Galleria S. Fedele, Genebra, Fevereiro de 1969

"Mais j'ai quelque chose de plus précis, de plus secret à vous dire à propos de l'art de Magnelli. Magnelli a commencé avant la première guerre mondiale; il a immédiatement compris comment il fallait étudier et sentir la réalité por en révéler le secret. Il a compris que ce n'etaient pas les formes sensuelles, les formes que l'on serre entre les mains, qu'il fallait révéler, mais les formes qui se trouvent à l'intérieur et qui produisent ces formes sensuelles, les formes abstraites, les formes simples, celles qui sont faites d'une ligne qui part du néant et aboutit à un mouvement; ces formes sont des ondes magnétique qui se trouvent en nous, une magie qui se trouve en nous et qui ne peut s'exprimer qu'à travers des lignes pures et de la pureté."
Giuseppe UNGARETTI

"...Magnelli é sem dúvida um dos protagonistas da pintura da nossa época: com efeito, o estilo da pintura abstrata se fixa definitivamente e alcança com ele a fineza. A forma e o conteúdo não se separam nunca na totalidade arquitetônica da obra. Este estilo se define enquadrado no seu contexto histórico. Precursor, continuador, e consolidador do abstracionismo, célebre e desconhecido ao mesmo tempo, Magnelli nunca moderou seu ritmo de trabalho. A sua velhice fértil vê desenvolver-se o espetáculo retrospectivo da arte européia do século vinte, e este espetáculo se identifica com a sua história..."
Murillo MENDES, *A. Magnelli,* Ed. Atengo, Roma, 1964

ALDEMIR MARTINS (BRASIL)

Ceará (Brasil), 1922.

Em 1940, juntamente com outros pintores e desenhistas, compõe o *Grupo Artys*. Em 1945 passa a residir no Rio de Janeiro, fixando-se em São Pauo a partir de 1946, no ano seguinte integra o GRUPO DOS 19. Participou de inúmeras exposições no México, Tchecoslováquia, Japão, França, Suiça, Itália, Peru, Uruguai, India, Argentina, URSS, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e Austria. Realizou numerosas exposições individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Fortaleza, Punta del'Este, Roma, Montevidéu, Buenos Aires, Washington, Nova York, Moscou. Recebeu, entre outros, o Premio Olívia Guedes Penteado na I Bienal de São Paulo, 1951; prêmio Nadir Figueiredo na II Bienal de São Paulo, 1953; Medalha de Prata no IV Salão Paulista de Arte Moderna, 1955; Medalha de Ouro no V Salão da Bahia, 1955; Medalha de Ouro no V Salão Nacional de Arte Moderna, 1956; Premio de Desenho na XXVIII Bienal de Veneza; Premio de Viagem ao País no VI e VII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957/58; Premio de Viagem ao Exterior no VIII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959; Melhor Capa de Livro do Ano, 1959. Em 1971 foi condecorado com a Ordem do Rio Branco.

"ALDEMIR MARTINS, utilizando a linguagem universal do desenhista que ele é sobretudo, realiza em pouco mais de duas décadas uma das mais completas obras de arte plástica do Brasil.

A linha, que constitui o elemento único do seu poderoso vocabulário gráfico, é capaz de transmitir com uma riqueza fantástica todo o efeito a que se propõe. Uma rigorosa forma plástica de contorno do corpóreo de massas ordenadas, subitamente, por um simples, toque, pressão do lápis ou direção da mão, transfigura-se em movimentos, em volumes, matérias novas e texturas pictóricas.

A sua inconfundível linha, carregada de força pessoal, assegura-lhe a marca própria de invenção e da criatividade da verdadeira obra de arte.

Atualidade, nacionalidade, universalidade fazem o complexo Aldemir Martins.

A segura utilização do material, a simplificação da natureza e valorização de seus objetos decorativos, a construção do desenho e o seu expressionismo esgotam em Aldemir Martins toda uma estética de arte moderna.

A sua modernidade afirma-se também por uma manifestação de arte nacional, brasileira, nos seus aspectos mais originais. precisamente, aqueles que serviram para divulgar as suas primeiras formas de invenção: o cangaceiro, os galos, vaqueiros, rendeiras, gentes, bichos e coisas do Brasil, que antes dele, acredito, só Candido Portinari conseguiu expressar com tanta grandeza na fase dos "Retirantes".

Essa atualidade de Aldemir Martins é que o leva ainda para uma interpretação brasileira das mais populares, realizada de forma inédita nos desenhos de futebol, com a paixão de um verdadeiro afixionado.

Ainda em têrmos populares estão as suas formas de criação no inicio do público através da publicidade, nos padrões de tecidos em manifestações industriais garantindo-lhe um lugar de precursor verdadeiro dos movimentos mais atuais da arte moderna no Brasil."

Carlos Eduardo da ROCHA, 1967

"Aldemir estudava os espaços, experimentava a composição brincava com o movimento virtual das figuras. A cor simplificava-se. Hoje nós assistimos o mágico momento em que a inquietação, o experimento e a descoberta da realidade cristalizam-se numa obra de arte.

O trabalho de Aldemir nos traz é um novo momento em sua obra. E para a arte brasileira significa a presença marcante de um artista maduro. A poesia e a força telúrica dos primeiros desenhos do artista reencontram-se na pintura atual, voltada para o essencial. O começo de Aldemir Martins foi a imposição de uma força viva, plena de vitalidade. O artista tinha muito para dizer. Alguns de seus primeiros desenhos possuiam uma tão alta força que todo o labor técnico e o emprego simultâneo de linhas e rítmos diferentes serviam apenas para ressaltar a importância do conceito colocado.

Hoje a sua arte elabora sobre o essencial. As massas distribuem-se no espaço e relacionam-se, em diálogo a composição, através de um sutil jogo de tensões.

As massas estabelecem campos de forças. O cromatismo do artista aproxima-se do "fauve". Não pela violência, mas pelo desejo de simplificação e despojamento. Poucos pintores estão realizando, no Brasil, obra de tanto saber e maturidade. E reencontrando a sua origem numa nova e mais sutil conceituação da realidade e da arte."

Jacob KLINTOWITZ, 1974

EDOUARD PIGNON (FRANÇA)

Bully, Pas-de-Calais (França), 1905.
Como operário da Citroen, Farman e Renault acompanhou cursos noturnos de pintura e escultura com Wlerick. Mais tarde, foi tipógrafo e diagramador em jornais. Realizou sua primeira exposição na Galerie de France, participando ainda da fundação do Salon de Mai. Residiu em Ostende e Midi, onde trabalhou com Picasso em Vallàuris e Collioure, que lhe inspira uma série de telas monumentais "Les Baigneuses", "Les Mineurs", "Les Catalanes", "Les Oliviers" e "Les Vendanges". Realizou trabalhos em cerâmica, em Vallauris, e executou numerosos trabalhos de cenografia teatral para Jean Vilar, em Avignon e no Teatro Nacional de Paris, a partir de 1948. Participou com Sala Especial na Bienal de Veneza, 1958; Retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1966, além de outras retrospectivas organizadas por museus de Bucarest, Budapest e Varsóvia. Participa com obras recentes do acervo do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris.

"Fidèle à la convention compliquée de la peinture spatiale, il ne sacrifie pas comme tant d'autres à l'arabesque pure que trop de jeunes artistes n'arrivent pas à sauver de la déchéance ornamentale. Ses formes colorées malgré que considerablement simplifiée, suggèrent néammoins lumiére et profondeur, comme le jeu. Et le sene humain de ses groupes s'affirme malgré la vigueur de sa transposition."
André LHOTE, in "La Nouvelle Revue Française", 1939.

"Parti d'un expressionnisme mitigé de cubisme, et passé par la suite par un cubisme auquel l'exemple fauve prêtait son éclat coloré, Pignon renonce maintenant à ses symphonies stridentes de tons enflammés et se livre à des expériences sur les ressources des noirs, des gris, des grenats, des bruns, des verts sombres et des bleus de nuit. Expériences heureuses, concluantes, décisives; jamais il n'a peint plus chaud ni plus riche, ni plus puissant... De ces rythmes comme de ces tons sourds, magistralement utilisés, une expression puissant se dégage, plus calme, plus humaine parce que moins satanique que celle des oeuvres de Picasso et dont la force âpre et sereine évoque en même temps Gromaire et Rouault. Peu de peintures de jeunes peintres possèdent plus de résonance que sa grande "Catalanes" ou que ses visages au mouchoir, devant lui l'on ne peut pas ne pas penser aux vierges pathétiques et si solennelles du XVe siècle franco-flamand, Pignon est homme du Nord: il s'en est souvenu au dur soleil du Roussillon... Confiance! Les grands maitres dont la Galerie Charpentier nous a confirmé l'éminence auront et ont déjà des héritiers et des successeurs."

Bernard DORIVAL, in "Les Nouvelles Littéraires", 1946.

"Pignon,sorti de son atelier pour ne tomber "dans la douce ou amère harmonie des abstractions", comme il dit, s'acharne à éviter les impasses et à résoudre les contradictions: "Je ne peux pas travailler contre mon époque, écrit-il, mais dans un certain curant de pensée qu'elle provoque, en fonction des problèmes qu'elle pose. Ce n'est pas moi qui ai amené la peinture au stade oú elle est, donc je ne peux pas que me saisir d'une certaine compréhension du monde et m'exprimer dans le courant de l'art. On travaille toujours dans quelque chose. Quand on est en dehors, ça va toujours très mal. L'époque apporte les idées, et l'artiste réagit en fonction de cet apport. Il ne s'agit pas de s'isoler, e se boucher les oreilles, mais d'être ouvert, de percevoir toute cette respiration de la vie autour de vous, et d'être dedans. La peinture est un moyen de connaissance de l'époque, en même temps qu'un moyen d'expression". Prenant appui sur ce qu'il voit: paysans travaillant au pied de leurs oliviers, coqs se déchirant, plongeurs éclaboussés de lumière, moissonneurs de la compagne romaine, guerriers qui pourraient sortir de Paolo Uccello ou même des mêlées de Hodler s'il les connaissait, Pignon tente d'exprimer un monde de violence et de guerre qui est le nôtre, c'est en cela qu'il sort des cadres de ce nouvel académisme qui uniformise tristement les murs des galeries d'un bout du monde à l'autre".
Maurice PIANZOLA, *Pignon,* Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, 11 de julho a 6 de setembro de 1964.

GRAND NU AUX CACTUS, 1978
Óleo sobre tela
130cm x 195cm

GRAND NU BLANC, 1974-75
Óleo sobre tela
130cm x 162cm

GRAND NU VERTICAL, 1973
Óleo sobre tela
195cm x 130cm

HEITOR DOS PRAZERES (BRASIL)

1898/1966
A princípio trabalhou como operário numa industria de móveis, exercendo o cargo de polidor desde os oito anos de idade. Como diz o próprio artista, tornou-se pintor "convidado pela melancolia ou por uma paixão qualquer", depois de perder a primeira esposa. Músico, compositor de músicas populares, trabalhou na Rádio Nacional. Foi funcionário do Patrimônio Histórico e Artístico do Ministério da Educação e Cultura, trabalhando no Laboratório de Restauração de Artes como auxiliar de reatauração. Heitor dos Prazeres participou de exposições em Londres, Buenos Aires e Nova York. Participou de diversas exposições, entre as quais I e II Bienal de São Paulo, 1951/53; Bienal de Veneza, Bienal de Barcelona. Faleceu em outubro de 1966.
"Toda a vivacidade de delicadeza de elementos originais do negro se preservou nele, em contato com formas culturais diversas; e sem choque, mas sem renúncia ao que tinha de melhor em sua ancestralidade, Heitor se integrou na cultura urbana e cosmopolita do Rio, dando-nos ao mesmo tempo um exemplo de pureza e autenticidade. Não interessa classificá-lo como "primitivo" (conceito controvertido até hoje) ou "ingênuo" (tentativa de rótulo para uma realidade intelectual complexa). A verdade é que nele vemos o sentimento artístico popular deixando o artesanato para chegar à criação individual, livre e poética. Sua arte de duas faces, uma triste e outra festiva, na pintura e na música, é uma das glórias do povo."
C.D.A., *Heitor, o mesmo,* 1959

"Suas cores eram surdas, intensas e tristes, verdadeiramente telúricas, ao passo que o desenho tinha certa angulosidade, mas fortemente marcado, talvez em virtude dos embaraços próprios ao principiante. Pouco depois estava no meio dos artistas profissionais do pincel. Não faltou quem lhe quisesse dar conselhos, ensinar-lhe perspectiva, misturar melhor tintas, levá-lo à Escola de Belas Artes.
Mas, por um sentimento forte, preferiu ficar no seu canto, pintando como as coisas lhe vêm à cabeça. Escapou desse modo ao perigo comum aos ingênuos — o de ficar sabido, aprender certos truques, amaneirar-se, perdendo os valores expressivos.
De suas primeiras pinturas às atuais, o que se poderia notar de mais distinto é um senso decorativo do desenho e da composição e maior luminosidade da côr. Estão mais claras e luminosas suas cores e a linha adquire quase sempre um torneio ornamental. Talvez tenha diminuido certo elemetarismo, certo teor expressionista, próprio de suas gente, que antes possuia. Contrapõe agora primárias vivas e quentes e sem dar-se conta, pois desconhece essas sabedorias, joga excelentemente com as complementares."
Carlos CAVALCANTI, 1961

"A pintura de Heitor dos Prazeres, de um desenho caprichoso e cores alegres e luminosas, retrata a verdade do seu mundo fundamentalmente carioca (sambas, gente de morro, cenas de quintais, tintureiros, mulatas, malandros, etc.) visto com simplicidade, sem artifício e sem esforço. Um pintor de coração puro, sem malícia, natural sincero e amável como a sua gente. Uma pintura graciosas de quem tinha prazer em pintar o que via e sentia, sem erudição, claro, mas sem rebuscamentos ou truques. Uma vez quando tentou-se uma declaração acerca do seu trabalho, foi simples e revelou nas palavras toda sua temática:
"Eu sou um homem do povo. Eu sou o povo e sou um homem do povo. Eu vejo esse povo que eu transporto pros meu quadros como eu sinto, que eu também sou uma parte desse povo, de

forma que eu sinto ele conforme eu vivo. Não há nada mais sublime que viver na massa do povo. Povo é a massa humana, é a voz do sangue, de forma que é o calor da carne. O povo pra mim é o aconchego, eu, por exemplo, o povo pra mim, eu sou um ôvo e o povo é a chocadeira."
Jayme MAURICIO, 1966

GERMAINE RICHIER (FRANÇA)

Provence (França), 1904/1959.
Estudou na Escola de Belas Artes, com um ajudante de Rodin, viajando à Paris em 1925, onde trabalha para Bourdelle, como aluna particular. Realizou sua primeira exposição em Paris (1924) e obteve o Premio Blumenthal de escultura em 1936. Casada com o escultor Benninger, residiu por alguns anos na Suiça, expondo diversas vezes no Museu de Bâle. De volta à França, expõe na Galeria Maeght e realiza o Cristo para a Igreja de Assy. Em 1954 casa-se com o escritor René de Solier, ilustrando várias edições de suas obras. Participou da Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo e de grande parte das manifestações internacionais de escultura, particularmente das exposições de escultura ao ar livre em Middelheim e Antibes. Suas últimas criações estão expostas na Galeria Creuzevault. Germaine Richier faleceu em Montpellier a 31 de julho de 1959.

"Diante de uma obra como a de Germaine Richier, com seus personagens em forma de pássaro ou de inseto, seus homens primitivos ainda pesados do barro original, toda a sua palpitação de vida maravilhada, pergunta-se com estupefação como a arte moderna pôde ser acusada de se separar da realidade! Ora, não somente a arte moderna não se separou da realidade, mais ainda — e essa é a obra de Germaine Richier — ela a CONSAGRA (...) Ela trabalhou primeiramente com a argila e o gesso. O espírito da forma dominava as suas criações. Depois interessou-se pela matéria mesma da escultura. Escolheu o chumbo, não somente pelo reflexo que oferece, diferente do bronze, mas também porque podia fundí-lo facilmente e trabalhá-lo diretamente, como a argila, embora de modo diverso. E ela nunca dá a volta em torno das suas formas como a mão do ceramista em torno da argila: penetra-se, aglutina-as e fragmenta-as, numa busca tenaz para atingir a "alma" das coisas. "Entre o seu ofício e o seu lirismo — escreve ainda Cassou — há uma tensão que faz o seu tormento e faz também toda a substância e todo o mérito de sua arte." Os desenhos — muito raros, aliás, nessa exposição — indicam o rico método de construção por planos e por pontos brilhantes do que acabará por se tornar um ser dilacerado e convulso."
Claire HUGON, *Germaine Richier expõe 12 anos de trabalho*, in "Folha da Noite", São Paulo, 7/3/1957.

"Until the end of World War Richier's subjects were largely traditional nudes treated in a manner that combined the massive classicism of Maillol with the broken surfaces and expressive distortions of Rodin and Bourdelle. Even in these earlier works, however, there are to be seen or felt qualities of tension and restless energy, touches of the macabre which reflect a highly personal reaction to nature and man and life and death. These qualities have become explicit in the sculptures produced during the last fifteen years, the sculptures on which the artist's reputation principally rests. In these more recent works Richier has brought into existence a fantastic universe populated with monsters, ogres, griffons, devils, bat men, and hydras. It is a universe which at first contatc seems solely fearsome and menacing but which, as we are assimilated more completely into it, we discover to be one of infinite range and variety. As we study them we gradually find that these seeming monsters are not really menacing at all. They are at times playful, at times pitiful. Although the slashed and pitted bronze may initially suggest a dessicated corpse, a closer examination reveals textures and shapes which derive from the living and growing organisms of nature. Plant life, tree forms, the insect world are all integrated with a pantheistic concept of man indistinguishable from the rest of nature, everlastingly caught up in the cycles of life and death, of birth and growth, decay and rebirth."
H.H. ARNASON, Catálogo, Walker Art Center, 28 de setembro a 9 de novembro de 1958.

IVAN FERREIRA SERPA (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1923/1973.
Foi aluno de Axel Leskoscheck. Obteve Medalhas e Menções Honrosas em vários Salões Nacionais. Expôs individualmente no IBEU, em 1951. Na primeira Bienal de São Paulo obteve o Premio Jovem Nacional de Pintura. Em 1952 fez parte da delegação brasileira na XXVI Bienal de Veneza, assim como na XXVII, em 1954. Na II Bienal de SãoPaulo conquistou o Premio "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". Participou da Feira de Lausanne, em 1953 e da X Conferência Interamericana de Caracas. Expôs em Washington em 1954, fundando o Grupo "Frente" nesse mesmo ano. Participou de várias exposições em Buenos Aires, Lima, Santiago, Neuhâtel, Toquio e em diversas cidades brasileiras. Foi professor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
"Sem duvida podemos considerar a produção artística de Ivan Serpa neste decenio uma obra contraditória, cheia de antinomias e divergencias ora construtivista, ora informal, às vezes como que feita com regua, outras vezes como que resultante de um paroxismo gestual. Contudo, há lógica na ambivalencia do seu comportamento. Artista, na mais alta acepção do termo, fez passar todos os períodos da arte contemporânea diante da sua experimentação disponível. Assimilou a disciplina trigonométrica, saturou-se do informalismo, experimentou matéria e cor, textura e difusão, foi "fauve" e imagista, seguiu de perto o grupo nórdico do expressionismo "cobra", até ficar na encruzilhada das opções. Aí, diante do mundo, da realidade, assumiu o compromisso de ser solidário não mais apenas com a natureza mas também e principalmente com a humanidade. Munido de capacitações multiplas, empíricas e artesanais, eruditas e dialéticas, optou por uma pauta paralela às conjunturas do testemunho fiel."
José Geraldo VIEIRA, in "Folha Ilustrada", S.P, 7/12/1965

"Entre a crise e a construção, Ivan Serpa optou por esta última. Ao invés de eternização do caos, o lugar de revelar, sempre, a dor do homem em suas desesperanças, preferiu mostra-lo nas suas melhores possibilidades e perspectivas otimistas. Artista construtivo, sempre acreditou como Gabo, Albers, Bill, Gropius e outros que a arte é uma espécie de "coordenação do mundo", um modo mais lúcido de se estar no mundo, criação de novas realidades. Num país e/ou continente onde tudo está por fazer, por construir (por isso o informal ou o tachismo não tem aqui razão de ser) a arte realista não é apenas aquela que narra, figurativamente, as realidades prosaicas do nosso quotidiano, tampouco o agudo existir do homem e da sociedade que o envolve. Para definir-se como realista, e êle o foi bastava a Ivan Serpa dizer como Cézanne: "quero realizar". Para ele a arte sempre foi, verdadeiramente, construção da realidade. Foi isto o que me disse: "Como artista construtivo, me considero um realista, melhor, minha arte acha-se intimamente ligada à realidade brasileira, que eu também estou criando com minha arte". O SENTIDO DO ARTESANATO — "Quando termino um quadro poderão dizer que é um mau quadro mas dirão ao mesmo tempo que é um quadro bem realizado. O artesanato á para mim, hoje, algo consciente, convencí-me que há um ponto em que ele é criação. Quando troco uma técnica por outra, é porque cheguei a um perfeito domínio e devo substituí-la sob pena de estagnar-me. Artesanato, portanto, é o sentido daquilo que é bem feito, é, em última análise, percepção da forma". "Mesmo quando usei manchas não me considerava um informal. As manchas participavam de um esquema, revelavam uma intensão construtiva. Os quadros dessa época tinham um ritmo, consistencia, coesão. Era uma estrutura." UM CONSTRUTIVISMO ABERTO. Mas no outro extremo, pode-se igualmente dizer que o construtivo de Serpa nunca foi dogmático, nem frio ou ortodoxo. Com a mesma tranquilidade me afirmava desconcertando seus críticos: "Faço um construtivismo segundo uma lógica minha, com espaços numéricos que resultam de uma ordem pessoal. A surpresa deve existir na obra de arte. Caso contrário, não teríamos a obra de arte, mas rígidos e frios teoremas matemáticos, o virtuosismo da técnica pela técnica."
Frederico MORAIS, in "Diário de Noticias", 24/4/1973

II BIENAL DE SÃO PAULO 1953

ABRAMO, Livio	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
DI CAVALCANTI, Emiliano	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
GIORGI, Bruno	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
LAURENS, Henri	(França)	Premio IV Centenário de São Paulo
MANESSIER, Alfred	(França)	Premio de Pintura/Estrangeiro
MOORE, Henry	(Grã Bretanha)	Premio de Escultura/Estrangeiro
MORANDI, Giorgio	(Itália)	Premio de Gravura/Estrangeiro
PEDROSO D'HORTA, Arnaldo	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
SHAHN, Ben	(EUA)	Premio de Desenho/Estrangeiro
TAMAYO, Rufino	(México)	Premio de Pintura/Estrangeiro
VOLPI, Alfredo,	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional

II BIENAL DE SÃO PAULO 1953

LIVIO ABRAMO (BRASIL)
Araraquara, São Paulo (Brasil), 1903.
Autodidata, seus primeiros desenhos datam de 1923 e sua primeira gravura de 1926. Jornalista, teve atuação destacada no "Diário da Noite", em São Paulo, onde além de trabalhos de redação, realizou várias ilustrações. Em 1937 foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo, participando de sua direção no período de 40 a 42. Sua primeira apresentação ocorreu na mostra coletiva do Salão Paulista de 1935. Expos em seguida nos Salões de Maio de 1937 a 1939. Sua primeira individual foi em 1942, ainda em São Paulo, e a segunda em Roma, no ano de 1948, no "Studio d'Arte Palma". No Salão Nacional de Belas Artes, Seção Moderna, obteve Medalha de Prata em 1948. Dois anos depois recebeu o Primeiro Premio "Viagem ao Exterior". Já em 1950 participava da Bienal de Veneza, representando o Brasil, como também ocorreu em 1952 e 1954. Participou da I, II (Premio de Gravura Nacional), III, IV (Sala Especial), VII, VIII e XII Bienal Internacional de São Paulo. Realizou ainda uma exposição retrospectiva em 1976 por ocasião da Bienal Nacional de São Paulo. Livio Abramo participou de numerosas mostras de gravura no exterior: Lugno, Zurique, Munique, Roma, Berna, Stuttgard, Genova, Londres, Toquio, Nova York, Basiléia, Montevidéu, Filadélfia, São Francisco, Assunção, Santiago, Buenos Aires, Ljubljana. Apresentou seus trabalhos em mostras individuais e coletivas nas principais cidades brasileiras. A partir de setembro de 1962 passou a integrar a Missão Cultural Brasileira em Assunção, ocupando o cargo de Chefe do Setor de Artes Plásticas e Visuais do Centro de Estudos Brasileiros.

Quando, nos anos de 1935, 36 e 37, Lívio Abramo começou a expor seus trabalhos, chamou a atenção sobretudo pelos temas. Destacou-se pela perfeita identificação com uma realidade social cuja voz cada vez mais se elevava, com acento de irrecusável direito, no concerto das reivindicações humanas. As meninas da fábrica, os pedreiros, a feição rústica de Itapecerica, as cenas populares da primeira fase de Lívio Abramo não são expressões de sofrimento à espera de paliativos e de compensações. Surgem como uma afirmação da própria existência... um atestado vivo da injustiça, um registro carnal de lutas e misérias.
A guerra civil espanhola "solicita a arte de Lívio Abramo, que grava uma impressionante série de xilogravuras. Nelas havia — porque não? — o assunto em toda a sua cruciante verdade, em toda sua exaltação combatente, mas continuava a haver também uma viril e despojada linguagem plástica capaz de traduzí-lo e transfigurá-lo.
Declarada e corajosamente figurativa, a gravura de Lívio Abramo não despreza, nem diminui a força plástica pura, que, assim, entra em uníssono com os elementos representativos para comunicar-lhes um vigor expressivo que, por si só, jamais alcançariam.
Lourival GOMES MACHADO

Na quadra de 40 é que Lívio nos mostra os seus progressos definitivos... essa poderosa caminhada na captação das imagens, esse instintivo esforço para marcar em pequenos retângulos de madeira, em ação e reação e aceitação quando o sulco ora é apenas um ponto, ou uma linha ou adota a linha da seiva, ou combina as duas coisas, todo esse esforço se faz em um plano muitas vezes miniatural. O espaço é visto das altitudes, é olhado de longe, do mar ou da montanha a solidão do poeta passeia o seu amor das coisas. Não pode ir além da miniatura o murmúrio das flores nem a miríade que abrange essa retina compreensiva — que diremos do silêncio em que se chega a registrar o enverdecer das folhas como dizia um verso de autor esquecido?... nesses sintéticos espaços dominados por uma tensão plástica que se subordina, em seus mais notáveis exemplos, a uma linguagem de pura poesia."
Geraldo FERRAZ, 1957.

"Observa-se agora (53) na obra de Lívio Abramo uma luta íntima entre a disciplina gráfica de incisão e a liberdade de tratamento totalmente expressiva, quase estenográfica e de pura sensibilidade no desenho. Dessa luta resulta inicialmente certa carência de unidade na execução, agravada pela influência surrealista e intenção simbólica dos temas. É, este, um momento de indecisão, momento psicológico que se revela na obra em que as soluções se mostrarão sobrepostas.
A luta entre a disciplina e a liberdade resolve-se em coexistência pacífica. A gravura e o desenho se aproximam de uma solução ritmica de grande sensibilidade e introduz-se uma trama de linhas verticais e horizontais extremamente variadas.

51 assinala, na minha opinião, o ponto culminante de sua arte, o momento em que chega à abstração sem preocupar-se, porém, em abolir o tema: sua arte agora afirma-se em toda a sua plenitude."
Sérgio MILLIET, 1953

"Seus desenhos constituem um diário gráfico mantido ao longo da vida, mas não tem o sentido de um diário íntimo, e sim jornalístico, pois comentam os lugares e os fatos da vida pública. Isso pode ser constatado desde 1932, quando. "Os soldados", da revolução constitucionalista, mostram a mão incipiente, e "Pão", em si mesmo de reduzido valor, atesta as preocupações políticas do homem.
Mas o melhor desse gráfico são as paisagens, que explodem a seu olhos como revelações, entram-lhe pelo sangue e saem pela ponta do lápis ou da caneta, e a seguir se transmudam em gravuras. Isso se patenteia nos registros de "Campos do Jordão", de visão toda particular; no encantamento da descoberta do "Rio", que vai render as ricas séries do "Mangue" e das Favelas, das palmeiras transubstanciadas, da "Lagoa", aguada, com excepcionais efeitos de manchas azuladas; de "Ilhéus' em quatro desenhos perfeitos."
Arnaldo PEDROSO D'HORTA, 1972

"Sua obra emerge de situações sociais tensas e críticas. Não é panfletária, já que o dirigismo entravaria sua potencialidade criadora. Sua obra infere a cosmovisão de um humanista informado com as soluções do mundo e de um poeta cujos objetos de pesquisa são o homem e a natureza. A criatividade nasce dos valores culturais da greve, das trágicas Brigadas Internacionais da Guerra Civil Espanhola, dos anos difíceis de 34, de 35, do Estado Novo, do sincretismo religioso brasileiro com a macumba (48/51) e da paisagem social da América Indio-Espanhola que ele encontrará no Paraguai.
Radha ABRAMO, 1975

EMILIANO DI CAVALCANTI (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1897.
Sua primeira exposição, em 1916, abrangia a caricatura. Frequentou as Faculdades de Direito do Rio de Janeiro e São Paulo sem, no entanto, concluir o curso. Ilustrou Wilde em 1921. Participou da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Permaneceu longos períodos na Europa e América onde realizou numerosas exposições. Em 1954 obteve o Premio de Melhor Pintor Nacional, que dividiu com Alfredo Volpi, na II Bienal de São Paulo, 1953, participou com Sala Especial na VII Bienal de São Paulo em 1963. Em 1948 foi organizada uma grande retrospectiva de sua obra em São Paulo, contando com trabalhos do período de 1918 a 1948. Em 1966 Di Cavalcanti já havia publicado dois livros: *Viagens de Minha Vida* e *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca.* Nesse ano preparam-se duas retrospectivas em comemoração de seus 50 anos de vida artística, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte de São Paulo. Em 1971, com 78 anos, Di Cavalcanti é homenageado com uma grande retrospectiva organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, incluindo cerca de 470 obras do artista. Nesse ano Di Cavalcanti é escolhido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte como o artista de maior destaque do ano por suas exposições realizadas no MAM de São Paulo e no Museu da Imagem e do Som da mesma cidade. Emiliano Di Cavalcanti faleceu no Rio de Janeiro em 1976.

"Di Cavalcanti soube tirar partido de certos ambientes, de certos encontros. Mas nada pode se comparar à presença da mulher no repertório de seus temas. A mulher mais que preocupação é obsessão na sua obra. Ela constitui o centro maior de seu interesse — a expressão emocional e plástica por excelência do artista. Em numerosas peças, talvez pela primeira vez apresentadas ao público, vêmo-lo aplicado em fazer surgir do nanquim, do crayon, do lápis, do guache uma própria e vária iconografia feminina: a figura da negra, da mulata, que o interessa vivamente, os tipos que surpreende em meios típicos de Paris."
Walter ZANINI, 1964.

"Apesar de suas ligações iniciais com a Escola de Paris e o cubismo, é um pintor profundamente carioca e brasileiro. A sua obra reflete como nenhuma outra, pela sua extensão no tempo, a vida do nosso povo. O carnaval, o ritmo e ginga dos sambistas, as baianas, as mulatas capitosas,as mulheres da vida, os passistas, os malandros, os seresteiros, os bailes de Gafieira, os trabalhadores, a paisagem, enfim a própria vida do País está presente em sua pintura, que é sempre vigorosa. A sensualidade brasileira está nas linhas, formas e cores expressionistas de suas telas. E durante o fastígio da abstração, ele foi aqui o seu maior contestador, sendo também o primeiro a vaticinar-lhe a próxima decadência."
Antonio BENTO, Rio de Janeiro, agosto de 1971

"Cubismo e surrealismo: a sobreposição e justaposição de planos diferentes numa mesma composição, na simplificação das formas, na redução de elementos que nessa década disporia em suas telas dominando as massas com rigor, na seleção cromática e na presença suave do "degradé" que aplica com delicadeza, ao mesmo tempo em que, com a característica que lhe é própria, introduz a mulher brasileira como sua temática básica. Tudo isso sem perda de sua veia satírica, mas com isso conferindo maior sabor às aquarelas e desenhos e óleos dêsses anos, onde sua posição se situa talvez entre o formalismo internacionalista de Ismael Nery e o pau-brasil inventivo de Tarsila. Mas nesses anos 20 de Di Cavalcanti está também presente em sua contribuição valiosa uma poética pictória poucas vezes igualada na história de nossa pintura."
Aracy AMARAL, São Paulo, setembro de 1971

"Não se pode dizer que a pintura de Di Cavalcanti seja exótica — pelo desejo de ser exótica. Muito menos folclórica. Brasileira ela é, sem dúvida. Como Tarsila, que pintou *A Negra* em 1923 em Paris, ali sentindo o apelo da terra, Di Cavalcanti, descobriu o Brasil na capital francesa. Melhor, redescobriu. Ali, acima das circunstâncias, de pressão do regional e do folclórico, em contato com a obra de grandes artistas do passado remoto ou próximo, soube descobrir o que se escondia bem abaixo da superfície, um Brasil exótico, sem dúvida intemporal, de origens remotas e distantes — um Brasil lusitano, africano, indígena, mosarábico. Por outro lado, além da veia remântica, há uma outra, a veia satírica. Di nunca foi um realista. Recentemente, aliás, se disse um realista mágico. O que também não é. Para alguns historiadores, aliás, o surrealismo também atravesa a obra do nosso artista. Mas, se Paris foi fundamental no desenvolvimento da obra de Di Cavalcanti, e para o desenvolvimento de sua personalidade — depois da primeira viagem realizada em 1923, voltou em 1928 e em 1935, desta feita permanecendo até 1940 — Sergio Milliet refere-se à criação se um estilo próprio que o coloca dentro da linha dos grandes pintores mexicanos, mais do que na esteira dos franceses. Enfim, como observa um dos melhores analistas de sua obra, Luiz Martins, "há talvez, Braque, há talvez, Picasso, há talvez Delacroix, há talvez Gauguin, há talvez Dérain, há talvez Diego de Rivera e Siqueiros — mas porque há tantos, não há nenhum, restando apenas o artista que teve a força e a originalidade de aceitar e assimilar o que de aceitavel e assimilável encontrou na pintura dos antepassados e contemporâneos, para criar sua própria personalidade, sua própria técnica e sua própria solução artística . Inconfundíveis, aliás."
Frederico de MORAIS, *Di Cavalcanti: lírico, romantico, sensual, carioca principalmente,* 1976

HENRI LAURENS (FRANÇA)

França, 1885/1954.
Filho de uma família operária parisiense, começa seus trabalhos em pedra, sob notada influência de Rodin, evoluindo gradativamente para uma construção mais sintética. Em 1911 inicia-se no Cubismo através de seu amigo Georges Braque. Suas primeiras obras de características cubistas são realizadas em madeira policromática e gesso, representando personagens ou naturezas mortas. Seus primeiros trabalho são apresentados na Galeria L'Effort Moderne de Rosenberg. Realiza baixos relevos policromáticos, de pequenas dimensões, que marcaram uma importante fase do cubismo e são expostos na Galeria Kahnweiler. Nos anos 30, Laurens participa de trabalhos de arquitetura e decoração; sua escultura, caracterizada por um novo dinamismo, apresenta maiores dimensões. Realiza vários trabalhos para a Exposição Universal de 1937, quando suas obras assumem um sentido simbólico da atmosfera de guerra. A partir de 1945 passa a elaborar ilustrações para grandes textos da Grécia antiga. Em 1952 executa uma escultura monumental para a Universidade de Caracas, falecendo repentinamente em Paris a 5 de maio de 1954.

"Henri Laurens est aussi taciturne que son art; à l'un et à l'autre il est impossible d'arracher la confidence d'une théorie, ou de ce que le gens appellent une explication. Les sculptures de Laurens sont donc silencieuses, fermées sur elles-mêmes, fortes de leur seule présentation dans l'espace, dénuées de ces justifications par lesquelles on essaye de suivre les avatars d'un objet du monde extérieur jusqu'à sa déformation finale. Elles ne sont pas déformation, mais création. Elles sont de la plastique pure. C'est en quoi elles relèvent du Cubisme, tel que celui-ci s'est voulu en son extrême rigueur, c'est à dire non pas une nouvelle façon de pratiquer l'art, mais une pratique nouvelle, una art même, un art distinct. Non pas une école d'art, mais un art en soi. (...) C'est art n'envite pas à l'interrogation, mais à la constatation de choses qui sont, non pas des images et des représentations, mais des équilibres, des puissances, souvent même des grâces, et qui s'imposent sans contredit. Elles s'imposent avec une majesté et une noblesse irrécusables et témoignent de la pureté de coeur et d'esprit avec quoi elles ont été conçues et menées à leur terme, c'est à dire à leur perfection. Aussi bien n'y a-t-il nul orgueil dans l'abrupt de cette perfection, mais — au contraire — de la fierté, j'entends ces vertus de fière humilité, de fière sérénité qui font l'honneur des grands créateurs français. Laurens, esprit probe et ingénu, patient artisan, est de ceux-là. Il s'est exercé à son style par des papiers collés, des dessins, des travaux graphiques, domaine dans lequel il a également produit des chefs-d'oeuvre et oú s'entretenait sa volonté de réflexion et de simplification, sinon sa volonté tout court, ou sa volonté de vouloir. Il a maintenu un étroit et exclusif commerce avec ses matériaux, écoutant leurs leçons, uniquement anxieux de saisir les voies et moyens par quoi il parviendrait à en tirer la figure la plus pure, celle dont il n'y aurait rien à dire, l art le plus silencieux étant aussi celui qui oblige au silence. Mais dans ce silence il y a, depuis des années, un assentiment et une ferveur que la modestie de Laurens ne saurait sans doute entendre, et qui reconnaissent en lui, comme je viens de le dire, un grand créateur français, le type même du créateur, dans sa plus stricte et certaine authenticité,"
Jean CASSOU, *Henri Laurens*, Musée National d'Art Moderne, 9 mai — 17 juin 1951.

"La sculpture de Laurens est pour moi, plus que toute autre, une véritable projection de lui-même dans l'espace, un peu comme une ombre à trois dimensions. Sa manière même de respirer, de toucher, de sentir, de penser, devient objet, devient sculpture. Cette sculpture est complexe; elle est réelle comme un verre; (...(en même temps elle rappelle une figure humaine réinventée, elle est surtout le "double" de ce qui rend Laurens identique à lui-même à travers le temps; mais chacune de ses sculptures est en plus la cristallisation d'un moment particular de ce temps. (...) En travaillant la terre, Laurens travaille aussi le vide qui entoure cette matière, l'espace même devient volume. Laurens crée simultanément des volumes d'espace et des volumes de terre. Ces volumes alternent, s'équilibrent et, ensemble, deviennent la sculpture, et cette sculpture est une *sphère claire*. (...) De ces sculptures de Laurens, on n'approche jamais tout à fait, il y a toujours un espace de dimension indéfinissable qui nous en sépare et qui est déjà la sculpture même. C'est une sensation que j'ai éprouvée souvent devant des êtres vivants, devant des têtes

humaines surtout, le sentiment d'un espace-atmosphère qui entoure immédiatement les êtres, les pénètre, est déjà l'être lui-même; les limites exactes, les dimensions de cet être deviennent indéfinissables. Un bras est immense comme la Voie Lactée et cette phrase n'a rien de mystique. La sculpture de Laurens est une des très rares qui rendent ce que je ressens devant la réalité vivante et, par là, je la trouve ressemblante, et cette ressemblance est pour moi une des raisons de l'aimer."
Albert GIACOMETTI, fragmento de um artigo publicado na revista "Labyrinthe", janeiro 1945.

LA BAIGNEUSE, 1947
Escultura em bronze
160cm x 70cm x 65cm

FEMME ACCROUPIE, 1950
Litografia a cores
585cm x 380cm

FEMME COUCHÉE, 1950
Litografia a cores
260cm x 498cm

FEMME ALLONGÉE AUX BRAS LEVÉS, 1950
Litografia a cores
290cm x 460cm

FEMME COUCHÉE À LA JAMBE LEVÉE, 1950
Litografia a cores
440cm x 235cm

ALFRED MANESSIER (FRANÇA)

Abbeville, Somme (França), 1911.
Foi aluno de Bissère na Academia Ranson. Aderiu ao grupo "Temoignage" expondo na Galeria Breteau de Paris. Tomou parte na fundação do Salão de Maio. Expôs na Galeria Drouin em 1946 e na Galerie de France, a partir de 1948. Em 1949, executa mosaicos para a Igreja de Bréseux (Doubs); para a Igreja Hem (Norte) em 1956 e para a Catedral de Essen em 1958. Obteve o Prêmio Carnegie em 1955 e o Grande Prêmio da Bienal de Veneza em 1962. Viveu repetidamente na Espanha desde 1965 e no Canadá em 1967. A série de doze tapeçarias sobre o "Cântico dos Cânticos de São João da Cruz" executado para Plasse de Caisne foi exposta em numerosos museus de Paris e do exterior. Produziu ainda várias litografias para ilustração de poemas de Péguy.

"Alfred Manessier, vous avez parlé récemment à la Radio de la conscience collective du peintre... "Oui, je crois que le peintre est en quelque sorte un réceptacle, qu'il doit éprouver les émotions collectives, réagir intensément à ce qui se passe dans le monde. Il existe une certaine façon d'appréhender le réel par l'imaginaire, et le peintre est, sans le vouloir, une espèce de miroir oú la pensée collective vient se réfléchir. Mais cela n'a rien d'une démarche intellectuelle... Oh, c'est bien difficile à expliquer... d'ailleurs, vous savez, mes certitudes sont faites de mes incertitudes..."
Alfred MANESSIER, "Plaisir de France"

"(...) la obra de Manessier no debe ser considerada desde un sólo ángulo de visión. Manessier sabe que, en todo gran artista, la realidad interior no se equilibra sino por un retorno constante a lo real. El ano 1958 marca en su obra otra importante etapa, con el descubrimiento del sur: "Lo aprehendí, dice, corno hombre del norte, con miedo de no poder expresarme en él. Me sentí presa de un frenesí de trabajo... Me pareció que todo se desataba." Este mismo sentimiento de plenitud que conoció en otro tiempo en la bahia de Somme, lo vuelve a hallar en los paisajes de Verdon, ante el entrelazamiento de las líneas de fuerza y de niveles, de los planos próximos y lejanos. Cortezas, musgos, lavandas, rocas cortadas a pico, pueblos contra el pleno cielo... todo requiere su atención. Pero sobre todo las aguas de Verdon son lo que más

le atrae y parece fascinarle. Admirables telas, con frecuencia de grandes dimensiones, restituirán su realidad torrencial, sus remolinos, zonas muertas, taludes de guijarros. Lo que Manessier parece descubrir tras esta agitación es la imagem de la lucha constante que libran en torno al hombre las fuerzas elementales. Este tormento de las cosas también es el símbolo del espíritu. Hombre de fe, Manessier no es ciertamente el hombre de las certidumbres adquiridas. Sea cual fuera el lugar que su arte ha podido merecer en la pintura de hoy, piensa que para el verdadero artista siempre renace y sólo permanece viva esa inquietud de la que no es posible liberarse más que inventando nuevas formas y nuevos signos.
Camille BOURNIGUEL, *Manessier*, in "Los Pintores Celebres", Tomo III Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1963.

HOMMAGE À DOM HELDER CAMARA, 2 FÉVRIER 1979
Óleo sobre tela
230cm x 200cm

BOULE DE NEIGE I, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

BOULE DE NEIGE III, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

VIETNAM-VIETNAM, 1972
200cm x 200cm

LES MARAIS, 1979
200cm x 200cm

HENRY MOORE (GRÃ BRETANHA)

Castleford (Grã Bretanha), 1898.
Estudou na Escola de Artes de Leeds e no Royal College of Art de Londres. Realizou sua primeira exposição individual em Londres, 1928. Em 1940 é nomeado "artista de guerra", época em que inicia sua conhecida série de desenhos dos refúgios antiaéreos. Em 1941 viaja para Nova York onde expõe individualmente desenhos e esculturas, realizando exposições também em Chicago e San Francisco. Em 1949 são organizadas exposições retrospectivas de sua obra na Bélgica, França, Holanda, Alemanha, Suiça, México, Grã Bretanha, Austrália, Nova Zelandia, Suécia, Noruega, Iugoslávia e Japão. Em 1977 foi organizada uma grande retrospectiva de seu trabalho no Jardin des Tuilleries em Paris, com cerca de 244 obras, entre desenhos e esculturas. Henry Moore recebeu, entre outros, o Prêmio Internacional de Escultura na XXIV Bienal de Veneza, 1948; Prêmio Internacional de Escultura na II Bienal de São Paulo, 1953; Prêmio do Ministério de Relações Exteriores na V Exposição Internacional do Japão, 1959; Prêmio da Fundação Antonio Feltrinelli de Roma, além de uma infinidade de títulos honoríficos. Sua obra consta das mais significativas coleções do mundo inteiro.

"C'était là sa conviction première — exprimer par son oeuvre une certaine vitalité qui ne soit pas l'expression de la vitalité inhérent aux choses et aux êtres, mais une vitalité qui émane de l'oeuvre même, indépendamment de la chose représentée."
Herbert READ, Paris, 1949

"Antes da guerra, Moore surge como um artista muito civilizado, que assimilou bem a lição de Brancusi e Arp e, cuja obra se situa habilmente nos limites da abstração e do surrealismo. Seu conhecimento da escultura medieval e primitiva ensinou-lhe o partido que poderia tirar do monumental e do brusco, e que simplificação enérgica das formas realizaria muito bem a mistura de cultura e de barbarismo correspondente ao gosto da época. Suas obras antigas estão cheias de trouvailles felizes e pessoais: como o motivo do Elmo. Foi o primeiro, segundo os biólogos, a ter a idéia de reunir por meio de fios diversas

massas de uma mesma escultura, e isso correspondia, segundo Seuphor, a "busca de uma nova qualidade espacial, de um espaço intermediário, indeciso, ligando sólidos entre si sem ser sólidos em si, uma fragilidade ou transparência oposta ao espaço"."
André FERRIC, 1961

"Where distortion occurs in the drawings prior to about 1933, it is cubistic in manner because plastic in intent. Later the distortion becomes surrealistic and, in so becoming, ceases, in a sense, to be distortion because it becomes invention. That is to say, in the earlier drawings Moore begins with the model, or with the general idea of the female figure, and distorts it to give it fuller plastic realization; in the surrealist drawings, Moore *improvizes* to create a fantasia of forms whose themes are fragments of nature, his hand dances on the page under the inspiration and control of a remembered knowledge of natural formes. Since those forms include not only those of the human figure but also bones, pebbles and shells — things materially similar to the stone-carver's medium — and since different parts of the body resemble one another while bones, pebbles and shells also can look like human organs, a shape on the page often telescopes into a single image a number of more or less similar objects of which it is a common factor. Such metamorphic images evoke in quick succession, or even concurrently, a series of things which in nature are unconnected but vaguely alike: thus an orifice suggests a mouth, a navel, a hollow or hole in a pebble; a pair of rings suggests eyes and nippies; a bulge suggests a breast, a bent elbow and a mountain. The figure as a whole is *personnage*, monster of the moon and lone boulder or bone. In 1936, Moore wrote of drawing "as a means of generating ideas for sculpture, tapping oneself for the initial idea." In a sense, he was also using drawing as a means of generating ideas for drawing, in that the act of drawing was an act of discovering relations between the hitherto unrelated — not the realization of an observed object or a preconceived invention but an exploration of the unconscious which arrived at the image."
A. D. B. SYLVESTER, Henry Moore's Drawings

"When Henry Moore received the first prize for sculpture at the Venice Biennale of 1950 there was a general agreement among the world's leading art critics, not only that this artist had become the greatest sculptor of our time, but also that he was an artist whose images were in some manner peculiarly apt to express a consciousness specifically modern in its range and depth. Moore's work must finally be justified on grounds that are primarily technical and aesthetic, but that would not be a difficult task for all he has done exhibits the same perfect mastery of the plastic values of sculpture — its coherence as mass or volume, its balance and rhythm, the harmonic relationship of part to part, and of each part to the whole. Nevertheless — and this, we may suspect, explains the immediate appeal of his work — these formal elements are always used for an expressive purpose. There is throughout his work a discursive power, an implicit potency, that comes from some deep level of consciousness. His images are archetypal, and are, indeed, confined to a very few archetypes. But this very limitation of Moore's subject-matter indicates a concentration of power reaching deep down into the unconscious, rather than an attention dispersed among superficial phenomena. This strength-by-limitation (characteristic of so many great artists) does not come by conscious choice: it is an imperious and almost impersonal impulse that uses the artist as its medium."
Herbert READ

"Penso que tôdas as formas naturais são uma fonte de interêsse infindável — paisagens, formação de nuvens, galhos de árvore, a textura e a variedade da grama, o desenho das conchas, seixos, etc. A natureza, em sua totalidade, é uma interminável demonstração de desenho e forma, e me surpreendo muito quando alguns artistas tentam fugir disso. Não fitar, ou utilizar a natureza no próprio trabalho, parece-me antinatural.

Seixos, pedras, conchas e tocos de madeira sempre me facilitaram inspiração de idéias. Eu costumava esculpir em pedras de rocha, na praia, e levar para casa um saco cheio de las, para trabalhar à noite. Comecei por separar as formas de cada uma, de modo a poder estabelecer a relação entre espaço e forma.

Sempre adorei mãos. Depois do rosto, são a parte do corpo humano mais aptas a expressar emoções. A escultura que me permitiu ganhar uma bôlsa-de-estudos foi a de uma mão.

Formas naturais, como a das árvores e suas raízes, são, a meu ver, as rugas da superfície da terra, como as dos tecidos.

Através do estudo intensivo dos exemplos da natureza, é possivel descobrirem-se princípios básicos, que podem ser utilizados na criação de trabalhos novos e únicos, que deverão sua unidade à compreensão instintiva que tem o artista, das leis da natureza.

Olhando para trás, para diferentes períodos da minha vida, surpreendo-me de ter esculpido tanto. Lembro-me da intensidade com que me dava ao meu trabalho, e dos problemas, puramente físicos, que tive de superar. Gostaria que alguma dessa energia tivesse ficado contida dentro dos meus trabalhos, de modo a que as pessoas pudessem senti-la."
Henri MOORE, 1968

GIORGIO MORANDI (ITÁLIA)

Bolonha (Itália), 1890/1964.
Estuda na Academia de Belas Artes de Bolonha e desde cedo se interessa por Renoir, Monet e, principalmente, Cézanne. Em 1914 conhece Boccioni e Carrá em Bolonha. Quatro anos depois uma de suas gravuras é produzida, pela primeira vez, na revista "La Raccolta" com colaboração de Bacchelli, Franchi, Cardarelli, Soffici e Ungaretti. Viaja à Roma, onde conheceDe Chirico e juntamente com Carrá e Arturo Martini participa de várias exposições em Roma, Milão e Berlim. Participa das Bienais de Veneza em 1928, 1930, 1934, 1948 (quando recebe o prêmio do Município de Veneza), e em 1952, sendo essa sua última participação nesse evento, cujos convites recusa a partir de então. Participou de numerosas exposições, entre as quais: I Quadrienal de Arte Nacional, Roma, 1932; I Exposição de Gravura Italiana Moderna, Florença; III Quadrienal de Arte Nacional (Segundo Prêmio), Roma, 1941; Exposição do Colecionador (Primeiro Premio), Cortina d'Ampezzo; Galeria del Fiore, Florença, 1945; Bruxelas, 1949; Paris e Londres, 1950; II (Grande Premio de Gravura) e IV (Grande Premio de Pintura) Bienal Internacional de São Paulo, 1953 e 1957; Munique e Nova York. Em 1962 recebe o Premio Rubens e em 1963 recebe, em Bolonha o Archiginasio d'Oro. Morandi faleceu a 18 de junho de 1964.

"Morandi não prescinde do modêlo, do objeto, da figura se por figura não se entender a figura humana ou mesmo a figura animal. Confessou-me ter verdadeira ojeriza pelo retrato ou auto-retrato ou por qualquer outra representação animal.
Essa exclusão da figura vem dos primeiros tempos.
Nada nele há de narcísico, pois tudo parte da visão perceptiva, isto é, da visão exterior, que ele aprofunda até a contemplação. Nessa visão se exclui qualquer interferência de outra ordem, projecções subjetivas, associações outras, reminiscências estranhas à visualidade. Aliás, foi sempre sua convicção ser a pura visão perceptiva do mundo exterior mais rica, surpreendente e inesgotável que a visão, ou melhor a representação ou ainda melhor, a ideação puramente imaginária ou mental.(...)
Nesse mundo de vidros, louças, madeiras e papelões, e às vezes de flores fanadas o seu devaneio taciturno Morandi Ama aqueles objetos e vivifica-os. Vivifica-os com uma coerencia de côr e luz volume e tenuidade, em rigorosas correlações e

nercia e tempo, de horas e estações. De forma que tudo assume, nesses paradigmas estáticos e estatísticos de potes, jarras e garrafas, uma existência de cela e de aposento, a que as cambiantes da luz dão ensejo para a contemplação, o silêncio, o devaneio, a tristeza, a alegria, o conforto a espera, o efemero e o eterno."
José Geraldo VIEIRA, *Giorgio Morandi* in "Folha da Manhã", 13/10/1957

"Confirmando minha convicção do pouco carater italiano de sua pintura, Morandi afirma que deve toda sua formação aos impressionistas e a Cézanne. Deu sua adesão ao manifesto futurista e à pintura dita metafísica, mas como um gesto de solidariedade aos jovens artistas de seu tempo. Memos ao cubismo acha que pouco deve, a não ser o estado de espírito revolucionário. Talvez ainda dêle o reforço à sua tendência nutrida no impressionismo, de nas coisas e nos homens, a matéria de que são feito, — o barro adâmico de que provêm."
Mário PEDROSA, *Um dia de Morandi,* in "Jornal do Brasil", 30/10/1957

"A autonomia da expressão formal é procurada por Morandi não tanto em formas inventadas mas na deslocação sobre a superfície de aparentes notas subordinadas a uma profunda racionalidade. Os objectos articulados no espaço segundo as regras da perspectiva científica estudadas a partir do exemplo de Paulo Uccello e de Piero della Francesa compõem-se segundo a "divina proportione" (a divina proporção), que é depois a "sezione aurea" (a secção de ouro) de Carrà, e repetem a harmonia que é a das formas geométricas pelas quais se estrutura toda a realidade. Reportemo-nos, a este propósito, às palavras pronunciadas pelo próprio Morandi numa entrevista dada em 25 de Abril de 1957 e publicada nas páginas do jornal *La Voce della America:* "...recordava Galileu que as coisas verdadeiras, o livro da filosofia, o livro da natureza, se escrevem em caracteres estranhos ao nosso alfabeto. Estes caracteres são os triângulos, os quadrados, os círculos, as esferas, as pirâmides, os cones e outras figuras geométricas. O pensamento de Galileu é sentido por mim como algo de vivo, através da minha antiga convicção de que os sentimentos e as imagens suscitados pelo mundo visível, que é o mundo formal só muito dificilmente se exprimem, ou talvez sejam mesmo inexprimíveis. São, com efeito, sentimentos que não têm relação alguma, ou tem-na de forma muito indirecta com os aspectos afectivos e os interesses quotidianos, enquanto determinados, exactamente, pelas formas, pelas cores, pelo espaço, pela luz... Para mim não há nisto nada de abstracto; de resto, julgo que nada existe de mais surreal, de mais abstracto que o próprio real." Por isso a pesquisa formal iniciada sobre a reflexão do real continua depois na dimensão da sua consciência, orientando-se a sua busca para uma actuação figurativa sempre mais essencial e sintética; actuação essa apenas possível através duma visão longamente meditada e revivida por dentro. O elemento natural, submetido a um processo de análise e redução é, na realidade, apenas o meio que permite a Morandi chegar à essencialidade das estruturas fundamentais — os objectos esvaziam-se progressivamente da sua materialidade — e atingir, tornando-as presentes, formas totais de uma espacialidade capturada sobre a chapa e ritmada por um traçado constante de malhas cruzadas e moduladas até ao infinito: um reticulado de unidades regulares define as formas, obtendo assim as diversas gradações de tom alusivas às diversas gradações da cor."
Stefania MASSARI, *80 Gravuras de Morandi,* Fundação C. Gulbenkain, junho de 1978

"O objetivo é o limite da luz, e a luz é o elemento subjetivo que revela o tempo, é a possibilidade de sincronizar a grande diacronia: a luz enfim é um ato subjetivo de presença numa objetividade defunta para ser recuperada como pura operação poética. (...). O estado subjetivo da invenção morandiana consiste neste fornecer um termo objetivo, e uma aparência "objetual", a esta dilatação, "ab intra", da luz. Limitar objetivamente a expansão da luz, nos termos de uma objetividade fenomenologica, significa vencer a grande batalha de posição que a subjetividade manteve e mantém no nosso século. Aquele tremor quase de chama, da linha onde se encontra o objeto, não serve tanto para dar movimento ao inerte, à "ideia" da natureza morta, quanto a dar jazida ao limite objetivo da luz: aquele tremor portanto e o confim sempre incerto e nunca nítido entre o objetivo e o subjetivo: é o limite "historicizável", que quer dizer representável, proveniente do cosmo, quando entra em contato, e em colisão, com o homem que só pode lhe dar uma história.

O objetivo portanto das naturezas mortas morandianas são o próprio limite que a subjetividade alcança quando tenta se envolver em torno de um núcleo objetivo, o núcleo do visível. Na verdade a subjetividade se objetiva fora do objetivo, dos objetos. Trata-se da mesma força que os envolve e os constringe a ser e que quase lhes corroe a forma, isto é a "idéia", reduzindo à elementaridade pura e objetiva, quando não a uma dança de fantasmas. A força, a obscura força que Morandi exercita diante das paisagens, das caixas às garrafas e às xícaras é centrípeta, porque vai de encontro à luz que provém do interno do visível e que permite que o visível seja visível e saia da esfera puramente formal da "idéia", ao mesmo tempo que deseja encarcerá-la nos limites do aparente. Se trata portanto de um mero dado de fato sobre o qual Morandi se precipita a acariciar com mão leve, mesmo à mão armada de pincel, a fixá-lo, aquele dado, no ponto exato onde tenderia a transbordar no invisível, e a restituí-lo à sua qualidade de dado intimamente dinamico. Quanto movimento incontrolável é em ato nas "naturezas quietas" e nas paisagens antigas de Morandi: um movimento que se faz, uma luz em contínuo gerar-se sob a película opaca que sustem com dificuldade, denunciando-a, esta fatal capacidade de ser foco policêntrico."

Piero BIGONFIARI, *Capire Morandi*, in "O maggio a Morandi", Cortina d'Ampezzo, 1969/1970.

ARNALDO PEDROSO D'HORTA (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1914/1973.

Em 1949 começa a trabalhar como artita plástico. Participou do Salão Paulista de Arte Moderna em 1951 (Medalha de Prata), 1954 (Medalha de Ouro), 1955 (Medalha de Ouro), 1957 (Primeiro Premio Governador do Estado). Participou ainda da Bienal Internacional de São Paulo, 1953 (Premio Melhor Desenhista Nacional), 1955, 1957, 1959, 1961 (Sala Retrospectiva); XXVII Bienal de Veneza, 1954; Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1952 a 1960, quando obteve o premio de Viagem ao Exterior. Realizou exposições individuais no Museu de Arte de São Paulo, 1951; Museu de Arte Moderna de São paulo, 1952/53/54/56; Casa do Brasil, Roma, 1961; Galeria Valerie Schmidt, Paris, 1962 e ainda na Espanha, Israel, Chile e Marrocos. Pedroso d'Horta faleceu em São Paulo a 29 de dezembro de 1973.

"O homem tímido, concentrado, munido de mil barreiras externas de proteção foi, contudo, apanhado nas rêdes da própria curiosidade. Uma curiosidade que chega a ser, de tão poderosa, perversa e malsã. Debruçou-se ele sobre a superfície das coisas deste mundo, como se o mundo fosse um organismo só, envolto numa imensa, contínua e colcante pele de sáurio. O artista tinha, então, a postura de sábio, um laboratório (que pode ser, no entanto, o do Dr. Caligari) a passar sob a lente os germes, as células começantes. Com efeito, seu olho microscópio obtem das folhas vegetais visões mais surpreendentes de um mundo em incessante formação."

Mário PEDROSA, Agosto de 1955

"Os cientistas, os industriais, até mesmo os políticos podem pré-estabelecer o fim a que visam, com as experiências que realizam. Não é nosso caso. Vamos: não sabemos aonde. E, se realmente conseguirmos ir, aos pontos que conseguirmos atingir, mais não poderíamos ter querido. Vamos."

Arnaldo PEDROSO D'Horta, São Paulo, 1956

"Num país como o Brasil, onde a pintura grandiloquente acompanhou quase passo a passo as criações literárias e mesmo musicais, o caso de Pedroso d'Horta constitue um fenómeno à parte. Tendo-se negado sua vocação até chegar à idade adulta e possuindo já na literatura e no jornalismo excelentes elementos de expressão, o singular desenhista e gravador brasileiro, começou por onde muitos outros terminam. As investigações de caráter formal que contribuiram pra o aparecimento deste novo tipo de artista-artesão no Brasil são demasiado complexas. Em primeiro lugar, Arnaldo Pedroso d'Horta se colocou decididamente diante do púbico como um antagonista difícil de ganhar: em nenhum momento de sua carreira pensou em conquistar aquele por meio de concessões ornamentais.

Manteve o caráter estrito de sua arquitetura gráfica na espera de que ela se revelasse e expandisse sem que fator algum de caráter externo pudesse alterá-la. Foi, desde seus começos, um investigador consciente dos elementos utilizáveis na forma, no desenho, na "collages", nos gauches, nas tintas chinas densas, nos traços finos com ponta de caneta ou nos cortes com bisturi ou navalha.

Premiado na Bienal de Veneza (1954) por seus desenhos em preto, a carreira de Arnaldo Pedroso d'Horta tem sido um caminho áspero em busca de uma verdade ideal, conseguida com imenso esforço, inteireza e honestidade. O talento encoberto sob o esqueleto de um virtuosismo informe, terminou por brilhar em toda sua plenitude através dos muitos anos de contínuo trabalhar."

Newton FREITAS, catálogo Galeria Juan Martin, junho, 1963

"Pedroso d'Horta, é, sem dúvida, o desenhista que melhor expressa o gênio do Brasil de hoje. Como o arquiteto que levantou a cidade de cimento em meio aos troncos queimados da selva abatida-como o poeta João Cabral de Mello Neto que cava a terra úmida e o limo para descobrir a dura pedra-assim Pedroso d'Horta começa, nos caminhos cobertos de folhas mortas ou nos Museus de História Natural, por destruir aos músculos, as carnes mole, tudo que está condenado à putrefação. Ele desenha com minúcia e amor apenas aquilo que resiste: o esqueleto de uma folha, ou de um animal, bico, a garra, o encaixe dos olhos atravessados pela luz."

Roger BASTIDE, catálogo Galeria Juan Martin, junho, 1963

BEN SHAHN (ESTADOS UNIDOS)

Kovno (Rússia), 1898/1969.

Emigrou para os Estados Unidos em 1906. De 1913 a 1917 Ben Shahn estudou durante a noite, trabalhando num atelier de litografia durante o dia. Cursou a Universidade de Nova York e a Academia Nacional de Desenho, atuando ainda como membro da Liga de Estudantes de Arte. Prosseguiu seus trabalhos em litografia até 1930. De 1935 a 1938 trabalhou para a "Farm Security Administration" na qualidade de artista e fotógrafo. Realizou vários murais para o "Social Security Building" de 1940 a 1942. A partir de 1944 passa a trabalhar ativamente na divisão de artes gráficas da CIC, tornando-se diretor dessa entidade em 1945. Ben Shahn faleceu em Nova York, no ano de 1969. Recebeu o Prêmio de Desenho Estrangeiro na II Bienal Internacional de S. Paulo, 1953.

"As an artist Shahn has remained faithful to the proposition that art grows out of the world of reality. His subjects are people and things, which he views with a critical eye. He is an outspoken critic of bigotry, a sympathetic commentator on the sad fate of man overwhelmed by marchines and mechanical contrivances, and a percepctive observor of the tragedy as well as the comedy in the play of children. While he is ispired by the tangible and the topical , his statements invariably sound a timeless and universal note. Quite in keeping with this, his style is marked by a particular sort of realism, which is neither descriptive nor analytical in the orthodox sense. It is rather in the nature of a distillation. His images are constructed of deliberately shaky outlines and flat shapes, meticulously arranged so as to achieve rhythmical unity, spatial elasticity, and a perfectly balanced interplay between the images and the background spaces."

"ALL ART," wrote Roger Fry in *Vision and Design*, "gives us an experience freed from the disturbing conditions of actual life." If we accept this definition, then we must reject much of Ben Shahn's painting, as Fry rejected Bruegel's, for it does more than remind us of the living world; it takes strong issue with contemporary reality, and urges us to sympathetic choice. Shahn himself is the opposite of the "pure" painter nourished in his studio by esthetic faith. He prefes to work part of the week for a labor union or a government bureau, leaving the rest of his time for painting. He feels that he needs this contact with social activity, since otherwise, he says with alarm, "I might be left with a paintbrush in my hand."

In general conviction Shahn has not lacked precursors, of course — Daumier in the nineteenth century, George Grosz in our own, to mention two of the greatest. But what is exceptional about him is that he has been able to affect so direct a translation of his easel art into social instrumet, as when he converts some of his paintigs into posters by the sole addtion of lettering. Moreover, the transfer of function works equally well in reverse; *The Welders* was originally designed as a poster, and is amog his most impressive paintings. The same interchangeability applies another connection, he has twicce executed pictures for specific advertising purposes. One of these, rejected by the commissioning agency, survives as a poetic easel painting
In a work, Shahn's vision is all of one piece . As propagandist he is involved in mass appeal on the far-flung scale peculiar to our times, and consequently faces an insistent temptation to sacrifice quality for communicability. He never yields. His paintings, posters, murals, advertisements, proceed from the same steady eye and are informed by a ralentless integrity. Al, "pace" Mr. Fry, are art of uncompromising order."
James THRALL SOBY, 1947.

SUPER MARKET, 1957

Serigrafia
Edição: 60
69,2cm x 102,5cm

RUFINO TAMAYO (MÉXICO)

Oaxaca (México), 1899.

Iniciou seus estudos no campo artístico ainda muito jovem, já em 1917 ingressava na Academia de San Carlos. Em 1921 ocupou o posto de chefia do Departamento de Desenho Etnográfico do Museu Nacional de Arqueologia. Viveu nos Estados Unidos de 1926 a 1928, onde participa de várias exposições. Realizou exposições individuais no México, Estados Unidos, França, Suécia, Inglaterra, entre vários outros países. Recebeu entre outros, o Grande Premio de Pintura na II Bienal de São Paulo; Grande Premio na II Bienal Pan-Americana do México. Em 1975 sob o patrocínio do Governo Frances e Mexicano foi organizada uma grande retrospectiva da obra de Tamayo no Museu de Arte Moderna de Paris. Em 1977 participou da XIV Bienal Internacional de São Paulo com uma grande exposição de caráter retrospectivo.
Rufino Tamayo, que todo él es refinamiento, interioridad es un maestro de la "pintura-pintura". Imágenes, sí, pero en segundo término. Colores, pero colores de una frescura que es fruto de sabias elaboraciones. Formas, pero formas que vienen de horizontes estéticos modernos, cubistas y surrealistas, amalgamadas por una memória fundamentalmente mexicana.
La compleja pintura de Tamayo no es precisamente de las que se acomodan a ese gran ámbito de simplicidad que es el mural popular. Son diferentes, van más allá del indio de perfil de pájaro y sombrero de alas anchas. En realidad, Tamayo es principalmente un pintor de caballete, que pinta frente a sus propias visiones y las de la mitología mexicana."
Jean MICHEL, "Le Monde", 15/12/1974

Tamayo a su propósito inicial de hacer una pintura "esencialmente mexicana", es como um corte en profundidad de una materia orgánica. El hombre, la criatura humana, está condicionada por el sistema estelar al cual pertenece; Tamayo lo representa como desenvolviéndolo sobre una superficie plana, articulada con signos esenciales, a la manera de los indios norte-americanos que representaban el mundo sobre pieles de animales o sobre superficies de arena. Para él se trata menos de describir el movimiento que de captar los impulsos vitales. Con el resultado de sus investigaciones técnicas, Tamayo ha sabido devolver a la pintura su valor de comunicación."
Jacques LASSAIGNE

Rufino Tamayo tiene en común con los otros pintores de su país el instinto de las concepciones monumentales, y su arte cobra toda su medida en las obras de grandes dimensiones. Como ellos, él también es ejemplo de una pasión difícilmente contenida, que se expressa por un lirismo casi bárbaro, aunque muy refinado. Lo que es propio de él es el sentido de misterio y de cierta religiosidad, que impregna tanto las formas como la atmósfera luminosa que las rodea. Se desprende de ello una oculta poesía hecha de irradiación y concentración. El extrano encanto que emana de estas composiciones es obsesionante, como un embrujo. No importa cuál sea el color predominante — los grises más argentados, los más ardientes rojos, los morados más delicados —, no puede uno substraerse a esa atmósfera, que le envuelve a uno y gracias a la cual el espacio tiene casi la misma densidad que los objetos, la densidad de los suenos. El Mundo mágico de Tamayo impressiona y seduce desde la primeira mirada, pero sólo se entrega en un encuentro silencioso.
RAIMOND Gogniat, in "Le Figaro", 2/12/1974.

El arte de Tamayo es un arte dramático. Un arte saturado de conflictos y tensiones, de constantes choques entre fuerzas destructoras; un arte reflejo del destino que se cierne sobre el hombre y de la heroica resistencia del hombre al destino que se cierne sobre él. Un arte henchido de oscuridades y noche, del demoníaco poder de las tinieblas y del misterio astral. En el trasfondo acecha la muerte, proyectando sus sombras sobre todo ser y todo acaecer — así como en el concepto azteca de Coatlicue, la horripilante y sublime diosa de la tierra, se hallan vinculados el nacer y el morir, el principio y el fin de todo ser terrenal. Visión plástica cuyo contenido, forma y color son expresión de la angustia vital, del estremecimiento ante el misterio de la vida. La incesante, desesperada pregunta por el sentido del ser confiere al arte de Tamayo su dimensión en profundidad espiritual. Situado a inconmensurable distancia de la "naturaleza muerta", cargado de un hondo saber de los límites de la vida y de su problematismo, su arte es, todo él, una vibrante afirmación de esta vida.
Paul WESTHEIM

ALFREDO VOLPI (BRASIL)

Lucca (Itália), 1896
Veio para o Brasil em 1897. Começou a pintar em 1910, participando de exposições coletivas desde 1922, embora só tenha realizado sua primeira exposição individual em 1944. Participou de inúmeras exposições, entre as quais: I, II (Prêmio "ex-aequo" de pintura com Di Cavalcanti), VI (Sala Especial) Bienal Internacional de São Paulo, 1951, 1953 e 1961; XXVI e XXVII Bienal de Veneza, 1952 e 1954; I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, Salvador, 1966. Expos individualmente em São Paulo, Rio de Janeiro, Roma e Stuttgard. Foram organizadas retrospectivas de sua obra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1956 e no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Recebeu, entre outros, Medalha de Bronze no Salão Paulista de 1935; Prêmio Aquisição da Bienal de Veneza em 1952; Premio Guggenheim em 1958; Título Melhor Pintor Brasileiro da crítica de arte carioca em 1962; Premio Aquisição no II Panorama Atual da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1970; Golfinho de Ouro, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro; Medalha Anchieta, Câmara Municipal de São Paulo, 1973.

"A pintura de Volpi nunca foi nem popular, nem primitiva nem ingênua. Desde o começo se tratava de uma pintura complexíssima, de qualidades excepcionais que no seu desenvolvimento na sua procura de novos tipos de expressão plástica, explorou numa fase aspectos e modos da arte popular. Falar da "essência autenticamente popular da pintura de Volpi", é a nosso ver confundir as aparências de uma fase do desenvolvimento pictório de Volpi com a essência da sua pintura. A assim chamada fase populista de Volpi, corresponderia mais ou menos àquela fase de Picasso onde este explorava a escultura africana nas suas pesquisas plásticas, ou àquelas fases de Klee, onde este explorava a arte islâmica, as iluminuras medievais, tecidos e escrituras antigas, a pintura popular e a pintura infantil, para abrir novos caminhos plásticos e enriquecer o seu modo de expressão visual.
Sem dúvida nenhuma, foram vários aspectos da arte popular que atrairam Volpi, aspectos que ele pudesse explorar na sua necessidade de se exprimir com cores e tonalidades puras."
Theon SPANUDIS, 1956

"As linhas gerais da pintura de Alfredo Volpi, tendem pela sua formulação abstrato-concreta, à universidade, mas nasceram da sua circunstância de brasileiro. Ora quem diz brasileiro diz: improviso assimilação e convergência. O improviso e a assimilação não resultam, no nosso caso, de leviandade e superficialidade, antes de obediência realística às determinantes históricas de um país empenhado em recuperar o tempo perdido, em desmentir a lei clássica; "natura non facit saltus".
Murilo MENDES, 1963

"Sua busca de simplificação, o despojar continuo de sua obra, fascina-me: como se Volpi procurasse a imaterialidade, sua pintura aproxima-se mais e mais do essencial, aparentando-se à música pelas entonações e harmonias profundas, tão espirituais que já prescindem da referência inútil ao mundo dos objetos visiveis."
José Roberto TEIXEIRA LEITE, 1976

"Volpi nunca foi um ingênuo nem um primitivo. Sua luminosa inteligência já se revelou nos primeiros trabalhos, aliada a uma característica sensibilidade espacial transcendente. A arquitetura de suas composições é sempre magnificamente racional. Aliás, essa combinação de racionalidade metafísica explica a dificuldade da sua pintura, quando não amenizada por um colorido sedutor".
Mario SCHENBERG, 1976

III BIENAL DE SÃO PAULO 1955

CARYBÉ, Heitor	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
DACOSTA, Milton	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
GRASSMANN, Marcello	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
KUBIN, Alfred	(Áustria)	Premio de Desenho/Estrangeiro
LÉGER, Fernand	(França)	Grande Premio São Paulo
MARTINS, Aldemir	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
MARTINS, Maria	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
MIRKO, Basaldella	(Itália)	Premio de Escultura/Estrangeiro
STEINHARDT, Jacob	(Israel)	Premio de Gravura/Estrangeiro

III BIENAL DE SÃO PAULO 1955

MARCELLO GRASSMANN (BRASIL)

São Simão, São Paulo (Brasil), 1925.
Realiza sua primeira exposição individual em 1946 e já em 1950 recebe a Medalha de Prata no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, obtendo Medalha de Ouro no mesmo evento , 1951. Recebeu por duas vezes o Prêmio Viagem à Europa, em 1952 e 1954. Participou de numerosas exposições no Brasil e exterior, entre as quais: XXV Bienal de Veneza, 1950; I Bienal de São Paulo (Prêmio Nacional de Gravura), 1951; Salon de Mai, Paris, 1952; II Bienal de São Paulo, 1953; "Gravadores Brasileiros", Kunstmuseum, Berna, 1954; exposição com Max Ernst, Galeria Wuthle, Viena, 1955; III Bienal de São Paulo (Premio Nacional de Gravura), 1955; Exposição de Gravuras, Genebra, 1956; VI Salão Paulista de Belas Artes, 1957; Galeria Viscontea, Buenos Aires, 1957; XXIX Bienal de Veneza (Premio Arte Sacra), 1958; Bienal de Paris (Premio de Desenho), 1959; V Bienal de São Paulo (Premio de Desenho), 1959; exposições em Washington, Milão Montevidéu e São Paulo, 1960; VI Bienal de São Paulo, 1961; XXXI Bienal de Veneza, 1962. Nos anos seguintes expos na Itália, Algéria, Estados Unidos, Argentina, México e Áustria. Em 1969/70 o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro organizaram uma retrospectiva dos 25 Anos de Gravura de Marcello Grassmann Em 1972 obtem Medalha de Ouro na III Bienal Internacional de Artes Gráficas, Palazzo Strozzi, Florença. Expôs ainda na Espanha, India, Turquia e Paraguai.

"De 1944 a 1946 dedicamo-nos à crítica de arte, no "O Jornal" no Rio de Janeiro, e foi nessa quadra, já no fim, que deparamos com Marcello Grassmann, e mais tres companheiros, expondo na Cinelandia. A vinda para São Pualo, logo depois, levaria uma aproximação maior do desenhista e gravador. Marcello Grassmann dispensa certamente que se fale de sua gravura. Os trinta anos quase decorridos daquela data acima assinalda, deram a sua vivência de artista uma continuidade ascencional, como poucas se tem verificado no país. Adstrito aos temas que se desdobraram na fidelidade de sua visão adstringentemente original, entre o visionário e o fantástico, Grassmann paira acima de qualquer discussão. Ele pertence à arte maior. Revê-lo então em sua mesma configuração física, em seus gestos de amarga perquirição, olhos cansados de contemplar as imagens que povoam sua noturnidade romântica e que ele avalia, indaga e fusiona, é recordar como não se alterou essa individualidade, em sua evolução ao longo do tempo. A identificação se faz simplesmente e fácil, como se na véspera estivesse estado aqui, conversando, amigo, contando, ouvindo, lembrando."

Geraldo FERRAZ, Ilha Verde, Guarujá, agosto de 1975.

GRAVURA 1
Água forte
50cm x 60cm

GRAVURA 2
Água forte
50cm x 60cm

GRAVURA 3
Água forte
50cm x 60cm

GRAVURA 4
Água forte
50cm x 60cm

GRAVURA 5
Água forte
50cm x 60cm

FERNAND LÉGER (FRANÇA)

Argentan (França), 1881/1955.
Estudou arquitetura em Caen, iniciando sua atividades com arquiteto em Paris, em 1900, enquanto frequentava diversos ateliers da Escola de Belas Artes e da Academia Jullian. Profundamente marcado por Cézanne, premiado no Salon d'Automne de 1907, torna-se amigo de Robert Delaunay e participa, com Jacques Villon, das reuniões do grupo Section d'Or e das exposições daí decorrentes. Morando em Ruche, instala seu atelier em Montparnasse, onde trabalhará e ensinará desde então. Durante a guerra, soldados e aparatos bélicos aparecem como temas de seus trabalhos. Léger participou dos combates de Verdum e Argonne. Passada a guerra, seus trabalhos desenvolvem-se sobre novas bases. Reencontra Le Corbusier em 1920. Realiza o filme "Le Ballet Mécanique" e funda uma academia de pintura em 1924. Realiza pinturas murais para a Exposition des Arts Decoratifs (1925) no Palais de la Découverte. Em 1939, viaja aos Estados Unidos, onde já havia estado em 1931, permanecendo durante todo o período da guerra. De volta à França, em 1946, Léger compõe o mosaico da fachada da Igreja de Plateau d'Assy e realiza cerâmicas em Biot, a partir de 1949. Em 1951, o artista executa os vitrais para a Igreja Audincourt e expõe esculturas policromáticas na Galeria Luise Leiris. Dessa época datam suas grandes composições / monumentos: "Les Constructeurs", 1950; "Le Partie de Campagne" e "La Grande Parade", 1954 Léger faleceu em Gif-sur-Yvette a 17 de agosto de 1955.

"Impressiona verificar-se os elementos desenhados e pintados por Léger há meio século, que saem de suas telas e agora se oferecem como objetos, construções multidimensionadas, ou como pintura poliédrica. E talvez nem seja exagero situá-lo numa das fontes da conceituação formalista da arquitetura contemporânea, o que facilmente se comprova através da sua influência sobre a pintura e a tapeçaria de Le Corbusier."
Clarival do Prado VALLADARES, in "Jornal do Brasil", 6/2/1971

"Léger admirou a beleza aerodinâmica dos artefatos industrializados, mas não desejou sentimentalizá-los como os futuristas, ou criar um deserto de pesadelo com proporções kafkianas. Ele limitou-se a retratrar um universo onde tudo, dos anúncios a néon às bicicletas, passando pelos blocos de edifícios de concreto, pudesse ser apreciado pelo seu próprio valor intrínseco. Em termos de feitura de imagens Léger teve obviamente que se certificar de que a humanidade ainda não se impôs e não parece superior aos produtos de sua própria invenção. O homem deve ser nivelado com esta nova ordem mecânica, tornada parte de um novo sistema ecológico que ligou alavancas com membros, pistões com perfis. E assim tudo é achatado na superfície do quadro como um diagrama, construído polegada por polegada, brutal para se tornar um padrão hierático que possui sua própria dignidade inatacável. (...) Léger teve o ambicioso desejo de produzir quadros que refletissem o verdadeiro gosto da vida comunitária moderna. Ele conseguiu emancipar a arte, e se em sua visão entrou uma certa crueza isso foi um baixo preço a pagar pelo tamanho do que realizou."
Richard CORK, in "O Globo", 6/5/1970.

"A arte de Léger não exclui as teorias e certa forma de espiritualidade. O autor, ele mesmo, não deixou, em diversas ocasiões, de exprimir suas idéias, de dar justificativas espirituais à sua estética e de provar assim que uma arte que se poderia supor dominada pela intuição, era realmente muito voluntária. Mas diante do conjunto considerável reunido no Pavilhão de Marsan que engloba obras de todos os períodos deste artista, pode-se perguntar se ele não se enganou a si mesmo acreditando ser conduzido pelos seus raciocínios, uma vez que seu êxito se afirma muito mais como sendo comandado pelo instinto. Com efeito, excluindo-se as obras do início que só apresentam um interesse documentário, e se encaramos a partir do momento em que ele aborda as formas extrapoladas, por ocasião do nascimento do cubismo, se seguimos esta transformação pelos tempos, veremos que a arte de Léger escapa cada vez mais ao intelectualismo primitivo, para retornar de maneira sempre mais acentuada às formas reais, a um mundo estritamente cerceado pelo cotidiano, e cada vez mais marcado pelas fatalidades familiares. Diante do indiscutível êxito desta evolução, diante do santo desenvolvi-

mento que marca as últimas obras, somos obrigados a reconhecer que o verdadeiro caminho está nesta realidade apenas transposta, graças à qual Fernand Léger é o artista que melhor desenhou a imagem de nosso tempo e o símbolo de seus ritmos."
Jayme MAURICIO, in "Correio da Manhã", 20/10/1956.

"Fernand Léger s'est assez rapidement dégagé de l'impressionnisme qui avait marqué ses débuts et certaines expériences vécues pendant sa dure jeunesse ont, comme l'a indiqué notamment Bernard Dorival, fortement contribué à orienter son art: sa besogne de retoucher de photographies le détourna sans doute, par réaction, d'une peinture trop attachée à l'exactitude reproductrice, tandis que ses travaux de dessinateur d'architecture l'introduisaient dans le domaine de l'abstraction, de la géométrie, des proportions et des rythmes. Aussi ne s'étonne-t-on point de le voir, après quelques années de tâtonnements, pratiquer une peinture oú le souci du rythme apparait primordial et oú les formes prennent une apparence de géométrie volontaire et rigoureuse. Lorsque le point de départ du tableau est un thème emprunté à la réalité (*Le Village dans la Forêt* ou *Nature Morte aux Cylindres Colorés*), les formes en sont décomposées et modifiées, au point que l'apparence en est toute transformée: c'est ainsi, par exemple, que la figure humaine évoque curieusement les pièces emboitées d'une armure; mais, très souvent, le tableau se passe de tout prétexte figuratif, de toute allusion réaliste et ne cherche qu'à faire jouer des formes en les opposant (*Contrastes de Formes*). Cette orientation très abstraite de sa peinture donne à Fernand Léger, parmi tous les cubistes, une originalité certaine: il peut-être même celui d'entre eux qui justifie alors le mieux, par son géométrisme rigoureux, l'épithète dont on les qualifie. Cette période de l'art de Léger, qui avoisine la guerre de 1914, est, dans sa brièveté, riche d'oeuvres fortes, austères, profondes."
René JULLIAN, in *Fernand Léger*, Musée de Lyon, 1955.

LA FLEUR POLYCHROME, 1936
Óleo sobre tela
89cm x 130cm

LA DANSE, 1942
Óleo sobre tela
183cm x 154cm

ETUDE DE JAMBES, 1951
Óleo sobre tela
50cm x 64cm

MARIA MARTINS (BRASIL)

Campanha, Minas Gerais (Brasil), 1900/1973.
Realizou estudos em Petrópolis e, mais tarde, em Paris. Dedicou-se primeiramente à música, adotando depois a linguagem pictórica. Mais tarde, no Equador, realiza seus primeiros trabalhos de escultura em madeira, a seguir, já no Japão, executa trabalhos em terracota e cerâmica, finalmente, na Bélgica, com o apoio do Prof. Jesper dedica-se integralmente à escultura. Expos individualmente em Washington, 1941; Nova York, 1942/43/44/46/47; Paris, 1949; São Paulo, 1950 e Rio de Janeiro, 1956. Participou de inúmeras exposições coletivas em Nova York, Paris, Salzburg, Bienal Internacional de São Paulo, 1951/53/55/65; Bienal de Veneza, 1952; Salão de Maio, Paris, 1952; Exposição de Artistas Brasileiros, Paris, 1955. Maria Martins faleceu em 1973.

"As esculturas de Maria manifestam, de modo geral, a energia, e tendem a extrair a carga de espiritualidade contida na matéria. Trata-se de tocar o símbolo não controlado pela inteligência, antes abertamente manifestado, nu, implacável: o que Maria consegue, a meu ver, nas peças fundamentais. Trata-se, numa era técnica, de provocar a passagem do estado mecânico ao estado mágico. Trata-se de fixar, dobrando a matéria plástica, os têrmos de relação entre certos dados do "continente do terceiro dia da criação", mal surgido do caos, o nosso aparelho captador de sensações, montado à base européia de cultura.

A agressividade dessas formas, projetadas pelo inconsciente num espaço feérico situado muitas vezes além do Brasil, anuncia a catástrofe, isto é, o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções. Encontrar a conciliação entre forças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga da culpa, e tendências mais altas e universais que se imbricam no tema da libertação, tal é a mensagem última do artista, que deve conferir ao objeto plástico um sentido de mediador entre potências hostis. Se falha tal virtude de mediação, falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse seu aspecto capital, o mágico".
Jayme MAURÍCIO, Murilo Mendes analisa a obra de Maria no Museu de Arte Moderna, 1956.

"Nada evoca tanto quanto a obra de Maria, as imagens da natureza; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas antes porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza. Se os sêres antediluvianos antecipam a fauna presente, não estou longe de pensar, igualmente, que as esculturas de Maria anunciam um mundo que não existe ainda, a menos que ele prolifere alhures, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? Na sua obra os três reinos se interpenetram, se condensam e completam, como nos insetos miméticos que asseguram a junção entre o vegetal fixo e o ser móvel. A analogia, porém, se detém aqui, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin, num de seus primeiros filmes, se transformava em lampadário, adotando assim uma passiva atitude de defesa. Maria, pelo contrário, tende a provocar a natureza, a estimular nela memorfoses novas, cruzando o cipó com o monstro legendário de que ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores!"
Benjamin PERET, 1956

"As esculturas de Maria manifestam, de modo geral, a energia, e tendem a extrair a carga de espiritualidade contida na matéria. Trata-se de tocar o símbolo não controlado pela inteligência, antes abertamente manifestado, nu, implacável: o que Maria consegue, a meu ver, nas peças fundamentais. Trata-se, numa era técnica, de provocar a passagem do estado mecânico ao estado mágico. Trata-se de fixar, dobrando a matéria plástica, os têrmos de relação entre certos dados do "continente do terceiro dia da criação", mal surgindo do caos, e nosso aparelho captador de sensações, montado à base européia de cultura.
A agressividade dessas formas, projetadas pelo inconsciente num espaço feérico situado muitas vezes além do Brasil, anuncia a catástrofe, isto é, o fim dum drama de civilização, drama de antigos signos e convenções. Encontrar a conciliação entre forças obscuras e primitivas do instinto, que conduzem sempre à carga da culpa, e tendência mais altas e universais que se imbricam no tema da libertação, tal é a mensagem última do artista, que deve conferir ao objeto plástico um sentido de mediador entre potências hostis. Se falha tal virtude de mediação, falha paralelamente a obra de arte, pelo menos nesse seu aspecto capital, o mágico."
Murilo MENDES, 1956

"Maria desenvolveu toda a sua escultura dentro dos parâmetros da estética do surrealismo. Sua rica imaginação criou um mundo povoado por monstros estranhos, que foram o seu meio de transmitir as mensagens do subconsciente e evocar, de modo trágico, uma realidade sobrenatural. A deformação, em sua arte, tinha por fito encontrar uma relação dramática e chocante entre os seres que esculpia — misto de naturais e sobrenaturais — relação essa nascida do conflito entre a realidade emotiva representada e a forma fantástica da expressão. A sua escultura evoluiu sempre no sentido da abstração, sem negar jamais as suas fontes de inspiração primeira: a forma humana e a galharia da floresta amazônica — tudo por trás das densas conotações barrocas. A exuberância tropical excitou sempre a sua imaginação."
Jayme MAURÍCIO, 1973

IV BIENAL DE SÃO PAULO 1957

HAMAGUCHI, Yoso	(Japão)	Premio de Gravura/Estrangeiro
KRAJCBERG, Franz	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
LEMOS, Fernando	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
MORANDI, Giorgio	(Itália)	Grande Premio São Paulo
NERY, Wega	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
NICHOLSON, Ben	(Grã Bretanha)	Premio de Pintura/Estrangeiro
OSTROWER, Fayga	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
OTEYSA, Jorge	(Espanha)	Premio de Escultura/Estrangeiro
WEISSMANN, Franz	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional

IV BIENAL DE SÃO PAULO 1957

YOSO HAMAGUCHI (JAPÃO)

Wakayama (Japão), 1909.
Realizou estudos na Escola de Belas Artes de Tóquio. Reside em Paris desde 1930. Inicialmente suas atividades abrangiam a pintura, em 1937 Hamagushi abandona esta técnica para dedicar-se exclusivamente à gravura. Participou de diversas exposições em Lugano, Ljubljana e Cracóvia, além de inúmeras exposições em cidades francesas, onde seu trabalho é bastante conhecido. Recebeu, entre outros, o Prêmio do Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio; Prêmio na Bienal Internacional de Gravura do Japão, 1957; Primeiro Prêmio Internacional de Gravura na IV Bienal de São Paulo, 1957; Prêmio de Melhor Artista Plástico do Ano do Jornal japonês "Mainichi Newspaper"; membro honorário na Academia Florentina de Desenhos.

"Chaque gravura d'Hamaguchi est un chef-d'oeuvre de minutie, de précision; de métier. Un humour léger et subtil se mêle parfois à la pure poésie de ces natures mortes empreintes d'une sobre ferveur. La manière noire d'Hamaguchi est l'oeuvre d'un grand artiste et d'un grande poète."
Pierre RESTANY, *Hamaguchi, manière noire*, outubro/novembro de 1958

"The neatness of his cherries, lemons and pomegranates in the middle of their dark and silent backgrounds casts an atmosphere of magic ritual. They are as effect, cultivated as Japanese poems and legends a thousand years old. They have the strenght of composure and meditation that belongs to ancian civilizations."
Yvonne HAGEN, *Arts and Artists*, 1958

"'Il faut encore prendre garde à ceci: les accidents mêmes qui s'ajoutent aux productions naturelles ont quelque chose de gracieux et de séduisant. Le pain, par exemple, en cuisant, par endroits se fendille et ces fentes ainsi formées et qui se produisent en quelque façon à l'encontre de l'art du boulanger, ont un certain agrément et excitent particulièrement l'appétit. De même, les figues, lorqu'elles sont tout à fait mûres, s'entrouvent; et, dans les olives qui tombent des arbres, le fruit qui va pourrir prend un éclat particulier". Si j'ai choisi ce texte de Marc Aurèle pour parler de Hamaguchi ce n'est pas l'idée d'accident qui n'existe point chez cet artiste où tout est concerté, qui m'y a amenée; ce n'est pas l'idée de Marc-Aurèle que j'associe à Hamaguchi, mais c'est qu'en tous les deux, il y a un peintre de natures mortes inattendues que je retrouve. It y a dans chacun d'eux un fond de grave majesté, une constante pensée de mort qui se trouvent subitement résumées en l'éclat particulier d'une olive ou d'un raisin. Et pour faire comprendre pourquoi j'ai réuni ces deux hommes si éloignée l'un de l'autre par les siècles, par les mers et par les dieux, je copie encore Marc-Aurèle: "Et des êtres d'une supériorite encore plus affirmée même s'ils sont distants, il se forme une espèce d'union, comme entre les astres." Et voici les reflexions qui m'ont paru les plus propres à exprimer ce que je ressens devant l'oeuvre d'Hamaguchi."
Vieira da SILVA, 1958

"O caso deste artista é, pode ser não intencionalmente, polêmico. Uma polêmica a rebours: num momento em que a procura das diferenciações formais e conceituadas é desfreada, parecendo impossível aclarar as tendências e as aspirações, este japonês circunscreve sua mensagem numa temática objetiva extremamente simples e religiosamente despida de ornato. (...) Insisto em afirmar que, voluntariamente ou não, seu espírito é polêmico, uma chamada à ordem, à reconsideração do que se vai esquecendo dia a dia: natureza, simplicidade, moral, espírito. Estamos vivendo tempos vésperas de falência, para não dizer de bancarrota da civilização demais pretenciosa e demais edonística, encurralada no labirinto do consumismo e da velocidade, parece-me exemplar que o senhor Yoso se concentre na observação ingênua mas profundamente emotiva de coisas corriqueiras, quase querendo divulgar um abecedário catequístico indicativo da urgência de voltar a uma vida estruturada no essencial, à natureza, à submissão das leis do respeito ético e estético. A estética continua a ser o desenvolvimento da sensibilidade, o medo de existir, o prazer da vida;"
Pietro Maria BARDI, *A Polêmica de Yoso Hamaguchi*, in "Diário de São Paulo", 2/4/1974

WEGA NERY (BRASIL)

Corumbá/Mato Grosso (Brasil), 1916.
Reside em Guarujá. Integrou o Grupo Guanabara (1952) e o Grupo Abstração (1953). Participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais: Salão Paulista de Belas Artes, 1949; Salão Nacional de Belas Artes (Medalha de Bronze), 1950; Salão Paulista de Arte Moderna, 1951 a 1960 (Medalha de Prata em 1959); Salão Nacional de Arte Moderna, 1951 a 1958; II, IV (Premio Melhor Desenhista Nacional), V, VI, VII (Sala Especial), VIII, XI (Sala Especial) e XII (Sala Especial) Bienal Internacional de São Paulo; Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo. Realizou diversas exposições individuais no Brasil e no exterior, destacando-se: Museu de Arte de São Paulo, 1955; Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1957; Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1975; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1964/68/71, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965; Galeria Cosme Velho, São Paulo, 1966/70; Cantegril, Punta del Este, 1967; União Pan-Americana, Washington, 1967; Galeria Foussats, Nova York, 1967; Galeria Debret, Paris, 1968; Exposição de Gouaches, Cidade do México, 1968; Galeria Schumacher, Munique, 1969; Galeria da Embaixada do Brasil, Londres, 1971; Drian Gallery, Londres, 1971; Galeria Documenta, São Paulo, 1972.

"A Sala Especial de Wega singulariza-se, pois, por todos esses títulos que constituem o "caso" de uma artista que pela segunda vez surpreende a Bienal — quando tirou o seu Premio de Desenho Nacional e agora quando nos apresenta uma pintura em que restabelece de imediato o prestígio da cor, o prestígio da invenção, o prestígio de um tratamento que assume não só a atualidade da "pintura do gesto ", mas consegue através dela, realizar a imagem, um fervilhar de imagens. Não seria necessária muita explicação de um caso desta ordem num outro meio — na nossa difícil evolução no domínio da linguagem mediante a linha e a cor, este é um caso realmente extraordinário, que não consignamos com facilidade entre os artistas sem cursos de viagem à Europa, pois Wega se fez aqui, pela sua intuição, pelo debate que procurou, e de que o último período foi o seu tempo de treino no Grupo Abstração, entre disciplinas e rebeldias. As Bienais têm, por certo, uma responsabilidade na pintura de Wega, mas uma responsabilidade indireta: incitaram-na a pesquisar em profundidade e a repelir "parecer-se" com alguém. Os vinte e um quadros desta Sala nos dão essa idéia desmesurada de uma ambição que chegou a seus confins e que desdobrou a pintura brasileira, de seu teor tantas vezes regional, para uma repercussão que possui toda a força de uma revelação invadindo as áreas do universal."

Geraldo FERRAZ, Um "caso" na Bienal, outubro de 1963.

"No caso da pintura ambivalente de Wega se pode observar esse sentido de díptico solto, isto é, não simétrico como posição mas simétrico como oposição. Os pigmentos absolutos, densos como cacos de vidro e como lascas minerais, seriam lâminas não da natureza mas da intimidade ontológica da criatura; ora treva, ora arrebol, sob interferências cósmicas e luciferinas. Assim como Sartre, acabando com as essências, criou o néo-realismo metafísico, a pintura de Wega criaria a psicologia lúdica das vivências mediante conotações cromáticas."

José Geraldo VIEIRA, in "Folha de São Paulo", 20/10/1964.

"O que faz a originalidade dessa artista, nesse nosso meio de meias coragens e meias afirmações, é que, indiferentemente ao que é sofisticado e ao que é banal, sem quaisquer inibições, ela criou um mundo de imagens, de vivências poéticas, de banalidades românticas que é só dela e fundado num elenco de elementos pictóricos rudimentares mas que usa com extrema liberdade: estruturas muito esquemáticas de desenho sem sensualismo linear, e um esquema de cores, em que predomina o azul (cobalto, ultramar, com verde, com o vermelho, com o diabo) que é, com os cinzas, fundo ou base de toda a sua armação cromática. Sobre esse fundo gritos de vermelho, de amarelo, de verde, ora aqui, ora acolá, por vezes num barulho de ensurdecer. A cor não está ali funcionando em si mesma, mas como tapumes para seus espaços e seus fundos, em terceira dimensão e até em perspectiva aérea."

Mário PEDROSA, maio de 1964.

"Nessa Bienal (XII BSP, 1973) ela comparece com paisagens definidas a partir do objeto. Paisagens reais. Não mais o estudo de uma cor, mas a linha e a cor juntas, pela primeira vez. Linhas marcadas, definidoras do espaço e a cor, assumindo predominâncias e diálogos. Acho que, pela primeira vez, o desenho e a pintura de Wega estão juntos. (...) Em primeiro lugar o gestual da linha. Ela percorre o espaço e determina a composição. E brinca barrocamente em volutas e curvas. Depois a cor, subordinada a um espaço marcado e a um tema objetivo. A conseqüência é uma pintura de gestos largos, sensual, de cores fortes. Com alguma coisa de monumental, talvez caminhando para grandes espaços."
Jacob KLINTOWITZ, in "Wega, sete cursos verdes em sentido ecológico", agosto de 1973.

ESPAÇO DA ALMA
Óleo sobre tela
100cm x 80cm

REVELAÇÃO ONÍRICA
Óleo sobre tela
100cm x 80cm

IMAGENS DA DIAGONAL
Óleo sobre tela
100cm x 80cm

SÍNTESE GLORIOSA
Óleo sobre tela
100cm x 80cm

ILUMINADO INSTANTE
Óleo sobre tela
120cm x 100cm

FAYGA OSTROWER (BRASIL)

Lodz (Polônia), 1920.
Suas atividades abrangem a gravura, o desenho e a pintura. Veio para o Brasil em 1934 onde frequentou os cursos de artes gráficas em 1946, sob a orientação de Santa Rosa, tendo como professores Carlos Oswald, Axel Lescozchek e Anna Levy. Participou de exposições coletivas na Argentina, Equador, Estados Unidos, Canadá, Escandinávia, França, Suiça, Itália, Israel, México e Japão. Participou de todas as Bienais Internacionais de São Paulo até 1973; Bienal de Veneza, Bienal de Porto Rico e Bienal de Gravura de Florença. Expos individualmente no Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museum of Fine Arts de San Francisco, Institute of Arts (CHicago), Atlanta Institute of Contemporary Art (Londres), Amos Anderson Museum (Helsinki), Museu Charlottenburg (Copenhagen), Stedelijk Musem (Amsterdam), Centro Cultural de Madrid e Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Recebeu diversos premios, entre os quais: Grande Premio de Gravura Nacional, Iv Bienal Internacional de São Paulo, 1957; Grande Premio Internacional de Gravura, XXIX Bienal de Veneza; Grande Premio de Gravura, I Certame Interamericano de Arte, Buenos Aires; Grande Premio Criatividade "Golfinho de Ouro", Rio de Janeiro; Grande Premio de Gravura, Bienal de Gravura, Florença

"Fayga Ostrower situa-se na dimensão exata da arte atual da gravura que deixou de se comprazer nos exercícios de estilo, para tornar-se algo de orgânico, uma lúcida técnica de conhecimento."
Murillo MENDES, 1956

"No caso de Fayga Ostrower, há que afastar desde logo a idéia de gravura como simples processo de reprodução mecânica ao alcance tanto de um genuíno artista como de um artesão hábil. Nela a técnica da gravura não é um objetivo em si, mas inseparável de um objetivo criador a alcançar, relacionada até mesmo a uma tese estética, de um sentido de participação num movimento cultural no tempo e no espaço — constitui um apêlo, um excitante à imaginação, germinando formas e idéias latentes. Partindo dessa atitude que fere, de certa forma, os princípios austeros dos gravadores expressionistas e outros ortodoxos do branco-e-preto, teremos que aceitar a legitimidade da aplicação dos recursos técnicos, do experimental, na medida aproximada das necessidades de estímulo de imaginação dos artistas que gravam, teremos de aceitar também uma pesquisa corajosa de côres. É aí que a gravura ganha uma amplitude que a aproxima da pintura, numa identidade de problemas equivalentes.
Jayme MAURICIO, *O Problema da cor na Gravura de Fayga Ostrower,* in "Correio da Manhã", 21/10/1961

"Fayga Ostrower, marca en el arte contemporáneo del Brasil el momento en el cual el grabado brasileño se ensancha por un nuevo camino: el de la abstracción, la corriente artística más fecunda en manifestaciones y resultados de la década del 50. El camino de la liberación formal de la experimentación renovadora, del zambullido en la plena liberdad creadora, rompendo todos los anteriores esquemas y sistemas. En el grabado la abstracción trajo la possibilidad de experiencias técnicas y formales casi que ilimitadas, renovando y creando nuevos valores y calidades plásticas y gráficas. (...) En el xilograbado o en el grabado sobre metal, Fayga hizo todas las experiencias possibles con el color y la forma. Sus maderas grabadas, entalladas, quebradas, astilladas, las planchas de metal trabajadas con las finas texturas del aguafuerte o carcomidas por el ácido, todo es compuesto y estructurado dentro de un libre y sutilísimo juego de atracciones entre color y forma, todo compuesto con un equilibrio extraordinário, equilibrio esto que emana del espíritu mismo de la artista, un espíritu todo tomado por el ansia de superación, por la magia de la belleza, por el encantamiento que también se apodera del espectador al mirar estos grabados."
"Livio ABRAMO, Assunção, agosto de 1969

"Hace más de 20 anos que Fayga Ostrower se sitúa, como hemos visto, dentro de ese abstraccionismo. La utilización de estructuras que definen un espacio vibrante y el uso de lo accidental en los afectos del detalle son dosificados con sabiduría, hasta obtener para cada grabado o serigrafia el perfecto acuerdo de colores y su identidad integradora con la forma general de la obra, acuerdo que justifica — a la artista — para considerar la obra completada y le da autorización consciente para efectuar la tirada de los grabados. La técnica passa a ser en ese género de arte no sólo una combinación de fabricación, lo que es normal, sino también una exigencia de conocimiento para la observación de las variaciones y estructuras vistas em su detalle y en el desdobramiento de sus problemas formales, como fuente de enriquecimento de los efectos visuales. (...) La continuidad y la validez del tipo de creación de Fayga se independizan de modismos y de la evidente multiplicación de realizaciones y sentidos artísticos que se efectuó en nuestro siglo, incluso con la aparición en el arte de elementos perceptivos y conductores de tensión y choques de acercamiento de la realidad por el conceptual o incluso de anti-arte, antinómicos o al menos aislados de los motivos de génesis através de la cualidad y de la contemplación frecuentemente hedonísticas."
Mario BARATA, catálogo exposição antológica de Fayga Ostrower, Centro Cultural de Madrid, 1977

V BIENAL DE SÃO PAULO 1959

CUEVAS, José Luiz	(México)	Premio de Desenho/Estrangeiro
CUIXART, Modesto	(Espanha)	Premio de Pintura/Estrangeiro
DEBENJAK, Riko	(Iugoslávia)	Premio de Gravura/Estrangeiro
GRASSMANN, Marcello	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
HEPWORTH, Barbara	(Grã Bretanha)	Grande Premio São Paulo
LISMONDE	(Bélgica)	Premio de Desenho/Estrangeiro
MABE, Manabu	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
PIZA, Arthur Luiz	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
SOMAINI, Francesco	(Itália)	Premio de Escultura/Estrangeiro

V BIENAL DE SÃO PAULO 1959

RIKO DEBENJAK (IUGOSLÁVIA)

Kanal on Soca (Iugoslávia), 1908.
Pintor e gravador, graduou-se pela Academia de Belas Artes de Belgrado em 1937. Realizou diversas viagens de estudo à Alemanha, Áustria, Suiça, Itália e França. Participou de diversas exposições na Iugoslávia e no exterior: Milão, Paris, Veneza, Bruxelas, Arbon, Grenchen, Alexandria, Nova Delhi, Pequim, Londres, São Paulo e Cincinnati. Professor de gravura na Academia de Belas Artes de Ljubljana. Premiado várias vezes, recebeu, entre outros: Premio Nacional de Gravura, 1957 e 1960; Premio do Ministério das Relações Exteriores do Japão, I Bienal de Gravura de Toquio, 1957; Premio Internacional de Gravura, V Bienal de São Paulo, 1959; Primeiro Premio na III Bienal Internacional de Gráfica, Cracóvia, 1970; Primeiro Prêmio na VIII Bienal Internacional de Gravura de Tóquio, 1972
"En même temps qu'à la lithographie, Debenjak se consacre également à gravure sur bois dont les grandes surfaces et les puissants contrastes signifient pour lui une brusque restricion à l'essentiel; dans ce genre, son appui relatif le plus fort est l' apparence exact du sujet représenté. Si, à cette époque — espèce d'époque de transition — les natures morts, les paysages et le portrait ont pour lui, en tant que sujets, la même valeurs vers 1955 Debenjak est retourné au contenu de la gravure dans l'esprit littéraire, à la narration avec, cependant, un fort accent de symbole. Il s'absorbe dans ses méditations sur la destinée humaine qui conduit à la mort inévitable, il exprime des visions qui, parfois au bord du surréalisme, sont toujours profondes et dont la portée dépasse aussi le cadre des problèmes plastique mêmes et du contenu. En outre, il y cherche un équilibre entre la contenu et la forme, ce en quoi il s'appuie volontiers sur la forme ordinaire, optique, suggestive de la vie de chaque jour."
Zoran KRZISNIK, in *Les Artistes Yougoslaves a la V Viennale de São Paulo,* 1959

Il connaissait les possibilités de l'eau-forte et de la pointe sèche, bien que ce soit précisément l'eau-forte qui lui découvrira bien plus tard encore d'autres variantes. La lithographie couleurs le passionna d'abord avant tout à cause de ses possibilités de coloris singulièrement riches. En effet, Debenjak apporta à la gravure, à côté de sa main sûre de dessinateur, avant tout son oeil éminent de peintre, un sens riche de la valeur de la couleur, aussi comme constructrice du tableau. Mais à la fois, la lithographie pouvait l'entrainer vers une conception trop picturale (nous en avons vu des exemples fréquents au début des années cinquante, bien que ce ne fût pas le cas dans l'oeuvre de Debenjak), c'est pourquoi le maitre désira un contrôle graphique plus noueux, plus résistant, il le trouva dans la gravure sur bois; et à la fois avec la "série karstique" de ses gravures sur bois, il se plongea vivement aussi dans le domaine finement nuancé de l'aquatinte.
Essayer le même motif successivement dans les diverses techniques de la gravure, l'arranger de telle façon que de chaque technique il tire l'efficacité maximum et à la fois plier les techniques particulières de manière que chacune de son côté exprime adéquatement l'essence de la tâche engagée — le graveur n'a pour ainsi dire pas pu imaginer un essai plus séduisant. Il est intéressant de voir qu'il n'a jamais essayé de s'alleger la tâche, mais au contraire de la rendre plus difficile. Il est arrivé le plus près de la ressemblance de portrait de l'objet dans certaines gravures sur bois, et il a tiré les lignes les plus sévères aux aquatintes qui invitent à la mollesse et aux transitions douces.
Zoran KRZISNIK, *Riko Debenjak*, Catálogo Moderna Galerija, janeiro/fevereiro de 1969.

DIMENSÕES MÁGICAS CXXXI, 1972
Gravura em água tinta / cores
84cm x 66,5cm

DIMENSÕES MÁGICAS CCXCI, 1973
Gravura em água tinta / cores
84cm x 66,5cm

DIMENSÕES MÁGICAS CCCV, 1974
Gravura em áagua tinta/cores
84cm x 66,5cm

DIMENSÕES MÁGICAS CXIII, 1971
Gravura em água tinta / cores
88,5cm x 71,8cm

DIMENSÕES MÁGICAS CXXIII, 1971
Gravura em água tinta / cores
86cm x 71,5cm

BARBARA HEPWORTH (GRÃ BRETANHA)
Wakefield (Grã Bretanha), 1903/1975.
Realizou estudos na Escola de Artes de Leeds, passando a frequentar, em 1921, um curso de escultura no Royal College of Art de Londres, através de bolsa de estudos. A seguir obtem nova bolsa de estudos que lhe possibilita estudar em Roma e Florença. Participou de exposições em Londres a partir de 1928, participando ainda de numerosas exposições internacionais, além de várias retrospectivas, incluindo uma exposição que se apresentou em várias cidades dos Estados Unidos e Canadá. Recebeu, entre outros, o Premio Internacional da Escultura em 1953 por sua interpretação do tema *Prisioneiro Político Desconhecido;* em 1958 é condecorada com a Ordem "Comandante do Império Britânico"; Prêmio São Paulo na V Bienal Internacional de São Paulo, 1959. Executou ainda inúmeras esculturas a pedido de várias entidades do mundo inteiro. Suas obras constam de coleções públicas e particulares em Londres, Canadá, Austrália, Estados Unidos e Holanda. Barbara Hepworth faleceu a 21 de maio de 1975.
"Sculpture makes people act in a certain way: they move in a certain manner . Their gestures and their reaction to a sculpture are extremely expressive and this is the point — if the architect and the sculptor know how to seize upon it — where one might achieve a vital development in the architect's as well as in the sculptor's work in relation to human needs. At Otterlo she made her point, the people responde and we are grateful for it."
HEPWORTH, Barbara,
"Most of her sculptures of the period 1931-4 are almost abstract but retain some reference to the human figure, although the relationship could hardly be defined with certainty but for the inclusion of the incised linear profile of a face or hand, or a rudimentary eye. The forms are so smooth and undulating that there is a strong temptation to run one's hand over their rounded surfaces and sensuously cares their projections and concavities. Furthermore, this appeal to the sense of touch is heightened by their scale: they are all relatively small and are capable of being picked up and handled. Their weight and texture also contribute to this tactile effect".
ALLEY, Ronald, 1963
"As one looks at it and walks roud it one becomes more and more absorbe in the constantly changing relation between the forms, in the space which they define, in the light reflected and absorbed, in the multiple lines of the contours, in the sense of suspended movement and balanced stability. And so the need for any link with representation disappears. At this moment one feels that the artist had solved her initial problem of finding new terms, a new language. After this she could go on in freedom to record with the extraordinary fertility, range and consistency which this exhibition demonstrates, her affirmation of the unity of life, of mind and hand, of the beauty of the universe, and man's power to see and to know, and to create, and to communicate".
GRAY Nicolette, 1968

"Barbara Hepworth inclue-se entre os poucos escultores de nossa época que conseguiram moldar estilo próprio de validez geral. Em seu longo processo de desenvolvimento de princípios da década de 1920 até 1956, podemos acompanhar-lhe, passo a passo, a luta pela exteriorização perfeita, o empolgante drama da descoberta, não só do seu próprio gôsto e predileção estilística, senão também das novas imagens que dêles brotaram na forma da realidade artística, expressão de nova filosofia e do papel que nela desempenha o artista. Cada uma de suas obras-primas dêsse período pode ser considerada seqüência de estágios evolutivos consubstanciados em imagem final: obras sinceras e serenas, se bem que criadas em luta e dor. O óbvio é característica de toda a obra de Barbara Hepworth, obra essa que se nos apresenta como uma fruta, a qual olhamos como se olha uma flor pela primeira vez, ou um pássaro em vôo, ou um peixe. Em 1956-1957, surgiu uma série de nervosos desenhos animados, executados a pincel e tinta—traços livres que sugerem vegetação em crescimento e expansão, movimento e inquietação, nos quais, às vêzes, confrontam-se rítmos antagônicos—inteiramente diferentes das obras anteriores. Pertencem ao estágio em que, depois de explorar a forma fechada, embora perfurada e às vezes encordoada, a artísta lançou-se na aventura de alvitrar formas contorcidas e abertas que exprimem mais a pulsação da vida do que sua ordem, mais o dinâmico do que o estático; o estágio em que se descobre a fragrante forma de pétalas e flores substituindo o fruto das formas corpóreas e no qual entra em cena novo material—o metal. Trata-se do estágio em que uma mudança decisiva na vida da escultora revelou de repente, tesouros de energia artística ocultos e profundos. Nunca antes floresceu com tamanho vigor e liberdade o gênio de Barbara Hepworth."
J.P. HODIN, 1959

LISMONDE (BÉLGICA)

Bruxelas (Bélgica), 1908.
Realizou estudos na Academia de Belas Artes de Bruxelas. Em 1946 torna-se membro do grupo *Jovem Pintura Belga,* passando ainda a integrar o juri dos salões quadrienais. Obtém bolsa de estudos do Governo Italiano em 1954 viajando para Roma, onde realiza estudos de aperfeiçoamento em litografia na "Calcografia Nacional de Roma". Em 1960, obtem nova bolsa de estudos para Paris, onde prossegue em seus estudos de litografia. Em 1963 torna-se presidente do grupo de gravura *Cap d'Encre,* e membro da Academia Livre da Bélgica em 1966. Recebeu, entre outros premios, a Medalha de Ouro para desenho e gravura Moderna de Reggio Emilia, 1957; Premio Renato Carrain, Bienal de Veneza, 1958; Premio Melhor Desenhista Estrangeiro na V Bienal de São Paulo, 1959; Premio da Crítica, 1960/61; Homenagem da Bienal de Lugano, 1966; Homenagem do Museu de Belas Artes de Monsen, 1968. Em 1974 coordena a decoração Mural para o metrô de Bruxelas. No ano seguinte executa suas primeiras serigrafias. Foram organizadas exposição retrospectivas de sua obra em Roterdam, 1966; Luxemburgo, 1971 e Bruxelas, 1977.
"Lismonde a fait du dessin le but de sa carrière artistique. Ses dessins, en général d'un format assez grand, sont exécutés au fusain. A l'opposé de toute facilité et vularité, ses oeuvres sont d'une rare finesse et d'un équilibre plastique juste. Elles se situent aux limites de l'abstrait, parce que l'artiste subordonne l'élément visuel, la lumière et le tremblement de l'atmosphère à la mise en page, à la construction d'une harmonie où chaque nuance de gris joue musicalement avec les noirs purs et les balncs. La matière, le velours du fusain, les amoncellements microscopiques du charbon, ou l'effacé d' une surface et le grain même du papier bien blanc, sont des éléments dont Lismonde tire consciemment parti. Sans rien laisser au hasard, Lismonde construit un univers de sérénité".
J. VAN LERBERGHE, introdução à Seção Belga da V Bienal Internacional de São Paulo, 1959

SE VEUT TRAIT D'UNION II, 1975
carvão/papel japones colado sobre tela
65cm x 50cm

LES ESPACES CONCERTES, 1977
Carvão/papel japones colado sobre tela
92cm x 60cm

SOLEIL SUR MES ETATS I, 1978
Carvão/papel japones colado sobre tela
92cm x 60cm

K.M.M., 1978
Carvão/papel japones colocado sobre tela
92cm x 60cm

BLANCHEUR D'AUJOURD'HUI II, 1979
Carvão/papel japones colado sobre tela
65cm x 65cm

MANABU MABE (BRASIL)

Kumamoto (Japão), 1924.

Reside em São Paulo. Participou de inúmeras exposições coletivas, destacando-se: II, III, V (Premio de Melhor Pintor Nacional), VIII, XI e XII Bienal Internacional de São Paulo, 1953/55/59/65/71/73; I Bienal de Jovens, Paris (Premio Braun), 1959; XXX Bienal de Veneza (Prêmio Fiat), 1960; Brazilian Art Today, Royal College of Art (Londres) e Museu de Arte de Viena, 1965; I Bienal Americana de Arte (Primeiro Premio), Córdoba, 1962; Museu de Arte Morderna, México, 1968; Terceira Bienal de Arte Coltejer, Medellin, 1972; Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973; Arte Actual Ibero Americana, Madrid, 1977. Realizou diversas exposições individuais, entre as quais: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1960; Museo Nacional de Bellas Artes, Montevidéu, 1960; Time-Life, Nova York, 1960; Galeria Rubbers, Buenos Aires, 1961; Galeria de l'Obelisco, Roma, 1961; Galeria Lacloche, Paris, 1961 e 1962; Pan American Union, Washington 1962; Catherine Viviano Gallery, Nova York, 68/70; Galeria Buchholz, Liboa, 1969; The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 1970; Takashimaya Art Gallery, Toquio, 1970; Galeria de Arte Documenta, São Paulo, 1971; Tokuma Art Gallery, Toquio, 1973; Retrospectiva no Museu de

Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, São Paulo, 1975; Stephen Maltz Fine Arts Gallery, Londres, 1976; Museu Nacional de Arte Internacional, Osaka, 1978.

"Para onde vai o artista? Para mim sua qualidade mestra é pictórica, não gráfica. Sente-se nele o amor do pintor por uma bela matéria, interiormente animada de ressonâncias luminosas feitas de tons abafados. E procurados, carinhosamente procurados: nesse sentido não é *tachista*. Com ele não há improvisação. É antes movido pelo amor à pintura, à bela pintura. Em face desse seu materialismo pictórico, desse seu glutônico amor à substância, o que é forma, desenho, ou grafismo sobretudo é, em sua pintura, secundário, mole, superficial. Nunca lhe perguntei, mas não creio que ele mesmo pretenda ser um gráfico, e muito menos um gráfico à oriental. A caligrafia lhe é ainda uma arte estranha. Seu traço não é autônomo, no sentido de ter movimento próprio, direção, chama interior, vitalidade. Apenas, algumas vezes, em curtos detalhes, quando se impregna de matéria, alcança maior interesse, por ser decorrência desta."
Mario PEDROSA, *Manabu Mabe,* in "Jornal do Brasil", 28/10/1959

"Nasceu pintor, mas sem antolhos; antes, com lentes dióptricas diante das retinas. Saber conhecer as madrugadas e os diluculos, o meio-dia a pino e a fresta azul, por entre as tormentas. Por isso, desde que sua tela é a terra, desde que seu arado é um pincel grosso, desde que seus pigmentos são a sílica, o gnaisse, o enxofre, o magnésio, o cádmio, os colóides, o mercúrio, os óxidos, os carbonatos e os sulfuretos, e desde que o modelo é o chão, a entranha do vale, o ombro da colina, a surpresa da nuvem, desde então ele lavra a sua arte, trata dos seus alqueires e produz com freqüência o milagre da transubstanciação."
José Geraldo VIEIRA, 1960

"La peinture de Manabu Mabe se signale à l'attention de tous les passionés d'art moderne, qu'ils soient amateurs ou critiques, par la nature de l'exécution et la qualité de l'inspiration. L'expression 'bien fait' ne suffit pas à qualifier la facture de Mabe; celle-ci vaut surtout par une rapidité qui n'est pas agitation, son agilité qui n'est pas virtuosité, une vigueur qui n'est ni geste, ni gesticulation, mais effort dosé pour imprimer à la surface un rythme et un mouvement."
Georges BOUDAILLE, 1963.

"Quando em 1959, Mabe comparece à Bienal de São Paulo para arrancar seu grande prêmio, vem liberto da contenção de sua abstração neo-cubista. Lança, em amplas superfícies, as manchas agressivas e os traços vibrantes da recente liberdade. E logo se integra na poderosa famíla dos gestuais, que fazem do ato de inscrever suas vivências direta e instantâneamente sobre a tela, o próprio núcleo e objetivo do trabalho pictórico. É inegável que Manabu Mabe permaneceu sempre fiel a essa opção. Muitas são porém, as variáveis que o expressionismo abstrato possibilita. (Basta ver as distinções e semelhanças que matizam, por exemplo, as obras de Hartung, Sonderborg, Michaux, Bissier, Soulages, Kline, Motherwell, Goetz, Gottlieb, Tobey, Tomlin, Rothko, e Pollock.) E não é de espantar que também ele tenha vagueado por mais de uma fase. Houve, assim, o Mabe dos vastos espaços e largos movimentos de braço, costurando com faixas caligráficas as florestas de pasta jogadas como base. Houve a época de prevalência da própria mancha, arquetipicamente uterina, cheia de texturas e cores superpostas, que o pincel ia descobrindo num processo de escavação. Há, hoje, o Mabe que parece preferir a sutileza da música de câmara às grandes formas sinfônicas. Quase todas as telas desta etapa jogam com o prazer de pequenas descobertas. Os arabescos com o tubo, por exemplo, substituiram o gesto amplo e sensual. A estrutura repousa apenas em um núcleo de cor, que se opõe a uma trama de fios líricos. Entre os dois, Mabe suscita um inequívoco mas levíssimo sistema de equilíbrio instável, quase tensão. E demonstra que a tela ainda é o campo onde esse ex-agricultor melhor sabe plantar (e adubar) suas emoções."
Olívio TAVARES DE ARAÚJO, *Mabe, 40 Pinturas,* catálogo de "A Galeria", setembro de 1974.

"Pintar por instinto porém atento à descrição de um se expressar no âmbito de um esquema que se nutre de fantasia exuberante sim, mas obediente a uma ideia motora. Difícil definir esta idéia. Mergulha no espaço sem fim das cores, o ajuste deles são as formas — não formas, previsto e imprevisto fundido no momento do realizar, decisões tomadas "à l'ins-

tant", resultado cada vez inédito: uma outra idéia, outras côres, outro compor outro flash. Mabe é um dos grandes senhores da pintura e pode ser que tenha deixado o figurativo para não ter impecilhos de comunicar o real, e propor a realidade do fantástico."
Pietro Maria BARDI, in catálogo exposição abril de 1977.

O TEMPO PASSA
Óleo sobre tela
180cm x 200cm

FIM DE INVERNO
Óleo sobre tela
180cm x 200cm

DEPOIS DO SONHO
Óleo sobre tela
180cm x 200cm

SOM DE PRIMAVERA
Óleo sobre tela
180cm x 200cm

TESTEMUNHA DO SÉCULO XX
Óleo sobre tela
180cm x 200cm

ARTHUR LUIZ PIZA (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1928.
Iniciou seus estudos sob a orientação de Antonio Gomide, mais tarde frequentou o atelier de gravura de Friedlaender em Paris, de 1951 a 1953. Participou de diversas exposições coletivas no Brasil e exterior, tais como a Bienal Internacional de São Paulo, Bienal de Veneza, além de numerosas exposições na Suiça, Cuba, Chile, Iugoslávia, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Itália, Inglaterra e França. Realizou exposições individuais no Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; além de galerias em Paris, Dusseldorf, Ljubljana, Nova York, Luxemburgo, Essen, Hamburgo, Berna etc. Recebeu, entre outros, o Prêmio de Gravura Nacional da V Bienal de São Paulo, 1959; Prêmio David Bright na Bienal de Veneza, 1966; Prêmio de Gravura na Trienal de Grenchen, Suiça; Prêmio Aquisição na Exposição Internacional de Gravura de Ljubljana; Prêmio de Gravura, Havana; Prêmio de Gravura, Santiago; Prêmio Internacional na exposição "Peace, Humanity and Friendship among Nations", Iugoslávia.

Realiza um trabalho personalismo, de elaboração requintada, no qual revela grande sensibilidade, tanto na cor quanto nos relevos e texturas obtidas. Algo assim como iluminuras pela suavidade de efeitos e do seu brilho. Na sua maneira de gravar, Piza sempre deixou patente uma certa vocação de escultor. Talvez isso não seja um exclusivismo seu: há qualquer coisa que aproxima o gravador do escultor (cito como exemplos Krajcberg, Sérvulo Esmeraldo, (Emanoel Araújo, Maria Bonomi), talvez seja o ato de cavar, de arrancar, desbastar, de trabalhar com os vazios. Piza vai se tornando um escultor, ainda preso à superfície, mas a meio caminho da tridimensionalidade. Se vai chegar lá, não sei. Mas está a caminho. Na sua produção de agora, por exemplo, vejo certa aproximação com os relevos escultóricos de Camargo.
Frederico MORAIS, 1977

"Há algo de pedreiro em PIZA e é por isso que os arquitetos o querem tanto: seu módulo é seu tijolo. Ele utiliza as formas espiraladas, as coroas, ou ainda, êle nos oferece algum misterioso palimpsesto cuja página carregada de signos se opõe à uma página branca. Os caracteres cuneiformes que só encontrávamos em algumas gravuras tomam a consistência, a própria espessura de tabuletas babilônicas. Mas sempre, diante destas obras, o espectador desconcertado por não encontrar de chofre uma forma significativa, um desenho ou um jogo de côres, compreenderá que PIZA nos induz a seguir um percurso voluntário: assinalemos os módulos maiores e sua progressiva diminuição: assinalemos a linha divisória ou de oposição entre as plantações; eis-nos prisioneiros de uma linguagem que é aquela do artista condenado êle mesmo a partir de um ponto, sem saber onde êle vai e sabendo que se não chegar, só lhe restará recomeçar tudo."
B. GHEERBRANT, 1977

Há poucos anos expunha Piza pela primeira vez e era-me dado apresentá-lo ao público paulistano. Esse surrealista, muito jovem ainda, partiria dentro em breve para Paris. Ei-lo novamente entre nós, desta feita já emancipado do mestre, e senhor de um meio original de expressão. Efetivamente, não conhecia ainda esta sua maneira em que ao efeito gráfico se junta um trabalho particular da matéria, assim tornada saborosa. Discretas de colorido, de formas quase severas mas sem dureza, suas gravuras lembram por vezes as de Adam, com mais sensualidade porém.
Sergio MILLIET

Ao abandono da atividade inicial de Arthur Luiz Piza como pintor, para dedicar-se exclusivamente à gravura e a colagens-mosaicos, foi correspondendo pouco a pouco a substituição do figurativismo lírico e do expressionismo abstrato dos primeiros tempos por uma abstração de caráter sempre mais evidentemente despojado e construtivo, embora sem perder a disposição poética e analógica que lhe define a linguagem.
Roberto PONTUAL

A gravura de Piza evoluiu de um figurativismo essencial, veiculado pelo ácido, para formas autônomas, asperamente trabalhadas a buril e goiva, que lhe acrescentam qualidades tácteis austeras e profundas. Em seu processo colaboram, além de ampla formação pictórica, testemunhada por uma sensibilidade muito fina, um inesperado talento escultórico, um grande amor pelo relêvo.
Jayme MAURICIO

FRANCESCO SOMAINI (ITÁLIA)

Itália, 1926.
Frequentou a Academia de Brera, iniciando seus trabalhos em escultura em 1935. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Bienal de Veneza, 1950/54/56/58/60. Quadrienal de Roma, 1948/52/55/59; além de várias exposições em Paris, Berlim, Bruxelas, Tóquio, Copenhagen e Nova York. Realizou exposições individuais em Florença, 1957; Módena, 1958; Milão, 1959 e Turim, 1959. Obteve, entre outros, o Primeiro Prêmio Olivetti no concurso para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, Florença, 1952; Medalha de ouro na exposição "Cores e Formas na Casa de Hoje". Como, 1957; Medalha de Ouro na Arte Sacra Verbania 1960; Primeiro Prêmio na Bienal do Metal, Gubbio, 1961; Primeiro Prêmio da Crítica Francesa, 1961. Recebeu o Premio de Escultura Estrangeira na V Bienal Internacional de São Paulo, 1959.

"La sculpture de Francesco Somaini poursuit le but que s'assigne la sculpture d'aujourd'hui. Ce qui n'est pas une garantie de qualité, sans doute. Mais, ayant considéré de l'oeil professionnel le plus froid les dernières oeuvres de Somaini, j'ai dû constater, en outre, que je me sentais soulevé à leur vue, et comme malgré moi, par cet enthousiasme si particulier que produit la vision subite d'une belle réussite à la fois esthétique et personnelle. Ce jeune sculpteur parvient au moment oú il domine son art. Il n'a courtisé ni l'archaisme, ni le faux modernisme. Avec beaucoup de simplicité naturelle, il ne fait crédit qu'à ses propres forces. Inventeur d'un matériau nouveau, modeleur l'espace, créateur de formes et de rythmes, architecte de la sculpture, il s'adresse à notre façon de respirer sans oublier notre intelligence. Il prend place dès à présent parmi les rares élus de cette vaste société d'artistes qui compte tant d'appelés."
León DEGAND, Paris, maio de 1956

"Conservando o ímpeto da explosão vulcânica, as formas de Somaini são não obstante domadas pela força criadora do homem. A matéria, seja ela bronze ou ferro, conserva algo de sua origem, uma origem por vezes perdida no tempo, lembrando essa facêta um pouco "arqueológica" tão frequentemente encontra na arte italiana de hoje".
Marc BERKOWITZ, 1960

VI BIENAL DE SÃO PAULO 1961

BASKIN, Leonard	(EUA)	Premio de Gravura/Estrangeiro
BISSIER, Julius	(Alemanha)	Premio Decenal da Bienal de São Paulo
CAMARGO, Iberê	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
CLARK, Lygia	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
KULISIEWCZ, Tadeusz	(Polônia)	Premio de Desenho/Estrangeiro
PEÑALBA, Alicia	(Argentina)	Premio de Escultura/Estrangeiro
PONS, Isabel	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
SAITO, Yoshishige	(Japão)	Premio de Pintura/Estrangeiro
VIEIRA DA SILVA, Maria Helena	(França)	Premio Prefeitura de São Paulo
WLADYSLAW, Anatol	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional

VI BIENAL DE SÃO PAULO 1961

LEONARD BASKIN (ESTADOS UNIDOS)

New Brunswick, New Jersey (Estados Unidos), 1922.
Trabalhou sob a orientação do escultor Maurice Glickman de 1937 a 1939. Frequentou a New York University de 1939 a 1941; Yale University de 1941 a 1943; New School for Social Research, 1949; Academie de la Grande Chaumière, Paris, 1950; Academia di Belle Arti, Florença, 1951. Professor de escultura e artes gráficas no Smith College. Realizou exposições individuais em Nova York, 1939; Florença, 1951; além de uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York para apresentação em várias cidades da Europa, 1961/62. Participou também de diversas exposições coletivas nos Estados Unidos e exterior. Seus trabalhos constam de museus, galerias, universidades, coleções públicas e particulares do mundo inteiro. Recebeu, entre outros, o Premio da Fundação Tiffany, 1947; Premio da Fundação Guggenheim, 1953; Premio do Museu Ohara na Bienal de Gravuras de Toquio; Premio de Gravura Estrangeira na VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961.

"Baskin não faz gravuras como substituições da pintura, razão pela qual não usa côres, as quais muitas vêzes, facilmente decorando imagens impressas, prejudicam as virtudes inerentes a essa forma pitórica — a expressão direta, a fôrça, a textura da granulação da madeira. Seja na execução de ousados contrastes, ou na de delicadas linhas, o uso tradicional do branco-e-preto é essencial ao conceito de gravura de Baskin, e é também uma das qualidades mais características em suas grandes manifestações de fórça. "Os artistas," disse êle uma vez, "lançam mão da gravura para expressar idéias específicas ou para dar mais ampla difusão às mesmas, coisas que um quadro não pode fazer. É enorme a lista de artistas que empregaram a gravura para fins sociais ou promoção de pontos de vista — os moralistas e os sectários politicos. Eu me coloco do lado da tradição."
William S. LIEBERMAN
"Baskin é outro elemento novo: não conta ainda quarenta anos. Sua concepção da gravura é informada por uma fundamentação bastante expressiva, assinalando mesmo os seus críticos tudo o que sua forma, rejeitando o decorativo e procurando o invisível dramático, deve aos expressionistas da Alemanha, desde Munch. Todo o composto espiritual, físico, psicológico, social é apresentado na xilogravura de Baskin, a uma nova luz, em que o descarnamento das figuras se processa com um intenso vigor pelos meios gráficos mais incisivos."
Nelson COELHO, in "Folha de São paulo", 18/6/1961

FRIGHTENED BOY WITH DOG, 1955

Xilogravura
Edição: 41/210
40,7cm x 50,8cm

JULIUS BISSIER (ALEMANHA)

Friburgo Suiça, 1913.
Realiza estudos na Kunstgeschichte an der Feiburger em 1913 e na Academia de Arte de Karlsruhe, em 1914. Trabalha com W. Baumeister em 1929. Viajando à Paris em 1930 mantem contato com Brancusi, de 1933 a 1934 realiza trabalhos com Schlemer, em 1957 com Hans Arp, em 1959 com Ben Nicholson. Participa de numerosas exposições, entre as quais: Museu Nacional Bezalel, Jerusalém; Lefebre Gallery, Nova York; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg; Ulmer Museum, Ulm; San Francisco Museum of Art, San Francisco; Museu de Arte Moderna, México; XXIX e XXX Bienal de Veneza; Documenta III, Kassel.

"Apesar das dimensões pequenas de seus trabalhos — uma constante em sua obra — há uma generosidade de espaços nos desenhos e "gouaches" de Bissier; temos a impressão, se observarmos de perto suas miniaturas, de estarmos diante de trabalhos de grande tamanho. Como se o artista trabalhasse diante da pequena tela exatamente do mesmo modo como um pintor qualquer em face de telas de dimensões enormes. Bissier parece mostrar com isso que não é o tamanho real do espaço que se tem diante de si que importa mas a dimensão interior do artista: uma verdade grande, que é a posição pessoal interior, determina uma projeção exterior expressiva. os proprios dados — raros — que temos sobre a sua vida confirmam esta ideia. Ao mesmo tempo, as formas e signos de suas miniaturas estão sempre circundadas por amplo espaço,

ilimitado e claro, em que não pode interferir nem a limitação de uma moldura. Essa imensa liberdade espacial contribui para a atmosfera de otimismo e vitalidade que se adivinha no mundo de profunda beleza de Julius Bissier."
Aracy AMARAL, *Julius Bissier ou a serenidade do otimismo,* in "O Estado de São Paulo", 3/12/1960

Talvez ainda mais grave do que buscar, num signo de Bisser, o remanescente duma forma natural, seria tentar defini-lo, como forma, a margem dessa mesma natureza dita objetiva, pois em ambos os casos estariamos perdendo sua transcendencia, isto é, a sua essencia e o seu melhor. E o adjetivo lirico só poderia criar ainda maior confusão, pois se é inevitavel, para o espectador, a vibração sentimental e a sugestão poetica que, por compreensivel reação, sempre há-de incutir-lhe o belo, não podemos minimizar, a importância de realizar-se, inteiramente, a pintura de Bisser num plano eminentemente pictografico e de corresponder a uma completa estrutura mental que, pois, não se confina no sensivel ou no emocional.
Estrutura mental, anunciando-se na afirmação misteriosa mas irrecusavel da arte nova, será, possivelmente, a que amanhã qualificará, na história, o homem de hoje. Progressivamente revelada, agora, pelos raros que, em meio aos grandes artistas que depuram e requintam o estilo que o futuro reconhecerá como nosso, podem ser chamados, sem exagero, de criadores...
Lourival GOMES MACHADO, *Bienal: o caso Bissier,* in "O Estado de São paulo, 23/9/1961

"A pintura de Bissier descende de Klee que, como Moholy-Nagy, foi um homem da Bauhaus. Estudando a fundo a pintura do Extremo Oriente Bissier utiliza também técnica oriental, pintando sobre linha ou sobre papel com côres transparentes. como Tobey sente que Ocidente e Oriente não são mais dois espaços separados e incomunicáveis ao ponto de serem considerados sob parâmetros diferentes: é necessário encontrar a unidade de medidas comuns. Entre uma obra de Moholy e de Bissier existem analogias e antagonismos igualmente significativos. A concepção oriental do espaço e Bissier não á matemática, mas tem fundamento na noção do não-limite e não do limite. Seus traços do não-limite se dilatam em imagens. Bissier procura unificar, na substancia, as duas grandes concepções históricas do espaço, mas ambos concebem o quadro não como representação mas como determinação do espaço e com um *modelo* que possa agir sobre a percepção e concepção do espaço daquele que frui de tal obra."
Giulio Carlo ARGAN

30. JULI, 1959
Têmpera sobre tela
20,3cm x 22,9cm

20. SEPTEMBER 59 MX, 1959
Têmpera sobre tela
18,7cm x 24,2cm

4. JUNI 61 MA, 1961
Têmpera sobre tela
22cm x 33,3cm

CA RONDINE 21.6.62 P, 1962
Têmpera sobre tela
17,6cm x 23,6cm

A 30. SEPTEMBER 62.2 DUNKLE AMPEL, 1962
Têmpera sobre tela
17,1cm x 26,6cm

IBERÊ CAMARGO (BRASIL)

Restinga Seca, Rio Grande do Sul (Brasil), 1914.
Iniciou seus estudos de pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, frequentando ainda o curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Viajou ao Rio de Janeiro em 1942 como bolsista do Governo do Estado. Em 1943 fundou, juntamente com outros artistas, o *Grupo Guignard.* Em 1947 recebeu o Premio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na Europa estudou pintura com De Chirico e André Lhote e gravura com Petrucci. De volta ao Brasil fundou o curso de gravura em metal no IMBA, em 1953, ministrando outros cursos em Porto Alegre em 1955/60/61/63/69/70; Montevidéu, 1960. Realizou diversas exposições individuais no Rio Grande doSul, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Washington e Londres. Participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais: Bienal Internacional de São Paulo, 1951 a 1975; Bienal do México, 1958; Bienal do Japão, 1960; Bienal de Veneza, 1962; Bienal de Toquio; Exposição Internacional de Gravura de Ljubljana. Recebeu, entre outros, o Primeiro Premio de Pintura Nacional na VI Bienal Internacional de São Paulo em 1961.

"Diante da obra apaixonada, do impastamento sensual e dramático, de Iberê Camargo, mais do que num depoimento gestual de cega motivação, somos levados a considerar as urnas da memória. Memória como repositório de um alfabeto emocional (não estão lá os carretéis da infância?). Memória antes da linguagem: antes da palavra havia o ser. O artista procura dar nome outra vez às coisas existentes. Na onda irrepetível daquela massa de matéria emocionada vemos transcorrer o grande mistério da forma. As formas não são fixas. Estão movendo-se na Forma. Cada forma tem uma infinidade de possibilidades. O figurativo ou o abstrato são, dentro disso, mera solução para determinados alvos da memória subconsciente. Hove quem dissesse que tôda a poesia é circunstancial, que todo o poema se constrói sôbre a circunstância. O artista inventa a partir de estimulos sociais imediatos, mas tem o dever de ligar o que é transitório a um conteúdo histórico que transforma em conclusão a circustância. Exemplo: Absalão e o poder jovem. Os carretéis é a abstração do Iberê/70. Abstração geométrica e Giotto. O coheciento das origens do problema confirma e autoriza a variação temporal da fórmula. Esta a realidade de Iberê Camargo, a de sentir-se em cada depoimento de sua conquista do espaço, a absorção genuflexa de tôda uma tradição universal, o consentimento numa cultura que não violenta o presente, mas lhe amplia as possibilidades de ser sempre mais futuro. Todos os tempos se apoiaram em tôdas as coisas, de uma natureza morta de Morandi a um teorema plástico de Mondrian — esta generosidade de visão enriquece a recepção esperitual de Iberê Camargo, em cuja pintura há a força de visão de um criador sem compartimentos, total.
Valmir AYALA, *O Sopro e a Imagem,* "O Correio do Povo", Porto Alegre 21/11/1970
"Fazendo um retrospecto da fase abstrata de Iberê, sentimos que, além do carretal eterno sempre pendente em alguma parte de seus quadros, há uma tônica acentuada na virilidade de se estilo, no desejo de libertação de seu caráter, na insatisfação de seu temperamento. Os quadros do ano de 1965 demonstram ainda a preocupação com a forma, quase se diluindo na cor, a intenção da figura tentando se expandir pelos limites brancos que ladeiam o quadro. Em 1967, o geometrismo discreto mas intencional, a força de uma gravidade puxando a forma para o centro do quadro, com o impressionante equilibrio de tensões diversas. Em 1968, o branco que antes ladeava a tela é retirado em favor da total expansão das formas. Em 1970, o erotismo, o fantástico, a intenção de retangularizar o perfil do carretel, como pretendendo diluí-lo. Em 1971, as formas o perfil do carretel, como pretendendo diluí-lo. Em 1971, as formas imponentes que emergem do universo caótico das cores entrelaçadas. Tudo isto é Iberê Camargo, com sua violência coexistindo com sua introspecção, sua paixão simultânea à sua racionalidade e lucidez. Um artista viril e, acima de tudo, gaúcho. Né, chê?"
João Inácio PADILHA, in "Jornal do Correio", Rio de Janeiro, 29/7/1972.

"Sem falar do seu período figurativo inicial, foram várias as faces vistas na abstração de Iberê Camargo. A uma realização seguia-se outra, com o pintor sempre lidando com problemas de matérias empastadas e revoltas, formas e texturas de grande tensão. Ora foi sombrio, como ocorreu em suas sequecias de telas com pretos e terras, ora foi arrebatado em outros quadros mais coloridos ou luminosos. Mas a sua arte sempre exigiu de quem a analisasse o esforço de uma interpretação pouco superficial. O espírito e os sentimentos conflitantes de um artista como este estão sempre presentes, mesmo em seus óleos mais simples. As matérias dos quadros de Iberê Camargo parece impregnada de uma convulsão de natureza cósmica. A subjetividade exacerbada do pintor está indelevelmente fixada na maioria das telas aqui apresentadas. Parece emanar das ardenciais abrasadoras de sua alma. Uma energia latente fermenta e faz agitar essa matéria, rica de potencialidade própria . Outras vezes vejo-a crepitando como a lava que sai da boca incandescente de um vulcão".
Antonio BENTO, Rio de Janeiro, dezembro de 1975

Avee Camargo, tout l'homme est dans la touche et dans ce empâtements dont nous suivons le glissendo. Tout, chez lui, est marche, mouvement, signe, tourbillon, dans cette matière dense, animée et parfis dramatique. Sa palette va de la violence du ton à la plus subtile harmonie, elle a des violets d'améthyste, des bruns, des rouges, des verts profonds, des blancs qui paraissent, aubes, dans l'ensemble où les noirs ont une claquante sonorité. On sent le peintre ivre de pate colorée. Un jeu? Il n'y a pas de jeu, mais le jet d'une expression exaltée, avec des traits de révolte, des zébrures, des triangles, des affirmations, des répartitions de taches. Virulente, volcanique comme une coulée de lave enchantée, la peinture d'Iberê Camargo est la révélation immédiate et unifiée d'un poète visuel, un poète visuel, un poète du geste et de la main.
Pierre COURTHION, Fevereiro de 1979

TADEUSZ KULISIEWICZ (POLÔNIA)

Kalisz (Polônia), 1899.
Realizou estudos de desenho e gravura na Academia de Arte de Varsóvia, tornando-se professor desta Academia desde 1946. Participou de inúmeras exposições na Polônia e no exterior, destacando-se: Praga, Roma, 1951; Milão, Viena, Paris, Haia, Amsterdam, 1952; Estocolmo, Oslo, Londres, 1953; Berlim, Munique, Nuremberg, Paris, 1955; Veracruz, Monterrey, 1960; Nova Delhi, Allahabad, Madras, São Paulo, Veneza, 1961; Florença, 1970; Praga, 1972; Exposição de Peças Polonesas doadas ao Museu Internacional em nome de Salvador Allende, Lodz, 1978. Obteve o Prêmio UNESCO na Bienal de Veneza, 1954; Primeiro Prêmio na VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961; Medalha de Ouro da Associação de Arte de Calcutá, 1964; Medalha de Ouro na International Book Exhibition, Leipzig, 1965; Medalha de Ouro na II Bienal Internacional de Desenho, Florença, 1970.

"É curioso como este artista polones consiga, de cada viagem, recolher um total de recordações muito exatas fixando-as em traços alusivos ou em anotações objetivas que lhe permitem reconstruir ou evocar nos rostos, nas coisas, nas paisagens, o significado autêntico da vida nos seus aspectos mais infinitos e mutáveis. Kulisiewicz volta a elaborar dados e recordações na prospectiva poética da fantasia, acentuando os efeitos de claro-escuro para exprimir em tons dramáticos a realidade de certas condições humanas ou de certos paises. (...) A "linguagem" de Kulisiewicz não é nem antiga nem moderna: é verdadeira, necessária ao seu desejo de conto fantástico. Pode-se portanto contar à maneira de Durer quando se afirma a qualidade original do signo: esta escritura alusiva, que cada artista inventa para si e para os outros, estimulado pela ansia de se reconhecer e comunicar."
Giuseppe MARCHIORI, catálogo *Kulisiewicz a Burano*, 1961

"Seus ciclos caracterizam-se por um virtuosismo onimodo que sem dúvida Tadeusz Kulisiewicz atingiu através do tirocinio de gravador em madeira e em metal, vencendo a matéria e dando desenvoltura ao traço. Parece-nos que a medida de seu virtuosismo escolheu como média de interpretação e deformação aquele senso intuitivo primeiro e em seguida profissional de que o desenho sempre foi e sempre será o arcabouço essencial de toda e qualquer obra plástica. Arcabouço; porém, não de sedimentação fixa duma realidade objetiva, mas sim ciência sensível de sucessivas desintegrações e reintegrações. Fruto de uma disciplina que se estiliza mesmo quando consequência continua de pesquisa digitais no suporte.
A marca mais fundamental dos desenhos de Tadeusz Kulisiewicz parece-me ser a serie nunca satisfeita nem terminada de procuras e buscas de assuntos ao longo de viagens, paisagens, costumes. Ora, essa ansia peripatetica subtende num mestre da linha e da textura uma fuga pertinaz ao estatistico e ao perempto, e uma vontade sempre aguda de testemunhar e registrar as veronicas da Terra, as efigies dos povos. A decisão de confiar mais na objetividade geografica e social do que na imaginação solitaria de um pequeno mundo de algibeira. Prova desse intento é a serie "Mexico", onde ele, sem filiar a Orozco, a Rivera, a Siqueiros ou a Tamayo, redescobre um Mexico sublimado pelo mormaço de sua ecologia incisiva."
José Geraldo VIEIRA, in "Folha Ilustrada", 3/11/1961

"Vimos dele, primeiro, na VI Bienal, o Ciclo do Mexico. E vemos agora boa parte de seu repertorio mundial colhido em viagens. Nada há nessa documentação imediata e sensível da caracterização dum Diario em ideogramas. Há, isso sim, o resultado da observação dum artista que se deixa atrair pelo povo, pela região, pelas situações-limites, pelas caracteristicas tipicas duma raça, dum país, dum planalto milenar, pelas variantes raciais dum "compound" humano como a população chinesa etc. Trata-se da revelação da verdade, apresentada não pode ser traida pelo artista que, contudo, se vê também a braços com a outra alça do dilema: ele não pode trair sua arte tornando-a meramente simbolica nem a forçando a servir a esta ou àquela dialética. Compete-lhe a coincidência das duas verdades, a da vida e a da arte, como sistema de mutua sinceridade."
José Geraldo VIEIRA, in "Folha de São Paulo", 10/8/1962

A escala das pesquisas de Kulisiewicz é bem extensa. Entre os seus primeiros ciclos — ambos dedicados a Szlembark — é visível a evolução do artista. O que caracteriza, porém, verdadeiramente a sua obra, independentemente do estilo que pode variar, é a sua relação viva, individual e sempre profunda com seu tema, com o homem. É justamente esta relação que determina a popularidade do artista e lhe permite estabelecer contato com os homens em qualquer latitude geográfica".
Ryszard STANILAWSKI, catálogo Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1962

DESENHO DO CICLO "INDIA", 1973
PEASANT' HEAD
Nanquim
42cm x 32cm

DESENHO DO CICLO "INDIA", 1973
CART
Nanquim
32cm x 41cm

DESENHO DO CICLO "INDIA", 1973
WOMEN
Nanquim
42cm x 28cm

DESENHO DO CICLO "INDIA", 1973
PESANT' HEAD
Nanquim
40cm x 35cm

DESENHO DO CICLO "INDIA", 1973
GIRL
Nanquim
42cm x 28cm

ISABEL PONS (BRASIL)

Bracelona (Espanha), 1912.
Realizou estudos de pintura e desenho na Escuela Nacional de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona e na Escuela Industrial de Sabadel, também em Barcelona, durante o período de 1925 a 1930. Frequentou as classes do Real Círculo Artístico de Barcelona e o atelier do pintor Carlos Vásquez, de 1930 a 1947. Nesta mesma época, realiza ilustrações para Garcia Lorca e tranfere-se para o Brasil, onde se radica. Participa de inúmeras exposições coletivas, detacando-se: II Bienal do México (Medalha de Ouro), Cidade do México, 1960; VI (Premio Melhor Gravador Nacional), VIII (Premio de Aquisição), IX (Premio de Aquisição), X (Premio Aquisição), XI (Premio Latino Americano de Gravura), XIII (Sala Brasília) Bienal Internacional de São Paulo, 1961/65/67/69/71/75; XXXI Bienal de Veneza (Premio Fiat), 1962; I (Primeiro Premio de Gravura) e II (Premiada) Bienal de Cracóvia, Polônia, 1966/68; Exposição Latinoamericana em Caracas, Venezuela (Premiada), 1967; Bienal de Ljubljana, Iugoslávia, 1971/73; Bienal de Desenho, Rijeka, Iugoslávia, 1972; Bienal de Desenho, Frechen, Alemanha, 1972; XII Bienal Internacional de São Paulo (Sala Especial), 1973; Bienal de Porto Rico, 1973; Bienal de Fredrikstad, Noruega, 1974; Bienal de Segóvia, Espanha, 1974; Bienal de Tóquio, 1974; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1974. Realizou exposições individuais na Suécia, Brasil, Argentina, Itália, Chile, África, Espanha, Portugal, Iugoslávia, Equador, Peru, Alemanha, Jerusalém, México, Tel-Aviv, Austrália, Inglaterra, Angola, Canadá, Suiça, Austria, Dinamarca, Estados Unidos e Noruega.

"Isabel Pons no disfraza su lenguaje, no lo esquematiza, no lo moderniza al gusto del día. Si todavía puede parecernos hoy, no figurativa, es porque se trata de otra realidad más imperiosa y más profunda: es que se sitúa por instinto en otro stado de Organización de la materia."
Pierre RESTANY, 1963.

"Talvez o segredo da arte de Isabel pons está nos fortes contrastes de valores e de intenções, capacidade de transfiguração do espaço visivo, fineza e virilidade do traço, empregado de tons ora secos, fechados, ora alegres; arte mais objetiva que subjetiva. E ainda assim nela se concentram austeridade e fantasia e acontece a passagem do natural ao metafisico."
Murilo MENDES, Roma, fevereiro de 1968.

"Já ha algum tempo venho destruindo sem piedade muitas de minhas obras, encontrando-me diante da surpresa de que esses fragmentos soltos, essas obras mutiladas adquirem sua plena liberdade casando-se entre si, entrelaçando-se milagrosamente formando um "todo", um conjunto com vida própria, com uma linguagem què me subjuga e que, mesmo sendo eu a sua criadora, me surpreende profundamente. Não pretendo inventar uma nova arte, mas persisto em simplificar e burilar minha linguagem própria, com amor, perseverança e obstinação."
Isabel PONS, Rio de Janeiro, 1974

"As obras recentes da artista catalã-brasileira são o ponto de chegada de um longo processo de retomada de suas próprias motivações visuais. Ponto terminal e de sintese sábia, no qual o emprego tão sutil quanto preciso de uma técnica mixta complexa exalta as possibilidades unidas da cor, pintada, da estrutura gravada da presença física do papel ou da tela."
Pierre RESTANY, Paris, 1974

"Isabel Pons est l'une des personnalités les plus authentiquement originales. Je n'insisterai pas sur sa maitrise technique sinon pour dire qu'elle lui permet d'exprimer pleinement ses songes, qui sont l'essentiel. Des songes d'ampleur cosmique: ils mettent en jeu aussi bien la mutation el la fin d'une humanité pullulante que les évasions interstellaires."

Arnold KOHLER, Genebra, 1972

V.I.P. N.º 1
Gravura em metal
61cm x 46 cm

V.I.P. N.º 2
Gravura em metal
61cm x 46cm

V.I.P. N.º 3
Gravura em metal
61cm x 46cm

V.I.P. N.º 4
Gravura em metal
61cm x 46cm

V.I.P. N.º 5
Gravura em metal
61cm x 46cm

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA (FRANÇA)

Lisboa (Portugal), 1908.
Atualmente reside em Paris. Ainda jovem inicia atividades em desenho, pintura e escultura. Viaja à Paris em 1928, onde trabalha com Bourdelle e Fernand Léger, frequentando também a Academia Ranson. Realizou sua primeira exposição em 1933, na Galeria Jeanne Bucher. Retorna à Portugal em 1939, viajando ainda para o Brasil, onde permaneceu no Rio de Janeiro. De volta à Paris, em 1947, a artista expôs na Galeria Pierre Loeb, obtendo a naturalização francesa em 1956. A partir de 1969, várias retrospectivas de seus trabalhos foram organizadas pelo Musée d'Art Moderne de Paris e por outros grandes museus europeus. Obteve, entre outros, o Premio Carnegie em 1958, Premio Internacional de Pintura na Bienal Internacional de São Paulo em 1964 "e o Grande Prêmio Nacional de Arte em Paris, 1963.

"A perspectiva interiorizada da artista portuguesa é uma ansia psicológica que transfigura soluções antepassadas. Sua concepção de espaço certamente encontra a genese remota em Polignoto de Tasos. Somente a sua terceira dimensão, os signos de que se vale, a recriação da organização especial, provém de outra experiência mental."
René de SOLIER, *Vieira da Silva,* Ed. Mussée de Poche, julho 1955

"Maria Vieira da Silva soube encontrar uma forma particular de existencia das coisas. As analogias de espirito e de tecnica com outros artistas quase abstratos, excepcionais, de nosso tempo servem apenas para mostrar que ela se incorpora ao que há de mais vivo e criador na pintura contemporanea. E' ao aspecto impessoal de sua estrutura estetica que se funde uma potente personalidade, avessa aos esquemas pré-existentes e a precaria estabilidade dos automatismos — que, em uma palavra, realiza-se pela via do processo indefinidamente renovado. Cada uma de suas telas é um recomeço, um semitateio, um trabalho que emerge de uma energia solitaria. E no entanto a coerencia, a continuidade, encontramo-la por toda parte."
Walter ZANINI, *Uma pintora portuguesa,* in "O Estado de São Paulo", 16/9/1956

"L'oeuvre de Vieira da Silva surgit et l'aiguillon d'une douce force obstinée, inspirée, replace ce qu'il faut bien nommer l'art, dans le monde solidaire de la terre qui coule et de l'homme qui s'en effraie. Vieira da Silva tient serré dans sa main, parmi tant de mais ballantes, sans fermeté, sans lacis, sans besoin, quelque chose qui est à la fois lumière un sol et promesse d'une graine. Son sens du babyrinthe, sa magie des arêtes, invitent aussi bien à un retour aux montagnes gardiennes qu'à un agrandissement en ordre de la ville, siège du pouvoir. Nous ne sommes plus, dans cette oeuvre, pliés et passifs, nous sommes aux prises avec notre propre mystère, notre rougeur obscure, notre avidité, produisant pour le lendemain ce que demain attend de nous."
René CHAR, catálogo Galerie Jeanne Bucher, Paris 1960

"Conforme disse Pierre Gueguer, em estudo analítico de sua arte, Maria Helena se distingue principalmente por sua capacidade tecnica e estatica de dominar o branco, esse "minotauro"

das cores, soerguendo-o a um estado carismatico de candura espiritual e até metafísica. Aliás, essa tendência vem da juventude da artista, pois todos os seus amigos de Santa Teresa no Rio e do bulevar Saint-Jacques, em Paris conheceram a sua tela "Ciranda".
De então em diante, já em sua arte abstrata, Maria Helena continua a sublimar o branco mantendo sua fidelidade às rendas, as faianças e aos azulejos de sua pátria."

José Geraldo VIEIRA, *A pintura de M.H. Vieira da Silva,* in "Folha de São Paulo", 5/11/1961

"Ce toiles dont l moindre parcelle été utilisée, aménagée, ces grandes toiles tissées si finement: Babels étagées oú s' abrite une population innombrable, bibliothèque où il y a des rayons pour tous les livres, mémoire où se presen̦t tous les souvenirs, inscrits sur le plus sensible cortex, ruches aux alvéoles serrées, et aussi bien boutiques de marchands de tableaux bourrées jusqu'au plafond, ciels couverts à craquer de branchages nus, — je les vois à la lumière de celles qui, de loin en loin, nous remènent au point du jour: celles oú les carreaux de la touche, les sarments de la ligne viennent de naitre dans l'aube blanche — clairières dans la futaie des autre toiles, les éloignant de nous pour les donner à voir du seuil de l'absence, les écartant pour que passe au milieu d'elles la respiration du vide.
Je retrouve ici ces linges blancs étendus entre les arbres, ces champs de neige dont la réverbération éclaire la pigmentation serrée de l'univers, ces miroirs presque vierges au fond desquels s'allume le pullulement, le foisonnement — stellaire, tellurique, urbain — des autres tableaux.
Je retrouve ici Vieira da Silva telle que nous la connaissons et l'aimons. Avec sa voix, comme celle d'un poète, d'un musicien — qui n'a que la sienne."
Gaetan PICON, catálogo Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1967

"En 1937, Vieira crée la Machine optique, rassemble et réorganise les fragments épars de soi-même et du monde sur l'unité régulatrice d'un élément de base qui devient le corpuscule ainmanté de la lumière et le grain germinatif de l'espace-temps soumis à ses pressions contradictoires. Dès lors Vieira tient en ses mains sures et fragiles le fil d'Ariane étoilé scintillant même au plus obscur du labyrinthe qu'elle tisse inépuisablement, avec la patience obstinée des abeilles ou des madrépores, et qu'elle nous invite à explorer comme le surgissement quotidien de notre mystère. Il faut mettre nos pas dans les siens, ouvrir à sa façon des yeus vigilants et distraits, écouter surtout les pulsations inquiètes ou sereines de son coeur."
Jean LEYMARIE, Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, setembro de 1969

"Nos quadros de Vieira há continuamente descrita a atitude dum coração dividido entre um realismo intelectual e uma sensibilidade que o repele. Essa fuga constante perante uma ordem de valores hostis ao espírito representados por volumes cuja composição atinge a sublimidade pela desintegração, não é mais do que o primeiro olhar da infância para quem as coisas são uma continuação que não se repete. Jardim de Azulejos em que cada tempo geométrico é transposto pelo emblema nele contido.
Como a própria pintura antiga e medieval inspirada na arte demasquinada e esmaltada dos emblemas, a obra de Vieira da Silva possui esse carácter minucioso, de iniciação a outros domínios que ultrapassam o da pintura: é, como a divisa é também, uma similitude abreviada. Similitude com o conteúdo profundo do pensamento que absorveu infinitas ressonâncias e traços particulares dum povo e dum grupo; e que, pela condensação da moral colectiva, das ideias universais, consegue distinguir a sua permanente qualidade individual, a sua alma proporcional à criatura."
Augustina BESSA LUÍS, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, maio de 1977

"A uno que se interesaba por saber si un tema preciso era el origen de un cuadro suyo, esto es si el título podía explicarlo, Vieira da Silva le respondió: Se podría contar toda una história sobre un cuadro escribir un libro. Todo está en él; el silencio, los rumores, las cartas que llegan y las que no llegan, un vidrio roto, un chal que cuelga del respaldo de una silla, las luces que encuentro, las cosas que recibo, que se depositan en el fondo de mi pañuelo y que anudo al cabo de un bastón de peregrino. Amontonadas, sacudidas por el movimento de la marcha, esas cosas se encajan, se rompen, se aglutinan a veces y se transforman de tal modo que a veces no las reconozco cuando, maravillada, desato mi fardo."
Guy WEELEN, in *Los Pintores Celebres,* Tomo III, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1963

LE THÉÂTRE DE LA VIE, 1974
Óleo sobre tela
100cm x 81cm

NOCTURNE, 1978
Óleo sobre tela
130cm x 97cm

LA MONTAGNE MAGIQUE, 1978
Óleo sobre tela
99cm x 116cm

LUMIÈRE, 1978
Óleo sobre tela
97cm x 130cm

ARLANES, 1978
127cm x 113cm

MEMOIRE, 1966/67
114cm x 146cm

ANATOL WLADYSLAW (BRASIL)

Varsóvia (Polônia), 1913.
Reside em São Paulo. Graduado em engenharia, iniciou suas atividades artísticas sob a orientação de Lucy Citti Ferreira. Durante dois anos, frequentou o atelier de Samson Flexor e foi um dos fundadores do Grupo Ruptura. Suas atividades atuais abrangem a pintura e o desenho. Participou de inúmeras exposições coletivas, dentre elas a grande maioria das Bienais Internacionais de São Paulo, merecendo várias participações em caráter de Sala Especial; participou ainda, por duas vezes, na exposição Panorama da Arte Brasileira, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou exposições individuais em Londres, Nova York, Washington, Cidade do México, Buenos Aires, bem como no Brasil, em Galerias e Museus. Integrou a representação brasileira na XXVI Bienal de Veneza e na Bienal de Toquio. Obteve o Premio de Melhor Desenhista na VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961; Prêmio Governo do Paraná (Pintura); Pequena Medalha de Ouro no Salão de Arte Moderna; Premio de Viagem, Ford Foundation.

"Tornei-me pintor abstrato porque acreditava ser esta pesquisa mais viva e atual, num campo praticamente virgem ainda, e o que é mais importante para mim, por me sentir melhor dentro do abstracionismo.
Realmente, por natureza, sou um sonhador, um tanto místico, sempre buscando os valores eternos e preocupando-me mais em estabelecer a relação entre o homem-espírito do que entre o homem-homem.
Estas inclinações, sem dúvida, poderiam levar-me igualmente, para o surrealismo, cuja poesia sempre exerceu sobre mim forte atração, mas acontece que ao mesmo tempo, existe em mim forte tendencia racionalista e ao lado de um ser eminentemente emotivo, encontra-se uma mente inclinada a problemas especulativos. Ora, a pintura abstrata oferece um meio ideal de expressão para um artista de tais tendencias."
Anatol WLADYSLAW, 1958

"Imbuído de matemáticas e geometrias, Anatol Wladyslaw, desde que o conhecemos, passou, de um desenho delicado, mais adstrito ao figurativo, ao abstrato musical, ao abstrato da linha mais pura, para retornar ao esforço de uma pesquisa que, a certa altura, não se conteve que não experimentasse um ecletismo, que se poderia considerar cético... Mas, pintor sempre na destinação de uma sensibilidade à busca de sua expressão, Wladyslaw não se limitou àquela dispersividade. Voltou atrás, corajosamente, para refazer, pelo desenho, menos coordenado, o caminho que devia construir. E quando retomou os pincéis para a pintura de 1961, ele havia chegado a uma formulação, indivisível de gestos bruscos e incisivos, que o predestinavam a uma nova imaginária."
Geraldo FERRAZ, 1960

"O que caracteriza a produção artística de Anatol Wladyslaw é o virtuosismo em progressão. Ou melhor, a capacidade do apuro funcional a serviço da manifestação em código. De fato, ele já não inventa mais processos locomove-se para a vanguarda mediante o emprego imediatista de módulos pessoais anteriores centrifugados agora. A tela, não obstante sua situação de superfície, não é para ele um muro onde inventar perspectivas. Antes, é uma concha para centrifugações. Cedo se deu conta este artista de que a arte de hoje em dia é apenas uma síntese de processos seriados, reunidos, justapostos e superpostos num suporte cerebelar, da mesma forma que a memória. Ciente disso, conglomera a sua fase geométrica com a sua fase cromática, a sua fase informal com a sua fase figurativa, tudo isso carimbando o suporte, da mesma forma que no peito do atleta as siglas de suas vitórias em tatuagens epidérmicas."
Jose Geraldo VIEIRA, 1966

"Não é todo dia que um artista se define com tanta clareza e objetividade a respeito do significado da arte, como o fez Anatol Wladyslaw. Em um período de grande confusão de conceitos, a visão de Wladyslaw surpreende pela simplicidade: "Arte para mim é tudo que é significado e revelador na minha vida". Sem elocubrações complexas, sem hermetismos semióticos desnecessários, Wladyslaw equacionou seu pensamento através de dois adjetivos cuja força de expressão encerra a sua visão do fato artistico. Condicionando-o à sua vida, determinou para si mesmo um limite que se circunscreve entre o significado e o revelar, metaforicamente considerado como "uma ponte, ou ligação espiritual. Ponte, que me aproxima do Universo, dos homens e do seu Criador, um elo frágil e balouçante que me conduz para o íntimo do meu ser". Creio que esta ponte considerada por Wladyslaw "como frágil e balouçante", não é tão frágil e nem balouçante como modestamente insinua o artista. Sólida, firme, a ponte de Wladyslaw nos permite uma caminhada segura, sem tropeços, livre de quedas bruscas, irrecuperáveis.
(...) Estes flashs de memória, pontuam a obra atual de Wladyslaw emprestando-lhe quase a medo, momentos fugidos indescritiveis. Captá-los é essencial para compreender a linguagem do artista.
Detectar estas zonas indefinidas na obra de Wladyslaw é mister para perceber que o ato de criar para Anatol não significa apenas jogar ludicamente com os materiais do oficio. Muito menos explorar o sensível, no que ele tem de mais superficial. Nos pastéis, óleos e acrílicos, Anatol Wladyslaw coloca-se com le "coeur aux battant" em uma posição em que o diálogo, mesmo que a "solto voce" precisa ser estabelecido. Captar esta intenção clara, é um passo largo para a compreensão de sua obra. Ignorá-la é desconhece-la."
Carlos Von SCHMIDT, Anatol Wladyslaw, in "Folha de São Paulo", 1/4/1979

SIMBIOSE MÁGICA
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

CAPTANDO O INDIZÍVEL
Óleo sobre tela
120cm x 110cm

DANÇA DA LOUCURA
Óleo sobre tela
120cm x 110cm

O QUE OS UNE?
Óleo sobre tela
100cm x 120cm

VISÃO PERDIDA NO TEMPO
Óleo sobre tela
110cm x 90cm

VII BIENAL DE SÃO PAULO 1963

AGAM, Yaacov	(Israel)	Premio de Pesquisa de Arte
DAVIE, Alan	(Grã Bretanha)	Premio de Pintura/Estrangeiro
DE LAMONICA, Roberto	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
GOTTLIEB, Adolph	(EUA)	Premio Prefeitura de São Paulo
LEIRNER, Felicia	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
LINS, Darel Valença	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
MOHALYI, Yolanda	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
OLMOS, Cesar	(Espanha)	Premio de Gravura/Estrangeiro
POMODORO, Arnaldo	(Itália)	Premio de Escultura/Estrangeiro
RIEDL, Fritz	(Áustria)	Premio de Arte Aplicada
SONDERBORG	(Alemanha)	Premio de Desenho/Estrangeiro
TOMASZEWSKI, Henryk	(Polônia)	Premio de Arte Aplicada

VII BIENAL DE SÃO PAULO 1963

ADOLPH GOTTLIEB (ESTADOS UNIDOS)

Nova York (Estados Unidos), 1903.
Realizou estudos na Liga dos Estudantes de Arte, 1919; Academie de la Grande Chaumière, Paris, 1921; Escola de Desenhos Parsons.
Expos pela primeira vez em Nova York em 1930. A partir de 1935 passa a expor anualmente com o grupo *The Ten,* integrados por artistas da vanguarda de Nova York. Realizou exposições individuais em Nova York, Massachusetts, Vermont, Milão, Londres e Paris. Participou de exposições coletivas em Nova York, Chicago, Washington, San Francisco, Illinois, Mineapolis, Pittsburgh, RFA, Brasil, Londres e Paris. Recebeu, entre outros, o Premio do Concurso Nacional Dudensing, 1929; Primeira Colocação no Concurso Nacional para Murais patrocinado pelo Tesouro dos Estados Unidos, 1939; Primeiro Premio na Exposição Anual da Sociedade de Artistas do Brooklyn, 1944. Prêmio "Prefeitura de S. Paulo" na VII Bienal Internacional de S. Paulo, 1963.

"Estou sempre empenhado no problema de projetar sôbre a tela imagens intangíveis e fugazes mas que têm, para mim, significado em têrmos de sensibilidade. O importante é transferir a imagem sôbre a tela tal como eu a vejo, sem deformação. Modificar a imagem equivale a falsificá-la; devo aceitá-la, portanto, como é. Meu critério está precisamente na integridade de tal projeção.
Frequentemente me acontece ouvir perguntar: "Mas o que quer dizer essa imagem?" Uma tal pergunta é absurda. A Imagem visível não deve necessariamente conformar-se nem a pensamento formulado verbalmente nem a fatos óticos. Mais apropriada seria a pergunta: "Qual é a sua verdade emotiva?". Tudo isso indica claramente, me parece, a minha convicção que a arte deve ter uma função comunicativa. Não é meu desejo, entretanto, estabelecer comunicação com qualquer um, mas somente com aqueles cujos pensamentos e sentimentos sejam vizinhos aos meus. Eis aí, porque, até para certos veneráveis experts, os meus quadros parecem indecifráveis. E agora, quando se chega recomendado com tanta solenidade para reforçar as posições alcançadas, de ser humanista, ou de voltar à natureza, quem pode dar ouvidos a estas exortações de ânimo tímido?
Os valores pictóricos não se propõem em termos de branco e preto — eu, por exemplo, prefiro uma impureza inocente a muita doutrina purista, mas por outra parte prefiro o não-conteúdo do purismo ao vulgar conteúdo do realismo considerado "social". A qualidade da matéria não tem significado se não exprime também qualidade de sentimento. A idéia de que o quadro seja uma mera combinação de linhas, côres e formas não pode sucitar mais do que tédio. A imagem subjetiva não deve necessariamente ter associação racional, objetivo, conscientemente disciplinado. Eu me considero tradicionalista, mas creio no espírito da tradição, não na vazia repetição de lugares os mais comuns. Em suma, me agradam todos os quadros nos quais reencontro aquilo que sinto".
Adolph GOTTLIEB, 1963

"O dualismo é o tema por excelência da arte de Gottlieb. Sua pintura é uma forma eloqüente de conciliar fôrças e emoções em conflito. Apresenta ela uma visão desapaixonada do mundo; desapaixonada porque, através da forma e da côr, o artista nos faz penetrar num universo onde as emoções humanas estão fundidas com os princípios físicos rudimentares—a gravidade, a suspensão, o movimento. Em telas recentes, Gottlieb cingiu-se a umas poucas formas poderosas, núcleos suspensos em tensão. O radioso disco solar pairando sôbre o magma ebuliente é uma afirmação de oposição radical, e essas formas—uma calma, definida e rigidamente contida, a outra indisciplinada, em fluxo—sugerem interpretações que vão do real ao metafísico: macho e fêmea, sol e terra, ordem e caos, criação e destruição, razão e emoção. As entidades positivas e negativas essenciais umas às outras entram em interação através do campo carregado da tela."
"No início da década de 1950, no entanto surgem quadros com padrões vigorosos, de todos os tipos, remanescentes das criações de Jackson Pollock, mas, ao contrário destas, tendo a aparência de serem pinturas feitas com facilidade. As obras do final dêsse período são chamados "grades" pelo autor. Nesse ponto, o artista efetuou a mudança da "pictografia" para a "explosão", através da conhecida série " , em que uma Imagem gráfica vigorosa domina a tela e das "Imaginary Landscapes", onde aparecem duas ou três formas flutuando numa tela dividida em duas áreas horizontais.
Finalmente, em 1957, o artista, seguindo seu princípio de reduzir e simplificar, dissolveu o formato rígido de suas paisagens, mudando para os espaços fluídos das "explosões". Na primeira obra que expressa êsse conceito, o quadro ficou reduzido a duas imagens: um disco vermelho incandescente

por sôbre uma explosão negra de tinta.
A partir daí, Gottlieb continuou a pesquisar a relação entre as formas circulares em côres primárias, flutuando sôbre uma massa de linhas negras, ou talvez uma larga linha caligráfica, sempre seguindo um forte sentido de movimento.
Em seus quadros da década atual, o pintor revela seu excepcional talento para a manipulação das côres. Em "Focal", de 1965, por exemplo, um disco verde flutua num campo de ouro, apenas equilibrado por uma série de pequenas barras horizontais de várias côres.
Lily LEINO, *Gottlieb, o mestre do expressionismo abstrato,* in "A Tarde", Bahia, 16/12/1969.

SEM TÍTULO, 1973

Monotipo
Edição: única
43,7cm x 60,5cm

FELICIA LEIRNER (BRASIL)

Varsóvia (Polônia) 1904.
Reside em São Paulo. Iniciou seus estudos de escultura em 1948, com Victor Brecheret. Participou de inúmeras exposições, entre as quais: II, III V, VI, VII, (Premio de Melhor Escultor Nacional), VIII e IX Bienal Internacional de São Paulo, 1953/55/59/61/63/65/67; Doze Artistas Brasileiros, Galeria das Folhas, 1957; Retrospectiva "10 Anos de Felicia", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1959; Individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1960; Individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961. Obteve o Premio de Aquisição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Homenagem no Dia Internacional da Mulher, em 1961, como a personalidade feminina que mais se destacou no campo das artes plásticas naquele ano; Sêlo Comemorativo da Bienal de São Paulo, CBTC, 1969; Medalha de Andrade, 1977; Grau de Grande oficial da Ordem Ipiranga, 1978.
"Embora liberta da anedota, que ainda a seduz no principio de sua atividade artistica, a escultora que a Galeria das Folhas, ora apresenta, não se evadiu inteiramente do figurativismo.

"Ultimamente, encontramos sua obra mais ligada a elementos de composição, que se desenvolvem para junções mais próprias, mais independentes de reminiscências históricas, as quais tanto ajudam o artista em seu caminho hoje em dia. As novas composições de Felicia se ligam muito mais ao espírito de nossa época, em sua procura de relacionar os elementos das artes uns aos outros, como nossa vida em sua totalidade. É óbvio que nossa consciência não permite tirar da memória tudo que sabemos sobre a evolução da arte neste mundo, mas percebemos, acima disto, as expressões típicas de nossa era com seu valor de arte pura, arte nova, que se desenvolve e da qual participam obra feitas com um esforço sincero e de alma, como aquelas de Felicia, sendo que eles não se limitam a um elemento só, como certas construções de abstrações concretas, perfeitas em seu gênero. Enquanto que aqui não se procura esta rigidez da forma e do material, ela deixa aberta uma porta feliz, aquela para a vida humana comum, permitindo justamente esta nossa participação mais ampla, para a qual agradecemos à Felicia."
José Geraldo VIEIRA, *Retrospectiva de Felicia Leirner,* in "Haitat" 54, maio/junho de 1959

Sua emoção nasce de formas com que depara na natureza. Não as estiliza porém, usa-as como ponto de partida para a sublimação de suas emoções. E não vemos como resultado um galho de arvore ou um bicho estranho, temos um conjunto de formas e movimentos a provocar determinada impressão no espectador.
Sergio MILLIET, 6 de maio de 1959

"A exposição de Felicia não só ressalta o seu valor artístico, como também atesta ser ela, hoje, uma das nossas escultoras que realmente procuram - sem sacrificar a forma - dizer alguma coisa com vocabulário próprio. Sua linguagem é simples, clara, bela e está ao alcance de todos. Se algumas vezes se entremeia na sua narrativa escultorica frases ou paragrafos que poderiamos apontar como empolados, nebulosos, nos quais a forma parece imprecisa, não devemos tomá-los como incontido desejo de bandear-se para os gloriosos ultimos "ismos" não. São — isso podemos assegurar atestados das verdadeiras procuras que sempre maroaram a autencidade da artista."
Quirino da SILVA, in "Diário da Noite", 11/5/1959

"E claro que levamos em consideração a variedade desta escultura, ao desprender-se dos seus moldes iniciais, figurativos, para atender as novas realidades simbolicas ou estruturais, na realização, sempre de um ato poetico, que em boa parte fulgura em sua nucleação viva e ativa e se espadana em gestos e desdobramentos, em refrações materializadas, que buscam entre si várias alternativas, realizando um esgalhamento em que se acha presente a flama, em debate, em clamores em articulações dirigidas a invisiveis horizontes, a alturas imponderáveis."
Geraldo FERRAZ, in "O Estado de São Paulo", 2/4/1961

"Felicia procura ver a escultura por dentro e por fora. O ornamento, o declamatorio, o teatral, enfim, já de há muito que foram postos à margem pela escultora. A materia fala por si mesma. A linguagem escultórica de Felicia não recorre a elementos alheios à escultura. Seus recursos não vão além como não voltam para trás. Por isso não lhe importam os efeitos, a duração do fogo fátuo. (...) Felicia é Felicia, não se detém para atender solicitações alheias à escultura. Sua inquietação obedece somente ao seu impulso criador."
Quirino da SILVA, in "Diário de São Paulo", 16/6/1963

"A linguagem plástica de Felicia é filha de uma sensibilidade nórdica, de surdas ressonâncias nostálgicas e místicas e fatais sujeições terrestres. A natureza tende a envolver cada vez mais essa obra com o seu manto de heras e tempo. Como a natureza tende a reunir e não a separar, a fundir e não distinguir, a fazer com que seu último fruto seja o resultado de nenhuma exclusiva anterior, mas de todas as experiências e tentativas pecas precedentes, a obra escultórica de Felicia Leirner tem essa continuidade natural, que nada exclui existencialmente, e é sempre por isso mesmo fundo e quase nucnca figural."
Mario PEDROSA, setembro de 1965

"A fantasia plástica de Felicia Leirner se manifesta pela ação de formas inspiradas na figura humana e na pura abstração. E seu universo imaginário se traduz pelo arranjo que empresta à matéria-prima.(...)
Cada escultura é uma proposta nova que se encerra em si mesma e se propõe concretamente com códigos do alfabeto da sensibilidade humana. Justapondo-se cada peça, depreende-se um conceito do qual se infere a manifestação ds fantasias da artista. Ela projeta formas, que coexistem com a natureza e mostram como a mão do artista pode modificar a paisagem externa, sem constragê-la ou desconcertá-la. A artista intervém na realidade exterior apenas com a sua liberdade de descontração acomodando-se aos organismos vivos e enfatizando com as suas esculturas as outras formas existentes. Ela trabalha ao lado da natureza e não contra esta porque a sua verdade advém das mesmas fontes de criação."
Radha ABRAMO, in 'Folha de São Paulo", 15/7/1978

YOLANDA MOHALYI (BRASIL)

Transilvânia (Hungria).
Graduada pela Academia Real de Belas Artes de Budapest. Veio para o Brasil em 1931. A partir de 1937, Yolanda Mohalyi participou da maioria dos Salões de Arte do Rio de Janeiro e São Paulo, apresentando seus trabalhos na I, II, III, IV, V, VI e VII Bienal de São Paulo, I e II Bienal de Córdoba. Participou ainda de numerosas exposições coletivas em Zurique, Lugano, Santiago do Chile, México, Buenos Aires e Tóquio. Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior, incluindo-se uma grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo, abrangendo cerca de 400 obras, em 1976. Recebeu, entre outros, prêmios, a Medalha de Ouro no Salão Paulista de Belas Artes, 1937; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1952; Prêmio SAPS e SESI, Rio de Janeiro, 1953; Prêmio Aquisição no Salão de Arte Moderna da Bahia, 1964; Prêmio para o Melhor Pintor Nacional na VII Bienal Internacional de São Paulo, 1963. Faleceu em São Paulo, em agosto de 1978.

"A moça da Transilvânia que fez toda a sua carreira no Brasil, hoje no amadurecimento admirável de sua expressão artística, tráz-nos com esta fase uma das mais altas e inexplicáveis manifestações da pintura que aqui já se produziram. Nelas se refletem as suas experimentações mais distantes, mais pesquisadas, passando pela fase da Bahia, chegando ao período de expressionismo sugestivo que mantinha até há pouco tempo, e subitamente se revelando uma poderosa coordenadora de formas e cores "para" uma formulação abstrata, em que o lirismo predomina, na definição vulgar e vaga do dicionário, "como se a alma se pusesse a cantar"

Geraldo FERRAZ, *O Abstracionismo Lírico*, in "O Estado de São Paulo", 1960

"Na atual fase vem conciliando um abstracionismo quase geométrico (pelo menos quadriculado em besantes e em losangos) com o requinte calido das cores vivas. Resultam composições novas, racionais, de otimismo sadio, com efeitos surpreendentes, sempre de espectro plácido. Não há forças desencadeadas, inumanas, telúricas, de conflitos ou protestos. Arte serena, panteística, de captação espontânea com a natureza.
Tudo organizado numa soberania harmoniosa quer pelo equilíbrio artesanal quer pela expressividade coerente. E são as cores, bem mais do que a matéria, que sobrecarregam com imantações emotivas os planos da fatura como uma grande bossagem de arestas e sulcos onde a refração das horas faz fulgurar o efeito das cambiantes. Daí o sentido de painel de seus quadros de tensão ao mesmo tempo lírica e monumental.
José Geraldo VIEIRA, in "Folha de São Paulo", 9/10/1964.

"Saindo aos poucos da figuração de colorido social — na qual predomina a atmosfera do silêncio e introspecção existente em toda sua obra, inclusive e, principalmente, na abstrata — Yolanda começou a incansável pesquisa em torno das infinitas possibilidades que só a sua apurada sensibilidade poderia captar no universo da cor e da forma. Iniciou séries diversas, em que explorou com grande fluência os agrupamentos de formas, a sua musicalidade, o seu ritmo. Buscou o movimento na magia dos entrelaces, invasões, sobreposições e transparências. Passou pelo sereno orientalismo contemplativo, para explodir na amplitude do gesto colorido, logrando uma qualidade dificilmente superada tanto na técnica como na coesão e na distribuição excepcional dos elementos compositivos. Realizou, portanto, um conjunto de impactos, em que as situações se sucedem sem agressividade, sóbrias, em opções premeditadas, mas formam um todo paradoxalmente emocional e incontido."

Sheila LEIRNER, in "O Estado de São Paulo", 5/9/1966

"Quando Yolanda Mohalyi chega ao Brasil em 1931 encontra nosso País passando por uma série de mudanças. Havia pouco tempo que tinha havido uma Revolução vitoriosa (de 1930) com imensas promessas de renovação, de destruir o passado. Era a época de construção, de otimismo de vitória. No campo intelectual a nossa cultura, com dificuldades revolucionava-se também, efeito de 9 anos passados, a semana de 1922. Assim que chega, é motivada por Segall, Yolanda integra-se nos movimentos que estavam revolucionando nossas artes: "Club dos artistas modernos" e a partir de 1937 a "família artistica paulista" e "Grupo dos Sete". Seu nome começa a consolidar-se definitivamente. Em 1937 recebe a medalha de ouro no "Salão Paulista de Arte Moderna". Continua figurativa, até que por volta de 1957, depois de muitas pesquisas, lentamente abraça o abstracionismo. Para mim é a sua fase mais importante. O seu abstracionismo tem facetas interessantes. Seu interesse pela cor e pela luz foi-lhe facilitado pelo informalismo. A cor (viva ou tênue não importa) não seria mais presa, parte em harmônicas nuances, entrosa-se com a forma. Seu imenso talento poderia agora plasmar o colorido. Seria um abstracionismo ao mesmo tempo movimentado, cedendo aos impulsos interiores, (impulsos estes adquiridos de fases passadas) e cerebral, lógica, construtiva. Yolanda constrói a sua realidade, o seu mundo interior. Nada é apenas ornamental e sim resultado de uma necessidade profunda e uma evolução natural de sua obra."
Sergio MALDONADO, *Yolanda Mohalyi muito informal,* in "Folha da Tarde", Belo Horizonte, 5/8/1972

HENRYK TOMASZEWSKI (POLÔNIA)

Varsóvia (Polônia)
Reside em Varsóvia. Realizou estudos na Escola de Artes Gráficas e na Academia de Arte de Varsóvia de 1934 a 1939. Suas atividades abrangem as artes gráficas, notadamente o cartaz. Participou da Exposição de Cartazes (Medalha de Ouro), Viena, 1948; Exposição Internacional de Cartazes, Nova York, 1949; Exposição Internacional de Caricatura, Viena, 1955; Buch Ausstellung, Leipzig, 1965; Bienal Internacional de Cartazes (Medalha de Ouro), Varsóvia, 1970; Bienal Internacional de Desenho, Wroclaw, 1978.

"O cartaz polonês sofreu de uns anos para cá curiosas metamorfases. A evolução que se produziu mostra incontestavelmente o caminho do desenvolvimento do cartaz na Polônia. O conteúdo dos cartazes, obra dos notáveis artistas Tomaszewski e Mroszczak, tornou-se condensado no decurso dos últimos anos. Sente-se nele uma tendência em representar a concepção gráfica de um modo extremamente compacto, liberto da tagarelice. Seu caráter pictural, tantas vezes assinalado, não foi substituído por uma forma seca ou estilizada Torna-se unicamente mais sóbrio, corrigido pelo humor e a lógica.
É limitando os meios de expressão que os desenhistas querem exprimir mais, e o conseguem em suas obras.
J.M.V.S., *Cartazes Poloneses no Brasil*, in "Jornal do Comercio", 22/7/1964

"A característica específica do estilo de Tomaszewski é a sua coloração.Tomaszewski é o pintor do cartaz, sendo o lugar do símbolo ocupado em seus cartazes pela "alusividade". É um desenhista de impressionante humor plástico, resultado de seu forte senso de humor."
Mariusz HERMANSDORFER, 1979

"O Salão do Cartaz é a rua. Lugar implacável, movimentado, variável no tempo, verdadeiro inimigo de pessoas mais sublimadas, para existir é preciso forçar a própria presença. É preciso ser agressivo e constantemente criativo nessa agressividade. O espetáculo dura apenas um momento. Ou existiu ou se cometeu uma gafe vergonhosa. Esta brincadeira é empolgante."
Henryk TOMASZEWSKI

STUDIO THEATRE WITKACY, 1972
Cartaz

BELGIUM SECESSION, 1973
Cartaz

THEATRE OF NATIONS, 1975
Cartaz

LADIES AND HUSSARS, 1977
Cartaz

50ÉME ANNIVERSAIRE DE L'UNION INTERNATIONALE DE LA MARIONETTE, 1978
Cartaz

VIII BIENAL DE SÃO PAULO 1965

ABAKANOWICZ, Magdalena	(Polônia)	Premio Arte Aplicada
BERNIK, Janez	(Iugoslávia)	Premio de Gravura/Estrangeiro
BONOMI, Maria	(Brasil)	Premio de Gravura/Nacional
BURRI, Alberto	(Itália)	Premio Bienal de São Paulo
CAMARGO, Sergio	(Brasil)	Premio de Escultura/Nacional
COLVIN, Marta	(Chile)	Premio de Escultura/Estrangeiro
DI PRETE, Danilo	(Brasil)	Premio de Pintura/Nacional
ODRIOZOLA, Fernando	(Brasil)	Premio de Desenho/Nacional
PONÇ, Juan	(Espanha)	Premio de Desenho/Estrangeiro
SUGAI, Kumi	(Japão)	Premio de Pintura/Estrangeiro
TINGUELY, Jean	(Suiça)	Premio Pesquisa de Arte
VASARELY, Victor	(França)	Premio Bienal de São Paulo

VIII BIENAL DE SÃO PAULO 1965

MAGDALENA ABAKANOWIKZ (POLÓNIA)

Varsóvia (Polônia), 1930.
Reside em Varsóvia. Realizou estudos na Academia de Arte de Sopot e Varsóvia, professora da Academia de Arte em Poznan, desde 1965. Participou de todas as Bienais de Tapeçaria de Lausane, de 1962 a 1979; VIII Bienal Internacional de São Paulo (Medalha de Ouro), 1965; Bienal de Veneza, 1968; "Wall Hangings", Museum of Modern Art, Nova York, 1969; "Perspectief in Textil", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969; Museo de Arte Moderno, Madrid, 1970; Festival de Arte, Edinburgh, 1972; "Abakanowikz, Nevelson, Vieira da Silva", Galeria Jeanne Bucher, Paris, 1978. Obteve o título Honoris Causa do Royal College of Art, Londres, 1974.

"On peut dire sans exagérer qu'avec les oeuvres d'Abakanowicz se dessine une nouvelle tendance dans l'histoire du tissage des tapisseries, mettant en relief les propriétés du tissu, démontrant divers systèmes de liaison de fils et de différents entrelacs. Il est évident que les ouvrages d'Abakanowicz s'écartent des voies battues de la convention artistique dans le domaine du tissage. Au contraire ils ouvrent à cet art de nouvelles possibilités..."

Wieslaw BOROWSKI, São Paulo, 1965.

"Je n'aime pas les régles ni les prescriptions, ces énemis de l'imagination. Je me sers de la technique du tissage en la pliant à mes idées. Mon art a toujours été une protestation contre ce que j'ai trouvé dans le tissage. J'ai commencé à utiliser les cordes, le crin de cheval, le métal et les fourures car ces matériaux m'étaient nécessaires pour exprimer ma vision et peu m'importait qu'ils fassent partie de la tradition de cette discipline. La tapisserie, avec son rôle décoratif, ne m'a d'áilleurs jamais intéressée. Je me passionnais tout simplement pour tout ce que l'on peut faire du tissage. Comment former les reliefs de la surface, comment se comporteront les taches mobiles du crin, enfin comment cette surface peut gonfler et éclater, montrant par les fissures des profondeurs mystérieuses."
Magdalena ABAKANOWICZ, Lausanne, 1969.

ALTERATIONS, 1976/79
40 figuras
Dimensão unitária: 80cm de altura

JANEZ BERNIK (IUGOSLÁVIA)

Ljubljana (Iugoslávia), 1933.
Diplomou-se na Academia de Belas Artes de sua cidade, onde também realizou um curso de especialização em pintura e gravura. Prosseguiu seus estudos de pintura em Paris, no atelier de Friedlander. Suas atividades abragem a pintura, a gravura e a escultura. Participou de exposições nos principais museus e galerias de Paris, Londres, Toquio, Roma, Veneza, Milão, Bolonha, Washington, Estocolmo, Edinburgh, Nova Delhi, Osaka etc. Premiado várias vezes, entre as quais na II Bienal de Jovens de Paris, Bienal de Artes Gráficas de Toquio, VIII Bienal Internacional de São Paulo e XXXI Bienal de Veneza. Seus trabalhos constam dos mais importantes museus e coleções do mundo todo.

"Primeiras letras escritas que significam a hegemonia de fato do espírito na pintura, a evolução de Bernik logo prossegue, indo mais longe, à carta, à comunicação, à lei. O velho símbolo da vida, o círculo, torna-se agora a glorificação da capacidde humana de vencer o cáos da matéria e o instituto que o empurra para o seu vértice, a capacidade de achar um caminho e um sentido onde poderia em sua consição que o assemelha a uma poeira solar no universo — tão fácil e lógicamente perdê-lo. O homem torna-se novamente presente na pintura, não numa simples aparição, nem por sua ação, mas pela razão organizadora. Contrariamente ao homem-observador da fase inicial de Bernik, e ao homem-parte-da-paisagem, do período posterior, o homem de agora não sómente existe, mas também deseja comunicar-se, criou uma trama complicada de traços e de pontos, para atingir, através do pensameto, ao homem, seu próximo, longínquo ou mesmo ainda nem sequer nascido, o homem dos séculos futuros ou de outros planetas, mas com o mesmo destino humano. Nesse mundo de escritos, de comunicações, de leis, temos o domínio do tempo e do espaço por Bernik; esses caracteres, tomados de diversas épocas e de diversas esferas culturais, falam da grande identidade da condição humana, das perplexidades e dos desejos do homem. Bernik, filho do presente, de um tempo em que a técnica é, na verdade, uma parte inseparável da vida humana, encontra ainda um meio engenhoso de dominar as distancias temporais e espaciais: um efeito quase fotográfico nos velhos documentos, mesmo as fotos com raios infra-vermelhos, que nos palimpsetos faz vir à luz, lentamente, a escrita primitiva, autêntica. E

seu espírito organizador não pode renunciar à ilustração matemática: os caracteres à margem de suas "cartas" as cercam como coordenadas misteriosas. O quadro se divide sempre em duas partes — por traço, um entalhe, uma ferida, um círculo; a confusão de uma faz um contraste dramático com a organização da outra, a confusão dos instantes se purifica e se organiza com a meditação."
Zoran KRZISNIK

SEM TÍTULO, 1978
Serigrafia a cores
50cm x 66cm

SEM TÍTULO, 1978
Serigrafia a cores
50cm x 66cm

SEM TÍTULO, 1978
Serigrafia a cores
56cm x 75cm

ZNAK, 1978
Serigrafia a cores
53,5cm x 79,5cm

STONE FOR BREAD, 1978
Serigrafia a cores
55,5cm x 75cm

ALBERTO BURRI (ITÁLIA)

Itália, 1915.
Reside em Roma. Realizou inúmeras exposições individuais, entre as quais: Roma, 1947/48/52/53/54/57/58/59; Florença, 1952; Chicago, 1953/58; Nova York, 1944/54; Paris, Veneza, Washington, 1956. Bolonha, 1957/59; Milão, 1957/58; Pittsburg, Turim, 1957; Bréscia, Búfalo, São Francisco, 1958; Basiléia, Bruxelas, 1959. Participou da Bienal de Veneza em 1952, 1956 e 1958; na Quadrienal de Roma em 1955, e nas principais exposições coletivas realizadas na Itália e no exterior. Obteve o Terceiro Premio no "Carnegie International" de Pittsburg e o Premio "Ariete" em 1959, entre outros. Suas obras encontram-se em Museus de Chicago, Nova York, Pittsburg, Roma e em várias coleções particulares do mundo todo.

"Selan l'humeur du moment, l'on puisse regarder les oeuvres de Burri comme des objets d'envoûtement intemporels ou, tout au contraire, des jeux expérimentaux dans la ligne, sans nécessité actuelle apparente, des collages post-dadaistes, ou très directement comme des témoignages inéluctables de l'un des aspects de maintenant, voilà bien qui témoigne de la richesse confusionnelle qui est l'essence même de l'aventure dans laquelle nous sommes actuellement plongés. Sa trame structurelle se faufile entre les rythmes proposés hier par Scwitters, et ceux qui découlent aujourd'hui des découvertes de Clyfford Still, son matériel actualise une sorcellerie qui rassurera ceux'effraie l'épouvantail de l'abstraction en devenir, mais qui inquiètera, et tant mieux trop d'amateurs en mal de conforts à tous prix (et au besoin au détriment de de l'art, n'est-ce pas...)Objets d'envoûtement? Rites d'exorcismes? Ni plus ni moins que dans n'importe quelle "ouvre" digne de ce nom. Mais ici il est particulièrement difficile au spectateur de ne pas s'inquiéter du choc en retour."
Michel TAPIÉ, Paris, 1956

"Ainda não passaram quinze anos desde que Burri, com os seus "Sacos", se expôs à execração das pessoas de juizo. Parecia então que o pintor lançara um irreverente desafio a toda a arte e que com essas telas sujas e remendadas escarnecesse Giotto e Rafael. Durante muitos anos os "Sacos" de Burri continuaram a ser um ponto de encontro e de embate entre a vanguarda e a reação: não se podia ir mais longe. Realmente Burri atingira um ponto tão escandaloso que, dentro em breve, a pintura moderna teria de se modificar. Mas não se modificou: nem a pintura, nem o pintor. Burri continuou no seu caminho, mas em vez de desfrutar o êxito — embora escandaloso — dos "Sacos", que agora, seria excusado dizêlo, se tornaram clássicos, dedicou-se a novas experiências que provocavam sempre maior perplexidade e entusiasmo. Foram as Combustões, as madeiras, os Ferros e agora os Plásticos. A cada nova fase se suspirava pela fase antecedente: este caso repetiu-se ritualmente até os Plásticos atuais, cuja rarefação — nos que são transparentes. — desde a primeira exposição escandalizou quase tanto como os "Sacos", embora duma maneira diferente. Entretanto, porém, Burri entrara nos Museus e já não era possível escandalizar-se abertamente. Começou a perceber-se que o preço pago por uma obra tão alta era esconder o seu requinte sob o aspecto agressivo de combustões e rasgões e usar as matérias mais humildes para as elevar ao máximo, metamorfoseando-se, com uma alquimia sub-reptícia, em matérias preciosas, de cores fúnebres e esplendorosas."
Cesare BRANOI, São Paulo, setembro de 1965

SERGIO CAMARGO (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1930.
Realizou estudos na Academia Altamira, Buenos Aires, em 1946, com Pettoruti e Lucio Fontana. Viaja pela primeira vez à Europa em 1948. Frequenta o curso de Filosofia da Sorbonne, Paris. Entra em contato com Brancusi, Arp e Van Tongerloo. Viaja à China em 1954. Vive em Paris desde 1961, retornando ao Brasil em 1974, quando radica-se no Rio de Janeiro. Participou de numerosas exposição coletivas, entre as quais: Arte Moderno Brasileño, Buenos Aires, Montevideu, Santiago e Lima, 1957; Transitions, Galerie Ravenstein, Bruxelas, 1963; Mouvement II, Galerie Denise René, Paris, 1965; Mouvement in Art, Tel-Aviv Museum, Tel-Aviv, 1965; Bianco+Bianco, Galeria de l'Obelisco, Roma, 1966; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966; Lumière et Mouvement, Musée d'Art Moderne, Paris, 1967; IV Documenta, Kassel, 1968; Kunstmarkt 69, Colônia, 1969; Basically White, Lucy, Milton Gallery, Londres, 1974; Bienal Internacional de São Paulo, 1955, 1957, 1965 (Premio Melhor Escultor Nacional) e 1975; III Bienal de Paris (Premio Internacional de Escultura), 1963; Bienal de Veneza, 1966; Bienal de Menton, França, 1970; Bienal de Medellin, Colômbia, 1970; Bienal de Carrara, Itália, 1973; Salon de la Jeune Sculpture, Paris, 1963/64/67/68/69. Realizou diversas exposições individuais, destacando-se: Signals Gallery, Londres 1964; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965/75 Galeria l'Obelisco, Roma, 1967; Gimpel Fils, Londres, 1968/70/74; Galeria Buchholz, Munique, 1969/70; Estudio Actual, Caracas, 1972; Museo de Arte Moderno, México, 1974; Galeria de Arte Global, São Paulo, 1975; Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo, 1977.

"The relationship between Camargo and sculpture is at once simple and infinitely complex. He wants to destroy form, volume, material and design, so as to animate his work solely by vibrations of light. His attitude is far from that of a nihilist, who destroys for the sake of destroying. Camargo destroys in order to construct. His conception of art is based on his conceptions of life which he finds unstable, intengible and in perpetual fluctuation. Life then - and therefore art - escapes all formulae, all schematisms. Nothing is fixed, nothing is stable, except obviously the personality of the artist who makes his

work homogenous despite an abrupt development. The artist, however, despite everything, is a victim of his own evolution, of his own ideas, his own intuition which directs, feritileses and enriches his plastic language. Camargo is indeniably an artist who sees our existence from the angle of eternal and vigorous renewal."

Karl K. RINGSTROM, *Signals*, Londres, Janeiro de 1965.

"Camargo fala numa espécie de "ordem da palha" para explicar a sua obra. Seria possível também usar a velha metáfora do labirinto, cuja loucura está precisamente no excesso de ordem e de método. De qualquer forma, a questão de uma leitura coerente desses trabalhos está presa justamente ao equacionamento do método e da palpitação assistemática presentes neles.
Vê-los como algum tipo de informalismo me parece um equívoco puro e simples, resultado sem dúvida de uma leitura grosseira e exclusivamente ótica. Mas para pensá-los como trabalho construtivo, baseado num sistema concreto de relações que seria por assim dizer sua própria essência — convém notar que essas esculturas não têm propriamente formas mas sim elementos combinados — é necessário ir além de um certo racionalismo formalista tradicionalmente ligado ao projeto construtivista da Europa ocidental."
Ronaldo de BRITO, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1975.

SEM TÍTULO
93cm x 30cm x 30cm

SEM TÍTULO
55cm x 60cm x 60cm

SEM TÍTULO
210cm x 40cm x 40cm

SEM TÍTULO
80cm x 120cm x 120cm

SEM TÍTULO
210cm x 50cm x 50cm

MARTA COLVIN (CHILE)

Chillan (Chile).
Realizou estudos na Escola de Belas Artes de Santiago. Bolsista do Governo Frances, ingressa na Sorbonne e na Academie de La Grande Chaumière, em Paris. A convite do British Council estuda na Universidade de Londres. Nomeada membro do Comitê Executivo da Associação Internacional de Artes Plásticas, viaja aos Estados Unidos em 1963. Professora de Escultura na Escola de Belas Artes de Santiago.

"A escultura deve surgir das mãos do artista a planta do seio da terra. Tal parece ser a divisa de Marta Colvin; ela tem lhe permitido eludir as sequidões do geométrico e as durezas do mecânico. Suas formas estão mais perto dos frutos, dos talhos ou do contorno de um braço, como um canto à fraternidade da beleza natural junto a beleza artística".
Antonio R. ROMERA, São Paulo, Outubro 1959.
"Marta Colvin, Chilienne, a beaucoup travaillé à Paris et y a parfois montré des ouvres rares. Mais j'avoue que c'est en Amérique du Sud, à la Biennale de São Paulo de 1965, que j'ai pris conscience de la richesse de son message. Dans l'architecture impersonnelle de cet immense bâtiment de verre divisé par des parois mobiles, elle avait réussi à aménager une sorte de sanctuaire, une caverne préservée ou ses oeuvres, venues de Paris et d'au-delà des Andes - car elle utilise aussi bien les pierres de ses montagnes que les charpentes du Marais s'éclairaient de leur lumière intérieure et s'allumaient mystérieusement. Marta Colvin est un grand constructeur, pleine de souffle, et, même dans ses oeuvres de petites dimensions, elle, que les grandes pierres n'effraient pas, garde une imagination épique. Elle bâtit, dans un mouvement ascendant, de grands axes qui s'articulent en étoiles, proues conquérantes de l'espace environnant. Ou bien elle édifie son propre toit, ses portes du soleil aux mesures de l'homme".
Jacques LASSAIGNE, Paris, 1967.

NAVE, 1967
Pedra
110cm x 65cm x 60cm

LOS OJOS DE LA TIERA, 1968
Madeira policromada
100cm x 75cm x 60cm

SOLSTICIO, 1978
Pedra
360cm x 10cm x 120

ROSA DE LOS VIENTOS, 1979
Pedra
360cm x 200cm x 330cm

FANAL, 1979
Pedra
220cm x 40cm x 45cm

FERNANDO ODRIOZOLA (BRASIL)

Espanha.
Veio para o Brasil em 1953, fixando residência em São Paulo. Em 1955, realiza uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1959, recebe o Premio Leirner na Galeria de Artes das Folhas. Em 1966 representa o Brasil na VII Bienal de Toquio. Participou da VIII, XII, XIII e XIV Bienal Internacional de São Paulo. Possui obras em Coleções e Museus do Brasil e do exterior. Integra o grupo internacional "Phases".

"A imensidão é uma categoria filosófica e poética do devaneio, filosófica porque ama o saber; poética porque ama a vida. O devaneio, por uma questão de inclinação congênita, contempla sempre a grandeza. A contemplação da grandeza determina uma atitude especial, um estado de alma particular, que faz o devaneio colocar o sonhador fora do mundo mais próximo e diante do mundo com a marca do infinito. A obra de Fernando Odriozola, ao longo dos anos, vem a cada dia sendo ainda um exercício da consciência, de uma consciência a um só tempo aguda e grave; aguda porque lírica; grave porque também épica. Seus espaços são sua forma de silenciar e tais silêncios nos lembram um simples verso do poeta Jules Vallès: "O espaço sempre me fez silencioso". Fernando Odriozola utiliza-se do espaço visual de suas composições para compor sua sonata de esperança, na crença alquímica que todos deverão perceber suas cores de mago e bruxo, cores que falam de natureza, daquele natural que nunca deveria ter deixado o homem, se é que realmente o deixou. Pode parecer estranho, mas essa imensidão interior de Odriozola é a que oferece a verdadeira significação a certas expressões visuais de seus trabalhos. Não se pode ficar diante de seus desenhos ou pinturas sem sofrermos uma espécie de magia que nos conduz à meditação, não a meditação dos gurus industrializados pelas metrópoles, mas os antigos sacerdotes de seitas tão misteriosas como inverossímeis. A poesia de Odriozola se faz com o sentido gráfico das coisas, se é que as coisas passaram a ser discutíveis. É nessa discussão perene que Odriozola nos coloca diante do real. Como dizia Novalis "a poesia é o único real absoluto (...) quanto mais

poético, mais real.". Em tais devaneios que conseguem cominar o homem mediativo, os pormenores se apagam, como ocorre nos trabahos de Odriozola. O tempo se esconde e o espaço se estende infinitamente, pois não passa de diálogo entre duas imensidões que flui de dentro para fora na comunicação do fantástico interior; e a que flui de fora para dentro, ou reflui, que é a resposta também fantástica do observador-fluidor. Na alma descontraida mediativa e sonhadora, a imensidão parece esperar por suas imagens. O espírito vê e revê objetos, até que a alma encontre no objeto o ninho de uma imensidão maior, o êxtase. E será impossível para quem tenha um pouco de sensibilidade e percorra esses mapas geográficos da alma de Odriozola, seus desenhos; ou os tesouros escondidos dessa alma de pirata, sua pintura; e não se entregue, comovido como a vida, diante desses espectros de sua imensidão total."
Alberto BEUTTENMÜLLER, São Paulo, Junho de 1979.

PLANTA E SOL, 1979
Desenho a manquim e acrílico
80cm x 40cm

PÁSSARO, 1979
Desenho a nanquim e acrílico
50cm x 70cm

A LUA, 1979
Desenho a nanquim e acrílico
80cm x 80cm

MAR, 1979
Desenho a nanquim e acrílico
70cm x 60cm

TOURO, 1979
Desenho a nanquim e acrílico
70cm x 50cm

KUMI SUGAI (JAPÃO)

Kobe (Japão), 1919.
Realizou estudos na Escola de Belas Artes de Kobe. Viajou a Paris em 1952, onde fixou residência. Realizou exposições individuais em Paris, Nova York, Leverkusen, Hannover e Milão. Participou de diversas exposições coletivas internacionais, entre as quais: Salão de Maio, Paris, a partir de 1952; Bienal de Veneza, 1962; Bienal Internacional de São Paulo, 1959/65; além de exposições em Pittsburg, Carnegie, Kassel, Londres e Paris. Recebeu, entre outros, o Prêmio do Museu de Arte Moderna de Tóquio; Prêmio na Bienal Internacional de Gravura de Tóquio; Prêmio Pintura e Escultura da Década na Bienal de Veneza, 1962; Prêmio de Melho Pintor Estrangeiro na VIII Bienal de São Paulo, 1965. Seu trabalhos constam do Museu de Arte Moderna de Paris, Museu de Arte Moderna de Nova York, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; além de museus e galerias em Roma, Oslo, Helsinki, Leverkusen, Hannover, Krefeld, Búfalo e Pittsburgh.

"Il a l'originalité de n'être ni un peintre japonais de tradition folklorique, ni un imitateur de l'art Européene. Pourtant sa peinture est actuelle et cependant foncièrement extrême-orientale... Kumi Sugai est, de beaucoup, le meilleur peintre japonais que nous ait été révelé depuis la guerre."
Michel RAGON, in *L'Aventure de l'Art Abstrait*, Robert Laffond Ed. 1956

JEAN TINGUELY

Friburgo (Suiça).
Em 1945 realiza suas primeiras construções em fio de ferro, metal, madeira e papel. Utiliza a velocidade como meio de desmaterialização. Desenvolve em Paris o "Métamécanisme" que permite a utilização funcional do acaso. Expõe em Paris, Milão, Marseille, Estocolmo, Suiça, Itália, Bélgica, Etados Unidos, Japão e Alemanha. Participou de manifestações artísticas e conferências nos principais museus do mundo todo. Em 1962, realiza o filme "Fin du Monde" com a NBC, no deserto de Nevada.
"Jean Tinguely fut un des premiers, après la guerre, à concevoir le mouvement mécanique comme élément de l'oeuvre d' art, aussi essentiel que la couleur, le dessin, le volume sculptural. Renouant ainsi avec les essais cinétique de Duchamp et du Bauhaus, il en comprit la portée pour notre monde stigmatisé par le dynamisme. Pour Tinguely, il ne s'ágissait pas de rivaliser avec la technique et de se subordonner à ses buts rationnels. Son art est consacré dès le début à l'utilisation functionnelle du hasard. Les machines qu'il construit produisent donc l'imprévu qu'elles enchainent ensuite dans une libre continuité des moments lyriques et dynamiques".
Franz MEYER, Berne 1965.

"Conheci-o já em 1958, estando eu em Paris; assisti aos "happenings explosivos" dos discos monocromicos de Yves Klein animados por Tinguely na Galeria Iris Clert. Durante quinze dias na rue des Beaux Arts burgueses e estudantes não puderam dormir por causa inclusive da zoeira infernal do piano mecânico. "Hommage à New-York." E contudo Tinguely nada tem do cabotinismo de Dali, Mathieu e Agam! Ele apenas precisava despertar uma mentalidade revolucionaria no publico e uma mentalidade prospectiva no meio artistico. Tanto que dentro em breve isto é, em 1959, quando vim da China, mal saltei do turbojacto da Air France em Orly fui ver se ainda assistia ao funcionamento da maquina que Tinguely havia montado no peristilo do Museu de Arte Moderna durante a primeira Bienal de Paris...
Depois de Calder, Jean Tinguely à o unico escultor que levou mais além a genialidade de Marcel Duchamp (o homem que soergueu uma roda de bicicleta à categoria de peça de arte); e foi o unico seguidor de Giacometti e Gonzales quanto à vivificação da sucata das usinas transformando-as não como aqueles, apenas em escultura longilíneas, mas sim em máquina, ou melhor em "meta-mecânica".
José Geraldo VIEIRA, in "Folha Ilustrada", 19/9/1965

VICTOR VASARELY (FRANÇA)

Pecs (Hungria), 1908.
Trabalhou na Academia de Pintura de Budapest e depois na Escola fundada por Alexandre Bortnyik, que seguia o mesmo espírito da Bauhaus. Radicou-se em Paris, em 1930, trabalhando em diversos ateliers de artes gráficas. Em 1944, realizou sua primeira exposição de pintura na Galeria Denise René, participando, a partir de então, das mais importantes manifestações de arte abstrato-geométrica e cinética, não só com obras pictóricas, como também com textos teóricos. Premio Guggenheim, 1964; Grande Premio Bienal Internacional de São Paulo, 1965; Premios nas Bienais de Gravura de Ljubljana e Cracóvia. Vasarely fundou um museu didático em Gordes, em 1970. Reuniu seus diversos textos teóricos e manifestos, no volume "Vasarely Plasticien", R. Laffont, Paris, 1979.
"Le principal caractère de la "Plastique cinétique" est d'être une plastique multi-dimensionnelle. "Peinture et sculpture — affirme en effet Vasarely — deviennent des termes anachroniques: il est plus juste de parle d'une plastique bi, triet multidimensionnelle. Il ne s'agit plus de manifestations distinctes de la sensibilité créatrice, mais du développement d'une unique sensibilité plastique dans des espaces différents. "Entendons par là que les données de la création étant ramenées à des constantes mesurables, l'objet initial de cette création peut, sans être altéré, s'incarner selon le cas dans une oeuvre monumentale, une toile, une tapisserie, une planche d'album ou un film. C'est une question de "mise en fonction". En oeuvrant — explique Vasarely — je ramène toutes les données de ma création à des constantes, afin de les retrouver identiques au moment de la re-création."
Guy HABASQUE, Paris, 1957.

"Cabe referir a questão do múltiplo, antes de passar para a tentativa de um perfil da obra do mestre húngaró-francês. É ele um dos esteios básicos do conceito de multiplicidade da obra na arte contemporanea, não só por preconizá-lo claramente desde 1953 ("se a arte quis ser, ontem, sentir e fazer, ela pode ser, hoje conceber e fazer. Se a conservação da obra residia, ontem ainda, na excelência dos materiais, na perfeição de sua técnica e na maestria da mão, ela se encontra hoje na consciência de uma possibilidade de recriação, de multiplicação e de expansão. Assim desaparecerá, com o artesanato, o mito de peça única e triunfará, enfim, a obra difundível graças à maquina e através dela"), como também por ser aquele que talvez mais tenha feito consequentemente do múltiplo a sua própria linguagem inalienável. Para tanto, seu caminho até aqui veio vindo no módulo (o quadrado tomado como unidade plástica, elemento por excelência da sintese artística ambiental, que é a arquitetura) à permutação em conjuntos fixos, desde à obra multiplicada, sobretudo serigráfica, e desta última, por fim, à permutação com elementos móveis, solicitando a atuação criadora direta do espectador em jogos de placas quadradas e redondas distribuíveis segundo a vontade e a sensibilidade de cada um."
Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", outubro de 1973

N.º P 1005 "DIRAC", 1978
Acrílico sobre tela
200cm x 200cm

Nº P 1003 "KAABA-III", 1978
Acrílico sobre tela
224cm x 112cm

N.º P 1013 "LYRA", 1979
Acrílico sobre tela
190cm x 190cm

N.º P 1018 "SEXTANS", 1979
Acrílico sobre tela
192cm x 188cm

N.º P 1012 "STRI-OETE", 1979
Acrílico sobre tela
200cm x 190cm

IX BIENAL DE SÃO PAULO 1967

BALDACCINI, Cesar	(França)	Premio Bienal de São Paulo
CARVALHO, Flavio de	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
CRUZ-DIEZ, Carlos	(Venezuela)	Premio Bienal de São Paulo
FUKITA, Fumiaki	(Japão)	Premio Bienal de São Paulo
JOHNS, Jasper	(EUA)	Premio Bienal de São Paulo
KANTOR, Tadeusz	(Polônia)	Premio Bienal de São Paulo
LAMELAS, David	(Argentina)	Premio Bienal de São Paulo
PISTOLETTO, Michelângelo	(Itália)	Premio Bienal de São Paulo
REICHERT, Josua	(Alemanha)	Premio Bienal de São Paulo
SCHOONHOVEN, Jan	(Holanda)	Premio Bienal de São Paulo
SMITH, Richard	(Grã Bretanha)	Premio Itamaraty

IX BIENAL DE SÃO PAULO 1967

FLAVIO DE CARVALHO (BRASIL)

Amparo de Barra Mansa (Rio de Janeiro), 1899.
Engenheiro civil e arquiteto, realizou estudos na Escola Americana de São Paulo; Lycée Janson de Sailly, Paris; Clapham College, Londres; Stonyhist College, Inglaterra; King Edward the Seventh School of Fine Arts, New Castle, Inglaterra; Universidade de Durham (engenharia civil), Inglaterra, foi ainda aluno de Paulo Duarte no curso de Antropologia da Universidade de São Paulo. Trabalhou como engenheiro calculista; foi diretor e fundador do Teatro Experiência, São Paulo, 1932/33; presidente do Clube de Artistas Modernos em 1932. Participou de inúmeras exposições, entre as quais: Salão Nacional de Belas Artes, 1931; Exposição de Arte Brasileira, Londres, Chile e Praga. Recebeu, entre outros prêmios, a Medalha de Ouro na IV Bienal de São Paulo; Grande Medalha de Ouro no IV Salão de Arte Moderna de São Paulo; Sala Especial na VII Bienal de São Paulo e Sala Permanente no Museu de Arte Brasileira; Grande Prêmio na IX Bienal de São Paulo.

"Sa peinture respire la même impudence de ses paroles: Soutine, Terechkowitch, Van Gogh; dans le periode des soleils dements. Dans ses portraits il ne cesse de jouer avec le feu... Les dessins de Flávio brûlent comme ses portraits."
Michel SIMON

"Nunca consegui abandonar uma idéia, por obsoleta, talvez porque são estas fundamentadas em verdades. Frequentemente, retomo o curso de uma idéia anos depois de abandonada e continuo no seu desabrochamento. As idéias totalmente resolvidas e esgotadas não interessam mais e pertencem ao grande cemitério da vida e ao bocejo do mundo. Em pintura, tanto quanto em arquitetura e escultura, posso apreender sem demora o motivo fundamental, embora pertença este ao cemitério da minha vida."
Flávio de CARVALHO

A transcedência do nú de Flávio é dramática. E a sua obsessão, na insistência do tema, inclina-o ao descarnamento do nú, como se buscasse algo atrás dêle, como se seu fim fôsse o anti-nú, tudo aquilo que o nú esconde, na vingança do amor, em face da efêmera sociedade que dêle decorre.

Nos últimos desenhos, principalmente, assinala-se o desejo de renegar o nú, para encontrar o suporte que o mantém. Não é mais a carne, superficial e aparente, que o seduz, mas os ossos do nú, a omoplata como osso do amor recebendo a cabeça do amante atônito, o tíbia, o fêmur, as costelas que sustenteam o arcabouço do tórax, embora os seios tendem disfarçar a rudeza do esqueleto. Onde reencontrar o nú originário, farto e sensual, nestas mulheres de pé, contemplando-se imóveis e abandonadas e, pela primeira vez, expondo-se como prisioneiras e condenadas, escravas de um envólucro, antes sedutor, agora tragicamente real?

Nunca nenhum artista, de qualquer tempo, debrucou-se diante do nú com esse olhar ao mesmo tempo amoroso e condenatório, como se desejasse vingar-se da aluminação do nú, para reduzi-lo a essa verdade ascética, onde a vida é irmã da morte e o eterno se enlaça no efêmero com a sofreguidão da consciência que renunciou à impostura da ilusão.
Francisco Luiz de ALMEIDA SALLES, 1966

CARLOS CRUZ-DIEZ (VENEZUELA)

Caracas (Venezuela), 1923.
Graduou-se pela Escola de Belas Artes de Caracas, de 1940 a 1945. Foi diretor artístico da Agência de Publicidade McCann-Erickson da Venezuela e ilustrador do jornal "El Nacional" de Caracas. Viveu em Barcelona, Espanha, de 1955 a 1956. Foi sub-diretor e professor da Escola de Belas Artes de Caracas e professor de desenho na Escola de Jornalismo da Universidade Central da Venezuela, entre 1958 e 1960. A partir desta data passa a residir e trabalhar em Paris. Realizou exposições individuais na Venezuela, Espanha, Itália, Alemanha e França. Participou de diversas exposições coletivas internacionais, entre as quais: XXXI Bienal de Beneza; II, IV e IX Bienal Internacional de São Paulo, III Bienal de Arte, Córdoba; além de exposições no México, Bélgica, Holanda, Suécia, Dinamarca, Estados Unidos, Israel, França, Espanha e Alemanha. Recebeu, entre outros, o Grande Prêmio na III Bienal Americana de Arte, Córdoba; Prêmio Secretaria de Cultura e Educação, Córdoba; Segundo Prêmio no Festival de Pintura de Cagnes-sur-mer, França, 1969; Prêmio Nacional de Artes Plásticas, Venezuela, 1971; Prêmio "Integração das Artes" na VI Bienal de Arquitetura de Caracas, 1976.

"Carlos Cruz Diez, au fond du problème physique de la couleur, ne se contente pas de nous présenter la solution icute taite de la surface peinte, du pigment posé sur n'importe quelle matière. Il ne s'arrête pas non plus à la trouvaille lucide des Impressionnistes et des Fauves: le principe des couleurs complémentaires et l'exaltation d'une couleur sur une autre qui lui est opposée. Les investigations de Cruz Diez sont amené à mettre en évidence que la couleur n'est pas une matière, mas sculement une sensation; et par conséquent, en réduisant la couleur à ses propriétés particulières inhérentes au sens visuel, il la dénude et nous l'offre telle qu'elle est essentiellement: un résultat de la réfrection de la lumière, une abstraction équivalente dans la facûlté visuelle à ce qu'est le son pour le sens auditif."
Manuel QUINTANA CASTILLO, *La Peinture Vénézuelienne a la XXXI Biennale de Venise*, maio de 1962.

"Reunindo os três procedimentos — luz aditiva, luz subtrativa e luz reflexiva — Cruz-Diez obtém uma diversidade quase infinita de efeitos luminosos e pode alegrar-se de ter à sua disposição no espaço uma gama muito mais rica e diversa que a utilizada pelos pintores que trabalham sôbre o plano. Diversidade essa aumentada ainda mais pela possibilidade de jogar ao mesmo tempo com a potência e a posição da luz, a qual desempenha um papel muito diferente segundo o lugar que se encontre. Lateralmente, a luz passa quase que por completo através do "rhodoid" e se produz o máximo de subtração. De frente, a luz atua diretamente sôbre os pigmentos e salta sôbre as lâminas perpendiculares. A isso é preciso somar ainda as possibilidades de variações devidas à matéria do "rhodoid". Os efeitos variam conforme essa matéria seja translúcida, mate ou brilhante. Além do mais, a situação do espectador condiciona amplamente o aspecto do quadro. À medida que o espectador se desloca lateralmente, o "rhodoid" vai funcionando como quebra-luz entre os pigmentos e a retina, e a subração vai superando a côr aditiva e a côr reflexiva. Admiramos a fusionante diversidade dos métodos aperfeiçoados por Cruz-Diez e as transmutações de côr-luz que alcançou mediante os mais variados processos. Debaixo da aparente simplicidade de suas obras, todo um conjunto extremamente complexo de experiências nos é oferecida nas Fisicromias, tôda uma alquimia a côr, de uma riqueza até agora desconhecida na história da arte. "A côr aplicada sobre um objeto está morta", diz Cruz-Diez. "Projetada num espaço vive, é rica, variada, vibrante. Quando comparo um "ektacrome" com sua reprodução impressa, prefiro o "ektacrome". Nêle as côres, atravessadas pela luz, adquirem uma vida incomparável".
Jean CLAY, catálogo IX Bienal de São Paulo, Venezuela, 1967

"As tramas de côres que cobrem o plano engendram uma cor que se transforma segundo a distância do espectador. Superpondo uma trama móvel, já por meio mecânico, já por ativação do espectador, realiza-se segunda transformação que desenvolve côres que não parecem estar contidas no plano. Movimentos ondulatórios contrários ao deslizar real da trama desenvolvem uma luminosidade superior à das côres isoladas. A trama móvel que cobre as fixas, anula momentaneamente certas côres revelando assim novas adições e ao mesmo tempo criando um espaço intermediário de onde a luz atua sobre as côres, fazendo-as passar de um estado bidimensional ao de volume".

"Meus trabalhos e pesquisas permitiram-me constatar que a cor não é meramente "a cor das coisas", a "cor da gravata", a "cor da forma", a "cor de pigmentos em emulsão aplicadas sobre uma superfície", a "transparência do vitral: a cor é UMA SITUAÇÃO EVOLUTIVA, UMA REALIDADE que atua com a mesma violência sobre o sêr humano do que a do frio, do calor, a da libido, a do som, etc.. O "conhecimento" de séculos impede-nos que nos desliguemos da "cor artística" ou de sua noção simbólica, esotérica ou cultural. A idéia de "cor autônoma" como situação evolutiva no espaço, sorteia toda a minha obra. O que sucede entre esta situação evolutiva e a cumplicidade e implicação de cada espectador é, para mim, uma nova noção de arte".
Carlos CRUZ-DIEZ, 1972

"Cruz-Diez descarta de saída a idéia de levar para suas obras problemas pessoais ou subjetivos. "Importa — diz — o evento plástico que eu posso criar". Artista cinético, suas duas matérias-primas são o movimento e a cor (luz). Desde cedo sua preocupação foi encontrar a "matéria cor", ou melhor, uma outra "condição de cor" que não fosse a eterna superfície pintada com pigmentos ou emulsão, nem a cor do vitral. Criou, então, o que denominou de "Fisiocromias", que são "estruturas cambiantes projetando a cor no espaço", ou "criando uma atmosfera de luz colorida que modifica com a intensidade e a posição da fonte luminosa, a posição e a distância do espectador". Suas primeiras fisiocromias (quadros/painéis) foram construidas com estrias colocadas perpendicularmente sobre o suporte, cuja cor se modificava em função do deslocamento do espectador diante da tela. Dionísio del Santo, no Brasil, substitui as estrias de madeira por cordames, sem romper sua linha criativa. nas cromointerferências e cromosaturações temos ambientes tridimensionais que permitem a experiência da cor pura. Enfim, na obra de Cruz-Diez, a cor só existe como interação e a obra depende fundamentalmente, para sua existência plena, do deslocamento do espectador.
Frederico MORAIS, *Cruz-Diez e o banho estético da cidade*, in "O Globo", 8/4/1977

FUMIAKI FUKITA (JAPÃO)

Tokushima (Japão), 1929.
Membro da Associação de Gravadores do Japão e da Associação de Arte Moderna. Participou de diversas exposições coletivas internacionais, entre as quais: Bienal Internacional de Gravura, Tóquio, 1960 a 1966; Bienal de Paris, 1961; Exposição Internacional de Gravura, Seattle, 1965/66; Exposição dos 20 Anos Pós Guerra, Tóquio, 1966; Exposição de Gravura Contemporânea Japonesa, Genebra e Taipei, 1966; Exposição de 10 Gravuristas Japoneses, Museu de Oklahoma, 1966; "Exposição de Arte Japonesa Moderna, China, 1979. Recebeu prêmios na Exposição da Associação de Gravadores do Japão, 1957; Trienal Internacional de Gravuras Originais a Côres, Grenchen, 1958; Exposição Prêmio Shell, Tóquio, 1959; Exposição Internacional de Gravura, Seattle 1965; Prêmio de Aquisição na Bienal Internacional de Gravura de Ljubljana, 1969; Bienal Gráfica de Miami, 1975. Seus trabalhos constam em Museus da Nova York, Seattle, Grenchen, Chicago, Polônia, Oregon, Genebra e Tóquio

BLUE WORLD B, 1974
Xilogravura
91cm x 61cm

BLUE WORLD C, 1974
Xilogravura
91cm x 61cm

FLOWER OF FIRÉ C, 1975
Xilogravura
91cm x 61cm

WALTZ, 1978
Xilogravura
91cm x 61cm

THE DAY FLOWER BLOSSOM, 1979
Xilogravura
91cm x 61cm

JASPER JOHNS (ESTADOS UNIDOS)

Allendale, Carolina do Sul (Estados Unidos), 1930.
Reside em Nova York. Realizou estudos na Universidade da Carolina do Sul. Realizou exposições em Nova York, 1958/60/61/63/66; Paris, 1959/61/62; Londres, 1965; Washington, 1966. Recebeu, entre outros, o Prêmio Bienal de São Paulo na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967.

"A cada dia de nossas vidas, por exemplo, vemos a bandeira, percorremos a escala de zero a nove nos dois sentidos, e pomos o alfabeto para funcionar. As pinturas americanas avançadas do início da década de 50 referiam-se a imagens que ninguém jamais havia produzido; e quando Johns se preocupou com imagens que vemos cada vez que abrimos os olhos, houve quem as considerasse pura atitude niilista.

Era tudo menos isso. Johns apareceu para reinventar as expressivas possibilidades da pintura. Partindo de uma situação vivencial contemporânea, e trabalhando de preferência com encáustica — uma película endurecida com cera — ele "construiu" seus quadros, tanto quanto os pintou; e após 20 anos isto conferiu a tais quadros uma aparência de imutabilidade, perenidade, jovialidade inextirpáveis. Os quadros podem ser dependurados em qualquer lugar e em qualquer ambiente e nunca estarão deslocados.

Johns poderia ter continuado a pintar sempre essas imagens primitivas — e, na verdade, eventualmente ele se dá ao luxo de voltar a reproduzi-las — mas em geral ele prefere gerar, anualmente ou em cada biênio, toda uma nova família de imagens e retornar a estas de tempos em tempos para ver como vão passando."
John RUSSEL, *Um Gigante da Arte Contemporânea*, in "The New York Times", 1977 e in "Dialogo", Volume 11, n.Ó 3, 1978

"O decênio iniciado em 1960, que nos trouxe o advento da Pop Art, parecia apenas confirmar a proeminência de Johns. Antes mesmo que tivesse tempo de firmar pé com a sua contribuição de jovem para a "avant-garde", subitamente ele era discutido como o velho mestre de uma nova escola — ao lado do seu amigo Robert Rauschenberg, um dos autênticos genitores do movimento Pop. E isto certamente ele foi. A Pop Art se apoderou da temática ordinária de Johns sem a sua corporificação de pintor negligente. A pintura adquiria uma visão fria, elaborada — e um público maior e mais feliz. Da noite para o dia, tinha-se a impressão de que a arte deixara de ser "difícil". Agora era tão fácil como a propaganda — que fôra uma antiga fonte de renda para bom número de artistas Pop como Rauschenberg e Andy Warhol. Todavia, Johns permaneceu arredio. Ele havia aterrizado na nova era, mas de certa forma pertencia à antiga. Ele nunca adotou as estratégias "gélidas" da Pop Art. Quando mais não seja, sua pintura se tornou ainda mais displicente de que fôra, e, na verdade, ele não hesitou em explorar certos maneirismos do Expressionismo Abstrato, estilo que ele próprio parecera repudiar nos quadros que o haviam inicialmente consagrado. Mas por esse tempo ele podia fazer virtualmente o que lhe desse na telha. Ele era um astro. (Uma capa recente da revista *Newsweek* tem por título "Jasper Johns: Super Artista".) Com muita freqüência Johns simplesmente prosseguia reciclando seu familiar repertório de imagens — já agora um tanto exausto e desgastado, mas ainda ardentemente desejado por um público ávido. Quando se aventurou a realizar algo novo e ambicioso, especialmente em suas gigantescas pinturas-construções, o resultado foi habitualmente desastroso, mas quem se importava com isto? Quem sequer notava? Tudo o que ele produziu foi aclamado como obra-prima: Johns não podia errar."
Hilton KRAMER, *Um Modesto Talento*, in "Dialogo", volume 11, nº 3, 1978

TADEUSZ KANTOR (POLÔNIA)

Wielopole (Polônia), 1915.
Reside em Cracóvia. Realizou estudos na Academia de Arte de Cracóvia. Embora sua atividade seja essencialmente a pintura, criou um teatro "underground" nos anos 1941/44 e o Teatro "Cricot 2" em 1955; foi ainda fundador da Associação Criativa "Kracow Group". Participou da World Painting Exhibition, UNESCO, Paris, 1946; Documenta II, Kassel, 1959; XXX Bienal de Veneza, 1960; 15 Pintores Poloneses, Nova York, 1961; Profile IV, Kassel, 1964; Art and Theatre, Baden-Banden, 1965; From Collage to Assemblage, Nurenberg, 1968; IX Bienal Internacional de São Paulo (Medalha de Ouro), 1967; Happening — Fluxus, Colônia, 1970.

"...A ilusão não deve ser confundida com a realidade. Deve-se separá-la da realidade. É preciso delimitá-la, fechá-la. Nesta situação o seu papel torna-se mais nítido. A obra pictórica de Kantor conheceu e conhece o sabor irracional da ilusão plástica. Originou-se no mesmo jogo de ilusões das quais se originou o seu teatro. Originou-se do desejo de dirigir este jogo de uma maneira ativa, de conhecer todas as suas possibilidades e regras. Poucos são os artistas que conheço para os quais a criação, a liquidação de qualquer ilusão espacial, o jogo com espaços de diferentes dimensões e de diferentes espécies criados sempre de novo, fosse uma tarefa tão exclusiva tão conscientemente escolhida, como no caso das obras de Kantor. Desde as suas aulas ocupacionais sobre Cézanne e os cubistas, a encenação da Balladina e do Regresso de Ulisses conduz uma linha consequente até o "teatro zero", do teatro que parte "o involtório anedótico" em um grupo desconjunto de elementos para obter um nova e insuspeita matéria cênica adequada para uma modelação independente, até as memoráveis e amassadas "embalagens" coladas por tiras de folha de plástico, até os quadros pintados com tinta e com luz, quadros, nos quais o artista obtem cada vez novos graus de concretização multi espacial e de múltiplas significações. Êste caminho só se explica como um processo, unicamente no seu constante, multi lateral e contínuo acontecer..."
Mieczyslaw POREBSKI, Cracóvia, 1966.

"It is an expression of his keen interest for a vey especial type of a work object, the "emballage". The name derives from the French word which means a package or wrapping and Kantor refers it to the concepts of enclosure, hiding protection, mailing out, flight, imprisonment - or generally speaking he transfers a certain type of the human attitude to material things into the psychological domain.
It should be clear that we are dealing with the leading trend Kantor's art defining his ventures as a painter, happening organizer and theater producer. The emballage is a continuous procedure, like in an actor's costume (in, "Cricot the actors are weaved into their costumes rather than wear then), or in stage design (objects-wrappings, wardrobe, cage, traps), or at last on actors themselves as the main objects of emballage as an action. In happenings we have sometimes, as for example in that called "A Letter", activities which start from what seems to be common and then becomes more and more absurd, all the time revoling around the leading theme of an emballage-type object. The ambiguous relations of man to the simple or complex objects being the metaphors of a wrapping appear in all types of Kantor's works and they all aim to put in doubt the established concepts of stability, permanence and discretion.
Ryszard STANISLAWSKI, Lodz, maio de 1975

Conjunto de cinco trabalhos
Área total: 25 m

MICHELANGELO PISTOLETTO (ITÁLIA)

Biela (Itália), 1933.
Reside em Turim. Suas principais exposições individuais se realizaram em Turim, Paris, Veneza, Gênova, Milão, Mineápolis, Bruxelas, Colonia, Nova York, Mônaco, Frankfurt, Hannover e Hamburgo. Participou de inúmeras exposições coletivas na Itália e no exterior, entre as quais: XXXIII Bienal de Veneza, 1966; II, III e VI Bienal de San Marino, 1959/61/67; IX Bienal de São Paulo, 1967; IV Documenta de Kassel, 1968; Bienal de Bolonha, 1970; I Bienal de Arte da Cidade de Imperia, 1975. Suas obras encontram-se nos Museus de Detroit, Mineápolis, Nova York além de várias outras coleções da Itália e exterior.

"Pour moi, l'espace miroitant devant lequel les personnages de Pistoletto se détachent est celui de la mémoire que nous formons de notre vie instant par instant. Et ces personnages habitent notre espace comme le souvenir d'une première et capitale rencontre (qu'elle ait lieu dans une salle d'attente de gare ou dans une galerie d'art, elle n'en est pas moins capitale). Nos souvenirs visuels sont là, parmi nous. Ils hantent de leur irréalité la réalité du présent, qui subit leur contagion. Peut-être ont-ils autant d'importance et de vérité que l'image que nous faisons de notre apparence, *une fois que nous tournons le dos à notre miroir.* La fantasmagorie de la peinture mise en jeu de cette manière nous ne savons plus la distinguer de notre vie mentale: cette confusion multiplie les pouvoirs du peintre par les pouvoirs de l'esprit. Un verset de saint Paul cité par Jorge Luis Borges: "Nous voyons maintenant dans un miroir, obscurément; ensuite nous verrons face à face: maintenant je connais partiellement; mais ensuite je connaîtrai comme maintenant je suis connu" *(I Corinthiens, XIII, 12),* et qui, selon Léon Bloy, se rapporte à notre vision générale, permet à ce dernier d'imaginer que "la Voie lactée existe *véritablement* dans notre âme". En réalité, la Voie lactée existe deux fois, en nous et hors de nous; c'est de cette double réalité de toute chose et de tout être, de ce dédoublement de toute existence, que Pistoletto a su, grâce à son imagination, faire une fascinante énigme visuelle."
Alain JOUFFROY, 1964

The obvious innovation of Pistoletto's work lies in the interaction of painted and reflected images which create different visual possibilities. The spectator, accustomed to concentrating only upon the image in the work of art itself, discovers, when looking at a Pistoletto tableau, that he is also confronted with his own reflection. The artist believes that central to an understanding of his work is the simultaneous perception of applied and reflected images, and whoever chooses to concentrate upon one and not both factors, will not "see" the painting. But even in the latest pictures, which contain more life-like color, this adjustment is not an easy one, and the natural reflection in the mirrored surface only seems to heighten the cool detachment of the pictorial elements. Discrepancies of scale are also difficult to reconcile: the painted figures often appear either too large or too small in relation to one's reflection. Consequently, as Sidney Simon has convincingly argued, the spectator, contrary to the popular notion of "completing" the picture with his own image, may opt to disregard his reflection entirely as a distraction or an "embarrassment." The embarrassment seems to consist not only in the fact of seeing one's own reflection but also in the feeling that one is intruding upon an intimate and personal scene, such as a nude woman talking on the telephone, a conversation group or an embrace. Pistoletto, who has described his work as an attempt to unite "my literal presence as proposed by the mirror, and my intelectual presence as proposed by my painting" seems to identify strongly with his subject matter, which is based upon photographs that he has taken and in which he himself often appears. But this identification of art and self is more difficult for the general spectator to attain. Ideally, the sensation Pistoletto wants us to experience occurs spontaneously, as the first impression upon unexpectedly glimpsing our own reflection and the photographic image together."
Robert M. MURDOCK, 1969

RICHARD SMITH (GRÃ BRETANHA)

Grã Bretanha, 1931.
Estudou no Colégio Real de Arte em Londres de 1954 a 1957. Através da Harkaess Fellowship viveu em Nova York de 1959 a 1960. Expos pela primeira vez em Nova York em 1961 e em Londres, em 1963. Smith participou das principais exposições coletivas internacionais, entre as quais: Bienal dos Jovens, Paris, 1961/65; VII Bienal de Toquio seguida de exposição itinerante pelo Japão, 1963; XXXIII e XXV Bienal de Veneza, 1966/68; Museu de Arte Contemporânea, Caracas, 1975. Realizou uma grande exposição retrospectiva na Tate Gallery de Londes em 1975. Seu trabalho consta de diversas coleções públicas, destacando-se: Gulbenkian Foundation, Contemporary Art Society, Tate Gallery, British Council, Peter Spuyvetan Fountation, Walter Art Center..

"I think the of expressing one idea over a series of paintings ended up being not totally satisfactory. This started as a serial progression, like cutting more off a corner of a square until one gets to a triangle, or making an element such as a circle within square larger and larger. I thought of it like frames from a film, a form becoming larger therefore nearer, or a form enlarging to absorb the whole field of the painting. Eventually the variants were all joined together so they became a continuous painting. Now at this stage one is again painting single picture, the variants become something. One isn't reading the paiting from left to right. One can read it from the centre out, or the whole becomes a complete piece of a specific shape unknowable from seeing one element.
I dont' try anything very complicated with the way they are together. They are in fact just butted together, and usually the bottom profile links up into some kind of chain, like a formal but illegible script. There has always been a surface that was parallel to the wall and this has, I believe, mostly been the forward surface. Now the elements that come forward are seldom the wall equivalent, it's the actual mass of the canvas that's parallel to the wall, so the bulk of the paintings much closer to the wall, and this is something value, I like the paintings where the interruption to the canvas surface is less, less complicated, less the element gives the painting its immediate character."
Richard SMITH, *Conversação com Anne Seymour,* Veneza, 1970

"Like Fred Astaire's agile tap-dancing, Richard Smith's painting, leaves the studio is an impeccable public.
Performance, masking he artist's effort. This obervation immediately leads us to another contradiction: despite its proper professional façade there is nevertheles something vulnerable, personal, allusive and idiosyncratic about Smith's work. This quirky evocativeness sets his painting apart from abstract art that adheres exclusively to a vocabulary of standard geometric shapes joined in ideally uncontaminated relationships. Although it is nominaly abstract, Richard Smith's art is constantly invaded by life consistently adapting itself to the vicissitudes of the artist's personal experience. When the artist is a well-to-do young bachelor in New York, it is bright and glamorous. When he conceives of art as a kind of entertainment early in his career, a theatrical element is strong: qualities of physical, presence, flashy colour and impressive public projetion are atressed.
When Smith and his wife Besty move to Wiltshire, allusions to landscape make themselves felt, despite the artist's avowed attempt to avoid them. Domestic life in the country as the father of two young boys leads to thoughts of kites and origami folded paper cut-outs; a recent work. Yellow Pages, suspended above the viewer's head, reminds one of laundry hanging. None of these hidden references one may perceive is specifically literal. Nevertheless the sense that shapes, forms, structures and images allude in some oblique way to the real world of common objects and human feelings reveal that, for Richard Smith, art and life are of equal value as stimulants for work."
Barbara ROSE, Nova York, 1975

Recent Works capitalize upon the gentle three dimensional contours which result when a canvas is strateched a shallow, box-like framework of irregular depth. Only two choices are involved: the artist decides upon the structure and measurements of the framework and selects the colours, which are applied in strict conformity with the topography of the canvas. The dimensions can be varied on a modular basis so that a serie of mathematically related paintings will result. It is tempting to see these as bridging the gap between sculpture and painting but this is not the artist's intention. The concept of the picture plane remains vital to his work. In certain of his early paintings he concerned himself with notions of 'in focus' and 'out of focus'. We may appreciate the continuity of his development if we see these recent, apparently abstract, works an exploitation of conventions of the picture plane in much the same terms. This is a field of investigation far removed from anything sculptural. Smith has always been, and remains, essentially a painter; a painter who has greatly extended the sensibility of his medium without in any way sacrificing its integrity."
Christopher FINCH, São Paulo, Setembro de 1967

SEM TÍTULO
Pintura
700cm x 250cm

SEM TÍTULO
Pintura
700cm x 200xm

SEM TÍTULO
Pintura
200cm x 200cm

SEM TÍTULO
Pintura
150cm x 200cm

X BIENAL DE SÃO PAULO 1969

BONEVARDI, Marcelo	(Argentina)	Premio Bienal de São Paulo
CARO, Anthony	(Grã Bretanha)	Premio Bienal de São Paulo
DISTEL, Herbert	(Suiça)	Premio Bienal de São Paulo
FUCHS, Ernst	(Áustria)	Premio Bienal de São Paulo
HAUSER, Erich	(Alemanha)	Premio Bienal de São Paulo
KOLAR, Jiri	(Tchecoslováquia)	Premio Bienal de São Paulo
MURRAY, Robert	(Canadá)	Premio Bienal de São Paulo
NITSCHE, Marcelo	(Brasil)	Premio Prefeitura do Município de São Paulo
RAMIREZ, Eduardo	(Colômbia)	Premio Bienal de São Paulo
SALDANHA, Ione	(Brasil)	Premio Governador do Estado de São Paulo
SWIERZY, Waldemar	(Polônia)	Premio Bienal de São Paulo

X BIENAL DE SÃO PAULO 1969

HERBERT DISTEL (SUIÇA)

Berna (Suiça), 1942.
Realizou estudos na Escola de Artes Decorativas de Bienne (1960/63) e na Escola de Belas Artes de Paris (1963/64). A partir de 1965 dedica-se exclusivamente a criação de objetos em polyester. Participou de inúmeras exposições, entre as quais: "25 Artistes Biennois et Bernois", Galerie Municipale, Bienne, 1964; Galerie Aktuell, Berna, 1964/66/67; Galerie Actuelle, Genebra, 1966; Galerie Zwirner, Colônia, 1966; Galerie Heide Hildebrant, Klagenfurt, 1966; Galerie d'Art Moderne, Bâle, 1967/69; Galeria Swart, Amsterdam, 1967; Kunsthaus: "Public Eye", Hamburgo, 1968; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969; Salon de Mai Musée d'Art Moderne, Paris, 1969.

Parmi les jeunes artistes bernois qui exercent une influence décisive depuis le début de cette décennie, Herbert Distel est l'un de ceux à avoir suivi un cheminement particulièrement remarquable et logique. Après avoir renoncé à la couleur dans les reliefs blancs, il s'intéresse à l'espace, puis aux volumes simples et autonomes, notamment aux corps stéreo-métriques élémentaires que sont la shpère, le cône et i'oeuf. Pour apparaitre dans toute leur pureté, de telles formes élémentaires exigent non seulement la plus haute perfection dans le traitement de la matière, mais également une matière aussi docile que possi ble. Distel a trouvé dans le polyester la matière synthétique neutrte qui, travaillée avec une précision quasi techique, permet d'atteindre à cette perfection. Ces formes élémentaires sont de véritables produits artificiels, des objets remarquablement suggestifs au contact de l'environnement, de l'espace libre de la nature avec sa diversité complexe de formes organique ou d'un intérieur avec son inventaire d'utilités compliquées. Après avoir varié les dimensions de ces corps élémentaires, Distel s'est mis à les segmenter, ajoutant aux surfaces concaves des surfaces planes et découvrant ainsi de nouvelles possibilités de combinaison. Les assemblages de Distel créent des objets qui ont, malgré leur transparence stéréométrique, quelque chose de mystérieux dont on ne peut qu'être fasciné. L'objet "Edamer", une ingénieuse combinaison de trois sections coniques, ou la "goutte", composée d'un hémisphère et d'un cône, sont les principaux exemplares de cette combinaison de formes. Dès 1967, Distel commença à utiliser la couleur, une vigoureuse couleur primitive employée de telle sorte que les formes concaves extérieures, c'est-a-dire l'epiderme du corps original, contrastent avec la coupe plane de son noyau. Dans de oeuvres plus récentes, Distel a complété sa gamme par des couleurs appropriées à la matière dont il se sert, par conséquent sciemment "artificielles". Ainsi, dans la "goutte", l'ojet et la couleur ne font qu'un, l'objet c'est la couleur devenue forme. Cela est particulièrement frappant lorsque la goutte a les dimensions d'une masse monumentale d'environ cinq mètres ou qu'un certain nombre de gouttes de même grandeur, mais de couleur différent forment une composition. En réunissant des formes identiques de même grandeur, par exemple des "oeufs" en groupe compact, en "tas d'oeufs", en "montagne d'oeufs", Distel soulève en même temps le problème de la série. Il appert alors que le tout est plus et surtout autre chose que la seule somme de partier identiques. Le contemplateur trouvera là matière à desconsidèrations sur la nature même de la série. En 1969, Distel fait un nouveau pas en avant avec son "tapis d'oeufs", assemblage systématique de pyramides et d'oeufs, compositon étonnante, transposition anecdotique de biens de consommation, en l'occurrence de la marchandise oeuf et de l'emballage carton d'oeufs. Mais il ya plus, nos horizons s'en trouvent élargis, car sans que nous en apercevions, des objets élémentaires en couleur sont devenus, grace à un certain agencement, des témoins d'un art conceptuel."
Willy ROTZLER, São Paulo, setembro de 1971

MARCELLO NITSCHE

São Paulo, São Paulo (Brasil), 1942.
Graduou-se pelo Curso de Formação de Professores de Desenho da Fundação Armando Alvares Penteado, em 1966. A partir de então tem participado de diversas exposições, entre as quais: IX, X e XI Bienal de São Paulo; IV Bienal de Paris; Brazilian Cultural Institute, Washington, 1977. Ainda a partir de 1966 vem desenvolvendo intensa atividade didática nas áreas de educação artística voltada para crianças, adolescentes e universitários.

"Extraordinariamente provocante, terrívelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolvimento inicial, o público que o rodeia, como um organismo vivo e estranho, a estender seu poder evolutivo pelo ambiente que passa a ocupar cada vez, atemorizando os assistentes mais próximos pressionando fisicamente o espectador. Toda uma série de reações coletivas pôde ser observada no decorrer da inauguração, no primeiro funcionamento da "Bolha". Inclusive no seu desinflar lento, atraíndo o público subitamente desamedrontado que quer tocá-la, empurrá-la, dominá-la, passada a fase de seu poderio físico maior. Mesmo o ruído da máquina acompanhando o "crescendo" até o "orgasmo" do trabalho é importante, do ponto de vista de comunicação, participando a cada presente uma vibração nesse envolver erótico da forma sexogenital, da obra em repouso, até seu climax. De beleza plástica incomum Marcello desenvolve aqui, com um nível nunca atingido em seus trabalhos, o princípio da formação vital e dinâmica que apresentara em Brasília. Fonte de vida, a conotação não deixa igualmente de ser política, de impressionante atualidade no momento de tensão nervosa que vive à juventude dentro do País inteiro, participante em seu envolvimento vibrante, em sua expressividade eloquente.".

Aracy AMARAL, in "O Estado de São Paulo", abril de 1968

"Fascinado pelo mar, mas num nível de sofisticação formal, onde mar e terra são literalmente costurados com linha prêta, Marcello Nitsche reinterpreta a natureza de seus dados imediatos com elementos de choque e surprêsa que forçam o espectador a repensar não só a pintura, pelo que ele propõe, mas a própria natureza, com harmonia de opostos, artificialmente "costurados" como trapos cada qual com sua textura e sua realidade cromática própria, alinhavados para que o vejamos com olhos novos.

Os autoretratos de Nitsche, propositalmente, lembram os de Van Gogh, enquanto que os desenhos onde a natureza aparece sempre destruídas com bandeirinhas "volpianas", algumas vezes são tratados com inteira liberdade de traços. Sobre o homem e paisagem é Flávio Motta quem opina: "Mais uma vez a busca de identidade. Estar diante de. Saber-se outro para outro: Ser assim, deliberadamente elaborado, uma realidade tangível. Ver com o corpo inteiro. Ver com a memória dos dias vividos em recolhimento ou convivência. Ver de fora da Câmara escura... Colocar olhos nas coisas e visão nos homens. Passar a ser visto. Conhecer a exterioridade da consciência. Perceber que a paisagem, como mundo habitado, apropriadamente construído, restituirá a identidade. O pintor é ele mesmo na árvore que cai ou no pássaro que partiu. Permanece ainda o trabalho consequente, sem outro destino, senão o desejo do homem de ter direito a vida. Sempre com tempos e compassos inimagináveis. Agora, diante das pinturas de Marcello Nitsche."

Paulo KLEIN, in "Diário do Grande ABC", Santo André, fevereiro de 1976

EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR (COLÔMBIA)

Pamplona (Colômbia), 1923.
Estudou arquitetura na Universidade Nacional, de 1940 a 1943. Viajou à Paris e Nova York, onde radicou-se de 1950 a 1956. Professor da Escola de Belas Artes de Bogotá de 1957 a 1959. Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: "Escultura e Pintura da Colômbia", Nova York, 1950; I Bienal Hispano-Americana de Madrid, 1951; IV Bienal Internacional de São Paulo, 1957; Bienal de Veneza, 1958; Bienal do México, 1958; Exposição Internacional de Pittsburgh, 1958; Desenhos Contemporâneos da América Latina, Pan American Union, Washington, 1959; V Bienal Internacional de São Paulo, 1959; Coleção de Arte Panamericana, Chicago, 1959; "3.500 Anos de Arte Colombiana", Washington e Miami, 1960. Realizou exposições individuais em Bogotá, 1946/47/54/58/59; Washington, 1956; Nova York, 1956/60; México, 1959 e California, 1956.

"Since 1967, when he settled in New York, Eduardo Ramirez has devoted himself wholly o sculpture, thereby culminating an evolution of concept and technique in which each stage-painting, white relief, color relief, sculptural form-anticipated and fore-shadowed the next. The continuity and coherence of his work are very evident if one observe how certain basic elements persist and are transmitted from one medium to another. The first of these is the design; the second is the measured development of the form in space. In his sculpture, the clarity of the angles and the exactness of the intervening spaces acquire-just as do the planes terminating in curves in his paintings and the controlled surface of his reliefs-a tranquillity that is characteristic of all his work and derives largely from his handling of his plastic material. There is no roughness, not the slinghtest trace of violence in his way of terminating the angle by delicately rounding them off. This concept of equilibrium is completed by the second condition; that is, by the measured develompement of the form in space-a term that in itself imples an insistence on elucidating a theme mentally rather than sentimentally, restrained by horror of the "gestural." At the opposite pole from Negret, Ramirez Villamizar's sculpture never seems to be an outburst, complex and labyrinthine, but a harmonious relation, like a series of meetings, of explained coincidences. In a period of confrontations, explosions, colliding passions, Ramírez Villamizar's refusal to strive for effect, and his assertion of the possibility of the coexistence of forms, is a really extraordinary attitude.
Marta TRABA, 1968

"Without resorting to metaphysics, we believe that Ramírez, consciously or unconsciously, his aversion to the disorderly "tropolicalism" into which our artists fall, along with other exponents of our material and spiritual culture. Whether because of racial atavism or this own idiosyncrasy, his art constitutes a cocrete ordering of plastic values, which challenges the excessive emotionalism of the majority of Colombian artists. For this reason, Ramírez' sculpture merits special attention. He is the representative of a new Colombia, of an emergent Colombia, which tries to rid itself of the improvisation and intellectual anarchy that afflicts... it social life."
Juan FRIEDE, Bogotá, setembro de 1964

"From being a painter Eduardo Ramírez becomes a sculptor - ifit is worth while to preserve this obsolete nomenclature - but always within the same coherence, the same austere simplicity. The stark shapes of Eduardo Ramírez do not depend on size - their spirit is always monumental. This is achieved through an extraordinary sense of proportion, which never fails, him; nor does the spirit of analytical synthesis ever fail him; it is part of his work. Eduardo Ramírez refuses to exploit picturesque side of Latin American art, its telluric aspect which in his county, Colombia, is strongly developed. Inspite of its interest, Eduardo Ramírez leaves the past to those who still depend on it for inspiration. Here we haye to do with a truly contemporary artist, who belongs to the spacial era, to the era of electronic miracles, to a present which is almost a future. With this kind of foreknowledge great artists possess, Eduardo Ramírez places his work within concepts which go beyond fashions and tendencies, which include "today" and "tomorrow". Through Eduardo Ramírez's participation in the 10th Biennale of São Paulo his position among the foremost artists the Americas is clearly established.
Marc BERKOWITZ, Rio de Janeiro, junho de 1969

IONE SALDANHA (BRASIL)

Rio Grande do Sul (Brasil), 1921.
Realizou estudos de pintura no Rio de Janeiro, com Pedro Correia de Araújo. Inicia-se na técnica do afresco em Paris e Florença, em 1951. Participou de numerosas exposições coletivas no Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Munique, Viena, Amsterdam, Liboa, Paris, Nova York, Buenos Aires, Londres e Roma. Realizou diversas exposições individuais no Brasil , Chile, Itália e Suiça.

"As cenas de sangue e violência estão presentes nas suas mais remotas visões da terra natal, quando ainda era bem tenra. São as imagens mais puras, contudo, as que mais parecem marcar esta mulher quase franzina com jeito de fada, de olhar meigo e fala mansa, que transita com a mesma naturalidade entre Stravinsky e Schubert, Guimarães Rosa e Agatha Christie, as estâncias gaúchas os salões iluminados da Europa e as coberturas verdejantes de Ipanema, que ela sempre habitou.
Nos seus gestos, como nas suas côres, miscigenam-se tal qual o melting-pot das raças arquetipicas, os paus-de-fita, as cavalhadas mouro-cristãs, lanças de guerreiros, ripados de currais, gaiolas e arapucas, cerças e galpões de sua infância em Alegrete. Sobretudo o pampa ondulante, às vezes imprevisto, outras escultor de solidões, vasado pelo uivo do minuano, entremeando silêncios e distâncias com o ruído das águas e o movimento da paisagem que seus olhos descobriram desde cedo e seus pés descalços exploraram com alegria sempre renovada.
Insondável e inquiridora, depois das fachadas poéticas e das pracinhas, Ione descobre as ripas e os bambus, elementos antigos de sua infância. Cria com eles movimentos, cria ritmos, e cobre de cores ripas e bambus, reinventando neles as formas que a natureza moldou.
Em sua obra, tanto quanto em sua alma, a cor é fundamental ("para mim tem uma vibração muito maior que o som, muito maior que a palavra ou a música"). Por isso, ela não gosta de cinza ("lembra sempre ossos em decomposição").
Fuad ATALA, in "O Globo", julho 1977

"Nos bambus de Ione Saldanha e nas bobinas e ripas ainda vivas na nossa lembrança, há a adoção da verticalidade que o gótico acentava como de ordem ascendente. A esta conotação evidentemente espiritual, agrega-se a nitidez do gesto cálido e cioso, sobre a forma redonda dos bambus, sugerindo uma pelagem vibrante e cameristica, montando íntimos esquemas visuais, como pautas de uma projeção aleatória. Um sentimento profundo de liberdade, e de domínio formal e tecnico, fundam-se num contra-ponto perfeito, atuando no olho do espectador por estímulos físicos de imediato efeito, encadeando esta emoção num continuo ambiental repousante e limpo. São trabalhos para serem curtidos em conjunto. Na verdade um bambu, isoladamente, pode manter a voltagem de obra acabada e rigorosamente projetada, mas um grupo de bambus já consume um conceito de floresta, de festa coral, de percurso entre colunas de uma nova civilização, iluminada pela altivez e a luz do coração. Outra coisa não se pode pedir ao artista senão a valorização do seu tempo, e a força, se tiver, de explicar a hora presente a partir de uma visão universal e arcaica. Mesmo a arte demolidora e pungentemente agressiva, tenta tirar da casca corroída e dura, o óleo santo da noz, em termos de obediência ao ritmo interior e silencioso da observação criativa, vai nos dando estas tendas de luz e cor, colaborando com a natureza, coautora, no caso das formas/suportes de casa peça. É uma nova natureza, num novo tempo. Um vocabulário que se confirma e introduz, com a mais pura universalidade. São instrumentos de uma batalha mental, bastiões de fronteiras contestatórias; são lanças e estandartes, sem lâmina e sem alvo; são rifles de pura memória (defesa e êxtase). Uma exposição que reaviva a chama do entendimento e da função da obra de arte, como merecemos."
Walmir AYALA, in "A Noticia", Rio de Janeiro, maio de 1979

"A solução foi a ripa, que definiu a mais grave mudança — Ione deixou o quadro e partiu para o objeto — um objeto diverso dos objecteurs, coerente com o seu temperamento, marcando a sua presença. Objeto vertical, leve, agrupado ou não, manuseável, desmistificador de certos preciosismos. Um objeto que impulsiona e faz ocupar e organizar espaços novos, conservando a finura e a elegância, suas constantes no trabalho e na vida. Juntos, formavam uma série de ripas mais ou menos semelhantes no esquema de côres e formas, agrupados sem grande alteração — em toda a intervenção do espectador a composição era equivalente, sem possibilitar a instituição de uma hierarquia formal. Ocorria isso sim — a magia de uma ambiência festiva de indole popular. As agregações ou os agrupados das ripas criavam uma tensão estimulante num contexto cultural subjetivamente brasileiro, muito próximo do Volpi das bandeirinhas da roça, o Rubem Valentin dos emblemas do candomblé. Esses elementos vitais, consequência de um longo ciclo de pintura erudita, ganharam proporções maiores, características mais decididas através dos bambus, cujos módulos e nódulos foram incorporados ao totem já agora agrupada num ambiente em que o popular aliou-se ao erudito e o regional chegou ao elevado e difícil nível do universal".
Jayme MAURICIO, in " O Globo", junho de 1977

Conjunto composto de doze bambus
Dimensão unitária (altura): de 150 cm a 200cm
Obs. O VELAME utilizado na montagem do trabalho é projeto do arquiteto Lucio C sta

WALDEMAR SWIERZY (POLÔNIA)

katowice (Polônia), 1931.
Reside em Varsóvia. Realizou estudos na Academia de Arte de Cracóvia e no Departamento de Artes Gráficas em Katowice, durante os anos de 1952 a 1974. Suas atividades abrangem as artes gráficas, notadamente no cartaz e a ilustração, a coordenação de exposições. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1963/69 (Premiado em 1969); Documenta III, Kassel, 1964; I, II, III e IV Bienal Internacional de Cartazes, Varsóvia, 1966 a 1972 (Medalha de Prata em 1972); AGI Exhibition, Nova York, 1967; 15 Anos de Cartaz, Varsóvia, 1961 (Primeiro Premio); International Exhibition of Film Posters, Versailles, 1962 (Premio Toulouse Lautrec). Realizou inúmeras exposições individuais em Berlim, Praga, Budapest, Viena, Katowice, Moscou, Varsóvia, Poznan, Caracas, Havana e Wroclaw.

Atualmente o senso inventivo de Swierzy possui um aliado novo: senso inegualável do pastiche, um sistema que consiste em buscar as mais diversas fontes de inspiração. A curiosidade do artista, sua tendência de procurar sempre algo novo, faz com que cada tema que aborda — o filme, o teatro, os concertos de música juvenil, o circo — seja interpretado segundo um estilo diferente, sendo que Swierzy demonstra nessas interpretações o instinto característico dos artista do pop-art. O importante nisto tudo é que nenhum dos seus cartazes é um cartaz "pop-art" segundo as definições. O importante é o entusiasmo com que cita as técnicas pictóricas, conhecidas da pintura de cavalete e da arte utilitária de toda a herança da primeira metade do séc. XX e que éste entusiasmo liga Swierzy com toda a vanguarda de artistas plásticos dos últimos anos de 60. Interessa-se pelo caráter decorativo das ilustrações do fim do século passado, atualmente interpretados com bastante freqência por autores de cartazes, como o fizeram os collages dadaísticos, a Swierzy parece mais importante a linearidade vital e o arrojado colorido da gráfica da época em que nasceu, da época que testemunhou os êxitos da "Ópera de três vintens" e que encantou os criadores de "Bonnie and Clydde". Ao mesmo tempo, a imaginação absorvente de Swierzy não pode

resistir a uma esfera bastante afastada da arte consciente — a iconografia dos rabiscos nas paredes e cercas e os anúncios na porta de bares suburbanos, e ainda — o domínio dos objetos do artesanato camponês, do colorido dos móveis e utensílios campestres visto de novo, sem reservas herdadas dos amantes do folclore da geração passada.

Waldemar Swierzy tem plena consciência de certos métodos de pronunciamentos plásticos cuja génese coincide com a dos efeitos aplicados pela arte cinematográfica ou pela poesia: sistema de servir-se de uma visão repentinamente interrompida e depois repetida e modelada, sendo que essas modelações e repetições sugerem um processo mecânico. O seu cartaz para a peça de Artur Miller "Depois da Queda" estreada por um teatro varsoviano, mostra a Waldemar Swierzy como que de um outro lado, como um autor que modela os seus cartazes pensando também na repetição e na capacidade de uma simples mudança de escala, ou seja, características próprias aos mecânicos de divulgação, principalmente da fotografia.

O fato de que Waldemar Swierzy com a sua curiosidade inesgotável absorve e interpreta os diferentes incentivos encontrados a cada passo pelo homem dos nossos tempos, trnasforma-o numa individualidade que de uma maneira muito viva e acertada exprime o tipo da imaginação visual comum a todos nós.

Urszula CZARTORYSKA, São Paulo, outubro de 1969

STANISLAW TEISSEYRE, PAINTIG, 1975
Cartaz

TADEUSZ BRZOZOWSKI, 1975
Cartaz

JOSEF MROSZCZAK, 1976
Cartaz

PIOTR POTWOROWSKI, 1976
Cartaz

IRENA BRZOZOWSKA-FLIEGER, PAINTING, 1978
Cartaz

XI BIENAL DE SÃO PAULO 1971

ALPHONSUS, Luis	(Brasil)	Premio Prefeitura do Município de São Paulo
BADII, Libero	(Argentina)	Premio Bienal de São Paulo
CANOGAR, Rafael	(Espanha)	Premio Itamaraty
CAPOGROSSI, Giuseppe	(Itália)	Premio 20 Anos de Bienal
CARRINO, Nicola	(Itália)	Premio Bienal de São Paulo
CRAVO NETO, Mário	(Brasil)	Premio Governador do Estado de São Paulo
HOFKUNST, Alfred	(Áustria)	Premio Bienal de São Paulo
LEAL, Paulo Roberto	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
RAYO, Omar	(Colômbia)	Premio Bienal de São Paulo
RICHTER, Vjenceslav	(Polônia)	Premio Bienal de São Paulo
UECKER, Gunther	(Alemanha)	Premio Bienal de São Paulo
YASUDA, Haruhiko	(Japão)	Premio Bienal de São Paulo

XI BIENAL DE SÃO PAULO 1971

RAFAEL CANOGAR (ESPANHA)

Toledo (Espanha), 1935.
Reside em Madrid. Membro fundador do grupo "El paso", em 1957. Convidado como professor pelo Mills College de Oakland, Califórnia, 1965/66. Convidado como artista residente pelo Atelier "Tramarind Lithography Workshop" de Los Angeles em 1969 e pela "Deutscher Akademischer Austanschdienst" de Berlim em 1972/74. Recebe o Grande Premio Itamaraty na XI Bienal Internacional de São Paulo, em 1971. Participou de inúmeras exposições coletivas, destacando-se: Bienal de Veneza, 1965/58/62; V e XI Bienal Internacional de São Paulo, 1959/71; "Espaço e Cor", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1960; Before Picasso, After Miró, Guggenheim Mueum, Nova Iorque, 1960; Museu Nacional de Arte Moderna, Toquio, 1961; "Spanish Painting Today", Tate Gallery, Londres 1961; "Dimenzije Realnog", Belgrado, 1967; Museu de Arte Moderna de Tampere, Finlândia, 1969; Kunst Und Politik Badischer Kunstverein, Alemanha, 1970; Internationale Kunstmesse, Basilea, 1974/76/79; Pintura Espanola del Siglo XX, Museo de Arte Moderno, México, 1978, Realizou numerosas exposições individuais, entre as quais: Galerie Arnaud, Paris, 1966; Galeria L'Attico, Roma, 1959/61/64; Galerie Rive Gauche, Paris, 1961/63; Galeria Juana Mordó, Madrid, 1965/68/73/76; Deson - Zaks Gallery, Chicago, 1969; Museo Espanol de Arte Contemporáneo, Madrid, Exposição Antológica, 1972, Galeria Poll, Berlim, 1970/72/74; Musée d'Art Moderne Paris, 1975; Galeria Christel, Estocolmo, 1976; Galeria Nordenhake, Malmo, 1977; Galerie Nouvelles Images, Haia, 1978; Galeria Esse Arte, Roma, 1978.

"De la primera etapa abstracta de Canogar - iniciada hacia 1954 - quiero acotar aquella vinculación suya tan identificada con la bùsqueda de la realidad; de una realidad perdida en su propria vida interior, reelaborada atravès de su yo íntimo, y que, a medida que transcurre el tiempo, se intensifica en un afàn de aranar la materia, que se levanta violenta sobre el lienzo. Nos encontramos ante la obra de un hombre dotado de una poderosa energìa moral, que penetra y arrastra las *cosas,* sometiendolas a un processo plástico, cuya proyección no se traduce como la consecuciòn de un singular protagonismo, ni se atribuye tan solo como la manifestaciòn de una individualidad pictórica, sino como el hecho resolutivo de un caracter; en este caso, un caracter plástico. A partir de 1960, su desencadenamiento proyectivo le lleva a la consideración de la figura humana como sucesso real impositivo, en cuyo entorno se plantea la dialectica del hecho estètico con la situación ética. Esto da paso a la realizaciòn de la cronica de la realidad; una realidad que brota de la conformaciòn del yo íntimo con el nosotros. El proprio Canogar, escribe: "lo informal se podía encontrar en un callejòn sin salida y el utilizar còdigos y simbolos demasiado subjetivos podría crear muros insuperables para la comunicación. Lo cierto es que Canogar, en su cronica de la realidad, ha dado una respuesta válida - universalmente contrastada, como sucedió en la Bienal de São Paulo, en 1971 - a una interrogación que los problemas socioculturales le habian planteado a su ordenamiento moral. El enfrentamiento, la responsabilidad del pintor es una prueba clara, rotunda, intensa y extensamente ofrecida. Había dicho todo lo que estaba por decir, hasta el punto de que, como resultado, sobreviene una crisis; porque, remendando lo dicho por Canogar, se podría decir que la figura humana, con códigos y simbolos demasiado *adjetivos,* llegaría a convertirse, a su vez, en algo inistido o consabido. De aquí resulta el peligro, en determinada tesitura critica, de quedarse presos o "detenidos" en las circunstancias *ya idas,* que originaron una bora, sin saber o poder atender a la evolución lógica de un quehacer vital como es el arte, que se produce en facetas determinadas por las mutaciones de los acontecimentos historicos y personales. Todo tipo de ruptura que lleve a una evolución, a una acción anticipada, imprevista, produce una reacción sorpresiva y de rechazo por parte de un sector de la critica autómata. Aunque parezca ocioso decirlo, el sentido preciso de la palabra crisis es simplemente — y, desde luego, complejamente - cambio en el curso o transcurso de algo, sea, cambio, no deslizamiento o acabamiento. A Canogar le resultaba mucho mas fàcil proseguir haciendo la cronica de la realidad que dejar de hacerla, es decir, que asumir un rompimiento. A el se le había asignado un papel: el de convertir todo lo popular en mensaje o de transformar todo mensaje en "assunto" popular; pero la lúcida conciencia del pintor le haía llevado a hacer obra critica, no obra "panfletaria". Sobreviene, pués, un nuevo

silencio. Los silencios de Canogar suelen ser intensos, pero no dilatados; porque, en 1978, presenta en la Galeria Juana Mordo de Madrid una impresionante obra abstracta, que por su vigor, por la acción de lo inesperado, origina un estallido ante el espectador. Grandes trazos realizados con telas de lona pegadas al lienzo. Colores intensos con poderosas bandas cruzadas, angulares y escalonadas en zigzag. Enormes tiras de lona dispuestas como construcciones escultoricas. Todo reducído a un signo mínimo y a un festo máximo. Sin embargo, en el transcurso de esta obra, los collages condicionan su expresión expontánea y libre, por lo que, poco a poco, en los fondos limpios y de colores planos, entreverados entre las bandas, aparecen espacios tratados con pinceladas: breves punzadas o apuntillamientos, donde el collage va perdiendo su contundencia; mas tarde, sua apariencia; finalmente, su presencia. La obra actual se reduce a una unidad simplificadora de tramas íntimas y equilibradas, y, para instrumentar esa conformidad sobre la tela, acude a la eliminación, a la exclusión de todos los elementos dados: prescinde de todo aquello que no es llana y simplemente pintura; desatiende todo lo que no sea el puro hecho de pintar. Por eso investiga la pureza organicista sobre el lienzo, ya como una obra abierta o ya como una zona delimitada, a su vez, por espacios geometrizados. En definitiva, que significan esas mutaciones en la obra de Canogar? Simmel se refiere al movimiento creativo como el generador de leyes, ciencia, religión, arte. Movimiento que tiene una direcciòn y un ritmo propios y que, la larga, tiende a independizarse, tomando cuerpo y volviendose rígido, para concluir convirtiendose en formas. Estas son, a la postre, el medio por el cual se manifiestan los productos de la creación. Pero el movimiento vital creador continua y origina nuevas formas, que pugnan contra las precedentes, contra las establecidas. Aquí radica la ininterumpida lucha entre la vida y las formas. La vida, pués, necesita, para manifestarse, de las formas que se acomodan a su dirección y ritmo propio, es decir, necesita buscar su propria y más auténtica autoexpresión. Y esa es la lucha que viene a representar el arte de ruptura de Canogar, en donde lo que importa al pintor no es encontrar medios nuevos, sino medios propios."

P-22-78
Óleo sobre tela
195cm x 390cm

P-47-79
Óleo sobre tela
250cm x 250cm

P-48-79
Óleo sobre tela
200cm x 150cm

P-49-79
Óleo sobre tela
195cm x 260cm

P-50-79
Óleo sobre tela
250cm x 250cm

GIUSEPPE CAPOGROSSI (ITÁLIA)

Roma (Itália), 1900.
Participou de numerosas exposições na Itália e no exterior, entre as quais: Roma, 1950/51/56/62/64/65/66/68/69; Milão, 1950/51/53/55/64/66; Florença, 1951/60/61/62; Frankfurt, 1952; Zurique, 1953; Nova York, 1954/58/64; Paris, 1956/60/63; Londres 1957/64; Bruxelas, 1959; Dusseldorf, 1960/66; Turim, 1962; Stuttgard, 1963; Basileia, 1963; Tóquio, 1963; Amsterdam, 1963; Genova, 1964; Nurenberg, 1967; Bienal de Veneza, 1948/50/52/54/62/64/68; Quadrienal de Roma, 1935/39/43/48/55/59/65. Suas obras constam de várias coleções italianas e de todo o mundo

"Até uma certa data, Capogrossi desenvolveu uma pintura figurativa e tonal, densa de conteúdos poéticos. Mais tarde colocou-a de lado e, atualmente, as figuras desapareceram. Desde então sua pintura deixou de ser elaboração de materiais poéticos e se tornou poesia no senso técnico e estrutural do têrmo, como movimento métrico ou textura rítmica que precede a palavra e a forma sómente como signo que, situada num contexto, torna-se significante. O signo, portanto não é significante por natureza, mas por posição. O ritmo que se desenvolve no quadro não é fluxo existencial, periodização de pulsações vitais. A sucessão dos signos obedece a uma ordem superior, seja ela psicológica ou dialética. A pintura de Capogrossi não insiste nos conteúdos míticos e não pratica ritos mágicos ou cultos misteriosos, mas á feita de signos puramente humanos, se desenvolve inteiramente no plano de uma cultura histórica e em ação. Não sendo nem profunda nem transcendental, se satisfaz em ser colocada no lugar justo numa dada situação cultural e de contribuir honestamente a decifrá-la e a esclarecê-la. A ordem que a mantém não é fatal nem dramática mas é um civil "modus vivendi" que se traduz numa praxe simples e correta, sem motivos longínquos nem segundas intenções. O signo não é cifra nem criptograma. A proposta de Caprogrossi é a de se comunicar com a máxima clareza. Antes de comunicar aquilo que tem para dizer, se alguma coisa para dizer existe, faz questão de esclarecer que não tem nada para esconder e nada para revelar. Parece-lhes pouco com tudo o que acontece hoje em dia? Mesmo que não falasse mais, vem a vontade de abraçá-lo. Mas continua a falar, a emitir sinais que, apenas captados já são compreendidos. Ele construiu um sistema de signos, de comunicação. O sistema é extremamente simples, mas aberto a infinitas possibilidades combinatórias: como um alfabeto reduzido a uma única letra, mas que pode pronunciar e escrever em modos infinitos ou, mais ainda, com uma série infinita de intervalo. O sistema é fornecido de uma vez por todas, mas se constrói ou se reconstrói sob os nossos olhos. Não é uma estrutura estruturada, mas estruturante.

Ela não declara a própria essencia imutável, quase como se fosse o espelho do universal e do eterno, mas a própria flexibilidade, e a propria tendência a mudar. Em definitivo, tudo o que comunica é a própria capacidade e necessidade de comunicar.

Quando Capogrossi se convenceu que a comunicação entre os homens é, independentemente dos conteúdos das mensagens, a coisa mais importante do mundo, aquele homem moral que ele é compreendeu que aquele campo oferecia trabalho para toda vida, no sentido de tornar a comunicação o mais linear, límpida e completa possível.
Tudo, na história da humanidade, começou com a exigencia e a vontade de comunicar: a consciência de si mesmo com respeito aos outros e de si como outro de si mesmo, o tomar e dar, a existencia associada, o pensamento da natureza e de Deus, a noção das relações entre as coisas e de um com todos, o espaço como dimensão do ser e do agir, o tempo como memória e projeto. Só refazendo-se à primeira fonte da consciencia é que se pode recuperar o primeiro ditado da ética que justifica a solidariedade da tribo primitiva. Entretanto não deve ser uma volta ao seio materno, mas a conquista de um horizonte mundano mais largo, porque a civilização não pode ter outra finalidade que estender à toda a humanidade a solidariedade da tribo. O famoso signo que se repete em toda a obra de Capogrossi não é simbolico nem ritual: é um signo de compreensão e de reconhecimento, o emblema do *"clan Humano."*
Giulio Carlo ARGAN, setembro de 1971

NICOLA CARRINO (ITÁLIA)

Taranto (Itália), 1932.
Integrou o GRUPPO I de Roma em 1962, desenvolvendo pesquisas de caráter racional. A partir de 1969 passa a trabalhar com os chamados "Construttivi Transformabiliti", peças modulares em ferro e aço, realizando em galerias e espaços urbanos as "Intervenções de Transformações" com ações pessoais e coletivas. Participou de diversas esposições, entre as quais: Bienal de Veneza, 1966/68/76; VI Bienal de Gubbio, 1973; Salone Annunciata, Milão, 1970/73/75/76/78; IV e V Bienal de San Marino; V Bienal de Paris, IV e X Quadrienal de Roma, 1965; Exposição de Arte Italiana Contemporânea, Museu de Arte Moderna, Toquio, 1967; Museu de Arte Moderna, México, 1971; XXVIII Bienal de Milão, 1974; XII Bienal de Alexandria.

"Escolhendo e compondo materiais e produtos da civilização industrial realiza uma construção rigorosamente geometrica onde a parte da fantasia e, até do casual, é levada até a fronteira da razão do objeto real que se transforma e se esconde sob o encaixe de cor na composição calculada" Palma BUCARELLI, *Un impegno etico*, Galleria Quadrante, Firenze, 1963.
"Carrino concentra a sua atenção sobre a tela plana, assumindo-a não como verficação mas como dado ou elemento da experiência perceptiva. Por outro lado o procedimento tradicional de redução ao plano considera o espaço como gerador plástico até o ponto de criar uma perspectiva pelo avesso. E esta perspectiva provém da concepção teórica em direção à realidade perceptiva do espaço curvo através de un fenomeno que vai do ponto à linha, da linha ao plano e do plano ao volume."
Giulio Carlo ARGAN, Milão, 1966

"Carrino, Frascà e Uncini aprofundam a possibilidade de uma verificação cientifica da praxis, compreendida como recuperação da natureza do material utilizado, mas também como única solução para o saldo de qualidade de uma natureza (mesmo de série), à história. Eles sentem a necessidade de operar no contexto urbano, dele conservando a problemática que não é absolutamente o caos, e indagando não para inibir, mas para restituir-lhe normas visuais".
Achille BONITO OLIVA, *Calderara/Gruppo I (Carrino, Frascà, Uncini)*, Galleria Guida, Napoles, 1966.

"Os aspectos mais interessantes das recentes pesquisas plástico-construtivas de Nicola Carríno me parecem ser: 1) a individuação de um módulo-objeto; 2) a igualdade em termos de valor dos dois processos de composição e decomposição de um conjunto formal; 3) a consequente dedução de um novo principio que resolve a antitese, a disponibilidade; 4) a continuidade ciclica do iter do projeto. Em relação ao primeiro ponto, se deve notar que o modulo-objeto é o resultado de um desenvolvimento rigoroso da linha ao plano e do plano ao volume, sem se dar um talho, um salto de valor, entre projeto e objeto; o próprio objeto na realidade é uma soma de virtudes projetuais praticamente infinitas. O segundo ponto é importante porque resolve a antitese entre um momento positivo (a composição) e um momento negativo (a decomposição) do fazer; a fase da decomposição não é mais a condição de uma recomposição sucessiva mas uma ação determinante de espaços tão concretos e positivos quanto os espaços resultantes da composição. O principio que se deduz desta continuidade projetual-operacional, a disponibilidade, propõe uma nova dimensão, a da impossibilidade da casualidade ou da desordem. Portanto as possíveis situações relativas aos módulos-objetos, nunca serão aleatórias porque são contidas, no estado virtual, na estrutura projetada do módulo-objeto: entre situações calculadas e situações ocasionais existirá uma relação análoga àquela, que numa série aritmética, passa entre números racionais e irracionais. O módulo-objeto, portanto, não vale como forma organizada, mas como princípio de organização formal. A pesquisa de Carrino, portanto, não deve ser avaliada no seus resultados plasticos que podem ser infinitos e todos do mesmo valor, mas como pesquisa metodologica avançada não só no campo do projeto formal e da relação entre prefiguração e alienação mas também, e principalmente, no campo da correlação com igualdade de nível, entre o momento da operação e o momento de fruição da operação estética. Se trata, sem dúvida, de um grande passo na pesquisa chamada de "estruturas primárias", que constituem, creio, a corrente mais séria e produtiva da cultura artística atual."

Giulio Carlo ARGAN, *Testimonianze*, Roma, Maio de 1970.

"Carrino deseja que sua obra seja a passagem de um futuro que os outros possam participar, talvez deslocando e desmembrando as suas composições, talvez indo contra a ordem ou a desordem prevista por ele. Acrescentando portanto ao que de aleatório ainda existia na sua obra, um ultimo elemento de invenção autonoma e autogenetica que consente ao fruidor se sentir conviver (viver com) com o artista e o seu trabalho"
Gillo DORFLES, *Nicola Carrino,* Galeria Defet, Nuremberg, 1972.

COSTRUTTIVO 2, 1963
Objetos, madeira e ferro envernizado
190cm x 76cm x 35cm

SCULTURA 1968, 1968
Alumínio anodizado e ferro envernizado a fogo
560cm x 80cm x 160cm

COSTRUTTIVO TRASFORMABILE 1/69, 1969
Ferro
150 módulos
Dimensão unitária: 50cm x 50cm x 50cm

COSTRUTTIVO TRASFORMABILE 1/71, B, 1971
Aço
24 módulos
Dimensão unitária: 65cm x 65cm x 195cm

TRASFORMAZIONE DELLO SPAZIO N.º 4, 1979
Ambiente, têmpera negra sobre parede
800cm x 800cm x 450cm

MÁRIO CRAVO NETO (BRASIL)

Salvador (Brasil), 1947.
Reside em Salvador. Em 1964 viaja à Berlim, onde realiza estudos de desenho e fotografia. Em 1969 reside em Nova York, onde estuda na Arts Students League e desenvolve experiências com novos materiais e natureza viva. Suas atividades atuais abrangem a escultura, fotografia,cinematografia. Participa de diversas exposições coletivas, entre as quais: Soho Artist Festival, Nova York, 1970; 14 Artistas Latino-Americanos, Andres Bello Auditorium, Washington, 1970; V Exposição Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1971; XI (Premio Govrnador do Estado de São Paulo), XII (Sala Especial) e XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1971/73/77; Brasil Plástica 72, Fundação Bienal de São Paulo, 1972; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1972/75; Arte/Brasil/Hoje (50 Anos Depois), Galeria Collectio, São Paulo, 1972; Arte Agora I — Brasil 70/75, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Exposições individuais: Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 1971/78; Galeria Documenta, São Paulo, 1971; Public Library, Hudson Branch, Nova York, 1972; Hovelsgaard, Hillerod, Dinamara, 1976; Galeira Multipla, São Paulo, 1970; Modern Art Gallery Munique, 1976.

"A escultura — diz ele — é para ficar ao ar livre como coisas vivas integradas na natureza, dando um pequeno reflexo da presença humana. Esta é minha meta para o futuro próximo". Assim, esse objetivo do artista, de "tentar descobrir uma relação entre meio-ambiente, paisagem e percepção humana" se aplica também ao seu trabalho até aqui realizado com fotografia, filmes em super-8 ou audiovisuais, que não são para ele um apêndice de sua atividade artística, mas representam, como seu trabalho de escultor, uma soma-síntese de sua experiência humana. Empunhando a câmara — tecnologia — ele enfoca, numa constante, os elementos básicos da vida — a natureza — como o fogo, a água, a vegetação, a areia. A sua — poética, em seus deslumbramentos diante das nuvens que se esgarçam no céu ou de um cão que espreguiça ou de uma criança ao nascer é um gesto importante, em nosso país: é o de aceitação de sua realidade e o desejo implícito de nela se inserir. Em sua expressão dessa realidade não há, por certo, o da interpretação contestadora. Mas está presente a contribuição singular: o da pesquisa de uma linguagem poética, nova, ligada à sua terra, e por conseqüência universal."
Aracy AMARAL, in "Folha de São Paulo," novembro de 1974

Diante desta imagem do artista, o "fundo infinito" que surge da confluência do artista plástico e do fotógrafo, vem expressar outras preocupações de Mario Cravo. Lembrando a disposição de seus recentes "painéis-escultura" que ocupavam a parede, o "fundo infinito" é apresentado como elemento autônomo, Advindo da familiaridade do fotógrafo com o artifício utilizado em estúdio para eliminação de qualquer, referência ao espaço no qual se fotografa um objeto, o "fundo infinito" é espaço infinito, é a ausência do contexto. Embora utilizando uma lona remendada, cobertura do caminhão, Mario não se vale desta referência; recortado em 5 x 3, o material indetermina-se para infinitas transformações. O pano de fundo torna-se elemento gerador e mutável, fortemente identificado com o artista, seu interlocutor.
Ana Maria BELLUZO, Boletim da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Dezembro de 1977

O "Fundo Infinito" como elemento de suporte orgânico existencial e criador, brotou recentemente sendo o começo do meu fascínio por uma série de novos e velhos conceitos a respeito dos problemas do volume, textura, luz e sombra.
Basicamente o trabalho parte de uma estrutura frontal pendente, de importância vital como elemento iniciador. Os objetos que serão postos na frente ou no fundo deste elemento (no caso específico, uma velha lona que servia para proteção de cargas de caminhão), tem um caráter provisório e poderão ser retirados ou substituídos por outros a qualquer momento, a depender de fatores que venham afetar minha experiência cotidiana durante a referida mostra.
O "background" passa a ser o elemento de maior importância para apresentar a imagem o criador através de uma linguagem plástica.
Mário CRAVO NETO

Conjunto de 20 fotografias
Branco e preto e a cores
Dimensão unitária: 50cm x 60cm

ALFRED HOFKUNST (ÁUSTRIA)

Viena (Áustria), 1942.
Desenvolve aprendizado em cenografia trabalhando na Zurich Opera House. Viaja para Berna em 1967, onde realiza trabalhos de cenografia para o Teatro Municipal da cidade. Profissional independente desde 1964, reside em Montet sur Cudrefin. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Museu de Arte Aplicada, Berna, 1969; Modern Gallery, Ljubljana, 1960; I Bienal de Gravura, Buenos Aires, 1960; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969; "Swiss Graphic Art", Exposição Itinerante, 1970; Musée d'Art Moderne, Paris; III Exposição Internacional, Darmstadt. Exposições individuais: Berner Galerie, Berna, 1967; Galerie 57, Bienne; Galerie Schindler, Berna, 1968; Galerie Handschin, Basle, 1970, Gimpel und Hanover, Bienne.

"O interesse crescente manifestado tanto na Europa quanto nos Estados Unidos pela realidade visível — reação contra arte informal e o expressionismo abstrato — trouxe consigo supreendente renascimento do desenho. Isto é patente na obra de representantes isolados da Arte Pop inglesa e americana, e mais ainda na Europa no quadro de uma "nova figuração". Alfred Hofkunst tem uma formação de cenógrafo e tem se ocupado mais e mais com desenho. Dentro da arte jovem suiça pertence ao círculo de artistas que estão intensamente envolvidos com a realidade tangível. São muitas vezes chamados de "realistas quiméricos". Contrariamente à maioria de seus companheiros, Hofkunst não se ocupa com a transposição surrealista da realidade humana; o que lhe prende a atenção é exclusivamente o Objeto-Mundo, a cuja representação dedica-se apaixonadamente e com surpreendente técnica de desenho.

Seus desenhos de grande formato, em geral apresentados como quadros, reproduzem sempre o objeto em tamanho original. Isto não é por acaso: Hofkunst quer — assemelhando-se nisto talvez aos antigos representantes da pintura em "trompe-l'oeil" — com os seus meios próprios de representação dar-nos o tema com o máximo de justeza, criadora de ilusão. Esta apaixonada conformidade à natureza é um dos atrativos dos desenhos de Hofkunst bem superficial, todavia. Pois descobre-se logo que o artista não se contenta com o ilusionismo. Sim, o aparente anseio por um naturalismo perfeito mediante a reprodução servil da realidade material é apenas uma cilada armada pelo desenhista. Na verdade, consegue pela ilusória exatidão da representação aguçar-nos a consciência para o aspecto real das coisas, dos objetos — uma cêrca de arame, um colchão, uma porta de enrolar, um cabide. Desperta a nossa atenção para estes objetos banais. Quem olharia para um mero colchão se Hofkunst não o tivesse desenhado? Por outro lado descobre-se que a realidade é falseada por meios sempre diversos, por exemplo por estar incompleta, por ser falsa a perspectiva ou por faltar de todo. Em outros têrmos, as coisas são mostradas como os olhos nunca as vêem. Os desenhos de Hofkunst não são representações fotográficas. E por não o serem, tornam-se opressivamente angustiantes. E ainda: quanto mais empolgado está o artista pelo objeto representado, tanto menos estará representando o objeto em si. Está ali, mas por outra coisa, faz perguntas, propõe enigmas. Que realidade humana haverá escondida atrás da porta de ferro ostensivamente abaixada ante nossos olhos? Porque não nos deixa olhar lá dentro? Estou eu excluído do mundo exterior pela cerca de arame, ou está ele cortado para mim? Porque não se vê nada através de sua rede, a paisagem por exemplo? Como é o quarto em que está dependurada a lâmpada acesa, quem vive nele? Porque é protegida aquela árvore mirrada? E protegida contra quê? Os desenhos Hofkunst, tão informativos na aparência, são como espelhos deformantes que antes nos deixam com perguntas que nos dão a resposta."
Willy ROTZLER, São Paulo, setembro de 1971.

PAULO ROBERTO LEAL (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1946.
Em 1969 realiza seus primeiros trabalhos de programação visual, projetando catálogos para mostras de artistas plásticos no Rio de Janeiro. Ministra curso sobre criatividade a partir do papel no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971. Tres anos depois é selecionado para integrar o grupo de dez artistas nacionais convidados a compor o acervo de arte brasileira do Museu do Ontário, Canadá. Participou de numerosas exposições coletivas, destacando-se: XIX e XX Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1970/71; Bienal Nacional de São Paulo, 1970/72/74; XI Bienal Internacional de São Paulo, 1971; 50 Anos de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1971; XXXVI Bienal de Veneza, 1972; Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois, Galeria Collectio, São Paulo, 1972; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1972; O Rosto e a Obra, Galeria do Grupo B, Rio de Janeiro, 1973; 28 Artistas del Brasil, Colômbia, Venezuela, Peru e Equador, 1975; Arte/Agora: Brasil 70-75, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1976. Exposições individuais: Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro, 1971/72; Galeria de Arte Oscar Seraphico, Brasília, 1973/76; Galeria de Arte Global, São Paulo, 1974; Museu de Arte e e Cultura Popular, Cuiabá, 1974; Galeria de Arte Ipanema, São Paulo, 1976; Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1976.

"Todo o trabalho de Paulo Roberto Leal estrutura-se a partir de elementos muito simples: papéis, inscrições por letraset, fôrmas e caixas transparentes de acrílico. Com eles, manipula a possibilidade sempre implícita de movimento, virtual ou real, de modo a permanecer nessa área do frágil, precário e perecível que arma e ilimita parcela maior da arte de hoje, reintegrada na vida. Seu ludismo de suave disciplina — em cujo perímetro tudo se move e desmove, mas nada se fere na esgrima de espaço com espaço — fundamenta uma invenção vinda do quase-nada, o simples se vivendo em grau pulsante de existência. Invenção, por inverter o silêncio em voz, diretamente de seu antes repouso. A fôlha de papel comum, intacta por início: aberta, quieta, isenta, muda, como o visto e manipulado dia-a-dia, sem que a atenção se alerte. Espera plena espera. Tôda forma poderá fundá-la, instalando sua marca, sob espécie de marco, âncora ou dínamo. Como se prévia certeza houvesse de barco e fenda e onda nessa lâmina de mar acinzentado. Chega então o olhar até a fôlha e o olhar, fluindo pelas mãos, a revela em vértice. Depois, o gesto de faze-la falar no acúmulo de dobraduras, curvas acasalando-se em seqüências, volutas, vértices amenos, torpedos, turbinas, colunatas, elos, anéis, formações florais. O papel está fundado, no seu novo universo. Mas não apenas ao ar imediato. Uma forma o conterá também, multiplicando-lhe os jogos por acréscimo ou permutação. As armagens/desarmagens ampliam-se agora nessa fusão de movência e desmovência de protótipos acrílicos: cubos e paralelepípedos abrigam, em latente disponibilidade dinâmica, a sensualidade de sopros para o encurvamento, papéis/corpos se tocando de leve, mutuamente apoiados e emaranhados, se abrigando, se envolvendo (unidade imersa em unidade), côncavos e convexos, tobogãs imaginários em fitas plástico-metálicas ou superfícies de papel vegetal, quadriculado (a caixa projetada no plano por incontáveis quadrados diminuintes), de côr, de sêda, semi-opaco. Inscrições como estocadas de instantâneos comentários, sintetizam o sentido geral do movimento contido em cada caixa, ampliando-o logo pela soma de reflexos, superposições, súbitos desaparecimentos, ambivalências e reaparições.
Aqui, nessas caixas límpidas em que o desenho feito luz se desenovela — com um ponto imóvel do exato sonho em andamento — convergem o acaso e seu controle: há uma finita infinitude de formas aguardando a vontade de alguém que as desencadeie e dome. Há, sobretudo, nelas, um exemplo subterrâneo de liberdade: o pássaro está contido, sim, mas ainda sobrevive de seu canto."
Roberto PONTUAL, Rio de Janeiro, abril de 1977

"Ao longo dos últimos três anos, o trabalho de Paulo Roberto Leal se tornou conhecido, em termos de grande público, sobretudo por suas pequenas caixas de acrílico, que aprisionam e movimentam lâminas de papel. Quando manipuladas, elas fazem nascer uma ritmada dança de planos ondulados, ao mesmo tempo exata e sensual.
Não sendo, por certo, uma parte mais (nem menos) importante de sua obra, essas caixas foram, não obstante, a mais encantadora e envolvente, a um primeiro contacto. Talvez por isso, tenham escondido, ou pelo menos desviado, uma evidência essencial. Tanto quanto pelo jogo, a "abertura", a transitoriedade e o perecível, Paulo Roberto se interessou sempre, em toda sua carreira, por valores permanentes, de tipo construtivo. É certo que um fundamento lúdico permanece imanente a cada um de seus trabalhos, no mínimo na etapa da criação: ele recorta, enrola, dobra, cola ou grampeia, num fazer minucioso cujo prazer parece evidente. Mas a obra não termina aí. No nível da contemplação, quer nos propor e discutir problemas formais, que tem que estar no cerne de toda arte visual. Isso transparece, com modelar clareza, na atual fase da produção de Paulo Roberto Leal. Reunida nesta oportuna mostra ela possibilita uma avaliação de conjunto mais completa e acurada. Ainda expostas, as caixas manipuláveis reafirmam sua validade e fascínio permanentes. A seu lado, porém, os múltiplos de parede revelam um cada vez mais sólido métier. Curiosamente, nesta última amostragem de Leal, lembramos estar lidando com um artista geométrico. É sedutora a envolvência cálida com que ele ameniza os rigores da abstração, criando transparências e texturas quase insuspeitáveis em seus estritos materiais. As formas curvas em anéis, nascidas do espontâneo gesto de enrolar um canudo de cartolina e depois seccioná-lo, continuam presentes, como suporte principal. Porém a reta — e, quase onipresente, o triângulo — se insinuam. Muitas vezes, não por uma presença real, um risco, um traço. Mas sim por um efeito visual de complementaridade, explicável pela psicologia da Gestalt. É este o Paulo Roberto Leal de 1974. Um artista jovem, de carreira recente e brilhante. E sobretudo inquestionável, sofisticada e efervescente.
Olivio TAVARES DE ARAUJO, São Paulo, julho de 1974.

OMAR RAYO (COLÔMBIA)

Roldanillo (Colômbia), 1928.
Iniciou sua carreira desenhando e ilustrando jornais e revistas de Bogotá, em 1947. Realizou viagens de estudos a todos os países da América Latina a partir de 1954. Residiu e trabalhou no México de 1959 a 1960 e em Nova York de 1960 a 1964. Participou de numerosas exposições entre as quais: Museu de Arte Moderna São Paulo, 1955/73; Galeria Arte Bella, Montevidéu, 1956; Galeria Van Rich, Buenos Aires, 1957; Museu de Arte Moderna do Palácio de Belas Artes, México, 1960; The Contemporaries, Nova York, 1961/62/65; The Art as Printmaker, Pan American Union, Washington, 1964; A.A.A. Gallery, Nova York, 1965/68; Museu de Zea, Medellin, 1966; Galerie La Lumière, Paris, 1969; Michael Berger Gallery, Nova York, 1970; Museu de Arte Moderna (Retrospectiva), Bogotá, 1971; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1972; Museu de Arte Moderna, México, 1973; Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro, 1975; Arte Agora — Geometria Sensível, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1978.

"Es difícil hacer que la pintura geométrica irradie calor, elasticidad o lirismo, pero Rayo logra exactamente eso en su obra, y da a las formas entrelazadas una vida totalmente nueva en colores brilhantes y resplandecientes. La geometría básica de los cuadros transpira una sensación casi líquida, sensualmente sofocante de vibración y suspenso.
John GRUEN, in "New York Herald Tribune", junho de 1966.

"É longuíssimo o caminho percorrido pelo artista colombiano Omar Rayo em evolução artística e em quilômetros. Quando o conheci em 1956 era um desenhista muito hábil, com bastante senso de humor, que explorava o pitoresco do tão rico folclore andino. Viajava muito, conhecia bem toda a América, e senti em nossas longas conversas que o importante não era tanto a sua obra do momento, mas sim aquilo que estava armazenando em seu cérebro e em seu coração, a vivência que estava adquirindo. Para chegar à maturidade artística à qual, chegou, Omar Rayo teve que fazer passar toda essa vivência, todas as experiências, pelo crivo daquilo que aprendia, e daquilo que sabia instintivamente, que tinha herdado de seus antepassados índios que deixaram traços indeléveis de grandes e sofisticadas culturas que os espanhóis nunca conseguiram apagar, e às quais apenas adicionaram; e daquilo que tinha herdado de seus antepassados do Oriente Médio. Aliás o próprio Omar Rayo diz: "Uma raiz e uma essência pré-colombianas se manifestam em minha obra. Com elas exploro e ordeno meu estilo." Da fusão de todas essas influências surgiu o Omar Rayo que conhecemos hoje, com a sua arte despojada, geometrizante, que por vezes se aproxima do "trompe l'oeil". São muitas as facetas de sua arte.

Os intaglios brancos em toda a sua pureza com repentinas conotações surrealistas, com ocasionais momentos algo literários de cor, tudo muito bem realizado tecnicamente. Mas de repente a pureza do branco é invadida pela violência do preto, as formas reais, figurativas, quase "pop", se transmutam em formas geométricas, entrelaçadas, padronagens que tanto lembram certos ornamentos dos índios colombianos como os azulejos dos mouros. E de novo fala o artista: "A geometria não é somente racional, é também intuitiva. Depende tanto de meu coração como de minha cabeça, tanto de meu passado como de meu presente."

Omar Rayo é um purista no sentido da técnica, do acabamento, mas bastante anti-convencional quanto a tradição. Os seus intaglios, que muitos chamam de gravuras, tem aplicações de preto e de vermelho feitas com o pincel. As telas deixam de ter as dimensões e os formatos comuns, e começam a formar dípticos, trípticos e polípticos, a fazer ângulos com as paredes. Pelo menos até agora Omar Rayo despreza a cor, que ele usa apenas ocasionalmente, para conseguir um efeito literário do que plástico. Acredito que ele tenha chegado a um momento de sua carreira, de sua obra, em que terá que procurar novas saídas, novas possibilidades. Mas estou certo que isto será feito com a coerência e a unidade de estilo que há muito caracteriza tudo que Omar Rayo produz, que ficará aparente nesta sua exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que o colocou entre os melhores e mais originais artistas americanos.

Marc BERKOWITZ, Rio de Janeiro, abril de 1973

VJENCESLAV RICHTER (IUGOSLÁVIA)

Zagreb (Iugoslávia) 1917.
Graduou-se pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Zagreb. Participou do Grupo EXAT, em 1951 e do Centro de Desenho Industrial, em 1956. Tornou-se colaborador permanente do Working Party ICSID e membro do grupo de diretores do Conselho Mundial de Artesanato, em 1963. Realizou vários projetos para edifícios na Iugoslávia e no exterior, dedicando-se ainda à cenografia teatral. Participou de diversas exposições entre as quais: VIII e IX Bienal de São Paulo, 1965/67; EXPO' 67, Montreal, 1967; TRIGO'67, Graz, 1967; Exposição de Escultura Guggenheim, Nova York, 1967; Bienal do Construtivismo, Nuremberg, 1969; Salão de Maio, Paris, 1971; XXXVI Bienal de Veneza; XI e XXII Bienal de Artes Gráficas, Ljubljana; II Bienal da Pequena Escultura, Iugoslávia, 1975.
"What interests us here now are environmental and structural consequences of the outlined line of development. The new objects offer the opportunity basic to them of creating completely different structures and forms than those possible in the now usual dimensions of objects. This is achieved by programming the shifts of elements in the periphera parts of objects translaterally. The principle of rectangle which for several reasons predominates in micro-architecture retaining all the advantages of mass production and consumption is capable of offering the opportunity of infinitesimal approximation to any free sculptural form. The fact is that this possibility arises only in case of the described relationship between elements and the whole. New architecture searches for its architectural sculptural justification in its new, complex content as well as in environmental relationship extant between big objects themselves. It seems quite plausible that then certain things new in principle will take place in urbanism and architecture. The challenge posed by these possibilities will be taken up by those creators who feel how weak the present links between urbanism and architecture are. It is impossible to forecast the line of development the new possibilities will take. In any case the plastic meaning of such objects in creating urban environments is going to be far the greater than the present. The language of big forms becomes feasible and unavoidable. One of the ways of accepting the challenge presented by the hypothesis is based on research which includes the notion of system sculpture. This work is characterised by the great number of monoelements composed according to a defined system which enables each element to be moved translaterally with view to materializing certain plastic ideas. As such system forms a movable membrane, the instrument which enables this movement is called RELIEFOMETER. If one thinks of system sculpture as a study model for big dimensions where the monoelement grows up into a unit of architectural structure then one calls the architecture which starts in this way the system architecture."
Vjenceslav RICHTER, Zagreb, setembro de 1968.

UNDULATORY SPACE STRUCTURE, 1969
Alumínio e acrílico
700cm x 700cm x 700cm

UNDULATORY SPACE STRUCTURE, 1969
Alumínio e acrílico
1200cm x 600cm x 600cm

UNDULATORY SPACE STRUCTURE, 1972
Alumínio e acrílico
620cm x 620cm x 620cm

UNDULATORY SPACE STRUCTURE, 1979
Alumínio e acrílico
950cm x 950cm x 950cm

UNDULATORY SPACE STRUCTURE, 1979
Alumínio e acrílico
950cm x 950cm x 950cm

HARUHIKO YASUDA (JAPÃO)

Wakayama (Japão).
Graduado pelo Departamento de Escultura da Escola de Arte de Tóquio. Por volta de 1958/60 viaja à França, onde estuda na Academie Grande Chaumière e Atelier de Zadkine. Em 1961 realiza viagens pela Itália, criando o relevo para a fachada SILVA NUOVA em Milão. Realizou exposições individuais em Roma, 1962; Viena, 1963; Stuttgard, 1967; Miami, 1970; Tóquio, Bruxelas. Retorna ao Japão em 1968. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: I Bienal de Paris, I Exposição Internacional de Escultura Contemporânea, Hakone, II Exposição de Escultura Contemporânea, Parque do Palácio Suma; além de outras exposições na Europa e América do Norte. Recebeu, entre outros, Prêmio André Susse na Exposição "Prix Critique et Susse", Paris; Prêmio Anual de Nippon Bijutsu-in; Grande Prêmio na II Exposição de Escultura Contemporânea, Kobe.

"The artist's starting point in Japan was the group of works that include the 1969 "Ante Spatii Aetatem" (Era of a Past Universe), and the 1970 "Quartered Cube" and "Work No. 5". These were shown at his first one-man show at the Minami Gallery and Plaza DIC. At one point one of this group of works took the form of three square tubular forms which developed partly in a twisting pattern along the ground, and partly raising up doubly into the air. Though in mutual opposition they resolved into a unity. There was something fascinating about the tactility of the finish of those stainless steel surfaces. They developed in a rhythm that sometimes broke off, sometimes wound sinuously, and gave the impression that the reptilian was the expression of mankind's double nature, a living organism whose fascination developed endlessy. I remarked about the stainless steel's finish this too melts inseparably into the palpable movement of that living organism. His Quartered Cube unfurls like flower petals, allowing the seams to open up as though the cube were spliting open, and transforming the nature of the stainless steel. This too exercised a greal fascination upon me. And like the Musée de l'Homme, a planar effect is produced in a cuadrilateral order".
Teiichi HIJIKATA, 1975.

"Apesar da grande atividade no campo de escultura e de arte tri-dimensional, só participa, nesta exposição, Haruhiko YASUDA, que chamou especial atenção pêlo seu extraordinário progresso, ultimamente. As características das suas obras que utilizam o aço inoxidável com brilho opaco, são a forma cúbica e arestas pronunciadas, e a introdução do decorrer do tempo com seu movimento ondulatório que se interrompe às vezes e volta a prosseguir. Ele une, livre e excelentemente, a repetição do tempo que leva a vida do homem atual, à forma espacial geométrica. Assim ele forma o monumento que nos faz sentir um certo ar poético, límpido e calmo que oculta a sua crítica original sobre a civilização e sua filosofia sobre o mundo".
Tadao OGURA, 1971.

XII BIENAL DE SÃO PAULO 1973

ARMSTRONG, John	(Austrália)	Premio Bienal de São Paulo
BERROCAL, Miguel	(Espanha)	Grande Distinção Honorífica da XII Bienal de São Paulo
Equipe ETSEDRON	(Brasil)	Premio Governador do Estado de São Paulo
Equipe PROJETO ABERTO	(Brasil)	Premio Prefeitura do Município de São Paulo
FOLON, Jean Michel	(Bélgica)	Premio Itamaraty
HUGHES, Patrice	(França)	Premio Bienal de São Paulo
MATSOSO, Leonard	(África do Sul)	Premio Bienal de São Paulo
MRAZEK, Bohdan	(Tchecoslováquia)	Premio Bienal de São Paulo
PONTE, Amalia del	(Itália)	Premio Bienal de São Paulo
RINKE, Klaus	(Alemanha)	Premio Bienal de São Paulo
SENDIN, Armando	(Brasil)	Premio Santos Dumont
SHIMOTANI, Chihiro	(Japão)	Premio Bienal de São Paulo
STAROWIEYSKY, Franciszek	(Polônia)	Premio Bienal de São Paulo
VILLALBA, Dario	(Espanha)	Premio Bienal de São Paulo
WESTERMANN, H. C.	(EUA)	Premio Bienal de São Paulo

XII BIENAL DE SÃO PAULO 1973

EQUIPE ETSEDRON (BRASIL)

INTEGRANTES: Edison Benício da Luz (Artes Plásticas e Coordenação Geral), Luiz Tourinho (Artes Plásticas), Joel Estácio Barbosa (Artes Plásticas), Eros Óggi (Artes Plásticas), Durval Benício da Luz (Medicina), Djalma Silva da Luz (Música), Johanna Maria Neubauer (Fotografia), Palmeiro Cruz (Publicidade), Altamirando Luz (Direito), Rita de Cassia Matos (Sonoplastia e Iluminação), Hamilton da Luz (Fotografia), Luiz Pontual de Oliveira (Arte e Comunicação), Franklin Junior (Música), Celia Maria da Luz (Bio-química e Medicina), Juraci Dórea (Artes Plásticas e Arquitetura), Jonicael Cedraz de Oliveira (Cinema), Helena Valverde Artes Plásticas), Felipe Benício da Luz (Etnografia e Literatura), José Olavo de Assis (Publicidade, Welington Leal (Arquitetura), Fernando Pereira (Cinema e Antropologia), Inácio Loyola da Luz (Objetos), Mara Campos (Jornalismo, Carlos Ramón Sanchez (Comunicação), Lícia Moraes (Dança), Eduardo Cheade (Cinema).

O GRUPO ETSEDRON, fundado em 1969 (Salvador/Bahia) por seu atual coordenador Edison Benício da Luz, participou da IX, X, XI, XII, XIII e XIV Bienal Internacional de São Paulo e da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, obtendo o Premio Governo do Estado de São Paulo na XII Bienal Internacional de São Paulo, em 1973. Edison Benício da Luz, coordenador da equipe, é artista plástico e pesquisador nas áreas de Arte Integrada e Arte Comunitária, abrangendo setores de antropologia, etnografia e música. Criador do Movimento de Arte Integrada Social (M.A.I.S.) e do Centro Internacional de Intercâmbio Cultural (C.I.I.C.). Premiado pela Universidade Federal da Bahia em 1969 e na exposição 90 Anos da Escola de Belas Artes também em 1969. Participou da I e II (Premio de Aquisição) Bienal Nacional da Bahia, Salvador, 1966/68 e de exposição realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia em 1963.

"Detendo-se no exame minucioso do contexto social que os cerca, os artistas do ETSEDRON escolheram o Nordeste rural brasileiro como fulcro do seu trabalho, demorando-se em observações no interior da Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco. Ao trabalharem com as ambientações, sentiram a necessidade de trazer à tona observações que incidem sobre outras articulações da arte e da ciência, em projetos integrados com música, dança, cinema e pesquisas de sociólogos, antropólogos, arqueólogos e médicos, essenciais na caracterização do meio e do homem, numa integração que envolve um outro sistema, uma outra dimensão de comportamento. Formas humanas despertam uma impressão de tristeza lancinante com um força do comum. A fome, a doença, o medo, a morte, a dependência da crueza do meio que tão pouco tem a dar: um dos cantos, um pequeno canteiro de folhas verdes; semi soterrado neste canteiro, um corpo, o próprio adubo da terra avara que exige um corpo como adubo, conformadas, atada entre si por uma cadeira, atitude tranquila mãos amarradas, plàsticamente composta. Figuras atadas por cordas suspensas no ar, outras soterradas presas, curvadas, caídas. Do lado de fora ambiente criado, alguem suplica, mão estendida, a mandíbula da fome escancarada. Ao lado da representação pura e simples dessas figuras, sentimos emoções que irrompem de imagens arquetípicas, fruto de fantasia e dos instintos dos artistas. Cavalheiros malévolos cadáveres suspensos no teto, gestos de doação, gestos de desespero e morte, a decomposição. A oferenda e a recusa do enorme cavalheiro dominando tudo, o resto de argila decomposto que emerge da vestimenta de juta resumida ao seu essencial. O resultado profundamente perturbador, dessas figuras é ressaltado pelos elementos usados, elementos ligados ao Nordeste. Os artistas trabalharam muito o cipó, estrutura torcida dos nervos doloridos. Figuras de cipó retorcidas sobre si mesmo num despojamento trágico; urdiduras sombrias formando corpos de cavalos, ora mostrando as entranhas das figuras vestidas de juta.

Os rostos, formando um ambiente sinistro, muitas vezes são caveiras de animais; as vezes transformadas com cipó e juta outras vezes quando o efeito é ainda mais contundente trabalhados com argila a carne decomposta e cabeleiras de SISAL por onde emergem às vezes chifres agressivos, rostos de couro cru. Os materiais se unem com se tivessem crescido ao mesmo tempo, com os mesmos ossos, da mesma carne, do mesmo nervo, da mesma terra Nordestina e da sua alma representada como um mistério verdadeiro e torturante."

Tereza LINHARES, in "Diário de São Paulo", novembro de 1975

"No processo de descobrir uma nova linguagem de comunicação, os artistas do ETSEDRON abandonam o velho conceito do objeto único, produto de luxo de uma arte elitizada, optando

pelo projeto plástico ambiental integrado à música, dança, teatro, literatura, fotografia, cinema e a psicologia, sociologia, etnografia, ciencias médicas e sociais, para conseguir a maneira de fazer que melhor se adapte ao retrato político e social da região onde vivem e trabalham, o nordeste brasileiro, tendo desta vez escolhido Porto Seguro como ponto de referência. Neste processo a dicotomia arte/vida torna-se impossível. Uma e outra se integram passando os artistas e cientistas do ETSEDRON a trabalhar com a comunidade em torno do Projeto IV e através deste trabalho todo um comportamento em relação à arte/vida foi modificado, os artistas do ETSEDRON se voltam para o meio, analisando os fatores que constituem o sistema acrescentando informações, estudando condições físicas e culturais que determinam o desenvolvimento desta sociedade. Nesse processo de arte grupal procura-se unir as manifestações de pensamentos heterogêneos num vínculo principal, o homem e seu meio."
Matilde MATOS, São Paulo, outubro de 1977

"Considero antropológia la realidad afrobrasileira de que parte ETSEDRON, porque busca las posibilidades del arte en la idea de la natureza del hombre, librandose así de los compromisos que impondrian uma realidad sociológica y política de nuestros dias. Su primitivismo es consecuente y, por eso, muy alejado de aquellos otros que introducen temas, mensajes, materiales y configuraciones primitivas en el objeto tradicional de arte, en cuyo interior se albergan inadvertidos y realcitrantes imperativos — o imperialismo — culturales que sólo una reconceptuación radical del arte es capaz de desenmascarar y orillar. En lugar de buscar la transformación de los modos de producción del objeto pintura e escultura, ETSEDRON propone principiar por la revisión de la idea de hombre y de los conceptos occidentales de arte, para asignarle a éste o, lo que es lo mismo, a nuestras facultades artísticas tempranas, una función de acuerdo e nuestra realidad antropológica. En buena cuenta, se decide por una síntesis primitivista del arte erudito, que es un proceso que ha tenido buenos resultados en nuestra América y aceptación en todas partes: allí está el folklore y, música, el tango, rumba y samba. La síntesis culta del substrato mágico que hoy busca el arte erudito, mientras tanto, no ofrece todavía una personalidad artística definida. Las dos síntesis abreva en una misma sensibilidad colectiva en constante cambio, una implica absorción por síntesis o mestizaje vital y la otra es metamorfosis continua que aún no logra independencia: ambas tienen hoy un enemigo común que combatir: la cultura popular difundida por los medios masivos. Los caminos estéticos de América Latina son, pues, complejos y difíceis. El transfondo antropológico-cultural de ETSEDRON nos señala, en resumen, uno de los caminos a seguir por el arte latinoamericano. Sus méritos dependen de cómo nuestros artistas continúen cambiando los conceptos de arte y acercándose a nuestra realidad, mientras nuestra teoría y crítica de arte van construyendo modelos de lectura del transfondo antropológico-cultural de dichos cambios y acercamientos. Es de esperarse que todos ésto vayan librándose del finalismo espiritualista que todavia pesa sobre ETSEDRON y tiene atrapada nuestra independencia artística."
Juan ACHA, Revista *Artes Visuales,* México, abril/junho de 1976

PROJETO: Cenário de movimentação contínua / confrontos paralelos
PRIMEIRA PARTE: o homem e o meio, o círculo da retórica.
SEGUNDA PARTE: oração e réquiem ao Etsedron.
TERCEIRA PARTE: abertura ao espaço, a dança no processo de envolvimento do ambiente.
O desenvolvimento do processo decorre segundo o conceito da metagênese do projeto Etsedron.
Materiais utilizados: Madeira, cimento, tijolo, pano, terra e tinta.
Área: 60 cm²

EQUIPE PROJETO ABERTO (BRASIL)

Componentes: Maria Victoria Machado, Esteban Granero e Luiz Olmer (Cazarré).

"A arte está relacionada com a liberdade" — Herbert Marcuse "A arte e o homem nasceram juntos. A arte está morrendo...? O Homem está morrendo...? "A Criação e a Liberdade são concomitantes". "A necessidade levou o homem à tecnologia". "Hoje a tecnologia levou a dominar o homem". "A necessidade de voltar às origens, à liberdade, à pureza, leva o homem à se redescobrir e portanto ser capaz de novamente criar." "Na sociedade de consumo NÃO HÁ POSSIBILIDADE DE INDIVIDUALISMO. O HOMEM É TRANSFORMADO EM MASSA AMORFA. A própria massificação induz a uma explosão de procura como reação a este estado antinatural. O Homem procura dentro de si mesmo a possibiidade de sobreviver à tecnologia."
"A nossa proposta é no sentido de que dadas ao homem CONDIÇÕES DE LIBERDADE que permitam a criação ele se reencontra, cria e transcende".
"O projeto aberto permite a utilização de diversas técnicas de expressão e comunicação. Criar-se-ão condições para a participação do publico através de manifestações variadas que abrangerão:
"Manipulação de materiais diversos (experiencias polimatéricas)
"expressão verbal"
"expressão corporal"
"expressão plástica"
"expressão escrita"
"expressão sonora"

"Através das situações, LIBERDADE E NÃO LIBERDADE, o Homem se conscientiza e terá possibilidades de opção."
"Todas estas formas de expressão visam, não a solução do problema proposto, porém uma possibilidade de ampliação de horizontes, desinibindo e permitindo um trabalho conjunto que trará subsídios para futuros experimentos, além de mostrar ao homem que enquanto existir a humanidade, subsistirá a Arte, pois ela nasce com o Homem."
Seu último grito será sua última comunicação, uma mensagem sem receptor, uma comunicação sem "feed-back", porém a última forma de expressão artística".
"A melhor obra de Arte-Comunicação desta Bienal. Enfim o HOMEM descobre que ele é ARTISTA."
Olney KRUSE, "Jornal da Tarde", 12/10/1973

JEAN-MICHEL FOLON (BÉLGICA)

BRUXELAS (Bélgica), 1934.
Seus desenhos jé foram publicados em numerosas revistas, tais como Time, Fortune, Gaphis, New-Yorker. Trabalhou em diversos filmes, juntamente com Alin Resnais e William Klein. Atualmente trabalha com a companhia Olivetti, onde realizou numerosos cartazes. Publicou o livro *A Mensagem,* com a colaboração de Giorgio Seavi. Em 1973 ilustrou obras de Kafka, Lewis Carrol e Jorge Luiz PBorges. Trabalhou em Roma com o cineasta Roman Polanski. Expos individualmente em Paris, Nova York, Roma, Milão, Bruxelas, Chicago, Liège, Lausanne, Mons, Genebra, Turim, Essen, Roterdam, Londres. Participou de inúmeras exposições coletivas entre as quais: XXXV Bienal de Veneza; Exposição Internacionais de Osaka, Japão.
"Folon est un prophète à sa maniére puisqu'il rappelle à l'homme sa vocation de spiritualiser le monde. Folon de dit gentiment avec une pointe de malice qui est la pudeur de l'intelligence, gravement avec un sourire dans des larmes contenues. Son humor n'est ni une anecdote, ni un accident: il imprègne la substance même du trait et de la forme. Ses images n'onte pas besoin de légendes et ce ne sont pas des histoires sans paroles à la mode britannique. Son humour n'est ni comique, ni burlesque, ni cocasse mais plein de la vieille saveur franque, une attitude de l'artiste devant l'existence, une manière de l'apprêhender et de l'apprécier, celle par laquelle l'homme cherche d'avoir raison de sa sestnnée. L'humour de Folon, c'est sa liverté. Là où l'on suppose asservissement, fatalité où tout s'explique et rien ne signifie il suffit d'une note secrète, un trait, un trait, une touche, et l'on pressent la présence de la hoie, confuse, diffuse mais irrésistible, comme une aube mystérieuse.
Francois NATHEY, 1971

"Dessiner, c'est marcher dans les rues, et regarder la vie. Je ne comprends pas mes dessins. L'imagination est plus forte que nous. Les choses qui l'ont frappée s'arrangent entre elles et se mettent à vivre sur le papier. Je ne suis que le premier spectateur de mon travail. Et s'il est un poit de départ à 'imagination de celui que le regarde, il trouve son sens".
Jean-Michel FOLON.
Un cauchemar? Oui, certainement. Mais grâce au ciel, voilà un artiste qui ne trauit pas l'horrible aliénation en masques désespérées ou en gémissements d'agonie. Folon n'a aucune tentation de suicide. Avec une inépuisabel éruption de trouvailles stylistique, qualitativement pas inférieures à Steinberg, Folon en rit ou au moins soutrit, en tranformant le cauchemar en un stupéfiant, vertigineux, hallucinant ballet mégalopolitain. Un des humoristes les plus géniaux et poétique d'aujourd'hui."
Dino BUZZATI, in "Corricei della Sera"
'Folon a peint la désespérance de ce monde solitaire avec précision, patience et une surprenante délicatesse. Je dirais avec amour. Est-ce cette apparete incompatibilité qui fait de Folon un humoriste? Ces images ne me font pas sourire. Mais je les regarde pourtant avec un inexpicable sentiment d'optimisme. Peut-être ne sont-elles ni des peintures ni des dessins d'humour. Maid des tracts à laisser tomber dans le labyrinthe de gorge de béton, qui indiqueraient aux une sortie secrète conduisant aux espaces verts et au ciel bleu."
Leo LIONNI, "Graphis" 72

"C'est le lieu de rencontre du mystère et de la poésie."
Julio CORTAZAR

PAYSAGE, 1975
aquarela
56,5cm x 76,5cm

L'ARCHITECTURE, 1975
Aquarela
56,5cm x 76cm

VILLE MAGIQUE, 1974
Aquarela
70cm x 104cm

SEUL, 1972
Aquarela
67cm x 100cm

DAY AFTER DAY, 1971
Nanquim
66cm x 87cm

PATRICE HUGHES (FRANÇA)

Courbevoie (França), 1930.
Enquanto obtinha sua graduação em História, Hughes estudou pintura no atelier de Fernand Léger. A partir de 1966, paralelamente a vários outros artistas, iniciou pesquisas que buscavam uma aproximação comparativa entre a pintura e as técnicas de impressão textil. Quando nomeado Conservador do Museu do Havre, passou a manter contato com as técnicas da indútria textil do norte e aprimorou uma técnica de impressão térmica para tecidos. Apresentou seus primeiros tecidos impressos na Galeria Germain, em Paris, 1973 e, nesse mesmo ano, na XII Bienal Internacional de São Paulo, onde obteve um Premio Internacional. Em 1975, suas pesquisas são apresentadas no Museu de Impressão sobre Tecido, em Mulhouse e participa da Bienal de Tapeçaria de Lausane. Em 1977, participa da exposição "Tissus et Création", em Lyon. Desenvolveu um trabalho sobre a linguagem do tecido e publicou em 1976: "Le Tissu et ses Motifs" Un Itinéraire Concret du Langage.

"Pourquoi les tissus et les voiles imprimés comme mode d'expression? Familiers, corporels, masculins, féminins,... ils permettent de créer des ambiances non rigides. A la fois dedans et dehors... le souffle et les surfaces... le souffle et les images... secret ou Fête?" "Fragiles et solides... ondoyants, ces supports proposent au niveau de l'image et des couleurs imprimées les combinaisons visuelles et tactiles impensables sur supports rigides. Ils proposent toutes les manipulations possibles, un accès et une participation directs d'autrui..." "J'imprime de grands tissus et de grands voiles à la dimension des ambiances de vie... Plusieurs plans de voiles ... plusieurs plans de tissus qui s'établissent en profondeur et en volume dans l'espace. A chaque pas ce qui est à voir se modifie. Selon les champs optiques variables, par transparences et juxtapositions, apparaissent et disparaissent les interférences d'images, de couleurs et de formes. Les êtres réels s'articulent à l'ensemble et s'aperçoivent changeants, les uns, les autres. Ambiances parcours, Allées à suivre Enceintes mouvantes".
Patrice HUGHES, Mulhouse, maio de 1975

"L'un après l'autre, l'art vivant fait sauter les verrous installés partout par des siècles de conventions: trop banal, trop quotidien, le tissu imprimé semblait échapper à ces boulversements — lui qui ne change jamais qu'en apparence, même si ses rencontres avec l'avant garde sont moins rares qu'on veut bien le croire: qui a regardé le formes ou les harmonies de maints motifs du XIX e siècle y retrouve des recherches qui préfigurent celles des peintres. Mais c'est tout différemment que Patrice Hughes attaque le problème: en approfondissant plusieurs techniques, utilisées industriellement par ailleurs, en enrichissant par ses recherches les rendus habituels, il transforme le tissu en un support de l'image de grande dimension, transparente, lumineuse; jouant du support et de l'image avec cette préscience du différent comme tout créateur il utilise le côté aussi bien mouvant que familier du tissu, ici juxtaposé le long d'un parcours pour nous introduire dans un univers autre oú chacun voit et se voit, trouve et se retrouve, les espaces se démultiplient en nous et autour de nous, le temps retrouvé rejoint celui de l'instant dans une fête des sens, de tous les sens, non plus du seul regard. Impressions: le cadre du Musée s'imposait. Expression aussi: et avec Patrice Hughes le Musée, métamorphosé, revit dans une dimension nouvelle du tissu imprimé."
Jacqueline JACQUÉ, Musée de L'Impressin sur Étoffes, Paris, maio de 1975

PRÉSENCE ABSENCE, 1977
Voile
250cm x 170cm

SILHOUETTES, 1978
Voile e tecido
250cm x 120cm

IMPRESSIONS CLAUSTRALES, 1979
Voile e tecido
150cm x 170cm

FEUILLAGE PROFOND, 1979
Tecido e voile aplicado
170cm x 90cm

ECRITS DANS LE VIDE
Voile
250cm x 90cm

ARMANDO SENDIN (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil)
Sendin passou parte de sua infância na Espanha, onde realizou um curso de desenho na Escola de Belas Artes de Priego, Córdoba. Graduou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo em 1949, especializando-se em Estética. Realizou ainda cursos de aperfeiçoamento em Estética na Universidade do Chile. Obteve bolsa de estudos do Governo Frances, o que lhe posibilitou realizar cursos de Estética na Sorbonne e estudos em cerâmica na Manufatura Nacional de Sèvres. De volta ao Brasil fundou uma escola de arte "Estudio Sendin", onde mantinha cursos de desenho, pintura, gravura, escultura e cerâmica, de 1954 a 1964. Durante este mesmo período publicou os livros: *Estudo para Escola-Fábrica de Cerâmica e Cerâmica Artística, Decoração e Técnicas.* A partir de 1964 passa a dedicar-se exclusivamente à pintura. Participou da exposição "Panorama Atual da Arte Brasileira", Museu de Arte Moderna, São Paulo, em 1973 e 1976. Realizou exposições individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Nova York, Bogotá, Sevilla, e Madrid. Recebeu, entre outros, o Premio Santos Dumont na XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973; Premio UNESCO no salão Internacional de Mônaco, 1971.

"Sem renunciar às suas origens como artista fiel ao seu abstracionismo de cores delicadas, submersas, misteriosas, Sendin (como um cirurgião) abre fendas no Tempo e no Espaço e implanta a sua (nossa) realidade. Como um jornalista, ele registra tudo: anota, expõe, critica, aponta, sugere, aprova, nega. E demonstra. Na crise muito profunda da arte feita no Brasil, nestes anos, obscuros, violentos, confusos, a obra de Sendin, muito segura, brilha e se destaca. Isso porque ele faz parte do grupo de artistas de linguagem universal, mas com sua contribuição pessoal. E é essa contribuição pessoal que "localiza", geograficamente, o artista. Esse pequeno detalhe o ajuda a ser universal. E é nesse detalhe pessoal (inconfudível) que a obra atual de Sendin de destaca de todos os outros artistas próximos da figuração real, para criar outro rótulo. E sendo arte não fotográfica — vejam-se os contornos e a não nitidez de suas telas — e cruelmente fria que essas figuras "reais" marcam o seu estilo pessoal, exposto num fenda abstrata. É sendo um artista de temática universal não localizada e não definida geograficamente que ele dá a sua grande contribuição à Arte Contemporânea. Ao contrário dos europeus e norte-americanos que escolhem um "tema" e o desenvolvem em toda a sua obra, Sendin é o jornalista andarilho que viaja, registra, anota, fotografa, pinta. O que ele pinta não é a realidade de uma determinada sociedade, mas a própria visão dessa realidade." Olney KRUSE, *Sendin: jornalista ou cirurgião,* 1975

"— Imagens reais de nosso mundo exterior, captadas como instantâneos, selecionados ao acaso, como oferendas do quotidiano. Imagens-retalhos de nosso presente, matéria-memória de nosso mundo exterior — o ali, o agora e mais o eu que os fundamenta, procurando animá-los, transformando o objeto em ser. Falo de instantâneos não acidentalmente, mas como a denominação mais apropriada à captação estética dessas imagens. A busca do objeto não como essência mas sim como coisa particular, realizada imediata, a coisa não o conceito. Uma coisa anônima, absolutamente destituida de qualquer conotação ética. O objeto em nosso mundo real, não um arquétipo em si mas levado à condição de arquétipo.
— "Insisto nesse termo: "instantaneo" ou "flash" da realidade — diz o artista — em substituição ao termo "hiper-realismo" — como se o realismo pudesse ser mais do que é... O pleonasmo é aqui mais absurdo que o super-ótimo ou o ultracontemporâ-

neo. A arte do instantaneo (ou o instantismo), além de exprimir melhor, encerra uma conotação que valoriza esse movimento, que em minha opinião não é apenas um modismo passageiro."
Armando SENDIN, in "Folha de São Paulo", 12/10/1976
"En la década de los anos sesenta, Sendin cultivará con éxito la abstracción pura; esta época se verá por esa fusión de la tierra el fuego, "fusión que se convierte en ceniza con focos de brasas ardientes que la frescura de los azules turquesa no consiguen apagar", según la acetada definición del exclente pintor brasileno Flexor, del que Sendin recibiera en su momento unas provechosas ensenanzas;
El signo parecerá en su esquema sin intención de protagonista. Es el crítico momento en el que Sendin considera llevar a plasmar — en un lógico processo —, todas sus preocupaciones estéticas, en un definido y concreto universo de espacios y silencios tridimensionales, incorporando una serie de símbolos y elementos figurativos, con personajes insertados deliberadamente en ese esquema abstracto, yuxtaponiendo con sabiduría lo real y lo imaginativo, convirtiendo toda la obra en pura fantasía dentro de una composición armónica, sienpre en ese mundo suyo de lo increíble, dotado de una profunda intención expresiva, con acentuados perfieles críticos, que obligan al espectador a una reflexión silenciosa."
Luiz Gonzalez ROBLES, incatálogo Galería PROPAC, Madrid, abril de 1979

O ENIGMA DA SOLIDÃO
155cm x 125cm

O ENIGMA DAS IMAGENS PERDIDAS
155cm x 125cm

O ENIGMA DA AUSÊNCIA
155cm x 125cm

O ENIGMA DA ORIGEM
155cm x 125cm

O ENIGMA DA INDETERMINAÇÃO
155cm x 125

CHIHIRO SHIMOTANI (JAPÃO)

Sakurai (Japão), 1934.
Graduou-se pela Faculdade de Belas Artes de Kyoto. Realizou exposições individuais em Tóquio, Osaka e Kyoto. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Festival de Arte Contemporânea, Sakai, 1966 Festival de Arte do Japão, Museu Central de TYóquio, 1972; além de várias mostras em Tóquio, Kyoto, Yokohama, Kobe, Wakayama, Vancouver, Montreal e São Paulo. Recebeu, entre outros, o Premio Cultural Sanyo para Novos Talentos, 1969; Premio na Exposição de Arte Contemporânea do Japão, 1971; Grande Premio do Festival de Arte no Japão, 1973; Premio Ministério dos Negócios Estrangeiros no Festival de Arte do Japão, 1972; Bienal Internacional de Gravura, Inglaterra, 1974.

"Chihiro Shimotani é um artista que continua a realizar impressões sobre a superfície de moldes de terra, folhas de vegetais, tochas, ou até mesmo sobre a água. Pode ser ele considerado um impressor absolutamente original, no sentido de que imprime em objetos do papel. Contudo mais do que impressor o que se pode notar em Shimotani é o homem maníaco que se encontra seduzido completamente pela ação de imprimir."
Yusuke NAKAHARA, Tóquio, 1973

"As far as I see, the implication of Shimotani's works of Imprinted Material", renders three phases of interpretation First, it is the unfolding of his surface-ology that "things" visually seen are after all nothing but the mere surface of the substance. Although men and "thins" can get involved in each other in various ways, the act of seeing an object has only to do with the surface of the "thing" and not the inner part of the object. Therefore, the recognition of the surface is the first and basic deed of the cognizance of material. Here, Shimotani tries to recognize this surfaceness by imprinting on "things", because printing is nothing but the contact of the surfaces of two different "things". More precisely, it is the very deed of stamping the surface of a substance onto the other. Thus, imprinting on a cetain material is only possible provided that substance is a surface.
Secondly, imprinting is an act far more than the stamping of a mere substance: It is the stamping of the man himself. "Drawing" too is an act of leaving one's own vestige on the canvas by means of his hands, but in the case of "Printig", as in the ca-

ses of stamping seals and handmarks, it is a more direct and outright stamping of oneself onto the material and is the proof of one's own existence, And through this act of imprinting, the man himself is more clearly and in its purest form imprinted onto the work, all the more as the block, the media of printing, is an inorganic substance in itself.
Thirdly, Shimotani's works, apart from other graphics in general, employs as its material, earth and water, the most unsuitable for printing, they exhibit the unreproducibleness of the act of "printing". The letters printed on earth, liable to crumble at a single touch of a finger, the wavering figures floating atop of the flowing water-these fleeting and transitory images have in itself the constant tear toward the possibility of destruction and it is this fragileness that impresses the audience with the tragical genuiness of the artist's process of creation. This painful challenge on earth and water is nothing but the very evidence of the presence of the artist Chihiro Shimotani himself. Leaving behind not a single vestige of himself, placing himself amidst the dritting time and space, he pursues the possibility of his own subsistence in the act of printing and seeks to ascertain the relation with which he associates with the world. The works thus produced has in its high density of the act that overcame the wide discrepancy between men and "things", a repleted entity charged with the tenaciousness of mind not with standing its out ward transientness."
Yoshiaki INUI, 1974

FRANCISZEK STAROWIEYSKI (POLÔNIA)

Cracóvia (Polônia), 1930.
Reside em Varsóvia. Realizou estudos de pintura na Academia de Arte de Cracóvia e Varsóvia. Suas atividades abrangem o cartaz, a ilustração, o desenho e a cenografia. Participou da Exposição de Jovens Artistas, Varsóvia, 1955; 15 Anos de Cartaz, Varsóvia, 1961; Exposição Internacional de Colagem, Zurich, 1968; Bienal Internacional do Cartaz, Varsóvia, 1970; Bienal de Jovens, Paris, 1963; XII Bienal Internacional de São Paulo, (Premiado), São Paulo, 1973; Internacional Competition for Film Posters (Primeiro Premio), Los Angeles, 1977. Realizou exposições individuais em Varsóvia (1959/62/74); Berlim Ocidental (1963), Salzburg (1965) e Berna (1970).

"Os lugares vazios na alma humana, esvaziadas pela ciência e pela técnica, faz-se necessário preencher com um mistério novo, com novas aparições. Mas não gosto de coisas macabras, de coisas mágicas; sonho com uma arte ideal. Tudo me interessa e, em certas coisas, tenho conhecimentos de um profissional. Isto aumenta as possibilidades de associações. Já fui esportista, coleciono relógios, armas antigas, velhos livros, emprego a caligrafia barroca mesmo quando escrevo textos oficiais. Em compensação não leio, mais que isto: estou me tornando analfabeto. Penso que a filosofia é algo tão íntimo que considero a publicação de posições pessoais para com os fenômenos da vida como uma falta de tato. Entre as características humanas admiro mais a força física e a perfeição na execução do que o que quer que seja. Não invejo a imaginação de ninguém — nem mesmo de Bosch. Acho que vivo no século XXII e que somente pela força da imaginação achei-me no século XX. Considero o eterno medo de ser pretencioso como um dos freios principais do artista criador".

Franciszek STAROWIEYSKI, São Paulo, outubro de 1973.

STRINDBERG DANCE OF DEATH, 1974
Cartaz

LOUIS BUÑUEL, DISCRETE CHARM OF BOURGEOISIE, 1975
Cartaz

SHAKESPEARE, AS YOU LIKE IT, 1976
Cartaz

S.I. WITKIEWICZ, THEY, 1978
Cartaz

WOJCIECH MARCZEWSKI, NIGHTMARES, 1979
Cartaz

WRITINGS ON THE WALL Nº 1, 1978
Acrílico sobre madeira
120cm x 120cm

WRITINGS ON THE WALL Nº 2, 1978
Acrílico sobre madeira
120cm x 120cm

WRITINGS ON THE WALL Nº 3, 1978
Acrílico sobre madeira
120cm x 120cm

WALL FROM QUNAITRA, 1979
Acrílico sobre madeira
120cm x 120cm

VARIATIONS ON THE HORIZON Nº 1, 1979
Acrílico sobre tela
120cm x 130cm

VARIATIONS ON THE HORIZON Nº 2, 1979
Acrílico sobre tela
120cm x 130cm

VARIATIONS ON THE HORIZON Nº 3, 1979
Acrílico sobre tela
120cm x 130cm

VARIATIONS ON THE HORIZON Nº 4, 1979
Acrílico sobre tela
120cm x 130cm

VARIATIONS ON THE HORIZON Nº 5, 1979
Acrílico sobre tela
120cm x 130cm

SALUTE FOR THE HERO, TARIQ, Nº 1, 1978
Acrílico sobre tela
111cm x 112cm

SALUTE FOR THE HERO, TARIQ, Nº 2, 1978
Acrílico sobre tela
131cm x 137cm

SALUTE FOR THE HERO, TARIQ, Nº 3, 1978
Acrílico sobre tela
111cm x 112cm

MAN AND BIRD, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 120cm

SUMERIAN IMAGE Nº 1, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 120cm

SUMERIAN IMAGE Nº 2, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 120cm

SUMERIAN IMAGE Nº 3, 1979
Óleo sobre tela
100cm x 120cm

CHILDISH IMAGINATIONS Nº 1, 1978
Óleo sobre tela
110cm x 130cm

CHILDISH IMAGINATIONS Nº 2, 1978
Óleo sobre tela
123cm x 133cm

A VILLAGE IN MEMORY, 1978
Óleo sobre tela
120cm x 170cm

DARIO VILLALBA (ESPANHA)

San Sebastian (Espanha), 1939.
Estudou com André Lhoter, graduando-se pela Escola Superior de Belas Artes de Madrid, mais tarde freqüentou a Universidade de Filosofia e Letras de Madrid durante quatro anos. Viveu sete anos nos Estados Unidos, onde estudou no Departamento de Belas Artes da Universidade de Harvard. Realizou exposições individuais em Madrid, Milão, Bruxelas, Miami, Chicago, Boston, Londres e Paris. Participou de exposições coletivas na Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França, Holanda e Iugoslávia, dentre as quais: Bienal de Paris, 1971; Bienal de Veneza, 1972; Bienal Internacional de São Paulo, 1965/73; Palais des Beaux Arts, Bruxelas; Museu de Roterdam, Kunsthouse, Viena; Museu de Bochun, Alemanha; Bienal de Gravura, Ljubljana, 1979.
Eu absolutamente não me proponho a denunciar e é nisto, creio, que minha obra se distingue da de Genoves ou Canogar, embora como eles eu me sirva da imagem fotográfica. Eu não denuncio, eu presto homenagem à dor, ao sofrimento, mostrando aquilo que todo o mundo quer ignorar, aquilo que nós nos recusamos a ver. Nesse sentido, diria que eu me coloco no oposto da pop, na medida em que esta se interessa pelo objeto de consumo. De minha parte, o que me atrai é aquilo que não só não se vende, mas também se rejeita." (...)
Eu respeito a dor e tento transmiti-la, converter minha obra numa espécie de "mística da dor". Não se trata de uma body art, com suas variações de masoquismo, de exibir as feridas em público, mas de sublimar a dor. As personagens surgem suspensas nessa estrutura, flutuando em toda a sua impotência, em toda a sua dependência acusadora contra nós que chegamos a negar sua própria existência. Não, eu não as trato com crueldade; nelas, pelo contrário, coloco toda a minha ternura."
Dario VILLALBA, in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 1974

"Diario Villaba cultiva propositadamente uma ambivalência entre realismo e deformação da figura. Sua deformação não é, porém, imposta pela alteração de proporções de traços orgânicos. Nada disso. Villalba nem mesmo pinta ou esculpe a figura. Prefere simplesmente recorrer à fotografia. O modo segundo o qual emprega este meio é o responsável principal, em termos plásticos, por seu estilo de deformação. O mau trato tecnológico é o fator desta deformação.
A foto de jornal: o blow up acentua as retículas e funciona como o carimbo cruel da tecnologia, a impor quase um processo de decomposição sobre a figura viva — ou sobre a figura já moribunda, para a qual Villalba também às vezes se volta. Após aquele atentado à imagem, ela é aprisionada ainda no interior de grandes placas de material plástico, muitas vezes trabalhadas de maneira a acentuar, de outro modo, a sua deformação."
Jayme MAURICIO, *Villalba, a fecunda ambivalência,* in "Última Hora", Rio de Janeiro, 9/5/1975

"Una evolución notable con respecto a su anterior etapa ha experimentado Darío Villalba, quien opera desde hace cinco años con grandes burbujas de plástico, móviles, que actúan como muro invisible, cárcel involuntaria de los personajes que el artista encierra en ellas. Si en sus seres de antes — hombres y mujeres amordazados y silenciosos, el artista criticaba a una sociedad alienante. En las obras más recientes sus problemas se han agudizado, la crítica es más directa, más implacable. Sus personajes de hoy son marginados, dementes, fugitivos, heridos de guerra. Al dolor moral de sus seres de antes se une el dolor físico de la derrota, de la reducción del hombre al estado de despojo no más importante que una botella rota, última y dramática consecuencia del juego despiadado de la sociedad actual."
Ceferino MORENO SANDOVAL, in catálogo da Espanha na XII Bienal de São Paulo, 1973

"Esta inserción semiosmótica del individuo en el entorno ambiental constituye un claro problema psicosociológico: todo el interés, toda la autenticidad de Villalba, radican en la forma en que el artista se ha incorporado al lenguaje visual de su época.
Se ha citado a menudo una frase de Villalba: "El hombre tiene dos envolturas: una es su piel biológica y la otra es un producto de su invención, de su propio hacer" Las dos envolturas no coinciden exactamente; en el ámbito intermedio se conforma la aclímatización del individuo en relación con un mundo sintético.
Auténticos "alienados del asfalto", los personajes de Villalba se nos aparecen como siluetas pintadas sobre tela, abigarradas, de vivos colores, encerradas en burbujas de plástico. Siluetas adoptando posturas que pretenden fijar los movimientos cotidianos de la vida; siluetas colgadas a unos centímetros del suelo, basculando ligeramente, lo cual acentua el carácter irremediable, definitivo, de su inscripción en la instantánea de su duracion espacial.
Esta congelación de la imagen humana asume los dos polos extremos de la aliencion. Alienación en el acto de la supervivencia, lo que me impulsa a relacionarlo con el proyecto "Popular Pack" del grupo inglés de arquitectura experimental Archigrammi una envoltura de plástico hinchable desarrollada partiendo del cuerpo, al que recubre, y dentro de la que se pueden encontrar todos los elementos imprescindibles para el confort individual.
Esta escafandra-abrigo es también una escafandra-prision. Imagen que me hace pensar en la dimensión segregativa de la alienación y más particularmente en los "Kryptopacks" del milanés Carlo Massimo Asnaghi, en sus televisores ciegos, cromados y recubiertos de poliéster, verdaderas cajas fuertes de la última imagen que difundieron."
Pierre RESTANY, *Dario Villalba, un compromiso absoluto con el testimonio existencial,* 5/4/1973

CAPILLA I
Emulsão fotográfica e óleo

CAPILLA II
Emulsão fotográfica e óleo

CAPILLA III
Emulsão fotográfica e óleo

CAPILLA IV
Emulsão fotográfica e óleo

H.C. WESTERMANN (ESTADOS UNIDOS)

Los Angeles (Estados Unidos), 1922.
Realiza estudos no National College of Education de Wilmette, Illinois, a partir de 1954. Participou de numerosas exposições, destacando-se: Art Gallery, Rockford College, Illinois, 1956; Allan Frumklin Gallery, Chicago, 1958/62/67/71/73/75; Allam Frumklin Gallery, Nova York, 1961/63/65/67/68/70/71/73/74; Dilexi Gallery, Los Angeles, 1962; Dilexi Gallery, São Francisco, 1963; Kansas City Art Institute, Missouri, 1966; Galeria Thomas Borgmann, Colônia, 1970; University Art Museum, Berkeley, 1971; Galeria Rudolf Zwirner, Colônia, 1972; Galeria Neuendorf, Hamburgo, 1973; John Bergruen Gallery, São Francisco, 1977. Foram organizadas retrospectivas de sua obra no Whitney Museum of American Art, Nova York, 1978; New Orleans Museum of Art, 1978; Des Moines Arte Center, 1978; Seattle Art Museum, 1979; San Francisco Museum of Modern Art, 1979.

The so-called second generation of Chicago imagists matured in the middle and late 1950s, and their work, relative to that of the first group, is more consistently imbued with the surrealist spirit. Sometimes this spirit expresses itself in veristic terms, as in the curiously populated spaces of Kerig Pope and William Schwedler, while Irving Petlin and Robert Barnes have allowed a measure of automatism to dictate the ambiquities and the painterly surfaces of their own highly complex narratives. H.C. Westermann came to light in the mid-1950s too. Though he is about the same age as the artists of the first group, the qualities of uncanniness and irrational logic in his constructions are related to the more intensely surrealist attitudes which marked Chicago art in the 1950s. Those attitudes had, if anything, deepened in the 1960s; by the middle of the last decade it had become apparent that a third identifiable generation of imagist artists had emerged here. Like many of their predecessors, this most recent group has shown a pronounced taste for fantasy in general and surrealist incongruities in particular, but their relation to the 1960s is evident in the liberal use most of them make of popular imagery in conveying their fancies. They also often exhibit together in small ensembles with corporate names, reminiscent of rock groups — like The Hairy Who, The Non-Plussed Some, The False Image, James Nutt, Gladys Nilsson, James Falconer, Suellen Rocca, and Karl Wirsum, who belong to The Hairy Who — the first and perhaps the most widely known of these groups — tend toward an irreverent urban imagery based on comic strip stylizations and consciously low verbal double entendre. Ed Flood's work is clearly influenced by the decor on pinball machines, while Christina Ramberg and Phil Hanson revive the look of advertising illustration of the 1930s and 1940."
Franz SCHULZE, Chicago, maio de 1972

"Any discussion of H.C. Westermann's art must begin with the observation that his work is, to an extraordinary degree, a phenomenon *sui generis*. There is little profit in attempting to consider his *oeuvre* as a present-day continuation of well-defined earlier movements, such as Dada or Surrealism though it is true that aspects of these artistic currents are to some degree sub-sumed intermittently in his work. But this is due to the inevitable absorption of the esthetic visual surround that all of us experience, and is not in any way a direct function of Westermann's deliberate artistic intentions.

From its beginning in the early 1950s Westermann's production has displayed a remarkable and puzzling variety of approaches to form, materials, genres, and subjects. Although most of his work is three dimensional, it was very and (at least twenty years ago(to consider it sculpture in the normal sense. Nor did it appear to be an extension of the Surrealist objet, like that of Ernst, Dali, Miró, and others. Additionally, the protean formats Westermann moves among so freely dissociate his works from the single-minded focus on nostalgic contents (in both senses of the word) that is so distinctive in the work of American fantasists such as Joseph Cornell.

Perhaps the most productive approach to Westermann's art is through some reflection on the processes (as distinct from the techniques) of his creation. Westermann does not articulate specific inner fantasies that have been initially concretized in his mind in the manner suggested by Dali, who has described some of his pictures as "hand-painted dream photographs." That kind of process implies that through a focused reflection, or other kinds of imagination-stimulating practices, the artist forms a relatively clear notion of what the intended work is to be, and then goes ahead and executes it. Even the automatic and chance techiniques of Surrealist artists were more often than not but trigger mechanisms to impel the fantasy or inner vision up to the level where it could be given a recognizable artistic form

What Westermann does is distinctly different and rather more complex. The images and ideas with which his objects are replete seem to come out of another, still deeper area of inner being, and the artist has remarked that he feels the intensifying generation of the unknown experience pressing from within, so that its final form, nature, and meaning are only disclosed to him as while he works, and that he knows that the work is finished "when it feels right."

Dennis ADRIAN, Exposição *Made in Chicago*, Chicago, outubro de 1974

HUMAN CANON BALL, 1971

Xilogravura
Edição: 12/18
40,2cm x 50,8cm

XIII BIENAL DE SÃO PAULO 1975

BUCHER, Carl	(Suiça)	Premio Bienal de São Paulo
BUÍC, Jagoda	(Iugoslávia)	Premio Itamaraty
FELGUÉREZ, Manoel	(México)	Premio Honorífico da XIII Bienal de São Paulo
FRANCO, Siron	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
FREITAS, Ivan	(Brasil)	Premio Prefeitura do Município de São Paulo
JARDIM, Evandro Carlos	(Brasil)	Premio Governador do Estado de São Paulo
JIMENEZ, Edith	(Paraguai)	Premio Bienal de São Paulo
MORELLET, François	(França)	Premio Bienal de São Paulo
POLKE, Sigmar	(Alemanha)	Premio Bienal de São Paulo
ROJAS, Carlos	(Colômbia)	Premio Bienal de São Paulo
ROUX, Guillermo	(Argentina)	Premio Bienal de São Paulo
SIMON, Maria	(Argentina)	Premio Bienal de São Paulo
SOUSA, Angelo de	(Portugal)	Premio Bienal de São Paulo
VERDES, Jose Luiz	(Espanha)	Premio Bienal de São Paulo

XIII BIENAL DE SÃO PAULO 1975

ARL BUCHER (SUIÇA)

rique (Suiça), 1935.
alizou estudos de direito na Universidade de Zurique, fre-
ientando cursos noturnos na Escola de Artes e Ofícios, de
956 a 1960. Em 1961 realiza suas primeiras exposições,
ajando seguidamente à India e ao Nepal na qualidade de
ia. Realiza o primeiro "landing", astronave fantástica, em
963. Em 1973 emigra para o Canadá, onde reside até a
esente data.

Carl Bucher vem à pintura como autodidata em 1960. (...) Mais
rde delineou a forma de uma astronave fantasmagórica,
rante prolongadas estadas no Canadá e nos Estados Unidos
stes "landings" assumiram a forma de corpos de intenso
olorido. Após as ações em museus americanos com a apre-
entação de matérias sintéticas fluorescentes, voltou Bucher a
ma criação plástica tranquila, quase anônima. Seu regresso à
rique marca nova fase de criação a partir da maleabilidade
ástica de estofos e panos. Renuncia a policromia. Aplicando
ma técnica sua à matéria sintética, fixa as dobras de tecidos e
ncerados em relevos rígidos. Ou cobre armações de plane-
mentos. Os relevos e corpos hirtos que resultam deste
rocesso têm superfície arenosa, áspera, sua cor varia do cinza
laro ao avermelhado escuro. Estes vultos têm o aspecto
nigmático de relíquias calcinadas de um mundo inumano."
Willy ROTZLER, São Paulo, Setembro de 1971.

arl Bucher has created series of "Books". Anyone who knows
ucher's work and now hears the title "Books" without seeing
/hat it stands for will at first be surprised. Up to the present
ucher's work has been anti-literary and anti-narrative in
haracter. It is in part just this wordlessness, this rejection of
tories and symbols, that has made Bucher's sculptures so
rovoking for so many people, for instance infuriating the
esidents of the Hardau quarter of Zurich. The images Bucher
ffers cannot be coped with by means of verbal analogies, they
hrow us back entirely on our own resources, they appeal to
ur own eye, our own empathy. These works are accessible via
he eye and the sense of touch, and only through these
hannels. No amount of intellectual penetration or knowledge
f art history in of much use here. Carl Bucher is of course not
lone in this approach. The American exponents of Minimal Art in particular have always been in search of elementary forms and structures that offer no scope to rational speculation. Minimal Art is meant to be understood as it first presents itself to the observer's eye. Not a jot more is to be projected into it. Books are coded information carriers they can fulfill their mediatory function only if the receiver has the mental equipment needed to decode their message. Compared, say, with television, books are very selective in their audience. This is what gives the book its special status. Shelf-filling imitation books, though much ridiculed, continue to sell well. Empty bindings are not only a pretence at culture and wide reading, they also imply things that are prerequisites for reading and have in fact become luxuries — leisure and a surplus of mental energy. Carl Bucher's books are really anti-books. They supply no verbal information. They are encrusted, petrified. Their intellectual contents seem to have evaporated, what is left is only their material. Letters, words, signs, sentences, pictures have all been obliterated. Even the reference to the material of the book has often gone and can only be sensed from the quadrilateral outlines and the simmetrical axis of the gutter or spine. But the apparent antithesis of the "Books" to the general tenor of Bucher's work is quickly resolved. Of the bridge that would lead into a literary domain so uncharacteristic of Carl Bucher we find in this cycle of books only the one bridgehead; the arch of the bridge over to the other bank is never even begun.

Peter KILLER, Zurique 1976-1978

JAGODA BUIC (IUGOSLÁVIA)

Split (Iugoslávia), 1930.
Realizou estudos na Academia de Artes Aplicadas e na Acadêmia de História da Arte de Zagreb, frequentou ainda o curso da Seção de Cenografias e Costumes de Cinecitté, em Roma. Diplomou-se na Akademie für Angewandte Kunst de Viena, em 1954. A partir deste ano dedica-se intensamente a cenografia e figurino teatral e ao desenho industrial. Em 1962 aproxima-se da tapeçaria, realizando estruturas monumentais em relevo e tridimensionais. Participou de inúmeras exposições coletivas e realizou várias exposições individuais, entre as quais: Galeria Knoll International, 1968/70; Galeria Vladimir Nazor, 1971; Galerie de l'Espace Pierre Cardin, Paris, 1972; Association des Architectes, Maison d'Iran, Lausane, 1973; Galeria Alice Pauli, Bordeaux, 1973; Le Carrefour des Arts, Montreal, 1973; Musée d'Art Moderne, Paris, 1975.

"A independência do muro e a adoção da terceira dimensão, a recusa da descrição dos motivos tomados na natureza ou da lembrança, caracterizam o valor fundamental deste ato criativo, seu caráter autêntico e sua expressão autônoma. "Tudo começa pelo fio" diz Jagoda Buic. É bem o fio, o fio de lã bruta, dobrado ou decuplicado, torcido em alamares ou mesmo em grossos cordões que formam ornamentos ou que flutuam em franjas — é o material que constroe o ritmo e a estrutura desta tapeçaria. A técnica de tecedura espessa corresponde a esse material, e inversamente; a uniformidade da trama se alterna com as partes rítmicas de ornamentações em relevo, com rupturas e texturas diferentes — a superfície é muitas vezes perfurada e o desenho desta perfuração sugere o espaço aclarado "por de trás", marcando sua integração e a concepção essencial do objeto no espaço."
Miodrag. B. PROTIC, São Paulo 1975

Le monde créé par Jagoda Buic porte son non qui est devenu le symbole de la renaissance d'un art aussi ancien que le mythe du paradis perdu. Dès ses premières oeuvre, elle modifie entièrement l'approche de la tapisserie murale traditionnelle. Ses créations dans la scénographie et le costume de théâtre à partir de 1954 annoncent un dépassement de la surface. La scène, le costume, la transfiguration du masque ne sont plus le décors utilisés pour la représentation, ils deviennent eux-mêmes cette représentation, une phrase dramatique, autonome dans la vision des événements.
Jure KASTELAN, Paris, juho de 9175

There is a kind of simplicity of forms present in the work of Jagoda Buic, but it does not, however, reveal poverty but an excellent sense of measure and limits within which an independent life of the expressed structures can be noticed. The ways of interlacing of threads and combining of materials are completely organic. There are not too many details. The rhythms of masses are very expressive. The decorative ornaments and symbolism are not imposed. Recently, the dryness of the complete tapestry expression has been stregthened by using black colour by means of which a more prominent feeling of the tapestry originating in bare landscape is achieved. Through all the rhythms and inflexions of Jagoda Buic's tapestries we can sense the resonance of a regional expression in weaving, but abstracted, purified and refined. This should not surprise us, because her tapestries still come from the villages in mountainous regions or from weaving-looms in her atelier located in caves beneath the Lovryena Castle in Dubrovnik.
Marijan SUSOVSKI, Curador da Galeria de Arte Contemporânea, Zagreb, 1975

Si aujourd'hui, par les moyens infinis d'information et de comumnication, nous vivons dans un monde dit "international', je tiens toutefois à souligner très profondément que chaque homme, chaque artiste est marqué par une tradition, il m'a été dit que mes tapisseries font penser aux vêtements des veuves dans les pays de pierres de Dalmatie. On m'a dit aussi que d'autres ont la couleur des ceinturons des guerriers du Monténégro. Peut-être? Sans négliger attaches à nos traditions, je me sens engagée dans l'expression artistique de notre temps.
Jagoda BUIC, Amsterdam, abril de 1978

BLACK LEAFING, 1978
Pelo de cabra e sisal
Conjunto de 4 elementos
Tres elementos de 250cm x 280cm
Um elemento de 60cm x 50cm

YELLOW FORM, 1979
Sisal e lã
250cm x 300cm

RED FORM, 1979
Sisal e lã
250cm x 300cm

MANUEL FELGUEREZ (MÉXICO)

Zacatecas (México), 1928.
Realizou seus primeiros estudos na Cidade do México, mais tarde foi aluno de Ossip Zadkine em Paris, de 1949 a 1950. Realizou exposições individuais em Nova York, Washington, Lima, México, Havana, e Bogotá. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: XX Bienal de Aquarelas, Nova York; I e II Bienal de Paris; VI Bienal de Toquio; VI Bienal de São Paulo. Realizou trinta murais escultóricos integrados à arquitetura na Cidade do México de 1960 a 1970. Recebe, entre outros, o Segundo Prêmio Internacional de Pintura na I Trienal da India, 1968. Em 1973 é nomeado membro da Academia de Artes, em 1974 obtém uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim.
"O novo muralismo de Felguérez rompeu tanto com a tradição da Escola Mexicana, como também com sua própria arte juvenil. Suas primeiras obras se inscrevem dentro do informalismo e do tachismo, tendências estéticas predominantes na juventude dele. Porém, já desde então, um olhar mais atento teria podido descobrir, debaixo do informalismo não figurativo daqueles quadros, uma geometria secreta. O expressionismo abstrato, mais que destruir, recobria a estrutura racional subjacente. Não é estranho que uma ordem invisível viesse sustentar aquelas construções e destruições passionais: Felguerez é, antes de mais nada, um escultor, e vem do construtivismo. Suas preocupações plásticas estão mais próximas de um Zadkine ou um Gabo que de um Pollock ou um De Kooning."
Octávio PAZ, *O Espaço Múltiplo,* 1973

"Este conjunto das obras de Manuel Felguérez representa um passo duplo: o último procedimento tradicional em que se desenvolve todo artista, e o primeiro para uma estética tecnológica ou quantitativa. (...)

O seu primeiro passo ao encontro da estética tecnológica, pertence ao atelier, e é de natureza numérica, isto é, consiste em submeter um conjunto de obras a uma análise estatística para quantificar as constantes e os limites formais do desenho (a estatística da cor é assunto de um processo similar).
Assim, as figuras geométricas classificam-se, e para cada uma delas fica estabelecida uma área, seus respectivos centros e distâncias em relação à horizontal e à vertical das coordenadas de cada quadro. Isto é, obtém-se os limites de quatro variavéis: a classe das figuras, a superfície de cada uma destas e as duas distâncias que determinan a colocação de cada figura na superfície do quadrado."
Juan ACHA, in "catálogo da XIII Bienal de São Paulo", 1975 Paulo, 1975

SIRON FRANCO (BRASIL)

Goiás Velho (Brasil), 1948.
Inicia seus estudos de pintura em Goiânia, no atelier de D.J. Oliveira e Cleber Gouveia. Participa de diversas exposições coletivas, entre as quais: Bienal Nacional da Bahia (Premio de Aquisição), Salvador, 1968; "Surrealismo e Arte Fantástica", Galeria Seta, São Paulo, 1970; Salão Nacional de Arte Moderna (Isenção de Juri), Rio de Janeiro, 1974; Bienal Nacional de São Paulo (Premio de Pintura), 1974; "Artistas Brasileiros", Japão, 1974/76; XXIII Salão Nacional de Arte Moderna (Premio Viagem ao Estrangeiro), Rio de Janeiro, 1975; XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975; Panorama Atual da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1976. Exposições individuais: Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília. 1969; Galeria Vernissage, Rio de Janeiro, 1973; Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1974/76; Galeria Oscar Seráphico, Brasília, 1975; Officina de Arte Galeria, Porto Alegre, 1976; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1978.

"Descendente artístico de Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgíaca do primeiro, nem a natureza de puro sonho do segundo. Coloca-se num meio termo: delata a alma deformada do homem, lobo do homem, e situa, na pura realidade, da luta em campo aberto, a condição soturna e mártir de sua carne em ruína. Sem apelar para a violência da figuração, para a licensiosidade ou qualquer outro excitante mental Siron usa uma luz baixa, deixa passarem as sombras, não se preocupa em defini-las, compõe com pura matéria pictórica uma atmosfera de grande originalidade e raro vigor em nossa arte contemporânea. É de se refletir, num tempo de tantos happenings ingênuos, à procura de um novo sabor para o apetite já saturado de uma geração insatisfeita, sobre a inquietante mensagem deste Jovem goiano, cuja pintura deixa ainda no coração do espectador uma ponta inconfundível de susto e insônia."
Walmir AYALA, Catálogo de exposição na Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro, agosto de 1973.

Plasticamente, Siron encontra-se também plenamente amadurecido. E a criatividade que revela não tem absolutamente nada de regional ou mesmo nacional, no sentido menor do termo; é legitimamente universal, não obstante a possível presença, agora mais perceptível, do sertão brasileiro no bestiário que o artista delineia. A união do visionário ou da fantasia exaltada e da contenção de seu processo expressivo é resultado bem raro de se encontrar. Siron o leva a cabo com maestria precoce. Contido na cor e no desenho, o jovem artista parece levantar-se barreiras dificieis de serem ultrapassadas, que ele, entretanto, supera com facilidade. Sua extraordinária maturidade artística torna possivel o manejo de recursos pictóricos e plásticos bem árduos, e a obtenção, através desses recursos, de resultados profundamente supreendentes. É dono absoluto dos recursos plásticos que elegeu."
Jayme MAURÍCIO, Catálogo de exposição na Petite Galerie, Rio de Janeiro, novembro de 1974

"Mas o vigor da invenção, a surpresa segura de cada detalhe, a perícia executiva e o progresso de obra a obra impressionam nessa pintura sem timidez de ser o que é: pintura. Memória da decadência imposta a Goiás Velho com a mudança da capital para Goiânia, as figuras que habitam os amplos espaços vazios ou os limites estreitos dos quadros refazem a atmosfera sufocante, isolada e sem esperanças daquela estranha cidade(...) E, se Siron Franco não propõe, ao menos por enquanto, um questionamento do próprio ato de pintar, ele sabe concentrar-se na tarefa de fazer de cada obra um campo para a experimentação de possibilidades, inclusive a matéria da pintura, evitando a prática mais fácil da repetição de achado e cacoetes."
Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 21/11/1974

"Em sua arte, não é tanto o tema quanto o modo de o enfocar que nos seduz: no tratamento da matéria pictórica, na entonação cromática, no desenho pessoal, sobretudo na organização do espaço, é lícito ver a mão de um autêntico pintor. (...) De resto, realça a força evidente dessas figuras fantásticas ou monstruosas, tão expressivas e cheias de vitalidade que às vezes quase fogem aos limites de sua estrita bidimensionalidade para virem circular livremente em nosso espaço real." José Roberto TEIXEIRA LEITE, in "O Globo", Rio de Janeiro, 28/11/1974

DÍPTICO
200cm

TRÍPTICO
300cm

SEM TÍTULO
200cm

SEM TÍTULO
200cm

SEM TÍTULO
200cm

EVANDRO CARLOS JARDIM (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1935.
Reside em São Paulo. Graduado pela Escola de Belas Artes de São Paulo em 1958; Curso de gravura com Francisco Domingo Segura, 1956/57; pós-graduado em artes plásticas pela Universidade de São Paulo, em 1973. Professor de gravura na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais: I e II Exposição da Jovem Gravura Nacional, Muser de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1964/66; Brazilian Printmakers, Art Gallery of the Brazilian Cultural Institute Washington, 1966; I e II Bienal de Artes Plásticas da Bahia, Salvador, 1967/69; IX, X e XIII (Premio Governador do Estado de São Paulo) Bienal Internacional de São Paulo, 1967/69/75; Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1968/72; História da Gravura Nacional, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1968; I, II e III Bienal Latinoamericana de Grabado, San Juan, Porto Rico, 1970/72/74; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970/74/78; Informal Art, Toronto, Canadá, 1975; Bienal Internacional de Gravura, Florença, 1976; Bienal de Veneza, 1976; Arte Actual de Iberoamerica, Instituto de Cultura Hispanica, Madrid, 1977; Museu de Belas Artes, Bruxelas, 1978; Centre Culturel Municipal de Villaparisis, Paris, 1978; 12 Gravadores Brasileiros, exposição itinerante, Estados Unidos, 1978. Exposições individuais: Galeria Ponto de Encontro, São Paulo, 1966; Galeria Matrix, Bloomington, Indiana, 1968; Estúdio Central das Artes, São Paulo, 1970; Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, 1973; Galeria Seta, São Paulo, 1976; Brazilian American Cultural Institute, Washington, 1977; Galeria 119, Tel-Aviv, 1979.

"Em princípio, a arte é tudo para Evandro Jardim. Significa a própria vida e toda a sua expressão: uma opção total. Seu trabalho em gravura é constante e dirigido por uma plácida disciplina desde a feitura dos meios até a busca efervescente dos fins, numa longa e envolvente viagem de criatividade. "Todo o processo é muito vivo em todas as suas fases; requer decisões durante todo o tempo e tudo o que abrange faz parte do meu estudo de desenho." O desenho é sua raiz, o centro de registro de todas as imagens e objeto de reflexão durante todo o trabalho. É um ponto de partida do qual Evandro nunca se distancia. Preparar o material é uma maneira de pensar mais a fundo no que está fazendo: "Chego mais perto da gravura desta forma, para entendê-la melhor; essa aproximação amplia a permanência de cada trabalho." Evandro conserva como campo de observação uma área pré estabelecida: a cidade, de onde tenta captar um clima, o aspecto fundamental em sua arte." Carlos VON SCHMIDT, in "Artes", São Paulo, novembro de 1974.

Evandro Carlos Jardim pertence à família dos artistas modestos. A natureza de seu universo é delicada, intimista, simples. O artista trabalha com elementos do cotidiano, descobrindo as suas virtualidades existenciais e o seu estar no mundo. Ele não se preocupa com a visualidade, com a composição, com a elaboração de uma realidade estética. Evandro Carlos Jardim parece estar convencido de que basta ao artista descobrir que o objeto existe e que essa existência ocorre no mundo. Dessa maneira ele elabora minuciosamente essa presença, estabelece as suas dimensões, o seu existir: peso, lugar, forma, tipo. E com essa postura diante do real ele constituí um universo particularizado onde a minúcia torna-se o detalhe principal e onde sempre estão presentes o claro e o escuro, além da especificidade do objeto propriamente dito. Todo o seu trabalho organiza-se a partir dessa verificação do existente. O universo criado é construído a partir dos simples objetos do cotidiano, sejam eles uma fruta ou um animal. Evandro Carlos Jardim não estabelece categorias intelectuais, ele limita-se ao plano verificador.

Jacob KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", São Paulo, outubro de 1976

Evandro Carlos Jardim é um gravador rigorosamente inserido na grande tradição. Suas características e seus valores são basicamente aqueles, sedimentados definitivamente por Dürer e Rembrandt, cultivados depois do século XIX e renovados pelos expressionistas e Picasso nas últimas décadas: disciplina e rigor no desenho, acuidade na observação e soltura na imaginação, grande virtuosidade técnica, economia nos meios expressivos, organicidade no processo criador e severidade no estabelecimento das imagens finais. E como seus predecessores na grande tradição, e figurativo e é moderno na sua atemporalidade. Embora também pratique o desenho, a pintura e a invenção de objetos, é na incisão do metal, na prática da ponta-seca e da água-forte e na meticulosidade do rito da impressão que ele se realiza em profundidade.

Seu temário provém do mundo que o cerca de perto e do vôo poético que o tenta de longe. E como em qualquer artista genuíno, basta-lhe partir da simplicidade, para atingir a riqueza, a variedade e a complexidade da expressão. Basta-lhe o homem, a casa e seus pertences, como lhe basta um pássaro empalhado, uma noite de verão, uma cena urbana observada ao acaso, pormenores da vida suburbana captados em sua essencialidade à margem da metrópole esmagadora, uma cadeira, uma locomotiva, uma fruta, um inseto, uma flor, uma caixa, um cavalo de pau. Porque tudo isso é vida, porque tudo isso é redescoberto no correr da transposição estética, porque tudo isso é redescoberto para nós.

José NEISTEIN, Washington, janeiro de 1977

R. 6 DE MARÇO DE 1977
Gravura em metal / água forte e água tinta
38cm x 33cm

JARAGUÁ - SINAIS, MANCHAS E SOMBRAS
Gravura em metal / água forte
46cm x 60cm

HORA DO SOL - P. MERIDIANA
Gravura em metal / água forte
46cm x 60cm

R. 9 DE JULHO DE 1978
Gravura em metal /água forte e água tinta
20,5cm x 15cm

O CÍRCULO DE FOGO
Gravura em metal /água forte e água tinta
20cm x 25cm

EDITH JIMENEZ (PARAGUAI)

Assunção (Paraguai), 1922.
Reside em Assunção. Obteve bolsa de estudos do Governo Brasileiro (1958/1960) para aperfeiçoamento em gravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo e no atelier do gravador Livio Abramo. Em 1965, viaja para os Estados Unidos a convite do Departamento de Estado daquele país, nesse mesmo ano fundou o Museu de Arte Moderna de Assunção. Professora de gravura no Atelier da Missão Cultural Brasileira em Assunção, participa das jornadas culturais organizadas por essa instituição, pelo interior do país. Representa o Paraguai em exposições internacionais em todo o mundo. Obteve o Premio Bienal de São Paulo, na XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1973.

"Es dificil volver a hablar acerca de una artista cuyo trabajo ya tuvimos oportunidad de presentar en más de una ocasión, de modo que, volviéndolo a hacer en esta breve nota, en tono laudatorio, creo estar justificado por la alta cualidad de la obra de la artista, que de nuevo tengo el placer de presentar al público de Asunción: la grabadora paraguaya Edith Jimenez. Asunción ya conoce la obra de esta sensible grabadora que, desde hace años, viene afirmándose cada vez más en su lenguaje artístico y cuya obra actual presenta un grado de madurez y depuración excelente. Edith Jimenez procura, en su actual fase artística, condensar todas sus anteriores experiencias en grabado. Condensar, creo, es la palabra más adecuada para definir el proceso de aglutinación de las formas — antes relativamente sueltas dentro del espacio — con la fusión, a través de transparencias, sobreimpresiones, amalgamas de los elementos de color, de colores sería mejor decir; fusión que al final se resuelve en composiciones de una densa belleza cromática, maduramente pensadas y mejor realizadas, convenciéndonos de que la obra de arte fue conseguida en toda su pujanza expresiva. Edith Jimenez, segura de sí misma, continúa afinando su obra artística, siempre ambicionando alcanzar más y su seguro instinto de pintora se completa de la manera feliz con su estilo proprio de grabar, que en las actuales estampas nos da, como resultado plástico y artístico, una serie de trabajos que ciertamente representan uno de los momentos más felices de la obra de esta notable artista para-

guaya. Forma y color están tan bien amalgamadas que constituyen, en verdad, la cualidad estética por excelencia en estas estampas de Edith, quien, con esta demonstración más de capacidad artística se coloca en lugar destacado en el grabado del continente."
Livio ABRAMO, Assunção, outubro de 1977

SEM TÍTULO
Gravura
65cm x 59cm

SEM TÍTULO
Gravura
68cm x 65cm

SEM TÍTULO
Gravura
53cm x 58cm

SEM TÍTULO
Gravura
51cm x 53cm

SEM TÍTULO
Gravura
72cm x 53cm

FRANÇOIS MORELLET (FRANÇA)

Cholet (França), 1926.
Desenvolveu uma experiência artística bastante pessoal, na qual o próprio artista aponta as principais etapas: 1952 — primeiros trabalhos sistemáticos com repartição uniforme; 1958 — sistemas aleatórios; 1962 — esferas—tramas; 1963 — néon com ritmos interferentes. De 1960 a 1968 participou dos trabalhos do Groupe de Recherche d'Art Visuel. Realizou sua primeira exposição em Paris na Galeria Creuze, em 1950, participando de numerosas exposições na Galeria Denise René a partir de 1967. Expôs em diversos museus ingleses: Birminghan, Newcasttle, Edinburgh, Sheffield, Cardiff, Southampton, Oxford e Leicester. Obteve o Premio Internacional de Pintura na XIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1975.

Première partie historique

de 1926 à 1952 sans intérêt. Depuis j'ai produit des objets inutiles (donc artistiques) avec comme ligne de conduite constante de réduire au minimum mes décisons arbitraires. J'ai supprimé la composition, enlevé tout intérêt à l'exécution et surtout appliqué rigoureusement des systemes simples et évidents, les seules "fantaisies" étant amenées par le hasard réel ou la participation du spectateur.
Tout ça dans l'indifférence générale.
Mais, depuis quelque temps, les spécialistes découvrent dans mon "oeuvre", suivant leur tempérament, de la riqueur, de la joie, du nihilisme, de l'angoisse, de la virtuosité, de l'ascétisme, etc. Cela leur rappelle, les constellations planétaires, la plui sur les flaques d'eau, la Petite Madeleine de Proust, etc.
Deuxième partie moralisatrice
Ils ont raison de penser tout ça car arts plastiques doivent permeure au spectateur de trouver ce qu'il veut, c'est-a-dire ce qu'il amene lui-méme. Les oeuvres d'art sont des coins à pique-nique des auberges espagnoles ou l'on consomme ce que l'on apporte soi-même. L'art fait pour ne rien dire (ou tout dire). Les spécialistes qui se respectent ont tous un pique-nique différent, en contradiction l'un avec l'autre et également en contradiction avec les intentions que l'artiste aurait pu formuler.
Quand, de leur vivant, des artistes semblent accord avec certains de leurs commentateurs, c'est la plupart du temps qu'ils

ont accepté, ravis, le sens qu'on a donné à leur travail. Bien plus, ils cherchent alors à ressembler à l'image qu'on a donnée d'eux.
L'impossibilité por les "créateurs" de transmettre des "mesages" est, par exemple, évidente dans l'art politique.
Comme je comprends la méfiance des dictateurs envers les artistes d'avant-gard, même acquis à leurs idées! (je comprends mal, par contre, que des passionnées de politique choisissent pour s'exprimer ce domaine le plus ambigu, le plus pourri qu'est l'art).
La pretention done des artistes modernes, soit à transmettre des messages, soit à endosser la paternité des délires provoqués para leurs oeuvres, est injustifiée, énervante et dangereuse.
C'est la grande fraternité, la grande conspiration des "grands hommes" pour faire croire aux petits hommes que si Pasteur, Karl Marx, de Gaulle, Cézanne étaient morts en couches, personne n'aurait pu être sauvé de le rage, du capitalisme, du nazisme ou de l'impressionisme.
Bien sûr, le culte de la personnalité est naturel. C'est naturellement qu'on a adoré Jésus-Christ, Hitler ou Elvis Presley.
Ce sont eux, les adorés, qui commettent la faute de se faire ou laisser adorrer.
Ce sont eux les vrais réacionnaires, les artistes qui, volontairement ou non, cultivent l'arbitraire, laissent croire à l'existence de justifications secrèts, jouent aux despotes obscurs, tout en se considérant comme des révolutionnaires de l'art. Depuis Duchamp, tous les nombreux artistes révolutionnaires ont été aussi habiles à détruire l'art des prédécesseurs qu'à construire leur génial personnage.
Et ça ne pourra changer que si les génies, s'arrêtent d'être géniaux pour n'être que les réveilleurs, les meneurs de jeu du grand, public, ce public qui me sait pas encore qu'il est génial (voir Filliou).
Ou alors que les spectateurs changent pour s'apercevoir comme dans le conte d'Andersen "les nouveaux vêtements de l'empereur", que se sont eux-mêmes, le spectateurs, grâce à leur imagination géniale, qui habillent somptueusement des empereurs et les artistes. Ce serait une belle fête (mais ça serait quand même bête qu'elle arrive juste au moment où les pique-niqueurs commencent à me trouver du génie).
François MORELLET, São Paulo, setembro de 1975

LIGNE FRAGMENTÉE, 1976
Acrílico sobre tela
100cm x 100cm

CARRÉ HORIZONTAL ET CARRÉ BASCULÉ, 1976
Acrílico sobre tela
100cm x 100cm

TIRÉS VERTICAUX, 1977
Acrílico sobre tela
140cm x 140cm

CARLOS ROJAS (COLÔMBIA)

Facatativá (Colômbia), 1933.

Estudou arquitetura na Universidad Javeriana e artes na Universidade Nacional da Colômbia em Bogotá. Especializou-se em artes na Escola de Belas Artes de Roma e Instituto de Artes da mesma cidade. Como pintor e escultor participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Bienal de Veneza, 1958; Bienal do México, 1958; "Giovani Pittori Stranieri", Roma, 1959; "El Obelisco", Washington, 1960; Salón INTERCOL de Artista Jóvenes, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1964; Pintura Latinoamericana, Caracas, 1965; Museu de Belas Artes, Dallas, 1966; Galeria Nacional do Canadá, 1966; "Negret y Rojas", Galeria Nacional, Cali, 1966; Salon Rodin, Musée Rodin, Paris, 1966; I Bienal de Coltejer, Medellín, 1970. Realizou diversas exposições individuais, destacando-se: Galeria El Callejón, Bogotá, 1957/60/61/63; La Tertulia, Cali, 1958; Galeria de Arte Moderno, Bogotá, 1964; Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1965; Biblioteca Luis Angel Arango, 1967/69.

"El artista Rojas, opera como ordenador y no como narrador de la imagen de lo real. Su desacuerdo con la accidentalidad de lo real lo lleva a imaginar la existencia de leyes universales. De obedecerlas, el cosmos resultaría comprensible y brindaría au

imagen a la obra de arte. De esta manera Rojas concibe un conjunto coherente y lógico que es el concepto óptimo contenido en la realidad ilógica. Esto no debe confundirse con el espínazo geométrico, ordenador de formas estáticas, formulado por Cezanne. Lo que propone Rojas es la ordenación del comportamiento de la multitud de seres que pueblan el mundo, sin tener en cuenta la forma de los mismos. En definitiva la ordenación estará determinada por la distancia que los seres y sus imágens guarden entre sí. El orden universal imaginario que contradice el desorden universal real, se torna imagen a través de un acto de representación. Tal palabra, en la obra de Rojas, debe ser tenida en cuenta como la portadora de varios significados, porque ella relata tanto el acto de representar por medio de una imagen, como el de asignar representabilidades. En el primer sentido, figura un universo que se desarrolla a una distancia constante del ojo del espectador. Esto se debe a que la imagen representada carece de cualquier indicio de perspectiva. El ojo que no puede percibir sino una sola distancia, es más inteligente que sensorial. Con esto garantiza que el espectador asigne una nueva función a sua aparato óptico y lo ajuste a la percepción de fenómenos cuyos significados son eminentemente mentales. La figura desarrollada a distancia constante del ojo, y debido a la curvatura de la retina, sólo puede ser una superficie curva paralela a la retina. Esa es la única configuración que puede crear una imagen sin perspectiva. La superficie curva es la ecuación imagística del cosmos ordenado que la imaginación lógica ha formulado. Pero la representación efectiva de la superficie curva exige que el artista tome en cuenta los términos de la equivocación o la mala información especial de su público. Es por tanto imposible acudir a la superficie curva para con ella facturar la obra. Esta última se resuelve como un plano bidimensional que representa la distancia constante y la falta total de perspectiva que es cierta, solamente, en la superficie curva de la figura original. La obra que resulta es la representación efectiva de la superficie curva, verdadera e ideal, que ordena el comportamiento de los seres conflictivos del mundo real. Y Rojas asigna representabilidade a la imagen cuando nos hace ver lo verdadeiro a través de sustitutos, y cuando nos advierte que se trata de arte y que ésta es una de sus funciones más antiguas.

Galaor CARBONEL, São Paulo, setembro de 1975

ANGELO DE SOUSA (PORTUGAL)

Moçambique, 1938.
Realizou estudos de pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, graduando-se em 1963. Obteve bolsa de estudos do British Council para frequentar a Saint Martin's School of Art em Londres. Em 1970, integrado no grupo *Os Quatro 20*, foi subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. A partir de 1962 passa a realizar cenografias e figurinos para vários espetáculos do Teatro Experimental do Porto. Integrou, em 1970, a equipe encarregada da cenografia e figurinos para a "Festa do Dia de Portugal' na Feira Internacional de Osaka. A partir de 1966 passa a dedicar-se à pintura e á escultura, abrangendo ainda a fotografia e o cinema desde 1968. Realizou várias exposições individuais no Porto e em Lisboa. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Bienal de Paris, 1959; Pintura Portuguesa de Hoje. Barcelona e Salammanca, 1973; Arte Portuguesa Contemporânea, Roma e Paris, 1976; Arte Portuguesa Contemporânea, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 1976/77; Bienal Internacional de São Paulo, 1975; Bienal de Veneza, 1978. Recebeu, entre outros, a Menção Honrosa da Crítica 1972; Premio Bienal de São Paulo na XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975.

Ângelo,
Aparentemente o vazio.
Mais atentamente, o rigor, a dialéctica, o espaço.
À terceira leitura tornamo-nos livres.
A dimensão sensível do mundo é um tacto subtil
do nosso de dentro com o que lhe é exterior.
Aí encontra-se um vértice que é duplo,
ou uma linha,
que exprimem no tempo a constituição das coisas
e as aproximam do alcande da mão.
Há um visível, há uma verdade,
tanto na pulsação das coisas simples
como no ritmo das mais solenes.
Por isso o espaço que pertence a cada um
tem de ser,
uma liberdade que se oferece.
Fernando de AZEVEDO

XIV BIENAL DE SÃO PAULO 1977

AGUILAR, Jose Roberto	(Brasil)	Premio Governador do Estado de São Paulo
Equipe ARTE/AÇÃO	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
Equipe BÓIAS FRIAS	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
Equipe IADE	(Brasil)	Premio Prefeitura do Município de São Paulo
GRUPO DE LOS TRECE	(Argentina)	Premio Itamaraty
ISGRÓ, Emilio	(Itália)	Premio Bienal de São Paulo
KRAJCBERG, Franz	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
MATSUZAWA, Yutaka	(Japão)	Premio Bienal de São Paulo
NEVES, João das	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
OKUMURA, Lydia	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
RIBEIRO, Dimitri	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
ROSENTHAL, Hildegard	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo
SANDOVAL, Roberto	(Brasil)	Premio Bienal de São Paulo

XIV BIENAL DE SÃO PAULO 1977

JOSÉ ROBERTO AGUILAR (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1941.
Reside em São Paulo. Autodidata, residiu em Londres de 1969 a 1972 e em Nova York de 1974 a 1975. Participou de diversas exposições, entre as quais: I Bienal da Bahia (Premio de Aquisição), Salvador, 1966; III Salão de Arte Contemporânea de Campinas (Primeiro Premio de Pintura), 1967; VII, VIII, IX (Premio de Aquisição), X e XIV (Premio Governador do Estado de São Paulo), Bienal Internacional de São Paulo, 1963/65 /67/69/77; IV Bienal de Paris, 1965; "Opinião-65", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1965; "O Homem e a Máquina", Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966; "Aspectos da Pintura Brasileira", América Latina, 1967; pintura Contemporânea Brasileira, 1975; 20 Artistas Brasileiros, Kresge Art Gallery e Universidade de Chicago, 1976; Encontros Internacionais de Video Arte, Caracas, Tóquio e São Paulo, 1977/78; Trienal de Gravura, Buenos Aires, 1979; Pintura Iberoamericana, Madrid, 1977; Jornadas de Arte Corporal e Performances, Centro Georges Pompidou, Paris, 1979. Exposições individuais: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1967; Ikon Gallery, Birminghan, 1975; CAYC — Centro de Artes y Comunicaciones, Buenos Aires, 1978.

"No caso de Aguilar falta por completo a preocupação estetizante, a procura do belo, do equilíbrio estético, tão nítidos na obra de Gilson Barbosa, mas em compensação temos a comunicação direta e imediata, a comunicação exaltada e vibratória a comunicação revelatória e dissolvente. A pureza desta sua impetuosidade de comunicação e comunhão é o elemento mais valioso de todo seu esfôrço plástico. Falta nêle a pesquisa estetizante que nos encontramos nos expressionistas, mas em compensação temos a impetuosidade da comunicação e comunhão de uma alma muito pura. Nesta sua ânsia de contato comunicativo êle vira várias vêzes caótico. Mas não importa. O cáos é parte integrante da sua comunicação. A sua vibração é sincera e pura. É isto que vale. Pode ser dividida em dois grupos, em duas fases em geral a sua produção até agora. Na fase antiga dos contornos nítidos e grossos da figura, e na fase atual da figura dissolvida . Mas a impetuosidade da comunicação e comunhão é a mesma em ambas. A impetuosidade comunicativa o obriga a frisar os contornos na primeira fase criando verdadeiros relêvos com a tinta vindo diretamente do tubo em tôda sua grossura e espesura. Na segunda fase — fase atual — o impacto comunicativo dissolve os contôrnos das figuras."
T.S. *A Pintura de José Roberto Aguilar*, in "Habitat", 1964

"Aguilar odeia o bom gôsto. Ele cuspiu no esteticismo. Rompeu as barreiras e impôs-se heróico e épico, desafiando a mediocridade enquadradora. É um demoníaco integrado na história. É impulso, jazz do melhor, fúria e escândalo. Aguilar tem três fases, nas três a mesma necessidade do épico. Aguilar no fundo é um muralista. Suas côres douradas, infantis, próximas da pureza, mesclam-se com símbolos que emergem do coletivo. Os arquétipos da humanidade em constante ebulição. Aguilar é um pintor revolucionário. Ele necessita do mural. O méxico deu a seus filhos pintores os murais de que necessitavam para pintarem para a história, a história de seu povo num determinado momento. Quando o Brasil fará o mesmo com Aguilar?"
Jorge MAUTNER, 1966

"José Roberto Aguilar inicia uma nova fase de sua pintura. Como nas viradas anteriores, êle modifica consideravelmente a sua linguagem, conservando porém as constantes da sua forte personalidade, cada fase da obra do jovem artista representa o aprofundamento de uma problemática já delineada nas anteriores. Agora, em sua pintura de "spray", o tema do tempo e da linha ocupam a posição central, com mais nitidez e resolução do que anteriormente. (...) nas telas de "spray", as imagens cósmicas de Aguilar mudaram bastante de natureza. Talvez sinta mais vivamente os campos de fôrça e as ondas transportadoras de energia da época da eletrônica e da física nuclear. Na sua fase atual, o puro movimento mecânico cede o lugar ao sentido elétrico, tensional e radiativo. As suas imagens dinâmicas são mais sutís e misteriosas do que anteriormente. Há uma fusão maior entre o físico e o espiritual, num sentido existencial da energia."
Mario SHENBERG, 1966

"Aguilar trabalha a paisagem superpondo, misturando e, ao final, transformando tudo numa composição mondrianesca. É um assunto que interessa ao pintor apenas como determinador de sua imaginação, pois do ponto de vista formal ele se

reencontra no final, com a velha figura de Mondrian. Nessas paisagens há uma luz que percorre todos os quadros, à procura de seu destino. O artista não disfarça essa intenção nem tem a preocupação de harmonizá-la. Ele a coloca lá como (quase) um corpo estranho. A terceira série de paisagens serve para Aguilar projetar a sua perspectiva do fantástico. De uma paisagem inicial, ele decompõe detalhes para, com cada um deles, compor uma nova pintura. E aqui demonstra um virtuosismo quase desconhecido na sua geração. Dentro de uma sólida composição, harmonizando a cor de forma original, Aguilar domina o seu instrumento para tocar alguns prelúdios desconhecidos onde estão presentes o grito dos animais e o grito das nuvens."
Jacob KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", 3/5/1973

"Talvez o característico maior da produção de Aguilar tenha sido, até agora, exatamente isto: uma notável capacidade de ocultar o cálculo, o planejamento criador e a disciplina sob a aparência do ímpeto e do descontrole de instintiva criatividade ou expressividade. O atual momento de Aguilar cria dificuldades especiais para o que há de mais genuíno em seu trabalho; pois que o seu momento atual é um momento de pograma definido e proclamado como tal. Surge, deste modo, a contradição entre o planejamento que se conhece e se exibe e a inconformidade ou até mesmo a selvageria que tenta ocultar o programa. Não é sincretismo — é isso aí, mesmo."
Jayme MAURICIO, in "Última Hora", 8/1/1975

"Toda a obra de Aguilar tem sido essencialmente a procura infatigável de uma comunicação por símbolos, num mundo em que as linguagens vão emudecendo."
Mario SCHENBERG, 1976

VEJA VOCE MESMO
Aquário
Diâmetro: 300cm

PIRÂMIDE
Conjunto de 40 televisões
280cm x 280cm x 280cm

ÓPERA DO TERCEIRO MUNDO
250cm x 150cm x 50cm

ESPAÇO DE PERFORMANCE
300cm x 900cm

OFÍCIO DE PINTOR
Pintura

EQUIPE ARTEAÇÃO (BRASIL)

INTEGRANTES: Francisco Inarra e Genilson Soares.

FRANCISCO INARRA (EQUIPE ARTEAÇÃO)

Vitória (Espanha), 1947.
Reside em São Paulo. Veio para o Brasil em 1959, dez anos depois participa do Grupo de Teatro Tearte. Em 1970 conhece Tomoshigue Kusuno, com quem passa a trabalhar, executando alguns projetos de arquitetura de interiores e paineis, dessas atividades surgem suas primeiras preocupações com as soluções ambientais como expressões específicas das artes plásticas. Inarra passa a desenvolver esta tendência com Lydia Okumura e Genilson Soares, com quem elabora vários exercícios questionadores dos valores tradicionais da linguagem artística e seus métodos. Participou de numerosas exposições, destacando-se: II (Premio Estímulo) e IV Salão do Artista Jovem, Museu de Arte Contemporânea, Campinas, 1969/70/72; VIII Salão de Arte Contemporânea, MAC, Campinas (Premio Aquisição), 1972; Exposição de Arte Conceitual, SESC, São Paulo, 1970/72; V (Premio Indicação à Pesquisa), VI e VIII Exposição Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971/72/74; Bienal Nacional de São Paulo, 1972/74; XII (Premio Secretaria de Educação e Cultura) e XIV (Premio Bienal de São Paulo) Bienal Internacional de São Paulo, 1973/77; El Espacio no Es Estudio Actual, Caracas, 1975; Idéias do Brasil, Galeria Fluxos, Selb, 1975; Memory, Galeria Arte Global, São Paulo, 1976; Novas Tendências Brasileiras, CAYC, Buenos Aires, 1977; Images et Messages d'Amerique Latine, Paris, 1978; Exposição Ambiente Temporal, Museu de Arte da Academia de Cranbrook, Michigan, 1979.

GENILSON SOARES (EQUIPE ARTEAÇÃO)
João Pessoa (Brasil), 1940.
Reside em São Paulo. Frequentou cursos de desenho, pintura, escultura e gravura na Sociedade de Arte Moderna do Recife, integrando — posteriormente — o atelier coletivo desta escola. Realizou trabalhos relacionados a arquitetura de interiores, o período de 1960 a 1964. Em fins de 1966, transfere-se para São Paulo, onde inicia pesquisas gráficas de programação visual, desenvolvendo-as até os dias de hoje como Diretor de Arte da Agencia de Publicidade Et Caetera. Em princípios dos anos 70, juntamente com Lydia Okumura e Francisco Inarra integra a "Equipe 3". Participa de diversas exposições coletivas, entre as quais: XIII e XIV Salão do Estado de Pernambuco, 1963/64; II e III Panorâmica de Arte, Recife, 1963/64; Salão Paulista de Arte Moderna, São paulo, 1968; Arte Conceitual, SESC, São Paulo, 1971; V (Premio Pesquisa), VI e VIII Exposição Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971/72/74; VIII Salão de Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea, Campinas, (Premio Aquisição), 1972; Bienal Nacional de São Paulo, 1972/74; XII (Premio Secretaria de Educação e Cultura) e XIV (Premio Bienal de São Paulo) Bienal Internacional de São Paulo 1973/77; El Espacio no Es, Estudio Actual, Caracas, 1975; Idéias do Brasil, Selb, 1975; Novos e Novíssimos Fotógrafos, Museus de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 1976; Edições e Comunicações na América Latina, Havre, 1977, Images et Messages d'Amerique Latine, Paris, 1978; Exposição Ambiente Temporal, Museu de Arte da Academia de Cranbrook, Michigan, 1979.

"Nos seus trabalhos iniciais procuraram questionar os valores tradicionais da arte e seus métodos, os seus canais de seleção artística, informação e divulgação em favor de uma arte mais dinâmica e atuante. A sua praxis artística é um esforço para ser um modelo de direcionamento que o espectador pode seguir para realizar novas relações criativas, novas maneiras de sentir, visualizar, interpretar, dialogar e relacionar-se com o ambiente total, criando estruturas mentais sempre mais abertas e flexíveis. O próprio processo vivencial artístico e seu diálogo com o público constitui elemento integrante de seu trabalho, advindo dai seu aspecto didático e prático. (...) Há explicitamente uma concep ão psicológica da visão e da estrutura norteando a pesquisa do grupo. Os artistas fornecem estímulos para que o homem complete e recrie estruturas espirais conscientes. A equipe, como os minimalistas, pretende apropriar-se do espaço explorando as suas relações físicas, psíquicas, ambíguas, perceptuais e conceituais. Extrairam experiências ecléticas e múltiplas da "minimal art", arte conceitual, arte ambiental, "earth work" e "body art" (a que a consciência do ser encaminhou), utilizando para a sua documentação os mais diferentes suportes, como a fotografia, xerox, off set, audio-visual. Mas o processo em si da evolução do trabalho é primordial uma vez que conceder à arte uma função de praxis didática criativa e educativa, objetivando um alargamento da consciência do seu público."
Harumi YAMAGISHI.

"O grupo composto por Lydia Okumura, Genilson, Odair Magalhães, Ismael Assumpção e Francisco Inarra provocou muita polêmica Walter Zanini, Olney Kruse e Marcelo Krahns os qualificaram de "Conceitualistas" devido, talvez, às suas tendências de tentar o envolvimento e participação do espectador em suas obras. No entanto, os próprios artistas preferem não ser rotulados pois eles apenas se preocupam com as pesquisas e não tem culpa se isso não tem algum nome especifico. Segundo Genílson, "ambiguidade" seria um termo mais exato pois suas pesquisas estão em permanente evolução não se sabendo nunca a que ponto chegarão. (...) Esta exposição cria um impacto ainda maior pela sua própria simplicidade de apresentação e poder ser melhor apreciada quando o espectador procura livrar-se de tensões e preconceitos a fim de somente entregar-se a um mundo novo e inebriante de possibilidades novas em comunicação artística."
Jos LUYTEN, in "A Gazeta", São Paulo, 17/8/1972

El trabajo de los tres jóvenes brasileiros es mucho más intelectivo, exige en su definición y planteaminento toda una complicada y lógica argumentación, higiénicamente expuesta en los catálogos, y que en el fondo poco Llega a transcender a los espectadores que se ven envueltos en algo inusual, desconcertante y a menudo ajeno. Es naturalmente el gran peligro. Toda la torre de lucubraciones intelectuales se suele derrumbar ante el conflicto creado por el mismo público al cual está, en fin de cuentas, destinada la obra. En el mejor de los casos, la obra es como una gran metáfora de lo insólito, abierta para

quien quiera (o pueda) abordaria. Ellos trabajan como devotos. Demuestran un fantástica pureza de ánimo y convicente reserva de entusiasmo construtivo. De hecho la necesitan: no hay propósitos comerciales (esta búsqueda no se puede "vencer"), no hay propósitos pedagógicos moralejas. Si resulta un acontecimiento poético, es algo que no es posible prever y menos aun predeterminar. Es simplemente un juego hábil y versátil para que el Hombre, en mayúsculas y en genérico, se aproxime algunos centímetros de si mismo."
Roberto GUEVARA, *Tres del Brasil y Los Conceptos*

Distantes também do decorativo, da obra digestiva que não faz pensar, Genilson Soares e Francisco Inarra mostram seus trabalhos conceituais, ora com o suporte da fotografia, ora com a apropriação do espaço, no Museu de Arte Contemporânea, realizando um evento criativo, na tentativa de comprovar se a linguagem da ação atua realmente como sistema representativo da realidade codificada, já aceita sem discussões. A fotografia se vem, a cada dia, impondo de maneira irreversível como uma nova fonte de pesquisa. Valendo-se de xerox, fotos, sitivos Genilson e Inarra têm produzido obra conceitual de nível internacional, sem copiar americanos e europeus, o que parece ser outra constante do nosso meio artístico.
Alberto BEUTTENMÜLLER, in Revista "Visão",18/4/1977

EQUIPE BOIAS FRIAS (BRASIL)

BÓIAS FRIAS/VISTA PARCIAL é um trabalho ainda incompleto, como o próprio nome indica, resultado de alguns contatos, ainda, superficiais, com nosso trabalhador agrícola. Todas estas fotos foram feitas em tres viagens realizadas em 1977 e 1978, e abordam parte das regiões do norte velho e noroeste do estado. A continuação da proposta pretende alcançar um registro e um comentário fotográfico, o mais amplo possível, da vida e do trabalho da gente do campo. Um registro que transforma em imagem os números das estatísticas tão corriqueiras ao homem da cidade.
João URBAN, dezembro de 1978

Textos e Legendas: Tereza Furtado
Cartaz: Ubirajara Menezes da Silva

Colaboração especial: Ana Zélia Paraná Rezende, Carmem Lúcia Cassilha, Célia Maria dos Santos Santiago, Célia Regina da Fonseca Horst, Elena da Silva Autieri, Eliane Lisboa Kaminski, Glecy de Freitas Alves Ferreira, Irene Joseja Cjakowka, Isabel Petry, Janice Luders, Leila Maria Bueno de Magalhães, Maria Dacechen, Maria Elisa Motta, Maria Helena Janókio, Maria Isméria Nogueira Santos, Maria Setuco, Mirian Maranho Fiorani, Nadia Regina Moreira Cesar da Costa, Rosi Slaviero Porath, Sonia Merlo Posnik, Sonia Regina Albuquerque, Vairene Panizzi de Camargo.
Composição datilográfica: Zeli de Barros Marinho
Serviços Gerais: João Joaquim Pancotti.

"O surgimento do boia fria é decorrencia da própria política agrária do Brasil, a partir do desenvolvimento de uma mentalidade capitalista no setor agrário. Além disso, inexiste um projeto de fixação do trabalhador no campo. (...) A transformação agrícola verificada com o plantio de novas áreas e a utilização de pastagens para culturas deveria favorecer uma absorção maior de mão de obra. Como essa mudança, na maioria dos casos recorreu a culturas mecanizadas, refletiu isso numa mesma situação de mão de obra. Além disso, a cultura de cana de açúcar, que retinha uma grande quantidade de mão de obra braçal, iniciou sua mecanização, o que veio a contribuir para que o fator desemprego se agravasse. Paralelamente a esse fato, ocorreram imprevistos de ordem climática, com a geada de 1975, os cafezais que utilizavam maior contingente de boais frias sofreram danos, ocasionando posteriormente a dispensa de mão de obra."
Marcio RATTO, *Economia: Boia Fria — uma sub-espécie de mão de obra barata, março de 1979*

"Os bóias-frias quando tomam umas biritas espantando as tristezas sonham com bife a cavalo, batata frita e a sobremesa é goiabada cascão com muito queijo, depois café, cigarro e o beijo de uma mulata chamada Leonor ou Dagmar, amar um rádio de pilha, um fogão facaré, a marmita, o domingo no bar onde tantos iguais se reúnem contanto mentiras pra poder suportar, ai, são pais-de-santo, paus de arara, são passistas, são flagelados, são pingentes, balconistas, palhaços, marciano, canibais, lírios, pirados, cantando dormindo de olhos abertos na sombra da alegoria dos faraós embalsamados.
João BOSCO e Aldir BLANCO, Rancho da Goiabada

"Numa seqüência bastante sugestiva, João Urban fotografou, de madrugada, ainda escuro, um grupo de bóias-frias à espera de condução para levá-los até a roça. O frio da madrugada, a noite mal dormida, a enxada preparada para a capina, o menino-homem já calejado, a amargura de quem não tem outra opção, saltam aos olhos. Nas outras fotos vemos: o esforço despendido na aração manual, o peso do fardo de algodão nas costas de um corpo ainda não desenvolvido totalmente, e a pausa para um gole antes de ir dormir. Tudo isto, toma vida na objetiva de quem sabe registrar flagrantes.
João Urban deixa, assim, uma documentação fotográfica da vida no campo, no Paraná. Futuramente este estilo de vida tornar-se-á apenas parte da história agrícola de nosso Estado. Assim esperamos."
Regis SEBEN, *Documento fotográfico dos boias frias,* in "Folha de Londrina", 24/12/1978

EQUIPE IADE (BRASIL)

A EQUIPE IADE formou-se em 1977 para apresentação de um projeto na XIV Bienal Internacional de São Paulo. Esse projeto consistia na apresentação de eventos realizados por 167 alunos e professores, ou seja artistas não profissionais. Trata-se, portanto, de uma experiência com uma instituição pedagógica, pressupondo uma leitura da arte contemporânea. A Equipe recebeu o Premio Prefeitura doMunicípio de São Paulo. Com o término do curso, já que os alunos participantes da equipe eram terceiranistas, o antigo grupo diluiu-se, em sua quase totalidade, permanecendo quatro elementos: Cely Russo, Suzana de Barros Freire, Carlos Egídio Alonso, Renato Vieira Filho, que continuaram pesquisando com base nos pressupostos definidos em 1977, cuja principal característica é a consideração do processo enquanto sujeito que sanciona a forma. Agora, para a XV Bienal, a Equipe desenvolve pesquisas que abordam as possibilidades de apreensão do objeto fotografia.
"Nosso trabalho pressupõe uma leitura e interpretação das propostas das vanguardas contemporâneas, advindo daí *posição* diante da arte plástica moderna. A *socialização da produção estética* é um caminho reiteradamente apontado pelos artistas contemporâneos e aparece como virtualidade. Ser virtual significa que a sua realização plena só poderá acontecer com a implantação do socialismo — a arte do século XX, ao contrário do passado, aparece como algo problemático, algo que deve ser resolvido. É por isso que cada vanguarda traz implícita uma definição da arte e de sua função. Assim a arte moderna elabora propostas que implicariam na reformulação da sociedade mesma, e sabemos que tal tarefa política, não cabe à arte. Haverá, e muita, arte que acompanhe a revolução, a cada passo. E as massas, concomitantemente à luta pela participação política, continuarão a *diversificar suas opções estéticas,* direito hoje da classe dominante. Assim, nosso trabalho é ao mesmo tempo uma constatação e uma comunicação: não há voluntarismo ou tentativa de apontar a possibilidade de criação de uma cultura classista. Afirmamos, sim, que o sentido ou significado, produzido socialmente, pode contornar o "critério estético": seja através de apreensão consciente da realidade problemática, seja através do afloramento do desejo, da fantasia ou do devaneio."
Equipe IADE, 1979
PROJETO: Investigação de critérios de apropriação da fotografia, que se consubstancia em ambiente, fotografias e impressos. O projeto é composto por cinco experiências, realizadas em locais diferentes, contendo 300 fotografias tiradas por moradores desses locais. Relação de objetos e materiais componentes do projeto:
a) 100 cubos de papelão, com 40cm de aresta cada, formando cinco estruturas espaciais.
b) 300 fotografias em preto e branco, tiradas pelos moradores envolvidos nas experiências, dimensões 30cm x 30cm, afixadas nas faces externas dos cubos.
c) 8 placas de madeira compensada de 8mm de espessura, com 110cm x 80cm, sustentadas por caibros de pinho (7cm x 7cm x 220cm) onde serão afixadas fotografias, textos e desenhos que explicitarão a proposta.
d) Pedestal em forma de paralelepípedo, recoberto por veludo marron, dimensões 40cm x 60cm x 80cm, suporte de oito máquinas fotográficas em caixas de acrílico de dimensões 19cm x 14cm x 7cm.

GRUPO DE LOS TRECE — CAYC (ARGENTINA)

INTEGRANTES: Alfredo Portillos, Clorindo Testa, Jacques Bedel, Jorge Glusberg, Jorge Gonzalez Mir, Leopoldo Maler, Luis Benedit, Luiz, Pasos, Vicente Marotta e Victor Grippo. O *Grupo de los Trece* participou de diversas exposições, entre as quais: Institute of Contemporary Arts, Londres, 1973; International Cultureel Centruun, Amberes, 1974; Palais des Beaux Arts, Bruxelas, 1975; Pallazo dei Diamanti, Ferrara, 1975; Museu Lousiana, Copenhagen, 1976; Museu de Arte Contemporâneo, Caracas, 1976; Fundación Joan Miró, Barcelona, 1977; XIV Bienal de São Paulo (Grande Premio Itamaraty), São Paulo, 1977; I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978.

"Arte no catalogado, pero destinado a la conciencia y a la capacidad que tienen los hombres de pensar; tal vez una propuesta de encuentro con el hombre al filo de la navaja, entre la construcción y la destrucción; quizás una audaz expedición del artista por dominios que hasta no hace mucho parecian exclusivos de la ciencia, si no como provocación irónica, al menos como advertencia lúcida, pero de cualquier manera como reafirmación de un derecho trascendente y vital. Estas serian algunas aproximaciones — no definiciones ni juicios de valor — en torno a la obra del grupo de artistas argentinos que acaba de recibir en Brasil el Premio Itamaraty, maximo galardón ortorgado este ano por la XIV Bienal Internacional de São Paulo, en su drástico cambio de enfoque."
Jaime ZAPIOLA, *En el ojo del huracán*, XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977

"Desde suas origens, em agosto de 1968, ele se tem pautado por uma vocação interdisciplinar, promovendo a confluência dos diversos campos de conhecimento e da realização artística. O que sobremaneira lhe interessa é estimular o controle da realidade a nível científico, de modo a controlar também o instrumental interdisciplinar utilizado e a prática de uma arte canalizada por essas metas. Idéias assim expostas poderiam dar a impressão do extremo celebralismo e frieza nos métodos e produtos característicos do CAYC. Não é verdade, porém. O empenho crítico que está na base da atitude e da obra de seus componentes termina por elevar a temperatura de suas propostas, dispondo-as numa atmosfera ebuliente capaz de atrair, perturbar e convencer o espectador. Sobretudo por unir cabeça e coração é que o CAYC contribui latino-americanamente — mesmo que se valha das assim chamadas linguagens internacionais. E quem, na verdade, entre nós, delas não se vale?"
Roberto PONTUAL, *Made in Argentina*, in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 21/3/1978

"— Em distintos países, capitalistas ou socialistas, aos artistas não interessa mais o fetichismo da obra de arte ou dos objetos artísticos. Eles não estão mais interessados em circuitos mercantis de arte, mas, em troca, estão muito preocupados em saber o que está ocorrendo na sociedade atual, e quais suas relações com esta mesma sociedade. — Uma das contribuições da arte conceitual, me parece, foi a de ter deslocado certos problemas de seus territórios específicos para o território mais aberto da arte, ampliando e renovando, assim, o público e o debate. Hoje, não existiriam mais fronteiras a separar nitidamente a arte da antropologia, da sociologia, da linguística etc. O mesmo fez, antes, a pop-art, com os objetos, deslocando para dentro do Museu os resíduos da sociedade de consumo. — De acordo. Segundo Bachelard, na arte como na ciência, existem rupturas epistemológicas. Na arte, a primeira e mais importante deste século foi proporcionada pela obra de Marcel Duchamp. Mais recentemente, a arte conceitual. Se seguirmos com Althuser, constataríamos que ocorreram rupturas menores ou interideológicas, e uma delas foi a Pop e mais recentemente, a video-arte."
Jorge GLUSBERG, in "O Globo", Rio de Janeiro, 21/3/1978

YUTAKA MATSUZAWA (JAPÃO)

Shimosuwa (Japão), 1922.
Graduado em arquitetura pela Universidade de Waseda em 1946. Atualmente é professor de arte-final na Bigakko Escola de Arte, Tóquio; diretor do Centro de Pesquisa sobre Espaço Imaginário. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Bienal de Tóquio, 1970; Sonsbeek' 71, 1971; Bienal de Veneza, 1976; Bienal de Sydney, 1976.

15.ª BIENAL DE SÃO PAULO 1979

PAÍSES PARTICIPANTES

ANGOLA
ARGÉLIA
ARGENTINA
BANGLADESH
BÉLGICA
BOLÍVIA
BRASIL
CHILE
COLÔMBIA
CORÉIA DO SUL
CURAÇAO/ANTILHAS HOLANDESAS
EGITO
EL SALVADOR
EQUADOR
ESPANHA
ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA
FRANÇA
GRÃ BRETANHA
GRÉCIA
GUATEMALA
HOLANDA
HUNGRIA
ILHAS VIRGENS BRITÂNICAS
ÍNDIA
INDONÉSIA
IRAQUE
ITÁLIA
IUGOSLÁVIA
JAPÃO
MÉXICO
PARAGUAI
PERU
POLÔNIA
PORTO RICO
PORTUGAL
REPÚBLICA DOMINICANA
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
REPÚBLICA POPULAR DA CHINA
ROMÊNIA
SUIÇA
TAILÂNDIA
URSS
URUGUAI
VENEZUELA

ANGOLA
Cinema

ARGÉLIA
Cinema

ARGENTINA
Forner, Raquel

BANGLADESH
Baseer, Murtaja
Chowdhuri, Qayyun
Hassan, Quamrul
Islam, Monirul
Kibria, Mohamad

BÉLGICA
Maeyer, Marcel de
Mulkers, Urbain
Riet, Jan Van

BOLÍVIA
Cordova, Ines
Lara, Hugo Rojas
López, W. Machicano
Ugalde, Gastón
Valcárcel, Roberto

BRASIL
Barroso, Haroldo
Câmara Filho, João
Castro, Amilcar de
Daibert do Amaral, Arlindo
Gerchman, Rubens
Granato, Ivald
Gregório, Luiz
MMM, Ascânio
Magalhães, Roberto
Pinto de Moraes, Glauco
Rodrigues, Berenice Gorini
Tarcísio, José

CHILE
Cienfuegos, Gonzalo
Diaz, Gonzalo
Lira, Benjamin
Mora, Robinson
Rojo, Benito

COLÔMBIA
Marin, Alvaro
Montoya, P.G.
Sanin, Fanny
Vellojin, Manolo

CORÉIA DO SUL

Chin, Ok-Sun
Choi, Byong-So
Kim, Gui-Line
Kim, Yong-Min
Lee, Sang-Nam
Lee, Guen-Yong
Park, Hyun-Ki

CURAÇAO/ANTILHAS HOLANDESAS

Kirindongo, Hubert

EGITO

Hafiz, Farghali Abdel
Nawar, Ahmed Mohamed
Reda, Saleh Mohamed
Selim, Ahmed Fouad
Wechahi, Abd-El Hadi El

EL SALVADOR

Barriere, Victor
Milián, Alfredo

EQUADOR

Bruno, Mauricio
Constante, Theo
Lofredo, Yela

ESPANHA

Fajardo, Jose Luis
Hernandez, Feliciano
Martinez, Juan
Navascués, Jose Maria
Zush, Alberto Porta

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Hamilton, Susan
Jackson, Herb
Levine, Martin
Resnick, Minna
Torlakson, James

FRANÇA

Buraglio, Pierre
Kermarrec, Joel
Moninot, Bernard
Pignon-Ernest, Ernest
Skira, Pierre

GRÃ BRETANHA

Breakwell, Ian
Furnival, John
Houedard, Dom Sylvester
Instone, Jeff
Leverett, David
Phillips, Tom

GRÉCIA

Kalamaras, Dimitri
Karavousis
Katzouradis, Kyriakos
Svoronou, Sophie
Zouni, Opy

GUATEMALA

Diaz, Luiz

HOLANDA

Bertil
Remé, Jorg

HUNGRIA

Balla, Margit
Banga, Ferenc
Felvidéki, András
Kovács, Imre
Stettner, Béla

ILHAS VIRGENS BRITÂNICAS

Hook, William

ÍNDIA

Chowdhury, Jogen
Dave, Shanti
Kumar, Ram
Ramachandran, A.
Subramanyan, K. G.

INDONÉSIA

Kusudiardjo, Bagong
Zaini

IRAQUE

Al-Azzawi, Dia
Al-Nasiri, Rafa
Al-Rawi, Noori
Al-Ubaidi, Amer
Hasan, Shakir

ITÁLIA

Camorrani, Marcello
Chia, Sandro
Cucchi, Enzo
Melotti, Fausto
Pizzani, Vetor

IUGOSLÁVIA

Bucan, Boris
Damnjanovic-Damnjan, Radomir
Knifer, Julije
Kosaric, Ivan
Salamun, Andraz

JAPÃO

Ida, Shoichi
Ishi, Setsuki
Yamanaka, Nobuo

MÉXICO

Aquino, Edmundo
Loza, Luiz Lopez
Navarro, Gilberto Navarro

PARAGUAI

Colombino, Carlos
Guggiari, Hermann
Nunez, Ignacio Soler
Parodi, J. L. Aterza

PERU

Tsuchiya, Tilsa

POLÔNIA

Dlubak, Zbigniev
Lach-Lachowicz, Natalia
Lachowicz, Andrzej
Szajna, Józef
Sztabinski, Grzegorz

PORTUGAL

Almeida, Helena
Castro, Lourdes
Coutinho, Graça
Cutileiro, João
Pinheiro, Costa

REPÚBLICA DOMINICANA

Cordero, Jose R. Garcia
Pellerano, Soucy de

REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA

Beuys, Joseph

REPÚBLICA POPULAR DA CHINA

Pintura Popular Chinesa
Recortes de Papel
Cinema

ROMÊNIA

Cinema

SUIÇA

Thomkins, André

TAILÂNDIA

Nirand, Pichai
Supanimit, Pishnu
Tantisuk, Sawasdi
Terapichit, Tuan
Thangchalok, Ithipol

URSS

Cinema

URUGUAI

Battegazzore, Miguel
Longa, Hugo
Matto, Francisco
Sposto, Hector
Tonelli, Carlos

VENEZUELA

Castillo, Manuel Quintana

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA (ANGOLA)

MUILA — UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO
Filme 16mm, cores, 27 minutos
Narração: Maria Luiza
Operador/Câmera: Carlos Pinho
Assistente: Antonio Figueiredo
Operador/Som: Vitor Moutinho
Operador/Montagem: Maria Helena Nascimento
Assistente: Francisco F. Campos
Assistente de Realização: Paula Ferreira
Realizador: Ademir Ferreira
Produção: Conselho Nacional de Cultura
Televisão Popular de Angola

KUANHAMA/MUCANCALA — UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO
Filme 16mm, cores, 18 minutos
Narração: Maria Luiza
Operador/Câmera: Carlos Pinho
Assistente: Antonio Figueiredo
Operador/Som: Vitor Moutinho
Operador/ Montagem: Maria Helena Nascimento
Assistente: Francisco F. Campos
Assistente de Realização: Paula Ferreira
Realizador: Ademir Ferreira
Produção: Conselho Nacional de Cultura
Televisão Popular de Angola

MUCUBAL/MUXIMBA — UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO
Filme 16mm, cores, 20 minutos
Narração: Maria Luiza
Operador/Câmera: Carlos Pinho
Assistente: Antonio Figueiredo
Operador/Som: Vitor Moutinho
Operador/Montagem: Maria Helena Nascimento
Assistente: Francisco F. Campos
Assistente de Realização: Paula Ferreira
Realizador: Ademir Ferreira
Produção: Conselho Nacional de Cultura
Televisão Popular de Angola

RAQUEL FORNER (ARGENTINA)

Buenos Aires (Argentina).
Reside em Buenos Aires. Realizou estudos na Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e com Othon Fresz em Paris. Participou de diversas exposições, entre as quais: Galeria Bonino, Buenos Aires, 1952/53/54/55/57/58/60/65/67; Union Panamericana, Washington, 1957; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1962; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1960; Galeria Drian, Londres, 1967 e 1970; Galeria Anne Abels, Colônia, 1968; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1972; Galeria Corcora, Washington, 1974; UNESCO, Paris, 1978; Centro Cultural de La Villa de Madrid, 1978.

La actual exposición ha sido presentada en julio de 1976, a finales de enero de 1977 en diferentes museos de Quebec, y los comentaristas canadienses no se ha equivocado. La Mitología Espacial de Raquel Forner, está inmersa en un gran humanismo. Si hay magia en la mirada apasionada que Raquel Forner pone sobre las inciertas perspectivas de nuestro futuro, esta magia crea su propio exorcismo. Así pues, los mutantes aparecen menos como marginados que como verdaderos mediadores. Mediadores entre dos momentos dialécticamente opuestos, de un Presente indefinidamente extensible y que aspira a una síntesis que será la del Tiempo Absoluto. Raquel Forner asume la intuición general de este gran problema del espacio. Ella teje sobre la trama densa de nuestras dudas y de nuetras esperanzas, una fibra humana a la medida de nuestra conciencia cotidiana. La imagen de su tormento es el reflejo del nuestro y la sonrisa crispada con la que disfraza el rostro del moderno misterio, está a la exacta medida del signo de ironía que nos repercute el infinito, este desconocido del otro lado del cielo.
Pierre RESTANY

FUTURO ACONTECER, 1979
Óleo
160cm x 200cm

ETAPAS ESPACIO - TEMPORALES, 1979
Óleo
160cm x 120cm

TERRAQUEOS EN MARCHA, 1977
Óleo
100xm x 150cm

SIMBIOSIS, 1977
Óleo
100cm x 150cm

TERRAQUEOS VICTIMAS, 1975
Óleo
120cm x 160cm

GENESIS DEL HOMBRE NUEVO, 1974
Óleo
120xm x 160cm

TIEMPOS DE MUTACION, 1974
Óleo
120cm x 160cm

MUTANTE SIN PROBLEMAS, 1974
Óleo
160cm x 120cm

MUTANTES ALIENADOS II, 1974
Óleo
160cm x 130cm

SURPERVIVÊNCIA, 1973
Óleo
130cm x 162cm

GRAN MUTANTE III, 1973
Óleo
160cm x 120cm

GRAN MUTANTE II, 1973
Óleo
160cm x 120cm

GRAN MUTANTE I, 1973
Óleo
160 cm x 120cm

HOMBRE-LUNA, 1973
Óleo
172cm x 120cm

ASTRONAUTA CON TERRAQUEOS TELEVISADOS II, 1972
Óleo
160cm x 120cm

TOTEM ASTRAL II, 1972
Óleo
197cm x 60cm

TOTEM ASTRAL I, 1972
Óleo
197cm x 60cm

DOS MUTANTES CON ASTRONAUTAS, 1972
Óleo
130cm x 200cm

ENIGMA ESPACIAL II, 1971
Óleo
184cm x 60cm

ENIGMA ESPACIAL I, 1971
Óleo
162cm x 60cm

MONSTRUO ESPACIAL CON TESTIGOS TELEVISADOS, 1971
Óleo
130cm x 162cm

SER HIBRIDO ANO 3901, 1970
Óleo
100cm x 70cm

TERRAQUEO AÑO 3000 CON ANTEPASADOS, 1970
Óleo
162cm x 60cm

TERRAQUEO AÑO 3001 CON ANTEPASADOS, 1970
Óleo
162cm x 60cm

METAMORFOSIS ASTRAL, 1970
Óleo
160cm x 60cm

EL ASTRONAUTA QUE PERDIO SU ROSTRO, 1970
Óleo (Tríptico)
195cm x 215cm

DISPUTA DE LA PIEDRA LUNAR, 1969
Óleo
120cm x 160cm

LA CAIDA, 1968
Óleo
120cm x 160cm

CONQUISTA DE LA PIEDRA LUNAR, 1968
Óleo
120cm x 160cm

MURTAJA BASEER (BANGLADESH)

Dacca (Bangladesh), 1933.
Graduado em Belas Artes pela Escola de Artes e Ofícios de Bangladesh, Dacca, 1954. Realizou estudos na Academia di Belli Arti de Florença (1956/58) e Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts, Paris (1971/73). Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Nine East Pakistan Painters, Washington; Exposição Internacional de Arte, Florença, 1957; Pintores contemporâneos do Paquistão, Milão e Pavia; Exposição de Arte Moderna, Nova Delhi, Bombaim, Calcutá, 1961; Commonwealth Art Festival, Londres, 1965; V Bienal de Teheran, Teheran, 1966; IV Festival Internacional de Pintura, Cagnes-sur-mer; IX Bienal Internacional de Arte, Menton; III Trienal Internacional, India, 1975; IV Trienal Internacional, 1978.

"Murtaja Baseer utilises a theme dexterously but his canvas may not show any recognisable figure. He communicates symbolically and deploys his colours methodically to create a poignent drama. The poise of his paintings is hard won, and their simplicity deceptive."
Sayeed AHMAD, 1979

EPITAPH FOR THE MARTYR XX, 1973
Óleo sobre tela
122cm x 92cm

EPITAPH FOR THE MARTYR XXVII, 1973
Óleo sobre tela
128cm x 80cm

ETERNITY 4, 1977
Óleo sobre tela
128cm x 84cm

ETERNITY 1,1977
Óleo sobre tela
120cm x 89cm

DESIRE 5, 1977
Óleo sobre tela
123cm x 90cm

QAYYUN CHOMWDHURY (BANGLADESH)

Noakhali (Bangladesh), 1934.
Graduado em Belas Artes pela Escola de Artes e Ofícios de Bangladesh, Dacca, 1954. Exposições coletivas: Nine East Pakistan Painters, Washington; Exposição Nacional de Arte, Karachi, 1957; III e IV Trienal Internacional, India, 1975/78. Realizou exposições individuais em Washington, 1977 e na Academia Shilpakala, Bangladesh, 1976.

"Qayyum Chowdhury has a romantic temperament and was at one time much inspired by folk motifs. Of late, he has shown greater interest in expressing the inner sensation through warm colours and well-laid-out compositions. He draws on nature for stimulus and transforms its elements into patterns of rich 'folk earthiness' by skilful handling of the palette."
Sayeed AHMAD, 1979

MY VILLAGE I, 1978
Óleo sobre tela
92cm x 92cm

MY VILLAGE II, 1978
Óleo sobre tela
92cm x 92cm

MY VILLAGE III, 1978
Óleo sobre tela
92cm x 92cm

MY VILLAGE IV, 1979
Óleo sobre tela
92cm x 92cm

MY VILLAGE V, 1979
Óleo sobre tela
89cm x 89cm

MY VILLAGE VI, 1979
Óleo sobre tela
89cm x 89cm

QUAMRUL HASSAN (BANGLADESH)

India, 1921.
Graduado em Belas Artes pela Escola de Artes e Ofícios de Calcutá em 1947. Participou de exposição coletiva no Colégio Islamia de Calcutá em 1966 e da III Trienal Internacional da India em 1975. Organizou e participou de exposição realizada na Academia Birla de Calcutá em 1971. Realizou exposições individuais em Dacca, 1974; Rawalpindi, 1969; Escola de Artes e Ofícios, Dacca, 1973; Academia Shiepakala, Bangladesh, 1975; Commonwealth Institute, Londres, 1979.

Quamrul Hasan, drew inspirations from his rural surroundings and exploited extensively the motifs of sculptural clay figurines and "Kanthas" (embroidred quilts) of Bangladesh. Human figures and floral designs, are drawn with the sensitivity of a folk artist. He has been able to evolve a personal diction which interprets traditional designs in a new form.
Sayeed AHMAD, 1979

FRIENDS
Óleo sobre tela
80cm x 80cm

DISTURBANCE
Óleo sobre tela
80cm x 80cm

CAGED BIRD
Óleo sobre tela
84cm x 84cm

BAUL
Óleo sobre tela
123cm x 76cm

INNOCENCE
Óleo sobre tela
123cm x 123cm

MONIRUL ISLAM (BANGLADESH)

Mymensing (Bangladesh), 1943.
Graduado em Belas Artes pela Escola de Artes e Ofícios de Bangladesh, Dacca, 1966. Obteve bolsa de estudos para a Espanha em 1969 através do Departamento de Relações Culturais do Ministério de Relações Exteriores, realizando estudos de pintura mural na Universidade de Belas Artes de Madrid, além de estágios no atelier gráfico do Centro Americano de Informações também em Madrid. Participou de exposições coletivas em Valladolid, Bilbao e Zaragoza em 1973; V Bienal Internacional de Azureence, Cannes, 1975; VI Bienal Internacional de Cracóvia, 1975; Galeria Varron, Salamanca, 1976; FIAC, Paris, 1977; VI Exposição Internacional de Desenho, Rijeka; II Exposição Internacional de Gravura, Finlândia; VIII Bienal de Gravura, Ibiza, Espanha. Realizou exposições individuais na Galeria Griffe Escoda, Madrid, 1970; Galeria Luis, Madrid, 1972; Clube Frances, Viena, 1972; Galeria Daniel, Madrid, 1972; Atelier Kunst&Wohnen, Nurenberg, 1973; Galeria Atenas, Zaragoza, 1973; Grupo 15, Madrid, 1974; Galeria Taksim Sanat, Istambul, 1975; "New Man", Oxford, 1975; Galeria Formas, Espanha, 1976; Galeria Mota, Madrid, 1978; Galeria Conca, Teneriffe, 1979; Karstad-Geschafts Leitung, Colônia, 1979.

"Monirul Islam, initially a water colourist in the sixties, has worked feverishly during the last few years to produce a series of graphic works. His works reflect a vigorous techinical excellence and also a sonorous musical quality. Embossed textures mingle with the sensitive colours of the flat areas to lend a sense of harmony and peace. The 'unworked' white areas of his paper demand attention for the drama they create in the totality of the work."
Sayeed AHMAD, 1979

HARMONY, 1977
Gravura em água forte
50cm x 65cm

THE GOD OF PLEASURE, 1978
Gravura em água forte
76cm x 56cm

VARIATION OF HORIZON, 1978
Gravura em água forte
70cm x 55cm

DOVES, 1975
Litogravura e água forte
66cm x 50cm

THE LAST JOURNEY, 1977
Gravura em água forte
68cm x 85cm

PAPIRUS, 1976
Gravura em água forte
78cm x 56cm

MOHAMMAD KIBRIA (BANGLADESH)

India, 1929.
Graduado em Belas Artes pela Escola de Artes e Ofícios de Bangladesh, Dacca, 1950. Realizou estudos na Universidade de Belas Artes de Tóquio, Japão, 1959 a 1962. Participou de diversas exposições, entre as quais: Exposição Nacional de Arte, Paquistão, 1956/59; Exposição de Jovens Artistas Asiáticos, Tóquio, 1959; Bienal Internacional de Gravura, Tóquio, 1960; Nippon Hangk Kiokay, Tóquio, 1961; V Exposição de Arte Contemporânea do Japão, 1962; Exposição dos 18 Melhores Gravadores do Ano, Tóquio, 1962; III Trienal Internacional, India, 1975; IV Trienal Internacional, India, 1978; Exposição Nacional de Arte, Bangladesh, 1975/76.

"Mohammad Kibria exhibits a sharp departure by creating highly charged and fascinating non-objective works. He places his brush with controlled precision. His colours have a singing clarity and draw on each other for their resonance and strength."
Sayeed AHMAD, 1979

ASHES IV, 1979
Óleo sobre tela
102cm x 102cm

ASHES V, 1979
Óleo sobre tela
102cm x 102cm

ASHES VI, 1979
Óleo sobre tela
102cm x 102cm

MEMORIAL II, 1979
Gravura em água forte
26cm x 24cm

MEMORIAL III, 1979
Gravura em água forte
26cm x 24cm

MEMORIAL IV, 1979
Gravura em água forte
26cm x 24cm

MARCEL MAEYER (BÉLGICA)

Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: L'Art Flamand Actuel, Galeria Arditti, Paris, 1965; Trienal de Artes Plásticas, Stadschallen, Brugge, 1968; Realisti e Iperrealisti Belgi, Rotonda di Via Besana, Milão, 1973; Hyperrealisme, Galeria Brachot, Bruxelas, 1973; Biennale Internationale d'Art, Menton, 1974; Hyperrealisme en Belgique, Tournai, 1975; L'Art Belge, Palais des Arts et de la Culture, Brest, 1976; ROSC'77, The Poetry of Vision, Dublin, 1977; Biennale van de Kritiek, ICC, Antuérpia, 1977; Salon de la Société des Artistes Français, Grande Palais, Paris, 1979.

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 112,5cm

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 125cm

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 150cm

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 112,5cm

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 275cm

SEM TÍTULO, 1979
Acrílico sobre tela
250cm x 125cm

URBAIN MULKERS (BÉLGICA)

Schulen (Bélgica), 1945.
Reside em Schulen. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Jeune Peinture Belge, Bruxelas, 1972; Paleis voor Schone Kunsten, Bruxelas, 1973; Vierde Actuele Kunstmarkt, Knokke, 1974; Regency Art Center, Antuérpia, 1974; Aspect, Passage 44, Bruxelas, 1974; CIAP, Hasselt, 1976. Exposições individuais: Cultureel Centrum, Diest, 1971; Modern Art Gallery, Antuérpia, 1973; Galeria Ado, Bonheiden, 1973; De Muzeval, Emmen, 1975; Buchman Art Gallery, Kapellen, 1978.

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Pastel, grafite e acrílico sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Pastel, grafite e acrílico sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

SEM TÍTULO, 1979
Grafite e lápis sobre papel
97cm x 74cm

JAN VAN RIET (BÉLGICA)

Antuérpia (Bélgica), 1948.
Reside em Hoboken. Participou de exposições coletivas em Gent, Menton, Charleroi, Oostende, Basel, Dusseldorf, Nurenberg, Bruxelas e Middlesborough. Realizou diversas exposições individuais, entre as quais: Galeria de Zwarte Panter, Antuérpia, 1973; Belgisches Haus, Colônia, 1975; Galeria Brusberg, Hannover, 1976; Lens Fine Art, Antuérpia, 1977; Galeria Faber, Bruxelas, 1978; Palais voor Schone Kunsten, Bruxelas, 1978; Kunstverein, Darmstadt, 1978; Galeria L'Arturiale, Liège, 1979.

JARDIN À TARASCON, 1978
Lápis de cor
70cm x 50cm

LE MONT VENTOUX, 1978
Aquarela
70cm x 50cm

STAANDE FIGUUR, 1978
Lápis de cor
50cm x 70cm

GELE CARDIGAN, 1978
Lápis de cor
50cm x 70cm

UN GESTE, 1978
Aquarela
58cm x 37cm

CHIFFON, 1978
Aquarela
58cm x 37cm

AUS DEM LANDLICH-BAYERISCHEN MILIEU KAM SIE, 1978
Lápis e aquarela
70cm x 50cm

QUE RESTE-T-IL D'UN SLOW? 1977
Aquarela
56cm x 30cm

ZICHT OP ZEE, 1977
Aquarela
56cm x 30cm

THE HINDU GIRL, 1978/79
Aquarela
70cm x 50cm

DE RODE BARET, 1978
Lápis e aquarela
70cm x 50cm

MARIE TEMPEST, 1979
Lápis e aquarela
70cm x 50cm

DE BAADSTER, 1978
Aquarela
70cm x 50cm

PATCHWORK, 1978
Lápis de cor
70cm x 50cm

INES CORDOVA (BOLÍVIA)

Potosí (Bolívia), 1924.
Reside em La Paz. Realizou estudos na Escola Superior de Bellas Artes de La Paz; Universidade del Trabajo, Montevidéu e Conservatório Massana, Barcelona. Participou de exposições na Galeria Municipal de La Paz, 1951/56/62/63/66/68; Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1951; Galeria Andreoletti, Montevidéu, 1955; Galeria Antígona, Buenos Aires, 1963; Galeria Tertulia, Cali, 1965; The Artists Showroom San Diego, Califórnia, 1969; Galeria Track, Caracas, 1974; Museo Nacional de Arte, La Paz, 1969/74; Bolivianische Maler, Bonn, Hamburgo e Frankfurt, 1974/75; Exposition Internationale, Genebra. Obteve o Diploma de Honra na Exposição Internacional de Genebra, 1965; Diploma de Honra no XXV Concurso Internacional de Cerâmica Artística, Faenza, 1967: Segundo Prêmio de Pintura no Salão Nacional Murillo, La Paz, 1973; Diploma de Honra na IV Bienal Internacional de Cerâmica Artística, Vallauris, 1974; Grande Prêmio na II Bienal de Arte INBO, La Paz, 1977.

ALTIPLANO I
Colagem
65cm x 82cm

ALTIPLANO II
Colagem
62cm x 75cm

ALTIPLANO III
Colagem
74cm x 93cm

ALTIPLANO IV
Colagem
73cm x 100cm

ALTIPLANO V
Colagem
73cm x 100 cm

ALTIPLANO VI
Colagem
81cm x 113cm

HUGO ROJAS LARA (BOLÍVIA)

La Paz (Bolívia), 1936.
Realizou estudos na Escuela Superior de Bellas Artes De La Paz e na Escuela Normal Integrada / Departamento de Artes Plásticas. Participou da X Bienal Internacional de São Paulo, 1969; II Bienal Internacional del Grabado Latinoamericano, Porto Rico, 1970; XV Bienal Internacional de Dibujo "Joan Miró", Barcelona, 1976; I Bienal Latinoamericana de São Paulo, 1978; I Bienal Italo-Latinoamericana de Técnicas Gráficas, Roma, 1979; IV Bienal del Grabado Latinoamericano, Porto Rico, 1979: TRIENAL Latinoamericano del Grabado, Buenos Aires, 1979; X, XVI, XVII, XXVI Salón "Pedro Domingo Murillo", 1967 (Primeiro Prêmio de Gravura), 1968 (Primeiro Prêmio de Artes Gráficas), 1969 (Primeiro Prêmio de Artes Gáficas), 1978 (Primeiro Prêmio de Gravura).

TELÚRICO
Serigrafia
82cm x 66cm

ALTIPLANO
Serigrafia
82cm x 66cm

CORDILLERA
Serigrafia
82cm x 66cm

ANDINO
Serigrafia
82cm x 66cm

RUINAS
Serigrafia
82cm x 66cm

LA CUMBRE
Serigrafia
82cm x 66cm

W. MACHICANO LÓPEZ (BOLÍVIA)

La Paz (Bolívia), 1931.
Reside em La Paz. Presidente da Asociación Boliviana de Artistas Plásticos em 1975. Realizou sua primeira exposição individual em 1948, seguindo-se exposições individuais em La Paz, 1956 a 1971; Israel, 1975; Tóquio, 1976; São Paulo, 1977; Caracas, 1978. Obteve o Primeiro Prêmio no Centro Cultural Medio Siglo, La Paz, 1948; Segundo Prêmio, Salón Municipal P. Domingo Murillo, La Paz, 1972; Primeiro Prêmio, Salón Municipal de Artes Plásticas, Cochabamba, 1976; Segundo Prêmio, Salón Municipal de Artes Plásticas, Cuba, 1977.

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

SEM TÍTULO
Linismo (técnica mista: óleo e resinas plásticas sobre tela) 116cm x 89cm

GASTÓN UGALDE (BOLÍVIA)

La Paz (Bolívia), 1946.
Reside em La Paz. Realizou estudos de arquitetura na Bolívia e no Canadá. Suas atividades atuais abrangem a pesquisa em artes gráficas e fotografia. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Salón Municipal, La Paz, 1973; Museo Nacional de Arte, La Paz, 1975; I (Premiado) e II Bienal INBO, La Paz, 1975/1978; Galeria EMUSA, La Paz, 1976/1978; III Bienal Latinoamericana de Dibujo, Maldonado, Uruguai, Prêmio "Química Argentina", 1979; I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978. Obteve o Prêmio Centenário de Fotografia, Vancouver, Canadá, 1973; Prêmio de Honra ao Mérito da Federação de Artistas Canadenses, Canadá, 1974. Realizou onze exposições individuais em Museus e Galerias de La Paz e Santa Cruz.

ROBERTO VARCÁVEL (BOLÍVIA)

La Paz (Bolívia), 1951.
Reside em La Paz. Realizou estudos de arquitetura na Technische Hochschule Darmstadt, na Alemanha. Participou de exposição na Galeria Fogra, Darmstadt, 1976; Galeria Krone, Darmstadt, 1976; Galeria Four Legs, Vancouver, 1971; II Exposição de Arte Boliviana Contemporânea, Bolívia, 1978/1979; I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978; XXVI Salão de Artes Plásticas "P.D.Murillo" (Grande Prêmio e Prêmio para Técnicas-Não Tradicionais), La Paz, 1978; III Bienal Latinoamericana de Dibujo, Maldonado, Uruguai, 1979.

HAROLDO BARROSO (BRASIL)

Fortaleza, Ceará (Brasil), 1935.
Realizou trabalhos em colaboração com Roberto Burle Marx em projetos de jardins e murais escultóricos, de 1954 a 1960. Realizou o projeto da residência de Burle Marx em 1961, recebendo o Premio Anual do IAB, Rio de Janeiro. Participou de diversas exposições, entre as quais: IV Salão de Verão, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Premio Aquisição), 1972; XXI e XXII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1972 e 1973, onde obteve, respectivamente, isenção de juri e Premio de Viagem ao Exterior; o Rosto e Obra, Galeria Grupo B, Rio de Janeiro, 1973; Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro 1973/76/77; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1975 e 1979; Galeria de Arte Oscar Seraphico, Brasília, 1976; Norte Arte, Museu Universitário Augusto Motta, Rio de Janeiro, 1976; Pintura e Escultura no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1977; professor de escultura no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1977 e Festival de Inverno de Ouro Preto, 1977; I Encontro de Escultores, Ouro Preto, 1978; 50 Anos de Escultura no Espaço Urbano, Rio de Janeiro, 1978; Obra Multiplicada, Múltipla de Arte, São Paulo, 1978; Mostra de Desenho Brasileiro, Curiba, 1979.
"Vale rememorar Haroldo Barroso em sua prolongada e árdua busca por novos meios de expressão, até atingir o nível de um construtor de formas, um estruturalista da escultura."
Clarival do Prado VALLADARES, Rio de Janeiro, março de 1973

"É ainda na madeira, a meu ver, que Haroldo Barroso logra melhores resultados, inclusive na medida em que mantem viva uma certa qualidade tatil e/ou sensual que é parte da tradição escultórica."
Frederico MORAIS, in "O Globo", Rio de Janeiro, 24/10/-1977

"O que Barroso poderia tentar de agora em diante é a concentração cada vez mais exigente num fio de idéia capaz de ligar intrinsecamente trabalho a trabalho e a purificar o próprio espírito construtivo que lhes está na base.
Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 28/10/1977

"A concepção que Haroldo Barroso desenvolveu para a XV Bienal de São Paulo revela um paradoxo notável: embalagens colossais agem persuasivamente no sentido de induzir atenção para os efeitos que produzem no espaço circunjacente que no sentido de acender a imaginação ou a fantasia a respeito de conteúdos. Neste sentido, as embalagens são caixas viradas do avesso — mais ou menos como o negativo da arquitetura de Portman, onde o exterior reside no interior. As quatro grandes caixas-embalagens de Barroso são simples prismas trapezoidais. Mas algumas de suas características impedem que funcione em um sentido geométrico puro. Não se filiam a qualquer genero de purismo. Não se dão ao espectador como autosuficientes — o que é esplêndido; e não se dão tampouco como recipientes, muito embora não deixem de ser embalagens. Tal como figuras de Rorschach — das quais diferem à primeira vista tanto quanto possível — suscitem indagações a respeito de possíveis semelhanças e funções. Diante delas pode-se imaginar Ícaro — asas para gigantes; ou pode-se evocar alguma estranha música — harpas modernas para criaturas também colossais. Podem ainda ser vistas como algo cujo significado é profundo mas totalmente misterioso, tal como o monolito do *2001* de Kubrick; ou até mesmo como véus de "noivas mecânicas". Mas o que minha imaginação sugeriu com maior insistência foi o buril. As caixas de Barroso transformam a escultura em instrumentos de esculpir; e operam sobre o espaço que as circunda, estruturando-o. De fato, a caixas prontamente estabelecem uma tecitura de relações com o espaço a elas concedido. Por este motivo, situam-se também nas proximidades da arte ambiental e não apenas da minimal. Não constituem um mero grupo de objetos. E não há absolutamente qualquer aspecto "único e final" para seu conjunto — aparentando-se assim à arte modular. O que os visitantes da Bienal irão ver é apenas um dos inúmeros efeitos que as caixa-buris podem precipitar — aspectos cujo denominador comum há de ser a monumentalidade. O próprio escultor tornou-se consciente de uma transformação curiosa em sua visão, que cresceu à medida que ele planejou, e então acompanhou, a construção das caixas. Os compromissos originais com a "arte de embalagens" tornaram-se menos próximos. As embalagens passaram a se mostrar capazes de viajar para além de seu destino original. Acontece, que já por muito tempo Haroldo Barroso tem-se voltado com o maior interesse para os efeitos

extralimítrofes da escultura, como algo capaz de estruturar espaços mais vastos. A transformação ocorrida não lhe podia causar surpresa, uma vez que sua concepção tornava-se apenas mais fiel a ele mesmo. Mas não havia qualquer motivo por que repelir a concepção original. Subsistindo, a despeito da mutação, contribuiu também para enriquecer o resultado final — por exemplo, materializando e justificando uma tensão entre o que seria uma auto-suficiência da simples geometria e o acabamento rude com que as caixas emergiram das mãos dos operários da Fink. O acabamento realista chega a incluir cicatrizes dos martelos sobre a madeira das caixas. Um realismo dessa ordem a questionar formas puras, sublinha a independência com que a obra foi criada".
Alair O. GOMES, 1979

JOÃO CÂMARA FILHO (BRASIL)

João Pessoa, Paraíba (Brasil), 1944.
Frequentou o Curso Livre de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade de Recife; professor de pintura na Universidade da Paraíba, 1967 a 1970; membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Participou de diversas exposições, entre as quais: III Bienal Americana de Arte, Córdoba (premiado), 1966; X Bienal Internacional de São Paulo, 1969; IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (Premiado), 1968; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1970; Galeria Ipanema, São Paulo, 1973; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1973; Galeria Ipanema, São Paulo, 1974; "Cenas da Vida Brasileira 1930 /1954", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro e Museu de Arte de São Paulo, 1976; ilustração para a edição "Seis Cantos do Paraíso" de Dante Alighieri, com tradução de Haroldo de Campos, 1976; III Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, 1976; V Bienal Internacional de Artes Gráficas, Florença, 1976; "Vinte Artistas Brasileiros", CAYC, Buenos Aires, 1976; "Arte Fiera", Bolonha, 1976; Galeria Juan Martin, México, 1978.

"La crítica brasileña parece enpeñada en amarrar la obra de Câmara Filho al surrealismo mágico, cuando em verdad si alguna catalogación artística le correspondería o le serviría al público para ubicarlo, es su cercania a la Nueva Objetividad, La Neue Sachlichkeit, cultivada por artistas como Otto Dix, Grosz, Beckmann y otros que dieran respuesta en imágenes a la hipocresía de los burguesse, al engreimiento de los militares, a una trágica realidad de opresión, tortura, explotación."
Raquel TIBOL, in "Processo", México, novembro de 1978

"*O Baile da Ilha Fiscal* (pintura), *A Caravana Uiva* (montagem com litografias) e *Um Tiro na Questão* (filme) são trabalhos ligados uns aos outros com o propósito do comentário ou discussão da articulação de suas peças. A pintura foi imaginada em 1976 e sua realização, impedida por outro conjunto de pinturas e gravuras que irromperam naquela época e que continua se desenvolvendo. Executada este ano, sofreu as modificações do tempo, da técnica e do processo e já é outra coisa diferente do que seria se realizada em 76. isto seria un dado insignificante não fosse o tempo (e mesmo o tempo histórico) temático em relação ao trabalho — Último Baile do Império perpetuado na Côrte Republicana. Este Baile, assistido da província ou como se diz aqui na terra: "Visto do sereno", é, aliás incidentalmente, como todos os bailes, um pretexto para uma praxe, para uma crítica ou para um relato, para uma melhor compreensão da mecânica da dança e do seu humor noturno. As montagens com litografias são a crônica gráfica deste baile, crônica social comentada pela caricatura (uma Caricatura tomada emprestada do Império), trazendo a plano personagens implícitos ou ocultos pelos bailarinos mais ostensivos ou repetindo estes mesmos na forma do *retrato* público. *Um Tiro na Questão* é um filme que trata de atualizar o tempo destas imagens virtuais de pinturas e montagens através de ações que intervêm na própria materialidade da obra. Retratos litografados que se afogam na piscina ou quadro/personagem ferido com carga de chumbo, servem para aferir o grau em que a representação (e seus símbolos, alegorias ou tropos) passam ao campo do real, instalando a relação do tempo virtual com o tempo da ação imediata e determinando o espaço crítico do autor."
João CÂMARA FILHO, Olinda, julho de 1979

O BAILE DA ILHA FISCAL, 1976/1979
Óleo sobre tela
220cm x 200cm

A CARAVANA UIVA, 1979
Conjunto de seis montagens em litografia
109cm x 79cm

UM TIRO NA QUESTÃO, 1979
Filme colorido, sonoro, 16mm
Duração: 10 minutos
Fotografia: Eduardo Riecken

AMILCAR DE CASTRO (BRASIL)

Paraisópolis, Minas Gerais (Brasil), 1920.
Realizou estudos de pintura e desenho com Guignard e estudos de escultura com Franz Weissmann, participou do movimento neo-concreto, 1959. Obteve bolsa de estudos da Fundação Guggenheim de Nova York, em 1969. Participou do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968, onde recebeu o Premio de Viagem ao Exterior e do Panorama Atual de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1978, onde recebeu o Premio de Escultura.

"Homem de profundas vivências, com formação intelectual e interesses filosóficos, Amilcar sempre se manteve fiel à tendência construtivista, tendo sido um dos signatários do Manifesto Neo-Concreto em 1959."
Vera PEDROSA, in "Correio da Manhã", 15/3/1969

"Um dos primeiros escultores não-figurativos do Brasil, na obra de Amilcar de Castro pode-se apreciar a forma racional, geométrica, abordada intuitivamente, sem formulações teóricas."
Maria Silvia, in "A Gazeta", 17/8/1976

"As peças de Amilcar de Castro, que merecidamente receberam o *Premio MAM Escultura 78,* são talvez os melhores exemplos dos conceitos minimalistas que se sintetizam nesta frase: "menos é mais". Segundo relata o escultor Robert Morris, "a simplicidade da forma não implica necessariamente na simplicidade da experiência". Com efeito, as formas unitárias escolhidas por Amilcar de Castro têm nos seus recortes uma gama formidável de relações e a mais severa (e criativa) organização espacial."
Sheila LEIRNER, in "O Estado de São Paulo", 3/12/1978

O PASSO, 1979
Escultura em aço
400cm x 260cm x 250cm

ARLINDO DAIBERT (BRASIL)

Juiz de Fora, Minas Gerais (Brasil), 1952.
Participou de diversas exposições entre as quais: IV Salão de Verão, Rio de Janeiro, 1972; I Salão Global, Belo Horizonte (Premio Aquisição), 1973; "50 Anos de Desenho Brasileiro", exposição organizada por Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, 1973; II Salão Global, Belo Horizonte (Premio Embaixada Francesa), 1974; Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1974; Mostra de Arte Visuais Caixego, Goiânia (Premio Aquisição), 1975; estágio de técnicas de gravura no atelier Calevaert-Brun, Paris, 1976; Galerie de L'Aérogare Orly-Sud, Paris, 1976; "Brasil Arte Agora", Rio de Janeiro, 1976; Panorama do Desenho Brasilerio", São Paulo, 1977; "Images/Messages", Paris, 1978; Salão de Arte da Fundação Cultural do Paraná, Curitiba (Premio de Desenho), 1978; I Salo Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro (Premio de Viagem ao País), 1978; Prêmio de Melhor Desenhista da Associação Paulista de Críticos de Arte, 1978; I Mostra de Desenho Brasileiro, Curitiba (Premiado), 1979.

"Ele não se inclui na fórmula, embora participe de soluções já trabalhadas por outros artistas, em particular na linha de Roberto Magalhães. De qualquer forma, nele impressiona a precisão de cada mínimo detalhe, desde as figuras medievais armadas de simbologia fálica — damas, unicórnios, íncubos, súcubos, exorcismo — até o arsenal de muitos outros símbolos e os textos microscópicos, de ontem e de hoje, líricos e apocalipticos, mais para ser vistos do que lidos, numa linguagem ou visão labiríntica a apreender quem a percorra."
Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", 8/7/1974

"Não resta a menor dúvida que com Arlindo Daibert Amaral o desenho brasileiro conta com um nome jovem, de grande força expressiva, nessa fase profícua que tem sido o presente ano." 8/10/1974.

"Arlindo Daibert mantém o seu estilo através daquela correspondência entre a unidade do desenho e a unidade do motivo a maestria do ofício, o domínio do linear, portanto, a sua digital de autêntico artista criador."
Hugo AULER, in "Correio Brasiliense", 7/12/1978

"Ele identifica a morte (esquartejamento, rapinagem) e a vida (alimentação, sexo) como aspectos da mesma questão e, talvez, da mesma frieza alucinada pois, na sua precisão, o artista adquiriu uma inegável visão distanciada, uma constatação fria e objetiva. Arlindo Daibert é um jovem de talento, comprometi-com o fazer a partir de uma concepção sóbria e atenta, no primeiro momento da sua consciência. Acredito que podemos esperar um trabalho consequente e profundo desse artista."
Jacob KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", 16/6/1978

"O desenho de Arlindo Daibert Amaral se baseia numa sólida base cultural e numa consciência crítica do homem. Por isso escapou à sedução da tendência mágico-fantástica a que se filiava no começo (e que hoje seria apenas um modismo) e resvalou para a denúncia e a ironia."
Olívio TAVARES DE ARAÚJO, in Revista "Veja", 21/6/1978

"Ao revelar a condição ambivalente da arte e ao expor com paciência e minúcia através de exemplos praticamente impermeáveis à crítica essa alienação da arte anterior à fase moderna, Daibert está, de fato, estendendo a todo o fenômeno artístico, sem preocupação de época ou escolas, inclusive no momento atual, a teoria contemporânea de que a arte é um instrumento de revelação, tão importante quanto as outras experiências do homem destinadas a dar um sentido e a equacionar as contradições da vida."
Francisco BITTENCOURT, in "Tribuna da Imprensa", 9/1/1979
RETRATO DO ARTISTA, 1979
Lápis sobre papel

RUBENS GERCHMAN (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1942.
Realizou estudos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Escola Nacional de Belas Artes da mesma cidade. Participou de diversas exposições entre as quais: VII Bienal Internacional de São Paulo, 1965; Exposição de Arte Contemporânea Brasileira, Museu de Arte de Buenos Aires, 1966; "Opinião 66", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1966; "Nova Objetividade Brasileira", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967; Bienal de Paris, 1967; Bienal de Tóquio, 1967; Galeria Relevo, Rio de Janeiro, 1968: "Fashion Poetry Event", Center for Inter-American Relations, Nova York, 1969; Salón de las Americas, Cali, 1969; Jack-Misrachi Gallery, Nova York, 1971; Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1971; "Mindland Postal Exhibition, Nothingham, 1972; Arte/Brasil/Hoje/50 Anos Depois ", Galeria Collectio, São Paulo, 1972; Sexta Exposição Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 1972; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1973; Expo-Projeção, CAYC, Buenos Aires, 1973; Artistas Brasileiros, Galeria Ziegler, Genebra, 1974; "Behind the Broken Glass", Galeria Luiz Buarque de Holanda/Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro, 1974; "Art and System of Latin America", Centro Internacional de Anvers, Bruxelas, 1975; Espaço Cardin, Paris, 1975; Contemporary Art Center, Londres, 1975; Recent Latin American Drawings, Lines of Vision, Nova York, 1976; "Boa Noite", Galeria Luiz Buarque de Holanda/Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro, 1977; Galeria Arte Global, São Paulo, 1977; Museu Guido Viaro, Curitiba, 1977; Museu de Arte de Joinville, 1977. Em 1972 realizou o roteiro, cenário e direção do filme "Triunfo Hermético", colorido, 35mm.

"Aqui no Brasil me acusavam de pop e, nos States, minha primeira preocupação foi checar as fontes. Concluí que não era pop, o que havia de mais próximo do meu trabalho eram os murais nas áreas das comunidades marginais — mexicanos, porto-riquenhos, Califórnia etc. Depois, tentei ser mais um latino-americano nos Estados Unidos, conquistar como dizem os argentinos, el derecho de piso. Vi que era besteira."

"De 1968 ao final de 1971, eu praticamente não pintei. Fiz apenas trabalhos gráficos e de construção, a partir de projetos cuja execução cabia a outras pessoas. Foi só quando voltei ao Brasil e produzi o meu filme "Triunfo Hermético", em 1972, que comecei a repor a pintura no seu antigo lugar. O filme me obrigou a depender das malhas da indústria, onde nem todas as decisões podiam ser exclusivamente minhas. Desejei de novo a liberação que o ato de pintar proporciona. Ele faz o artista dono de sua mão, de suas próprias decisões, livre para acertar e errar, e tirar partido disto".

"Agora, nesta grande alegria de trabalhar outra vez com a mão, sem depender de quem me execute a idéia, tenho de novo o controle completo de minha produção. Estou querendo, como antes uma pintura muito direta. Não consigo realizar nada em áreas pequenas. Veja esses quadros de 1,60 cm x 1,60 cm: são quase do meu tamanho, posso entrar inteiro neles. Quando pinto uma figura, preciso de superfícies amplas para não miniaturizá-las, afastá-las do que são na realidade concreta. Nada de atmosferas, climas: o real, direto".

"As marcas do período anterior permanecem. Observe que os meus quadros de agora são em boa parte "construídos" chapadas, contrastes com área de maior movimento, uma certa geometria geral mas construídos a mão, longe de frieza da prancheta, do cálculo, da limpeza, do rigor da linha de produção na indústria. É que agora volto a me situar numa seara que eu sei que é minha, fico à vontade nela. De 1962 a 1967, descobrindo e plantando, codifiquei a minha linguagem, embora tenha produzido relativamente pouco. Essa linguagem já mergulhava na circunstância carioca, era visão crítica da classe média e de subúrbio. E foi a ela, depois de um período de maior distanciamento, que decidi me prender de novo".

"Me interessa bastante discutir as repressões que a classe média se auto-impõe e quer impor sobre todos os outros. É aí que entra a questão do erotismo, a retensão da sexualidade, a hipocrisia inevitável. Assunto que fazem os meus temas básicos de agora o beijo, o sonho do adolescente, o strip-tease, o motel, o banco traseiro, a figura feminina que se expõe".

"Tudo, até 1968, andou muito rápido. E depois de 1968, quando deixei o Brasil, mais rápido ainda. Minha volta ao trabalho dos anos 60 não é um mero retorno nostálgico, é um rever crítico, um aprofundamento crítico do que fiz naqueles anos. Percebi, então, que muitas dicas de minha pintura foram abandonadas por mim e recolhidas por outros. Hoje decidi rever tudo. É uma decisão minha, pessoal, que tem pouco a ver com o que está ocorrendo na arte brasileira. Decidi liberar a emoção. Concluí que sou pintor."

"Olha, depois de todas as marchas e contramarchas porque passei nesses anos todos, cheguei à conclusão de que a mão é muito importante. Você só pode comunicar uma idéia completa se deixar a mão inteiramente livre. O gesto é muito importante e as limitações e o ritmo da mão também me interessam muito. Não é que meus quadros sejam lançados na tela de qualquer maneira. Ao contrário, são muito bem elaborados e construídos, inclusive muitos deles obedecem a um rígido princípio geométrico. Mas agora o que me interessa é a emoção, que eu passei muito tempo controlando."

"Nada dessa de dizer que pintura morreu. Olhe ela por aí, em tanto artista, cheia de vigor e possibilidades. Meu projeto para os próximos anos é de me concentrar na pintura. Por ter reassumido uma pintura mais pintura, não me sinto absolutamente menos radical do que se tivesse tomando qualquer dos caminhos tidos hoje por radicais. A pintura ainda pode ser uma das coisas mais revolucionárias na Arte."

"Mas note bem: o que eu faço com ela é comunicar idéias. Não se trata de uma pintura bonita, agradável. Tenho muita dúvida que ela possa ser absorvida pelo mercado. Quero dizer coisas, não quero, apenas mostrar e disso não abro mão. Quem sabe ler, lerá, sobretudo porque estou procurando pintar o mais simples e direto possível".

Trechos de entrevistas concedidas a F. Moraes (O Globo), Roberto Pontual (J. Brasil) e Francisco Bittencourt (Tribuna da Imprensa).

PRIMEIROS PASSOS
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

SOMBRA
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

LOU
Óleo sobre tela
200cm x 200cm

OS DESAPARECIDOS
Óleo sobre tela
90cm x 80cm

BICICLETAS
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

MERCURY VERMELHO
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

MULHER NA MESA
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

MISSES
Óleo sobre tela
100cm x 100cm

FORDECO
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

O BANCO DE PRAÇA
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

IVALD GRANATO (BRASIL)

Campos (Rio de Janeiro), 1949.
Realizou estudos de pintura com Robert Newman em 1966. Participou de diversas exposições, entre as quais. Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Prêmio Aquisição), 1970; "50 Anos de Arte Brasileira", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1972; "Novos e Novíssimos Gravadores", Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, El Salvador e México, 1974; "Signals — Messages Missions", Selb, Alemanha, 1975; "Performance" Teatro Municipal de São Paulo, 1976; "Other Books and so — Art is Myself", 1977; "Mitos Vadios", São Paulo, 1978; "15 Jovens Artistas do Brasil", Museu de Arte Brasileira de São Paulo e Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, 1978; "Poucos e Raros", Museu de Arte de São Paulo, 1978; "Mostra do objeto Inusitado", Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1978; publicação: "O Domador de Boca", São Paulo, 1978; Trienal Latino-Americana de Gravura Buenos Aires, 1979; "Espaço Alternativo", Galpão, 1979; publicação: "Ivald Granato Art Performance", São Paulo, 1979.

"Ivald Granato é um dos artistas mais representativos do movimento brasileiro de arte conceitual".
Mario SCHENBERG, catálogo da exposição *A Pluralidade dos Exercícios*, 4/10/1977

"Da emoção ao gesto, do gesto à expressão, Granato caminha sem hesitações, criando um universo particular alimentado por uma diversidade de estímulos que se multiplicam em constante feedback, artista-obra-artista. Espaço, tempo, ritmo, estabelecem a verdade de Granato que se concretiza através do automatismo do gesto rápido, dinâmico, veloz. A facilidade aparente do gesto é determinada pela disciplina do reflexo agilíssimo, pela resposta imediata às motivações emocionais conscientes ou inconscientes."
Carlos VON SCHMIDT

"Aos poucos no aparente caótico de seus rabiscos, traços, pinceladas, manchas, formas, objetos, pode-se detectar a firme e inexorável determinação do artista em transformar o seu momento, o seu espaço e seu tempo em um GRAN ATO."
Carlos VON SCHMIDT, catálogo da exposição *A Pluralidade dos Exercícios*, 14/10/1977

"No momento em que eu melancolicamente fazia notar ao meu amigo e ajudante, Dr. Watson, o marasmo atual e a necessidade de novos e intrigantes mistérios para alimentar o nosso espírito indagador, observo através das cortinas, um mensageiro que aproxima-se veloz e decidido.
— Watson, meu caro, talvez os seus lamentos não tenham sido em vão. Parece que o destino, mais uma vez, vem bater à nossa porta.
Eu não me enganara. Era uma mensagem secreta do artista de vanguarda Ivald Granato."
Jacob HOLMES KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", julho de 1976

"O trabalho de Granato é vigoroso e impressiona. Trabalho de certa forma irônico, sem lhe faltar profundidade, numa sátira em que o charivari tempera a ornamentação tropológica no pano de fundo."
Fernando C. LEMOS, 1978

"Teoricamente meu trabalho está dividido em duas partes, acumulando uma abertura das realizações contemporâneas que venho exercendo ao longo tempo de atividade cultural. Este projeto especifica claramente a atitude sobre minha parte de desenvolvimento na área da obra como fim e obra como meio, determinando a pluralidade dos exercícios que tomou conteúdo em minha organização de evoluir através das experiências realizadas."
Ivald GRANATO, São Paulo, 1979

O PLURAL, 1979
Ambiente, performance
Técnica mista

LUIZ GREGÓRIO (BRASIL)

Santos, São Paulo (Brasil), 1951.
Participou de diversas exposições, entre as quais: III Salão Paulista de Arte Moderna, 1971; Brasil Plástica 72, Bienal de São Paulo, 1972; VIII Salão de Arte Contemporânea de Campinas (Premiado), 1972; XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973; Museu de Arte de São Paulo, 1974; IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1974; VI Salão de Verão, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1974; IV Encontro Jundiaiense de Arte (Premiado), 1975; Aquarelas, Desenhos, Gravuras, Museu de Arte Brasileira, São Paulo, 1976; III Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, 1976; Arte Contemporânea 76, São Caetano do Sul (Premiado), 1976; Panorama da Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1976; Premio de Melhor Gravador da Associação Paulista de Críticos de Arte, 1976; I Bienal del Grabado de América, Maracaibo, 1977; I Bienal Italo-Americana de Técnicas Gráficas, Milão, 1978; "15 Jovens Artistas Brasileiros", Museu de Arte Brasileira de São Paulo e Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, 1978.

"Nos pasteis, que são sem dúvida o forte da exposição, o artista consegue, com um impressionante conhecimento do uso da cor, todos os efeitos de brilho, de sombras, de transparências, que parecem impossíveis nesta técnica. As paisagens noturnas do centro de São Paulo e os automóveis são verdadeiros ensaios para o hiper-realismo."
Cesar GIOBBI, in "Jornal da Tarde", 19/9/1974

"A pintura de Gregório não é um documentário dos ambientes da vida do adolescente de classe média paulistana. Ele anseia por uma verdade existencial dos adolescentes de hoje, num mundo duro e caótico em que as certezas do passado recente já não mais existem e a explosão contestatória da década dos sessenta se esvaiu. Um dos pontos mais altos da sua criação artística é a descoberta da autenticidade do corpo, contraposta à máscara do rosto, expressão dos condicionamentos sociais."
Mario SCHENBERG, in "Folha de São Paulo", 13/10/1974

"Gregório se personaliza ainda por uma indisfarçada carga de sensualidade, que é bem jovem, e, mais notável, ainda, por uma coragem de aceitar e exibir o seu mundo, que raramente é conquista e atitude de juventude."
Jayme MAURICIO, in "Última Hora", 20/5/1975

"Há um longo percurso para esse jovem artista. Mas a sua presença é tão forte, a sua constância na busca de valores plásticos e a coragem com que se põe pessoalmente na arena da discussão, utilizando para isso apenas o seu trabalho, o favorecem imediatamente como um dos artistas mais significativos que tem surgido no Brasil, nos últimos anos."
Jacob KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", 3/9/1976

"Há um momento para certos pintores em que o prazer passa a substituir a tensão da construção pictórica. O receio pueril dá lugar ao namoro pleno com a arte. O desconhecido já não é mais aterrador e o domínio da pintura deixa uma margem para o gozo sensual da cor e da matéria. Sobra tempo para o devaneio com o objeto escolhido. Pois Gregório mostra essa satisfação, o sinal evidente de uma plenitude muito próxima. A sua técnica tornou-se tão fluente, que ela já não importa mais. É parte integrante e ocasional de um processo sem limitações de estilo nem de época."
Sheila LEIRNER, in "O Estado de São Paulo", 10/12/1978

"Em que momento um artista promissor pode começar a perder esse adjetivo? Talvez quando desvenda, para si próprio e para os outros, seu mundo mais pessoal. E é o que está acontecendo neste instante nos domínios tranquilamente regidos por Gregório."
Olívio TAVARES DE ARAÚJO, in Revista "Veja", 6/12/1978

Vinte desenhos

ASCÂNIO M.M.M. (BRASIL)

Portugal.
Reside no Rio de Janeiro. Começou a trabalhar com pedaços de madeira em 1965. Participou de diversas exposições, entre as quais: I Salão de Abril, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1966; XV Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1966; I Salão de Artes Plásticas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ (Primeiro Prêmio de Elcultura), Rio de Janeiro, 1967; IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967; XVII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Isenção de Juri), 1968; Salão de Arte Universitária da PUC, Rio de Janeiro (Primeiro Prêmio de Pesquisa), 1968; I Salão de Arte Universitária de Belo Horizonte (Terceiro Prêmio de Escultura), 1968; II Bienal da Bahia, Salvador, 1968; Selecionado para a pré-bienal de Paris, 1969; exposição individual na Galeria Celina, 1969; convidado para representar o Brasil na Bienal de Escultura ao Ar Livre, Antuérpia, 1971; I Salão da Eletrobrás (Prêmio Aquisição), 1971; XXII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1973; Salão Nacional de Artes Plásticas do MEC, Rio de Janeiro (Prêmio Viagem ao Exterior), 1978; convidado a elaborar uma escultura para a Praça da Sé, São Paulo, 1978; exposição individual na Skultura Galeria de Arte, São Paulo, 1979.

"Não foram poucos os artistas que entre nós exploraram e pesquisaram o branco. Ascânio adotou o branco e a sombra, criou a participação do espectador a partir da posição assumida especialmente diante de suas estruturas óticas. A ordenação das ripas, os ritmos criados numa espécie de desdobramento de formas rigorosamente simétricas, o planejamento neo-arquitetônico desses elementos de uma construção virtual e poética, somam-se para definir a linguagem do artista, sem dúvida um dos mais originais da arte nova brasileira."
Walmir AYALA, in "Jornal do Brasil", 12/12/1969

"O rigor construtivo é uma regra de jogo, e todo o não essencial ao exercício da apenas visualidade termina eliminado; ele próprio se refere a uma estreita ligação com a arquitetura, seu ramo profissional. Cada densidade rítmica, que os vértices de encontro das ripas constroem na ascese do conjunto, tem seu lugar, sua justificativa, e se integra no todo com a precisão e a rapidez de um encaixe perfeito, de uma solução arquitetônica correta e criativa."

Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", 12/8/1970

"O trabalho de Ascânio exige uma contemplação lenta, quase amorosa, um se-deixar-ficar-olhando aqueles ritmos muito precisos e límpidos, um se-deixar-ficar-jogando com os elementos construtivos à disposição."
Frederico de MORAIS, in "Diário de Notícias", 21/10/1972

"É na execução dos relevos que Ascânio se impõe um complexo desafio e o resolve a contento. Em contraste, na escultura, ele pode nos deslumbrar com seu fôlego para criar ritmos no espaço real e com a beleza das linhas."

Francisco BITTENCOURT, in "Tribuna da Imprensa", 3/9/1976

"Sua obra pura, paralizando o movimento em disposições quase cinéticas e muitas vezes utilizando o branco pela pureza que fornece ao seu construtivismo, já se tornou das mais importantes no país, pelo senso e equilíbrio das suas rigorosas composições tridimensionais."
Mário BARATA, Colóquio em Lisboa, 30/12/1976

"Quase ausente, a escultura deu a Ascânio M M M o premio mais justo deste Salão; desta feita Ascânio apresentou seu material-base, a ripa, sem pintura, o que, aliás, corresponde ao ritmo mais despojado que buscou nas três peças simplesmente denominadas um, dois e três. Evitando os excessos borromínicos de suas torres anteriores e retomando a simplicidade de seus primeiros relevos, Ascânio realiza aquilo que certa vez denominei de um construtivismo "pobre" e "brasileiro"."

Frederico de MORAIS, in "O Globo", 29/11/1978

ROBERTO MAGALHÃES (BRASIL)

CARRO DE SATURNO
Óleo sobre tela
79cm x 130cm

SEM TÍTULO 1
Óleo sobre tela
35cm x 27cm

SEM TÍTULO 2
Óleo sobre tela
35cm x 27cm

PEIXES
Óleo sobre tela
46cm x 65cm

HOMEM DE LATA
Óleo sobre tela
55cm x 46cm

DUAS CASAS
Óleo sobre tela
65cm x 100cm

GLAUCO PINTO DE MORAES (BRASIL)

Passo Fundo, Rio Grande do Sul (Brasil), 1928.
Participou de diversas exposições, entre as quais: Galeria Studius, Porto Alegre, 1972; Galeria Guignard, Porto Alegre, 1974; Galeria Ipanema, Rio de Janeiro, 1974 e 1976; VI Salão de Verão, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Premio Aquisição), 1974; Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1974; Bienal Nacional de São Paulo, 1974; Galeria IBEU, Santos, 1975; XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975; Panorama Atual da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1976; I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978; Créativité dans l'Art Brésilien Contemporain, Musée Royaux des Beaux Arts, Bruxelas, 1978; I Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro (Premio Viagem ao Exterior), 1978; Grafismo Brasileiro, Moscou, 1978.
"Naturezas-mortas, composições — o que importa o rótulo? O importante é constatar que as pinturas de Glauco revelam um pintor de técnica excelente e um artista que se compraz em traduzir, com acuidade cada vez maior, uma visão peculiar do mundo, através de uma temática própria e inimitável."
José Roberto TEIXEIRA LEITE, Rio de Janeiro, outubro de 1976
"Em Glauco Pinto de Moraes a fixação infantil pela locomotiva encontra uma resposta imediata na visão muito particular que o artista tem do sujeito escolhido para tema básico de sua obra. A foto para Moraes também é um ponto de partida. Porém a visão monocular da lente sofre sua influência direta quando amplia em grandes proporções, em macro *close-ups*, detalhes de rodas, manivelas, eixos de tração, pistões, engates e outras partes das máquinas. Nesse *approach* de Moraes há algo de sensual, de quase táctil. Na solidão das máquinas a solidão do homem manifesta-se através da terrível ausência. É necessário observar que a solidão a que me refiro não é aquela solidão desesperante, angustiante. Não. É a que resulta do consentimento pleno e consciente do ser humano."
Carlos VON SCHMIDT, São Paulo, 12/9/1977

"O puro verso de Ezra Pound me ocorre no momento de encerrar esta apresentação: "O que amas de verdade permanece, o resto é escória". A arte deve levar cada um ao inventário do que é amado na raiz do ser, e uma locomotiva de Glauco Pinto de Moraes passa a valer tão profundamente, por comprovar o patético da declaração do poeta. O que este pintor gaúcho ama com a capacidade de fazer permanecer é a seriedade de sua arte, única chance de colaborar na revelação interior do mundo, do homem. E o valor de sua pintura, neste momento, é um documento atual como poucos numa hora reivindicante de vanguardas."
Walmir AYALA, Rio de Janeiro, julho de 1974

A MÁQUINA
Óleo sobre tela
240cm x 180cm

VAGÕES ENGATADOS
Óleo sobre tela
240cm x 180cm

ENGATE ISOLADO
Óleo sobre tela
240cm x 180cm

ENGATES ACOPLADOS
Óleo sobre tela
240cm x 192cm

O MAQUINISTA
Óleo sobre tela
240cm x 192cm

BERENICE GORINI RODRIGUES (BRASIL)

Nova Veneza, Santa Catarina (Brasil), 1941.
Reside em Santa Maria, Rio Grande do Sul. Realizou estudos na Academia di Belle Arti, Roma, 1961 a 1964; professora de Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria, desde 1968. Participou de diversas exposições, destacando-se: I Mostra Internazionale di Pittura, Sperlonga, Itália (Medalha de Prata); I Mostra Internazionale di Pittura, Ciociaria, Itália (Medalha de Bronze); I Mostra de Tapeçaria, Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo; I Trienal de Tapeçaria, Museu de Arte Moderna, São Paulo (Premio Revelação); I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978; I Salão Nacional da FUNARTE, Rio de Janeiro, II Trienal de Tapeçaria, São Paulo.

"Berenice Gorini, uma criadora de realidades, autora de vestes ritualísticas e místicas."
Jacob KLINTOWITZ, in "Jornal da Tarde", 8/1/1979

"A catarinense Berenice Gorini Rodrigues ganha destaque sobretudo pelo uso que faz da palha ou de fibras vegetais como material básico de trabalho. Berenice compõe estruturas mais fechadas, objetos pendentes do teto, a palha se desprendendo de repente em tiras a partir da trama superior."

"Desde uma longa experiência em tapeçaria, quando ainda utilizava a figura, meus temas sempre giravam em torno de minha vivência da terra, a cidadezinha interiorana de Santa Catarina, suas lendas, sua poesia. Mas foi o encontro de um novo material, a fibra vegetal trançada, tal como a gente do povo trabalha para fins mesmo utilitários ou decorativos, que me fez descobrir um caminho, a mim mesmo surpreendente. As possibilidades de criar formas, volumes, com o simples trançado deste material humilde dão chances ao surgimento de formas inesperadas e amplas em que me envolvo, literalmente me enredo nelas, dando também ao espectador uma possibilidade de vivência na qual o envolver, o tocar, o brincar não estão ausentes. Não creio que aquilo que estou fazendo valha pela sua novidade, mais muito mais pela participação tanto do artista como do público em algo que é, sem dúvida artístico, mas cujas raízes são a terra de onde nasce o material e as mãos calejadas do povo que, mantendo uma memória antiga, constroi a cultura cotidiana. Eu apenas retomei esta memória e misturei com algumas de minhas próprias fantasias."
Berenice GORINI RODRIGUES, Boletim do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea

ESPAÇO TECIDO, 1979
Vestes e cadeiras rústicas tecidas com palha de Butiá e Tiririca

JOSÉ TARCISIO (BRASIL)

Fortaleza, Ceará (Brasil), 1941.
Participou de diversas exposições, entre as quais: XV Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1966; Galeria G4, Rio de Janeiro, 1967; I Salão de Desenho de Ouro Preto (Premiado), 1967; IX Bienal Internacional de São Paulo (Premio Aquisição), 1967; I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará (Primeiro Premio), 1967; XVII Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1968; Galeria Raimundo Cela, Fortaleza, 1968; Museu de Arte de São Paulo, 1969; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1969; Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969; XIX Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1970; realização dos figurinos e acessórios para a peça *Cemitério de Automóveis,* direção de Victor Garcia, Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1970; XX Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1971; VII Bienal de Paris, 1971; XXI Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro (isenção de juri), 1972; Galeria do Teatro Paiol, Curitiba, 1973; "Arte/Brasil/Hoje, 50 Anos Depois", Galeria Collectio, São Paulo, 1973; XXII Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Premio Viagem ao País), 1973; realização dos figurinos e espaço cênico da peça *"O Verdugo"* de Hilda, Teatro Oficina, São Paulo, 1973; III Mostra de Artes Visuais de Niterói (Premio Aquisição), 1974; XXIII Salão de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Premio de Viagem ao Exterior), 1974; O Desenho Brasileiro, Campinas, 1975; IV Encontro Jundiaiense de Artes Visuais, Jundiaí (Primeiro Premio), 1975; Panorama Atual da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1975; realização dos figurinos e espaço cênico da peça *Lampião no Inferno* de Luiz Mendonça, Teatro Aplicado, São Paulo, 1975; espaço cênico para a peça *A Última Encenação* de Regis Cardoso, Rio de Janeiro, 1978; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1979.

"Viver, confundir-se. Transpassar-se no tempo, de todos os estímulos esboçados. Ser, como artista, uma sensitiva transitória e receptiva. Assim tem cumprido José Tarcísio, cearense de menos que quarenta anos, seu trânsito. Todos os que o conhecem há quase duas décadas têm visto como tem enfrentado a tirania do esquema, como tem dançado com o dragão e lustrado suas escamas. Sua reportagem plástica, como ele deseja, começa a ser registrada em 1967, quando expos na Galeria G4. O transplante Fortaleza/Rio, e a memória interiorana de poderoso resíduo e muito desgaste, empedraria as imagens do ciclo familiar, a cuja fonte voltaria muitas vezes para se abastecer. (...) Em 1971 viaja para Paris. Como tem que viver resolve desenhar como qualquer pintor de calçada. Sua temática não interessa ao comprador e ele se condiciona à circunstância. Todos compram flores e ele desenha flores. Tem até hoje guardadas essas flores, com secreto orgulho, como salvadas da concessão. Criticamente encontramos nessas flores o mesmo nível de invenção de sempre, e numa retrospectiva elas teriam que ser cotejadas. Em Londres, a exacerbação é sexual (década de 70) — ficam os desenhos de conotação genital. Detalhes como modelos científicos, sem qualquer margem de sensualismo. Jose Tarcísio não é um temperamento dado a contar visualmente as fraquezas (divinas fraquezas) da carne, mas a registrar a ostentação carnal, seja num açougue como num gesto obsceno. (...) Começa então o aprendizado humilde e árduo da pintura. De uma viagem a Fortaleza, traz o acúmulo de imagens — as praias, areais, mato rasteiro (sobrevivência de uma natureza despojada e agressiva). O comportamento do pintor equilibra-se entre o racional de uma pintura elaborada e o ingenuísmo de um astracã cromático, liberdades a que José Tarcísio ainda e sempre se permite. (...) Mas a coerência ressalta, a de ter vivido cada fase da vida como se fosse uma vida toda, e de imprimir as tônicas básicas de uma visão comprometida e pulsante em cada hora do transe, com aquele sorriso de olho brilhante e peito forte, escudo que se impõe ao desacerto para forjar um fruto."
Walmir AYALA, Rio de Janeiro, janeiro de 1979
Ambiente/Atelier

GONZALO CIENFUEGOS (CHILE)

Santiago (Chile), 1949.
Realizou estudos de arquitetura e belas artes na Universidad de Chile. Em 1970 viaja ao México, onde prossegue seus estudos de pintura e desenho na Escuela La Esmeralda. Em 1974 reside em Buenos Aires. Em 1975 regressa a Santiago, sendo nomeado professor de pintura e desenho na Escuela de Artes de la universidad de Chile em 1977. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Salon CRAV, Museo de Arte Moderno, Santiago, 1968; Galeria Edward Munch, México, DF, 1971; "Tres Pintores Chilenos", Palacio Clavijero, Morelia, 1972; "Seis Expresiones de Arte", Galeria Legard, Buenos Aires, 1973/74; Concurso de Pintura y Gráfica, Santiago, 1975/76/77/78; Galeria N.Q., Buenos Aires, 1976; "Pintura y Escultura Hoy", Instituto Cultural de las Condes, Santiago, 1976/77; Fundación Joan Miró, Barcelona, 1977; Galeria Suriba, Santiago, 1978; Bienal de Maldonado, Uruguai, 1979. Realizou várias exposições individuais, destacando-se: Galeria Edward Munch, México DF, 1971; Galeria Arte Joven, México DF, 1974; Galeria Atelier, São Paulo, 1974; Galeria Imagen, Santiago, 1975; Museu de Arte de São Paulo, 1976; Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1977; Galeria Epoca, Santiago, 1979.

"Con una técnica penetrante, donde el color, más que recubrir superfícies, profundiza, y la línea, más que delimitar formas, escudriñã, el pintor explora la figura humana, depurando y limpiando las imágens de cualquier residuo que pudiera debilitar su implacable expresividad. Gonzalo Cienfuegos utiliza, de preferencia, el color tonal, emplea controladamente el claroscuro y, haciendo uso del blanco y del negro, con sentido gráfico, consigue una atmósfera, un clima, un ambiente, que se carga de tensión expresiva. Los seres que crea, de deformadas fisionomías, revelan en sus rasgos faciales un desequilibrio ontológico. Recuerdan las máscaras teatrales, que hacían visible el drama espiritual del personaje. Drama que parece inexorable, cuyos signos surgen en las mutaciones que trastrocan la apariencia humana y se expresan en desajustes corporales y en morfologías híbridas, como puede apreciarse en sus retratos. (...) El hombre, insensible a sua vocación humanista, vive en un espacio ficticio; el artista lo organiza con falsas perspectivas, limitándolo con tabiques escenográficos, que exaltan la ficción en que estos seres viven."
Milan IVELIC

SEM TÍTULO I
Acrílico sobre tela
130cm x 130cm

SEM TÍTULO II
Acrílico sobre tela
130cm x 130cm

SEM TÍTULO III
Acrílico sobre tela
110cm x 100cm

SEM TÍTULO IV
Acrílico sobre tela
110cm x 100cm

SEM TÍTULO V
Acrílico sobre tela
80cm x 100cm

SEM TÍTULO VI
Acrílico sobre tela
80cm x 100cm

GONZALO DIAZ (CHILE)

Santiago (Chile), 1947.
Estudou na Escuela de Bellas Artes da Universidad de Chile de 1964 a 1969, tornou-se professor dessa escola, nas áreas de pintura e desenho desde 1975. Exposições coletivas: "El Dibujo en Bellas Artes", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1969; "Tres Pintores", Universidade de Concepción, Santiago, 1970; Concurso CRAV, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1974; "Arte Joven", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1975; "Tres Pintores, Tres Escultores", Galeria Epoca, Santiago, 1976; IV Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1978. Realizou esposições individuais no Salon de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile em 1969, e na Galeria CEDLA, Santiago, 1978.

"Su pintura rememora problemas fundamentales del ser humano, vigentes desde el pasado más remoto, cuando el hombre, en su relación con el mundo, estableció vínculos primordiales, expresados en el mito, en su sentido original de plenitud y trascedencia. La evocación de aquellos nexos está presente en las vivencias del pintor, pero expresados, ahora, como ruptura y desarraigo. Quizás, es la creciente deshumanización y pérdida de identidad del hombre actual, lo que han hecho que el artista se repliegue en sí mismo, profundizando en los orígenes de la "culpa" y en la pérdida de armonía entre el hombre y el mundo. (...) El pintor apura el gesto, violenta la técnica y, la pincelada, cargada de materia densa o fluída, impregna con arrebato la superficie de la tela, como si el ímpetu expressivo pudiera ya ser controlado: la culpa se entroniza, dificultando cualquier acto de conversión. *El Cancerbero,* liberado de su función de guardián, observa impávido y amenazador; el *Euroboro,* símbolo del comienzo y del fin, de la inmortalidad y la eterna juventud buscadas por los alquimistas medievales, alegorizando en la serpiente que come su propia cola, pareciera incapaz de resistir la furia del ave de rapina, que rememora el castigo histórico. Todas estas reminiscencias mitológicas o bíblicas, como Las Faenas de Babel, nos hablan de las desarmonías arraigadas en la natureleza humana."
Milan IVELIC

LAS FAENAS DE BABEL
Pintura a óleo
147cm x 153cm

BABEL
Pintura a óleo
130cm x 160cm

BÉLICA
Pintura a óleo
84cm x 93cm

BÉLICA
Pintura a óleo
97cm x 100cm

EL SUENO DE EUROBORO
Pintura a óleo
147cm x 153cm

CANCERBERO
Pintura a óleo
147cm x 153cm

BENJAMIN LIRA (CHILE)

Santiago (Chile), 1950.
Realizou estudos de arquitetura na Universidad Catolica de Valparaíso, e estudos de desenho e pintura na Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, frequentando depois o Colégio de Desenho e Pintura Byam Shaw de Londres. Em 1977 obtem a bolsa de estudos "Fullbright" para trabalhar como graduado especial no Pratt Institute de Nova York, onde obtem o Mestrado. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Contraste 73, Trafford Gallery, Londres, 1973; Arte Joven 75, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1975; Concurso Joan Miró, Barcelona, 1976/77; Pintura y Escultura de Hoy, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, 1977; Cinco Expresiones de la Figuración en Chile, Galeria Cromo, Santiago, 1977; Pintura Chilena Contemporánea, Instituto de Cultura de Las Condes, 1977; Colocadora Nacional de

Valores, Museo nacional de Bellas Artes, Santiago, 1977 (Primeiro Premio). Exposições individuais: "Dibujos y Pinturas", Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, 1970; "Dibujos", Galeria Módulos y Formas, Santiago, 1974; Gráfica 76, Galeria Imagen, Santiago, 1976.

"Se advierte, en primer lugar, su aproximación en el oficio, al de los maestros del Renacimiento, gracias a un sólido y preciso diseño, a un orden plástico, fruto de un rigor y de una exigente autodisciplina. Luego, su elección temática: la figura humana. El hombre aparece como el centro de su preocupación, ahondando en su problemática vital, como ser histórico, inserto en el mundo contemporáneo. El hombre, en su complejidad corporal y anímica, le ofrece dos posibilidades exploratorias: su apariencia externa, epidérmica, o bien, lo que se oculta al interior de esa capa periférica: el delicado mecanismo biológico, motor del comportamiento humano. (...) La obsesiva exploración interior no obedece a un afán científico destinado sólo a conocer la estructura biológica. Es posible establecer cierta relación con los trabajos de anatomía de los maestros renacentistas. Pero lo que en ellos era curiosidad científica con fines artísticos, en Benjamin Lira tiene otra significación y muy distinta finalidad. (...) El deterioro y vulnerabilidad a que está expuesto el hombre sintetizan, a mi juicio, el sentido de la obra actual de este joven pintor."
Milan IVELIC

CABEZA I, 1976
Acrílico sobre tela
180cm x 150cm

CABEZA II, 1976
Acrílico sobre tela
180cm x 150cm

CABEZA III, 1977
Acrílico sobre tela
175cm x 150cm

BAÑISTA I, 1977
Óleo sobre tela
180cm x 150cm

BAÑISTA II, 1977
Óleo sobre tela
181cm x 151cm

CABEZA IV, 1979
Óleo sobre tela
178cm x 132cm

ROBINSON MORA (CHILE)

Linares (Chile), 1947.
Graduado pela Escuela de Bellas Artes da Universidad de Chile. Em 1969 adere ao grupo "Forma y Espacio". Desde 1971 reside em Coyhaique, capital da região de Aysén, na Patagônia Chilena, lecionando no Liceo de Hombres dessa cidade. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Salon de Pintura CAP, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1967: "Seis Jóvenes Geométricos", Instituto Chileno Británico de Cultura, Santiago, 1969; Bienal de Jovens, Paris, 1971; Concurso "El Sol", Museo de Bellas Artes, Santiago, 1976: "Pintura Chilena Contemporánea", Instituto Cultural de Las Condes, 1978; Segunda Exhibición Intinerante de Pintura Chilena, 1979. Exposições individuais: Instituto Chileno Britanico de Cultura, Santiago, 1975; Galeria Matta, Santiago, 1976; Galeria CAL, Santiago, 1978.

"Su no figuración se carga de elementos simbólicos. Ellos aluden a una carga espiritual, fruto del diálogo con la naturaleza, y su sentido de magnitud infinita, sus auroras y sombras con las luces y oscuridades en el juego del tiempo, pertenecen a un tiempo registrado fuera del espacio terrestre. Por lo dicho, su estilo evoluciona de lo concreto de la geometría a lo volátil y vaporoso. De lo tangible de la línea y del plano, a lo intagible de lo gaseoso, suerte de miraje de la fantasía. Lo distante, distinto de lo visible cotidiano, es su propósito. Y lo logra transportando al espectador a un mundo dramático y poético, entrevisto con perfección superlativa de pintor dueño y señor de su oficio."
Victor CARVACHO

ANTENA AB592
Óleo sobre tela
94cm x 94cm

ANTENA MR592
Óleo sobre tela
94cm x 94cm

ANTENA MY592
Óleo sobre tela
94cm x 94cm

MIRADOR MY592
Óleo sobre tela
94cm x 94cm

ANTENA JN592
Óleo sobre tela
94cmx 94cm

REGISTRO CELESTE II
Óleo sobre tela
87cm x 87cm

BENITO ROJO (CHILE)

Puerto de Palos (Chile), 1950.
Estudou Direito na Universidad de Chile, de 1968 a 1974. Atualmente é professor de História da Arte na Faculdade de Educação da mesma Universidade. Participou de várias exposições coletivas, entre as quais: Corcoran Gallery of Arts, Washington, 1968; Exposición de Pintores Universitarios, Universidad de Chile, Santiago, 1969; Exposición de Pintores Colombianos, Museo de Bellas Artes, Santiago, 1972; Colocadora Nacional de Valores, Museo de Bellas Artes, Santiago, 1976 (Primeiro Premio de Pintura) e 1978; Exposición de Pintura Contemporánea, Instituto Cultural de las Condes, Santiago, 1977. Exposições individuais: Banco Iteramericano de Desenvolvimento, Washington, 1971; Galeria CAL, Santiago, 1972/77; Instituto Cultural de las Condes, Santiago, 1978.

"A primera vista cultiva un tipo de pintura fría, dramática y severamente hermética. Es sólo una impresión inicial que se transforma a medida que penetramos en sus laberintos espirituales. Todo lo que en ella encontramos procede del hombre y tiene que ver con el hombre. Es, en verdade, un testimonio de su soledad. Recorta rectángulos concéntricos al soporte y cobre sus extensiones con unos negros bruñidos y pulidos, a manera de marcos. Al centro destaca un rectángulo menor donde desarrolla el drama plástico sustancial. En él aparece una especie de pelele. Su cabeza es ovoidal. Tratado como de una materia acartonada, estalla, se triza o se descompone como en un tabladillo de marionetas. Junto a ese personaje símbolo, hay otros elementos. Son signos, indicaciones y figuras de criptografía que juega con texturas rugosas, como heridas que cicatrizan; como fisuras telúricas de algún volcán oculto. Todo lo expresado es inquietante. Aluden a un sentimiento de drama. Drama humanísimo. Propio de la condición del hombre que recoge subconcientemente las contradicciones del mundo. Rojo hace de ellas un preciso objeto pictórico, pulero, claro y levemente irónico. Victor CARVACHO

EROSIÓN I
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 180cm

EROSIÓN II
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 180cm

FOTO CARNET
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 140cm

IMAGEN I
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 140cm

TRÍPTICO
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 160cm

PAISAJE INTERIOR
Óleo e acrílico sobre tela
120cm x 160cm

ALVARO MARIN (COLÔMBIA)

Medellín (Colômbia), 1946.
Realizou estudos de arquitetura na U.P.B. de Medellín e na Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Bogotá. Atualmente é professor de teoria das cores e pintura no Instituto de Artes Plásticas da Universidade de Antioquia. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: I Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo de la Tertulia, Cali, 1971; I Salon de Arte Joven, Museo de Zea, Medellín, 1972; XXV e XXVI Salon Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional de Bogotá 1974/76; III, IV, V e VI Abril Artístico, Museo de la Universidad de Artes, Medellín, 1974/75/76/77: "Paisajes", Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1975; "Los Novisimos Colombianos", Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1977; Arte Nuevo Colombiano, Empresa Telefonica de Caracas, seleção do Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Exposições individuais: Galeria BFI, Medellín, 1974; Castles, Marin y Zapata, Sala Gregorio Vásquez, Biblioteca Nacional de Bogotá, 1975; Marin y Castles, Museo de Zea, Medellín, 1975; "Horizontes Interiores", Galeria Belarca (Bogotá) e Galeria de la Oficina (Medellín) 1976; "Paisajes", Galeria de la Oficina e Museo de la Universidad de Artes, Medellín, 1978.

La negación de la figuración y la intención de crear un nuevo espacio visual y pictório, lleva a Marín a tomar el mismo plano, en su realidad física de tela o papel como la base de sus esquemas y a volverlo el campo desde el cual se realiza una situación, para la cual ubica cuadros y líneas estructurando una simplificada composición, con tal respeto por las componentes y direcciones de la superficie que no implicara intenciones nuevas, distintas a las del plano inicial y que permitiera agilidad pero serenidad a la evocación espacial. Si en Albers el cuadrado es tomado como forma simbólica del espacio, en las pinturas de Marín Vieco el papel, el lienzo y los elementos geométricos validan su situación al mediatizar el color como transformador atmosférico, evocativo de los momentos más poéticos de la naturaleza, siendo la creación de esta atmósfera su unica pero real relación existente con el mundo extrínseco, relación existente, también entre sus armonías tónales cromáticas y conceptos armónicos musicales. (...) Marín es un artista de atmósferas, color y luz, que sabe involucrar lucidamente los logros tradicionales de su medio a claros argumentos contemporáneos.

Alberto SIERRA

SÉRIE "PAISAJES", 1979
Conjunto de seis peças
Dimensão unitária: 170cm x 170cm.

P. G. MONTOYA (COLÔMBIA)

Medellín (Colômbia), 1952.
Realizou estudos de arquitetura na Universidad Javeriana, Colômbia, 1971 a 1973. Graduou-se em Belas Artes no San Francisco Art Institute, Estados Unidos, 1973 a 1976. Participou do Salon Atenas, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1979 e realizou exposições individuais na Galeria San Diego, Bogotá, 1979 e Galeria de la Oficina, Medellín, 1979.

"En uno de sus relatos detectívescos, G. K. Chesterton hace que el padre Brown formule cinco soluciones inobjetablemente lógicas que una tras otra van siendo descartadas por él mismo; coherentes, aplastantes, pero falsas. Igual ocurre con lo que yo pueda decir sobre los dibujos y cuadros de P. G. Montoya; puede tener una lógica interna impecable, puede, además, llamar la atención sobre ciertos puntos que son las claves de la explicación adoptada, los mojones de mi lógica. Pero siempre será una explicación falsa.
Y superflua: ahí están los cuadros. Ahí está la pintura.
Una paradógica mitología se ha cuidado de hacer que sea la palabra que termine "inventando" la pintura: otorgándole existencia a fuerza de adjetivos y de (falsas) connotaciones. Pero - para fortuna del pintor - *la palabra* envejece rápidamente y el cuadro queda ahí, por encima de la vana simetría verbal que se agrega como explicación arbitraria.
A estas alturas, no niego que sea una rutina advertir que mi mentira sobre el pintor es superflua: pero cómo no hacer

énfasis en lo superfluo por medio de lo rutinario para establecer un contraste que advierte por sí mismo cómo el privilegio de la pintura es el silencio? (...) Fragmentos, registros: inmerso en una cultura de la dispersión, Montoya, antes materia dispersa con vocación de dispersión, por un oficio enfrentado a la identidad difícil de lo concreto, deja como producto de su ofício esta "presentación simultánea de acontecimientos no relacionados".

Una caligrafía de la pintura, esta, por lo cual ese proceso, eso que va quedando registrado en sus elementos básicos, es un alfabeto. No hay símbolos, equivalencias, metáforas y esto hay que decirlo aquí precisamente. La búsqueda de un código; un juego, armar un rompecabezas construyendo una por una cada pieza a ver qué resulta o, quizás mejor, ver qué direcciones toma el conjunto en cada paso del proceso. En este nivel, jugar cada día mejor es aprender a ver a cada paso más y más posibilidades y a tener en cuenta cada vez más variables. Una dispersión que se concretará, que se está dispersando y concretando en cada paso del proceso.

Dario JARAMILLO

Nº 1
300cm x 100cm

Nº 2
300cm x 100cm

Nº 3
300cm x 100cm

Nº 4
300cm x 100cm

FANNY SANIN (COLÔMBIA)

Bogotá (Colômbia), 1938.
Graduada em Belas Artes pela Universidade de los Andes de Bogotá, em 1960. Especialização em pintura e gravura na Illinois University e na Central School de Londres. Reside em Nova York desde 1971. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Salão de Artistas Colombianos, Bogotá 1964 a 1974; "Trends 1968", FBA Galleries, Londres, 1968; Bienal de Coltejer, Medellín, 1968/70/72; "Art Lift 549", Interart Center, Nova York, 1973; "Works on Paper", Brooklyn Museum, Nova York, 1975; "Nuevas Adquisiciones", Museo de Zea, Medellín, 1976; "50 Anos de Arte Colombiano", Casa de las Américas, Havana, 1977; "Summer Group Show", Phoenix Gallery, Nova York, 1977; "Process as Art", Phoenix Gallery, Nova York, 1978; "Arte Latinoamericano", Galeria Juan Martín, México DF, 1979; "Magnet Geometry", Banco Interamericano, Washington, 1979. Realizou diversas exposições individuais, destacando-se: Galeria de Arte Moderno, Monterrey, 1964; Galeria de Arte Moderno, Bogotá, 1965; Museu de Bellas Artes, Caracas, 1967; AIA Gallery, Londres, 1968; Phoenix Gallery, Nova York, 1977; Museo de Arte Moderno, México DF, 1979; Galeria Garcés Velásquez, Bogotá, 1979.

Su primera obra, hecha cuando estudiaba en la Universidad de los Andes, era figurativa. A mediados de los sesentas, trabajó dentro del Expresionismo Abstrato y sus cuadros claramente mostraban su gran sensibilidad por el color. Lentamente su obra se orientó hacia las abstraciones geométricas. A comienzos de los setentas, la artista comenzó a imponer una mayor simetría en las bandas verticales de color y a mediados de la misma década sus composiciones se hicieron más estrictas. Logró esa "expresión plástica pura" ensalzada por Mondrian, "un arte plástico basado en las relaciones puras de línea y color". La labor larga y disciplinada que se encuentra detrás de cada una de las pinturas de Fanny Sanín comienza con pequeños estudios que la artista realizaba inicialmente en acuarela sobre papel y que ahora ejecuta en acrílico sobre papel. Las capas de color se escogen meticulosamente y se pinta en pequenas áreas del papel hasta que la artista está completamente satisfecha con los tonos obtenidos. Entonces Fanny Sanín

comienza a buscar aquellos tonos elusivos en un lienzo más grande, tan grande en ocasiones que su tamaño parece retar la culminación de la tarea que la misma artista se ha impuesto.
Ida Ely RUBIN, Nova York, 1979

ACRÍLICO N.º 5, 1978
137cm x 152cm

ACRÍLICO N.º 3, 1977
122cm x 163cm

ACRÍLICO N.º 1, 1978
152cm x 163cm

ACRÍLICO N.º 8, 1978
147cm x 152cm

ACRÍLICO N.º 7, 1978
142cm x 173cm

MANOLO VELLOJIN (COLÔMBIA)

Barranquilla (Colombia), 1942.
Foi professor de pintura e desenho na Escuela de Arte, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Salon INTERCOL de Arte Joven, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1968; XXI Salon Nacional del Artista, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, 1970; XXII e XXIII Salon Nacional del Artista, Museo Nacional, Bogotá, 1971/74; Arte Colombiano Hoy, Sala Eugenio Mendonza, Caracas, 1973; Miniaturas de los Grandes de Colômbia, Galeria Arte Independencia, Bogotá, 1977; Homenaje à Léon de Greiff, Galeria Arte Independencia, Bogotá, 1978. Exposições individuais: Galeria Estrella, Bogotá, 1969; Galeria Belarca, Bogotá, 1970/71/72/74/75; Instituto Panameño de Arte, Panamá, 1973; Galeria Garcés Velásquez, Bogotá, 1978; Espacio Sensible, Galeria San Diego, 1978.

El opresivo mundo de la semana santa, en el cual la pompa fúnebre servia, y de que modo! para reafirmar el poder temporal de la iglesia y recordarnos el efímero destino de toda carne, es el punto de partida de esta nueva exposición de Manolo Vellojin. (...) No se trata de un pintor, ni de un escultor; quien ha realizado esta exposición, coherente y sistemática, en la cual cada una de las cuatro series que la componen, remite a las otras, y las ilumina, transversalmente, es un artista. Alguien para el cual los datos sensoriales, y la compleja elaboración mental que los enlaza, quedan resumidos, y anulados, en una obra; en un objeto que los trasciende. Que vemos allí? La semana santa, claro, pero también — y esto es lo decisivo — una investigación acerca del color y la forma; sus posibilidades; la música que engendran, al cotejarse. Por tal razón, dicho ejercicio de accesis, que habia llevado a sus series anteriores rojo y negro; verde y dorado; a articularse, de manera cada vez más ardua, hasta formar el difícil rompe cabezas, en el cual, con mínimos elementos explorados hasta su situación límite, brotada, no lo imprevisto, sino lo encontrado, se despliega ahora, en esta nueva búsqueda, con tranquila madurez. Con un dominio de todos sus recursos, dentro del cual la variación más elemental desencadena una posibilidad infinita de opciones, que el rige y controla, con mano firme: esta y solo esta. Asi los negros se anudan sobre si mismos y no necesitan nada distinto para extraer, y abstraer, de una realidad ya perdida el tono inconfundible que los singulariza: luto, cenizas; una inutil literatura. Asi los blancos, de los sudarios, se entrecruzan, tejiendose y destejiendose, sobre el entramado de madera; sobre esos bastidores, y unos cuantos clavos de plata. (...) En el silencio, con que estos limpios sudarios fijan y envuelven algo. Que?. La pureza; el vacío? Prefiero pensar en lo segundo; en el silencio, posterior a la palabra.
Juan Gustavo COBO BORDA

SÉRIE "A SÃO PAULO"
Conjunto de seis peças
Dimensão unitária: 200cm x 100cm.

OK-SUN CHIN (CORÉIA)

Coréia, 1950
Reside em Seoul. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou do 7.º Festival Internacional de Pintura. Cagnes-sur-mer; Korea Facet of Contemporary Art, Tóquio; 11.ª Bienal Internacional de Gravura, Tóquio; 2nd-5th Ecole de Seoul, Seoul; The 5th Korea Art Grand-Prix Exhibition, Seoul Grand-Prix).

ANSWER 78-o
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

ANSWER 78-p
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

ANSWER 79-e
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

ANSWER 79-f
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

ANSWER 79-g
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

BYONG-SO CHOI (CORÉIA)

Coréia, 1943.
Reside em Daegu. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou da Korea Facet of Contemporary Art, Tóquio; The 2nd-6th Indenpendants, Seoul; The 2nd-4th de Seoul, Seoul; Arts Grand-Prix Exhibition, Seoul.

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

SEM TÍTULO
Lápis sobre papel
55cm x 79cm

GUI-LINE KIM (CORÉIA)

INSIDE, OUTSIDE
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

INSIDE, OUTSIDE
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

INSIDE, OUTSIDE
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

INSIDE, OUTSIDE
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

INSIDE, OUTSIDE
Óleo sobre tela
132cm x 162cm

YONG-MIN KIM (CORÉIA)

Coréia, 1943.
Reside em Seoul. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: The 3rd-4th S.T. (Space&Time) Exhibition, Seoul; The 3rd-5th Ecole de Seoul, The 1st Seoul Biennial, Seoul.

FLOOR
183cm x 98cm

SANG-NAM LEE (CORÉIA)

Coréia, 1952
Reside em Seoul. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou da Korea Facet of Contemporary Art, Tóquio; The 1st Ecole de Seoul, Seoul; The 3rd-6th Independants, Seoul; The 5th Korea Arts Grand-Prix Exhibition, Seoul; 7 Artists Korea & Japan, Seoul.

WINDOW 76 — n.º 1
Fotografia
90cm x 72,5cm

WINDOW 76 — n.º 2
Fotografia
90cm x 72,5cm

WINDOW 76 — n.º 3
Fotografia
90cm x 72,5cm

WINDOW 76 - nº 4
Fotografia
110cm x 100cm

WINDOW 78 - nº 1
Fotografia
110cm x 100cm

BUILDING 78 - n.º 2
Fotografia
110cm x 100cm

BUILDING 78 - n.º 3
Fotografia
110cm x 100cm

GUEN-YONG LEE (CORÉIA)

Coréia, 1942.
Reside em Seoul. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou da 8.ª Bienal de Paris, França; 8.º Festival Internacional de Pintura, Cagnes-sur-mer; Tavaux Ephemeres a Distance, França; L'Echo-logique, Section: Post-descriptive, Grenoble e Paris.

THIS LIFE A
Madeira compensada, fotografia, desenho e ação.
230cm x 300cm

THIS LIFE B
Madeira compensada, fotografia, desenho e ação.
95cm x 172cm

THIS LIFE C
Madeira compensada, fotografia, desenho e ação.
100cm x 70cm

EVENT
Evento
2000cm x 2000cm

HYUN-KI PARK (CORÉIA)

Coréia, 1942.
Reside em Daegu. Graduado em Belas Artes pela Universidade Hong Ik. Participou de diversas exposições coletivas e individuais, entre as quais: The 1st-4th Daegu Contemporary Art Festival, Daegu; The 4th-6th Independants, Seoul; The 4th Ecole de Seoul, Seoul.

SEM TÍTULO, 1979
Video tape
Duração: 30 minutos

HUBERT KIRINDONGO (CURAÇAO)

Willemstad (Curaçao), 1942.
Reside em Curaçao. Pintor, escultor e professor na Academia de Belas Artes de Curaçao. Obteve bolsa de estudos para a Academia de Belas Artes de Haia, Holanda. Participou de diversas exposições, entre as quais: Galeria Twijfelaar, Roterdam, 1972; Fundação Kibra Hacha, Groningen, 1973; Fundação Antilhana, Maasricht, 1973; Fundação Antilhana, Haia, 1974; Galeria Srefidensi, Amsterdam, 1975; Galeria R.G., Curaçao, 1976; Sociedade Boliviana, Curaçao, 1977; Centro Pro Arte, Curaçao, 1978; Hilton Hotel, Curaçao, 1978; Plaza Brion, Curaçao, 1978; Centro Cultural Corsow, Curaçao, 1979.

CRUCIFIJO, 1977

AUTOMOBIL, 1977

BUSTO, 1977

FARGHALI ABDEL HAFIZ (EGITO)

Dairot (Egito), 1941.
Reside no Cairo. Graduado pela Academia de Belas Artes, Florença, Itália. Atualmente é professor na Faculdade de Educação Artística, Universidade de Heiwan, Cairo. Paricipou da Bienal de Paris, 1970; Bienal Internacional de Gráfica, Florença, 1972/74; Bienal Internacional de Ibiza, Espanha, 1972; Bienal de Veneza, Itália, 1972; Bienal de Alexandria, 1970-78; Salão Nika-Tokio, Japão, 1974. Realizou diversas exposições individuais no Cairo, Roma, Paris, Florença, Treviso e Milão.

SEM TÍTULO
Pintura em relêvo sobre tela
120cm x 120cm

SEM TÍTULO
Pintura em relêvo sobre tela
120cm x 120cm

SEM TÍTULO
Pintura em relêvo sobre tela
120cm x 120cm

SEM TÍTULO
Pintura em relêvo sobre tela
120cm x 120cm

AHMED MOHAMED NAWAR (EGITO)

El Sheen (Egito), 1945
Reside no Cairo. Graduado pela Faculdade de Belas Artes do Cairo, obteve bolsa de estudos para a Espanha, onde foi professor de desenho na Escuela Superior de San Fernando, Madrid. Participou da Bienal de Ibiza, 1968/70/72; Bienal de Zaragoza, 1972/73; Bienal de Paris, 1969; Bienal de Leon, 1973; Ibiza Grafic, 1974; Feira Internacional de Berlim, 1974; Feira Internacional de Basel, 1974; Feira Internacional de Dusseldorf, 1974. Realizou cerca de 50 exposições individuais, entre 1964 e 1979, no Egito, Espanha e Suécia. Obteve, entre outros, o Primeiro Prêmio Internacional de Desenho, Bienal de Ibiza, 1968; Primeiro Prêmio de Gravura, Bienal de Alexandria, 1972 e 1978; Primeiro Prêmio de Gravura, Exposição de Belas Artes, Madrid, 1973 e 1974.

Conjunto de cinco gravuras

SALEH MOHAMED REDA (EGITO)

Cairo (Egito), 1932.
Reside em Giza. Realizou estudos no Colégio de Belas Artes do Cairo, 1947; Colégio de Artes Aplicadas, Cairo, 1956; Colégio de Artes Industriais, Tchecoslováquia, 1960; Central School of Art and Design, Londres, 1964. Participou da Bienal de Veneza, 1966/70; Bienal de Alexandria; "Taurus Artists", Londres e Paris; 5.000 anos de Cerâmica Egípcia, Alemanha, Hungria, Polônia, Iugoslavia, Tchecoslováquia e Rússia. Obteve, entre outros, o Primeiro Prêmio de Escultura em Cerâmica no Salão de Escultura do Cairo

SEM TÍTULO
Escultura em madeira
200cm x 50cm

SEM TÍTULO
Escultura em madeira
200cm x 50cm

SEM TÍTULO
Escultura em madeira
200cm x 50cm

SEM TÍTULO
Escultura em madeira
200cm x 50cm

AHMED FOUAD SELIM (EGITO)

Damietta (Egito), 1936.
Reside no Cairo. Pintor e gravador, foi diretor do Centro de Artes do Ministério de Cultura do Egito e membro do Conselho do Sindicato de Artistas Egípcios. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais; Bienal de Bagdá, 1974; Bienal de Alexandria para Países do Mar Mediterrâneo, 1975; Museu Galiera, Paris, 1971; Bienal de Marrocos, 1976; Exposição de Pintores Contemporâneos, Grand Palais, Paris, 1976; Bienal de Veneza, 1976. Realizou exposições individuais no Cairo, Alexandria, Londres, Paris, Estocolmo e Praga. Obteve o Primeiro Prêmio de Pintura na Bienal de Alexandria para Países do Mar Mediterrâneo, 1974.

Óleo sobre tela
130cm x 130cm

ABD-EL HADI EL WECHAHI (EGITO)

Al Mansoura (Egito), 1936.
Reside no Cairo. Graduado pelo Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes do Cairo e pela Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Professor de escultura na Faculdade de Belas Artes do Cairo, participou de diversas exposições coletivas, tais como IV e V Bienal de Alexandria, Egito; IV Bienal de Paris, França; II Bienal de Ibiza, Espanha; VII e VIII Bienal Internacional de Escultura ao Ar Livre, Fondazione Pagani, Milão; Exposição "Circlo de Bellas Artes", Madrid; XXX Salão de Escultura Contemporânea, Paris. Realizou exposições individuais em Milão, Bolonha, Roma e Madrid. Obteve, entre outros, o terceiro prêmio da V Bienal de Alexandria; segundo prêmio da II Bienal de Ibiza; medalha de ouro para escultura na Exposição Nacional de Arte de Cesena, Itália.

"Desde la época de sus estudios en Egipto, a través de sus estancias en Italia y en Espana, WECHAHI ha realizado numerosos retratos centrando en ellos un estilo neofigurativo altamente peculiar. Lo que el artista imprime a sus modelos no es el simple y acomodaticio recuento de los datos fisicos, sino el esfuerzo por plasmar lo que hay más allá del ser humano, lo que existe en las fronteras del espíritu, en los territorios del subconsciente y en los laberintos de la sensibilidad. Por ello puede decirse que el retrato de este escultor egipcio no obedece a un intento de representación física, sino a una aspiración de carácter metafísico que va mucho más allá de las semejanzas y de los parecidos."

Raul CHAVARRI

SEM TÍTULO 1
Escultura
90cm x 70cm x 170cm

SEM TÍTULO 2
Escultura
90cm x 70cm x 170cm

SEM TÍTULO 3
Escultura
90cm x 70cm x 170cm

SEM TÍTULO 4
Escultura
30cm x 70cm x 30cm

SEM TÍTULO 5
Escultura
30cm x 40cm x 70cm

VICTOR BARRIERE (EL SALVADOR)

San Salvador (El Salvador), 1941.
Reside em San Salvador. Participou do Salão Esso de Artistas Jovens, 1964; XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975; I Bienal de San José, Costa Rica; International House, New Orleans, 1978; Phipps Plaza, Atlanta, 1978; Galeria Watergate, Washigton, 1972. Realizou diversas exposições individuais, entre as quais: Alliance Française, 1974 e 1976; Galeria Forma, 1973; Galeria 1-2-3, 1975; Galeria Mira, 1976; Galeria Pasos, 1976.

ALFREDO MILIÁN (EL SALVADOR)

San Miguel (El Salvador), 1938.
Realizou estudos em artes plásticas na Universidad de las Américas, México, 1960 a 1961, complementando seu aprendizado como encarregado de Exposições Circulantes da Divisão de Artes Visuais da União Panamericana em Washington, 1965 a 1967. Participou do Festival de Arte Latino Americano, Instituto Brasileiro Norteamericano, Washington, 1965; Exposição de Arte Latino Americana, Hartford Arts Foundation, Hartford, Connectticut, 1966; Galeria de Arte Moderna, Virginia, 1966; Young Painters Gallery, Washington, 1967; II Bienal Centro Americana de Artes Plásticas, 1977. Exposições individuais: Galeria Forma, San Salvador, 1970; Aliança Francesa, San Salvador, 1977; Galeria Alexis, San Salvador, 1978.

"En cuanto a la interpretación subjetiva de su arte el Artista califica su obra como "sensualismo figurativo" dentro del movimiento "expresionista contemporáneo". Persigue la definición del pensamiento, dentro de una dialéctica de formas, como elementos vegetales inanimados que se transformam y convierten en entes animados. Es el proceso ese, que forma parte de la musa y desafío de Alfredo Milián. El descubrimiento subjetivo de un individualismo propio es su manera de llegar a la universalidad de los conceptos. Ha optado por las artes gráficas, por ser éstas de mayor alcance popular y los tonos monocromos de gran contraste, blancos y negros, dan una mayor vivencia a sua testimonio artístico."

VIDA ETERNA
Água forte, matriz em lâmina de aço
Impressão sobre papel
31cm x 40cm

NACIMIENTO DE LA PRINCESA
Água forte, matriz em lâmina de aço
Impressão sobre papel
31cm x 40cm

COPA DE MUJER
Água forte, matriz em lâmina de bronze
Impressão sobre papel
31cm x 40cm

CUPULA DE CRISTAL
Técnica mista em água forte, matriz em lâmina de aço
Impressão sobre papel
36cm x 51cm

ORIGEN DE LOS CABALLOS PERSAS
Técnica mista em água forte, matriz em lâmina de aço
Impressão sobre papel
36cm x 51cm

JOSÉ LUIS FAJARDO (ESPANHA)

La Laguna (Espanha), 1941.
Reside em Madrid. Autodidata, participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais: II Trienal de Nova Delhi, Índia, 1970; V Bienal Internacional de Ibiza, Espanha, 1973; Bienal de Artes Gráficas, Ljubljana, 1973; Bienal Gráfica de Frechen, 1974; Bienal Gráfica de Biella, 1974; Bienal de Alexandria, Egito, 1977; Exposición Itinerante del Museo de La Resistencia Salvador Allende, 1978; La Pintura Espanola del Siglo XX, Taipei, Formosa, 1978. Realizou exposições individuais na Galeria Skira, Madrid, 1969/72; Museo Colón, Las Palmas, 1969/78; Galeria Tassili, Oviedo, 1970/73; Anidania Kunstcenter, Gotemburgo, Suécia, 1972; Galeria Rayuela, Madrid, 1973; Galeria Carmen Waugh, Buenos Aires, 1975; Galeria Birger Jarl, Estocolmo, 1976; Galeria Juana Mordó, Madrid, 1979.

"Esta hora de Jose Luiz Fajardo viene marcada por una breve transferencia, un leve escorzo en el entendimiento de una opción personal. Debiéramos hablar de la remota incitación del color, que conlleva un marco lógico - el lienzo - como podría ser el papel - y que en la tenaz idea de lo "apenas", de lo sin acontecimiento, deviene en el blanco. Una cosmogonia, el blanco, como dimensión objetiva que ampara y da fuerza a situaciones únicamente comprensibles "en pintura". Un color/síntesis para que, alertados otros colores por la llamada del artista - la ineludible necesidad de expulsar cosas, de dar forma a cosas- no se perturbe el mejor resultado pictórico: el de menos iconográfico. Operan el color y el signo en el lienzo como opera la relación mental y cordial del artista: en lo adjetivo. En el blanco infinito de estas infinitas llanuras vuela un azul, o un rojo, o un amarillo. Lo importante no es a dónde van, ni de dónde proceden - no hay términos fijos - sino que el amarillo, rojo y azul "tienden". Se mueven. Como qualquer anuncio de realidad, como todo conocimiento: son la huella de lo que son. Lo previo, lo que queda, el instante. Lo fugaz de un momento."

Miguel LOGROÑO

LIMITE PARA UN CONOCIMIENTO ATLÁNTICO
Acrílico
180 cm x 200 cm

RECOSTADO SOBRE EL RECUERDO
Acrílico
180 cm x 200 cm

APUNTES ESCOLARES PARA EL CONOCIMIENTO ATLÁNTICO
Acrílico
180 cm x 200 cm

VENTANA PARA LA JACARANDÁ
Acrílico
198 cm x 240 cm

VENTANA PARA LA BOUGANVILIA
Acrílico
198 cm x 240 cm

FELICIANO HERNANDEZ (ESPANHA)

Avila (Espanha), 1936.
Reside em Madrid. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Feira Mundial de Nova York, 1964; IV, V e VI Bienal de Paris, 1965/67/69; XXXIV Bienal de Veneza, 1968; I Bienal da Pequena Escultura, Budapest, 1970; V Bienal Internacional de Ibiza, Espanha (Primeiro Prêmio de Escultura), 1972; XI Bienal de Alexandria (Primeiro Prêmio de Escultura), 1976; Art 5, Suíça, 1974; I Trienal Européia de Escultura Paris, 1978. Exposições individuais: Museu de Bellas Artes Bilbao, 1970; Galeria Skira, Madrid, 1971; Galeria Rayuela, Madrid, 1972; Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1975; Galeria Luzan, Zaragoza, 1975.

"Se puede decir - de entrada - que la obra de Feliciano constituye una clara desviación de las reglas. Pero, de que reglas? Pues toda obra no es más que un entrosijo de reglas, es un texto cuyos mensajes no solo, incidentalmente, tienen entre si dudosos arreglos, sino que llegna hasta graves aporías. Yo diría que en este caso se trata - en terminos genéricos - de las reglas de la creación artística, tal como estas han sido institucionalizadas y formalizadas por la tradición histórica. (...) Volviendo a lo dicho mas arriba caemos ahora en la cuenta de como la obra de Feliciano pone en crisis, no solo la escultura como arte especializado, sino al arte *in globo*. Eso sucede siempre cuando la obra es *auténtica* y tambien, *inventiva* conceptos a que hay que considerar en una estricta relación de interdependencia. La alusión a estas dos - que bien podemos llamar categorías - constituirán los parámetros de toda aproximación a lo que hoy por hoy nos ensena Feliciano, y que no data precisamente de hoy aunque ello suponga una evolución de su quehacer por etapas ni largas, ni cortas, pero suficientes para marcar unos puntos de fin y de principio. Es decir, que esta desviación codificante - pues de ello se trata - habrá que buscarla retrospectivamente en unos puntos de crisis y precisamente, donde aparece *algo* que es la invención. Es, como dice José Maria Ballester en el momento de su entrega a una aventura matematica y geometrica que le proporciona - con sus modulos, sus formas exactas, sus ordenaciones geometricas - una ponderación y un espiritu normativo que alcanza su maximo desarrollo en su obra actual."

Cirilo POPOVICI

HIERRO, LATÓN Y CABLES
Escultura
95cm x 95cm x 69cm

HIERRO PINTADO Y CABLES
Escultura
189cm x 140cm x 50cm

HIERRO PINTADO Y CABLES
Escultura
178cm x 144cm x 64cm

HIERRO PINTADO Y CABLES
185cm x 167cm x 120cm

HIERRO PINTADO Y CABLES
Escultura
213cm x 137cm x 105cm

JUAN MARTINNEZ (ESPANHA)

Navas de San Juan (Espanha), 1942.
Reside em Barcelona. Graduado pela Escola de Arquitetura de Barcelona e pela Ecole Cantonnale des Beaux Arts,Lausanne. Participou da Bienal de Paris, 1967; Salón de Mayo, Barcelona, 1966/68; Museu Rath, Genebra, 1969; Mente 2, Roterdam, 1969; Bienal Internacional de Gravura, Bradford, 1970; Bienal Internacional de Gravura, Paris, 1970; Museu Cantonal de Belas Artes, Lausanne, 1977. Exposições individuais: Galerie Contemporaine, Genebra, 1967; Galeria Latin, Hamburgo, 1968; Art Factory Gallery, Friburgo, 1970; Galeria Van der Voort, Ibiza, 1972; Galeria La Palette, Zurich, 1973; Musée de Beaux Arts, Lyon, 1975; Galeria Juana Mordó, Madrid, 1978; Art 9'78, Basilea, 1978; Galeria Maght, Barcelona, 1979.

"Juan Martinez desde su visión de artista nos da fé del encuentro con la "otreidad" del ser humano habitante de su mismo tiempo. Su obra (pintura, dibujo) tiene la elocuencia de la sobriedad, tanto en el empleo de los menos elementos formales, como en la elección de una gama cromática intencionadamente escueta: grises, sepias, acaso la leve mancha de un rojo o un amarillo que afloran tímidamente, haciendo palpitar toda la superficie del cuadro y equilibrando además todas sus tensiones. (...) El pintor se ha despojado de toda grandilocuencia. Austero y certero se enfrenta, se sitúa ante el hombre como ante un espejo (e aquí su otro "yo"). Delimita y tacha, traza y borra. El lenguaje: la palabra, el silencio."

Teresa SOUBRIET

NO CREAS QUE TE MIRA
Desenho
150cm x 160cm

LA ANGUSTIA DE LA GLÓRIA A...
Desenho
160cm x 150cm

CARTA A MI HERMANO
Técnica mista
100cm x 150cm

INCLUSO A NOSOTROS NOS EMPIEZA A FALTAR
Técnica mista
160cm x 150cm

PASA, PASA, PASARÁ
Óleo sobre papel
160cm x 150cm

JOSÉ MARIA NAVASCUÉS (ESPANHA)

Gijón (Espanha), 1934.
Reside em Gijón. Autoditada, participou de diversas exposições, entre as quais: Galeria Edurne, Madrid, 1970; Galeria Tassili, Oviedo, 1971/74/78; Galeria Vandrés, Madrid, 1971; Homenaje Colectivo a Picasso, Galeria Vandrés, Madrid, 1972; Museu de Arte Contemporânea, Bruxelas, 1974; Galeleria Maestro Mateo, La Coruña, 1974; Galeria Guereta, Madrid, 1975; Galeria Tantra, Gijón, 1976/77; Galeria Cambio, Madrid, 1976; Galeria Arturo Ramón, Barcelona, 1976; 3 Foire Internationale d'Art Contemporain, Grand Palais, Paris, 1976; Art 'expo' 76, Barcelona, 1976; Galeria Trece, Barcelona, 1976//79; Art 8'77, Basilea, 1977; Galeria Rayuela, Madrid, 1977.

"José María Navascués reduce y hace elementales las técnicas para que les sea posible a todas ellas definir el argumento primario de las artes plásticas: el espacio. La obra es una continuada selección de lo sensible, un repudio inconsciente de lo que es ajeno e improprio, un agónico combate frente a la representación. Y, entre ocultaciones y afirmaciones, el espacio se determina. Talvez ahí resida el misterio que transforma la mismidad en presencia, la realidad concreta y objetual en realidad artística. La fascinación acoge en un único abrazo al espectador y a la visión. No hay mediación en esa identidad; el "discurso" se refiere al espacio, modo primario de ver y ordenar el pensamiento, a la vez que ese elementarismo no concita otros argumentos. Validez universal de unas obras que no exigen determinaciones culturales. Auténticos espacios de libertad en los que son posibles todas las "lecturas": proyecciones de descos a cambio de supérfluas objetivaciones de contenidos. Y la visión oscila, siempre en el umbral de la significación, desde los nombres propios de las formas hasta su percepción ambigüa."

Felix GUISASOLA

MADERA MÁS COLOR
Técnica mista
150cm x 100cm x 20cm

MADERA MÁS COLOR
Técnica mista
164cm x 100cm x 25cm

MADERA MÁS COLOR
Técnica mista
166cm x 100cm x 25cm

MADERA MÁS COLOR
Técnica mista
143cm x 100cm x 10cm

MADERA MÁS COLOR
Técnica mista
190cm x 120cm x 30cm

ALBERTO PORTA ZUSH (ESPANHA)

Barcelona (Espanha), 1946.
Reside em Madrid. Autoditada, participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967; Internationale Kunstmesse, Basilea, 1970; Panorama da Pintura Espanhola no século XX, Varsóvia, 1973; Bienal de Menton, 1976; Documenta 6, Kassel 1977; Fischer Fine Arts, Londres, 1977; Trienal de Desenho, Nuremberg, 1979; Bienal de Sydney, 1979. Exposições individuais: Galeria René Metrás, Barcelona, 1968/70; Galeria Rive Gauche, Bruxelas, 1971; Galeria Vandrés, Madrid, 1973/76/79; Antológia, Dau al Set y René Metrás, Barcelona, 1974; Galeria Marlborough, Roma, 1976; Galerie de France, Paris, 1977; Galleriet, Lund, Suécia, 1978; Galerie Dr. Schurr, Stuttgart, 1979.

ALBERT PORTA. PORTA-ZUSH. PORTA Y ZUSH. PORTA VERSUS ZUSH. Porta domina la dicción plástica. Zusch lo descohecido para las mentes cartesianas. Porta enlaza con el exterior diacrónico. Zush permanece al margen del devenir humano de la historia. Porta puede ser classificado estilísticacamente. Zush se mueve a una dimensión perceptiva extraartística. Porta es el esteticista que busca la belleza de sus realizaciones. Zush sólo sabe de evidencias. Porta, en fin, es pintor. Zush, no. Y pintor significa temática, lenguaje formal, ejecución técnica, composición, paleta cromática, enfoque, líneas de fuerza, ...mientras lo contrario es el visionario, el colocado, el loco. Así, Porta es la elaboración planeada, cuidada y municiosa, el empleo casi científico de medios de proyección mecánicos y de muy escogidos materiales pictóricos, el anamorfismo efectista y la teatralidad óptica, la introducción de simbolismos esotéricos, y la esmerada claridad expositiva. Zush, en cambio, es el abs brutal, confuso e inmediato del automatismo, el feísmo ingenuista, simple y retorcido de la esquizofrenia, la lucidez serena, exasperante y angustiosa del viaje psicodélico.

Joaquim Dois RUSIÑOL

HEROINO Y ZEAGLES
Acrílico, grafite e óleo
194cm x 283cm

ZEGS OVER YORKA
Acrílico
229cm x 305cm

OVERAT
Acrílico, óleo e tinta gráfica
Diâmetro: 170cm

RATZA
Acrílico, óleo e tinta gráfica
Diâmetro: 170cm

THE BIRD OF AFRICA
Grafite e óleo
194cm x 283cm

SUSAN HAMILTON (ESTADOS UNIDOS)

Edinburg, Texas (Estados Unidos), 1949.

Reside em Dallas, Texas. Graduada em Belas Artes pela Texas Tech University em 1971; mestrado em Belas Artes pela Indiana University em 1974. Participou de diversas exposições coletivas entre as quais: 2nd Hawai National Print Exhibition, Honolulu, 1973; 23 rd National Exhibition of Prints, Library of Congress, Washington, 1973/77; IIth Annual Juried Exhibition of Art, Coos Art Museum, Oregon, 1976; Miami Graphics Biennial, Florida, 1977; 12th National Print Exhibition, The Silvermine Guild of Artist, New Canaan, Connecticut, 1978; 21st national Print Exhibition, The Brooklyn Musem, Nova York, 1978-79; New Talent in Printmaking, Associated American Artists, Nova York, 1979

"Meu trabalho atual reflete um fascínio pela idéia de encaixotamento e acomodação. O que surgiu como uma sutil acomodação de espaços atmosféricos, tornou-se uma questão de embalagem. A cor, que em certa época indicava disposições de camadas atmosféricas, descreve atualmente o espaço para as caixas e suas respectivas superfícies, em várias situações. A idéia de acomodação parece ser difundida; os conteúdos são monótonos e misteriosos, mas sempre derrotados.
O papel na minha arte sempre foi importante e agora ganha em significado, com sua atuação no ato de dobrar e dar forma aos pacotes. Tenho trabalhado na maioria das vezes dentro de uma estrutura estabelecida, para que a importância da dobragem do papel em alcançar um apoio utilitário, pareça unificar o conceito e a composição. O transparente contra o opaco na cor tornou-se meu instrumento mais importante de descrição. A variedade de intensidades resultante torna possível obter as imagens."
Susan HAMILTON

THE FALLING OUT OF LINE, 1976
Serigrafia
Edição: 9/19
65,7cm x 43,3cm

BOX BUILT, 1978
Serigrafia
Edição: 10/10
49cm x 40,3cm

BOX MAKING, 1978
Serigrafia
Edição: 10/15
46,5cm x 38,2cm

NOTES ON BOX FOLDING, 1979
Serigrafia
Edição: 8/22
31,7cm x 61cm

PRESENTING BOXES, 1979
Serigrafia
Edição: 7/22
44,5cm x 35,7cm

UNFOLDING SOLUTION, 1979
Serigrafia
Edição: 6/22
50,5cm x 57,5cm

HERB JACKSON (ESTADOS UNIDOS)

Raleigh, Carolina do Norte (Estados Unidos), 1945.
Reside em Davidson, Carolina do Norte. Graduado em Artes pelo Davison College em 1967; mestrado em Belas Artes pela University of North Carolina em 1970. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: 23rd National Exhibition of Prints, Library of Congress, Washington, 1973; VI Trienal Internacional de Artes Gráficas, Grenchen, Suiça, 1973; New Talent in Printamaking, Associated American Artists, Nova York, 1975; 200 Years of Art in North Carolina, North Carolina Museum of Art, Raleigh, 1976; 30 Years of American Printmaking, The Brooklyn Museum, Nova York, 1976-77; 12th National Exhibition, The Silvermine Guild of Artists, New Canaan, Connecticut, 1978; 100 New Acquisitions, The Broorkyn Museum, Nova Yorks, 1978; 3lst National Print Exhibition, The Boston Printmakes, Brockton Art Center, Massachsetts, 1979; 6th British International Print Biennale, Bradford, 1979. Realizou várias exposições individuais, destancado-se: Mint Museum of Art, Cahrlotte, Carolina do Norte, 1973; Rahr Museum, Manitowac, Charlotten, 1973; Jane Haslen Gallery, Washington, 1974; Impressions Gallery, Boston, 1975; Hahn Gallery, Philadelphia, Pennsylvania, 1976; Van Straaten Gallery, Chicago, 1976; Frnaces Aronson Gallery, Atlanta, Georgia, 1978; North Carolina Museum of Art, Raleigh, 1979.

"Encaro uma chapa de cobre como uma tela. É um tipo de processo ação-reação mais interessado em apreender a imagem que surge do que forçar a técnica. Trava-se uma batalha para emprestar controle ao resultado final e, ao mesmo tempo, deixar que retenha vida própria.
Emprego o ácido nítrico porque é muito direto. Todas as chapas são trabalhadas simultaneamente, e nada em uma determinada chapa é alterado em resposta ao todo até a prova de cor. Se forem necessários ajustes para suprimir ou realçar um determinado movimento, dou polimento e procedo à raspagem das chapas.
Não desejo que meu trabalho seja apreendido rapidamente. Minha informação visual deve revelar-se lentamente e continuar a funcionar por meio de uma energia em mutação. Desejo que meu trabalho esteja tanto presente, como sempre se formando, como o som em surdina de uma flauta o qual se vai tornando mais alto.
Herb JACKSON

IBERIAN, 1976
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 45/70
56,2cm x 75,1cm

BLOOM, 1976
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 70 (Prova do artista)
56,2cm x 76cm

WINTER JADE, 1977
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 8/25
75,5cm x 56,4cm

GOLD COAST, 1977
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 40/50
89cm x 75cm

HAVANA LAKE, 1977
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 21/50
73,2cm x 86,3cm

RESING, 1979
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 50 (Prova do artista)
86,4cm x 71cm

MARTIN LEVINE (ESTADOS UNIDOS)

Nova York (Estados Unidos), 1945.
Reside em Evenston, Illinois. Graduado em Ciências pelo State University College, Buffalo, Nova York, 1968; mestrado em Belas Artes pelo California College of Arts and Crafts, Oakland, 1972. Participou de diversas exposições coletivas, entre a quais: California Printmakers Invitational, The Print Club, Philadelphia, Pennsylvania, 1973; 15th Bradley National Print and Drawing Exhibition, Bradley University, Peoria, Ilinois, 1975; 24 th National Exhibition of Prints, Library of Congress, Washington, 1975; 11th National Print Exhibition, The Silvermine Guild of Artists, New Canaan, Connecticut, 1976; 5th British International Print Biennale, Bradford, 1975: Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colômbia, 1976; 30Years of American Printmaking, The Brooklyb Museum, Nova York, 1976-77; Primeira Bienal del Grabado, Maracaibo, 1977; Eight West Coast Printmakers, The Brooklyn Museum, Nova York, 1978; V Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia, 1978; New Talent in Printmaking, Associated American Artists, Nova York, 1979. Esposição individual: Kinsthaus Schaller, Stuttgard, RFA, 1978.

Minhas gravuras e litografias mostram uma parte dos Estados Unidos que está desaparecendo de forma lenta, mas inexorável. As velhas fazendas, os moinhos e outras belas estruturas de madeira e pedra, que em certa época pontilhavam o interior de nosso país, estão cedendo lugar ao progresso. Esses velhos edifícios, que são parte de nosso patrimônio, estão sendo substituídos por alamedas de lojas, estacionamentos, pistas de rolamento, e projetos habitacionais.
Minha intenção é que minhas gravuras registrem o panorama norte-americano em vias de desaparecer antes que o "progresso" tome conta.
Martin LEVINE

THE FABLE, 1974
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 10 (Prova do artista)
51,3cm x 56,5cm

THE BARN, 1974

Gravura em água forte e água tinta
Edição: 125 (Prova do artista)
53,7cm x 47cm

THA SALT-BOX HOUSE, HALF MOON BAY, CA, 1976
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 100 (Prova do artista)
65,5cm x 83,3cm

THE TORED LANDSCAPE, 1976
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 100 (Prova do artista)
55,5cm x 68,2cm

THE WALK, 1977
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 125 -Prova do artista
60,7cm x 80,7cm

THE BROOKWOOD LABIN, 1977
Litografia
Edição: 75 (Prova do Artista)
56,7cm x 71cm

MINNA RESNICK (ESTADOS UNIDOS)

Nova York (Estados Unidos), 1946.
Reside em Forte Collins, Colorado. Realizou estudos no Philadelphia College of Art, Pennsylvania, 1968; California State University, Hayward, 1972-1974; mestrado em Belas Artes pelo San Francisco Art Institute, California, 1974. Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: British International Print Biennale, Bradford, Inglaterra, 1974; 24th National Exhibition of Prints, Library of Congress, Washington, 1975; "Prints California", Santa Barbara Museum, California, 1975; "Interstices", San Jose Museum of Art, California, 1975; "Artist's Proof — The Multiple Image", DeYoung Museum, San Francisco, California, 1976; World Print Exhibition 77, San Francisco Museum of Art, California, 1977; Drawings and Prints 1977, Miami University, Oxford, 1977; 30th National Exhibition, Boston Center for the Arts, Massachusetts, 1978; 21st National Print Exhibition, The Brooklin Museum, Nova York, 1978-1979; Los Angeles Printmaking Society Sixth National Print Exhibition, California, 1979; Biennial International Open Juried Competition, The Print Club, Philadelphia, Pennsylvania, 1979. Exposições individuais: Gallery House, Palo Alto, California, 1975; "Lithographs", Gallery Huntly, Canberra, Austrália, 1975/79; Jehu Gallery, San Francisco, California, 1979.

"Em arte gráfica, faz-se muita adivinhação intelectual durante o processo de transferir para o papel o que se vê na mente. Experimentar muitas vezes equivale à excitação de fazer o desenho. As qualidades físicas na litografia — a maneira pela qual a cor (tinta) se funde com o papel, a criação de novas cores decorrente da sobre-impressão, as imagens das pedras e chapas desenhadas separadamente e, em seguida, combinadas — todas se acumulam, uma de cada vez, para formar uma única entidade. A emoção (e o sucesso) é quando o todo é mais do que as suas partes.

Minna RESNICK

OBSERVER I, 1978
Litografia
Edição: 11/20
37,8cm x 56,8cm

STAGE SPIRITS II, 1978
Litografia
Edição: 5/20
38,2cm x 56,9cm

UNTITLED (STATE 2), 1979
Litografia
Edição: 11/21
51cm x 66cm

OBSERVER III, 1979
Litografia
Edição: 10/21
48,5cm x 38cm

OBSERVER IV, 1979
Litografia
Edição: Prova de estado
38,2cm x 55,9cm

OBSERVER V, 1979
Litografia
Edição: 11/20
38,1cm x 33,2cm

JAMES TORLAKSON (ESTADOS UNIDOS)

San Francisco, California (Estados Unidos), 1951.
Reside em Pacifica, California. Graduado em Belas Arts pelo California College of Arts and Grafts, Oakland, 1973; mestrado em Artes pela San Francisco State University, California, 1974. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: 4th British International Print Biennale, Bradford, 1974; 30 Years of American Printmaking, The Brooklyn Museum, Nova York, 1976-77; Eight West Coast Printmakers, The Brooklyn Museum, Noa York, 1978; New Talent in Printmaking, Associated American Artists, Nova York, 1978; 12th National Print Exhibition, The silvermine Guild of Artists, New Canaan, Connecticut, 1978; 30th National Exhibition, The Boston Printmakers, Boston Center for the Arts, Massachusetts, 1978; Biennial Internacional Open juried Competition, The Print Club, Philadelphia, Pennsylvania, 1979; 3lst National Exhibition, The Boston Printmakes, Brockton Art Center, Massachusetts, 1979; 17th Bradley National Print and Drawing Exhibition, Bradley University, Peoria, Illionois, 1979. Realizou várias exposições individuais, destacando-se: Reiginger Galleries, San Francisco, 1972; Almond Rod Gallery, San Francisco, 1972; Dobrick Gallery, Chicago, 1975; Nancy Hoffman Gallery, Nova York, 1975; Contemporary Graphics Center, Santa Bar bara Museum of Art, California, 1975; Gallerie Jurka, Amsterdam, 1977; Van Straaten Gallery, Chicago, 1978; Pence Gallery, Davis, California, 1978; Davidson Galleries, Seattle, 1979; San Jose Museum of Art, California, 1979.

"Meu interesse primordial pelas gravuras em aquatinta é lidar com a estética do preto e do branco. Minhas figurações derivam dos "slides" coloridos, que me forçam a criar minha própria escala de valores e dramatizar meus temas. Trabalho para fazer minhas imagens realistas, mas não estou interessado em obter uma superfície perfeita como a fotografia de verdade.
O realismo de minhas gravuras não se baseia no desejo de transmitir mensagens específicas sociais, políticas ou ambientais do mundo de hoje. Minha atenção volta-se mais para o consumo sensual e a reinterpretação do mundo real. Não estou interessado em quão aproximadamente posso imitar imagens físicas com tinta, mas antes como posso mudá-las e distorcê-las para adequá-las à minha estética pessoal. Freqüentemente, a realidade da imagem é secundária em relação aos elementos abstratos de composição que a formam. Há uma planura em muitos dos meus impressos que reforçam a integridade da bidimensionalidade das imagens. Ressalta o plano sobre o qual os elementos plásticos da linha, forma, tessitura e valor agem e entrelaçam-se. A característica do preto e branco das minhas gravuras evita a natureza sedutora da cor, que pode algumas vezes ser perturbadora. Sinto que o formato preto e branco de minhas aquatintas ressaltam os componentes plásticos e desta forma ajudam as imagens a funcionar tanto em níveis realistas como abstratos.
Embora minhas imagens tenham suas origens na fotografia, não emprego o processo fotográfico na execução de meu trabalho. Minhas gravuras em aquatinta são totalmente desenhadas a mão."
James TORLAKSON

51ST AND CORONADO, 1973
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 49/50
37,2cm x 28,4cm

MOSS LANDIG, 1976
Serigrafia
Edição: 112/125
63,1cm x 93,7cm

BOX CARS, 1977
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 19/25
31,8cm x 41,2cm

SOUTHERN PACIFIC ENGINES, 1978
Gravura em água tinta e água forte
Edição: 7/35
45,4cm x 60,5cm

RAIL TANKER II, 1978
Gravura em água forte e água tinta
Edição: 17/35
49,2cm x 65,6cm

INCIDENT ON DEVIL'S SLIDE, 1978
Gravura em água tinta e água forte
Edição 50
43,8cm x 35,2cm

PIERRE BURAGLIO (FRANÇA)

França, 1939.
Participou de exposições na Galeria Jean Fournier, 1972 ("Tryptique") e 1978; Musée de Grenoble, 1979. Realizou a exposição individual "Ecrans" no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1976. Obteve o Premio de Pintura na III Bienal de Paris, 1963 e o Premio Fénéon, em 1965.

"(...) La peinture devient une intuition analogique conquérante, fondamentalement celle de la lumière et de la couleur. Elle déploie ses lois propres dans le sensible, se l'annexe et l'épure dans des métaphores formelles au terme desquelles elle se donne comme contemplation toujours renouvelée et transparence de la sensation à l'intelligence plastique. Cette traversée des apparences est une expérience esthétique hétérodoxe où l'essence de la peinture se dévoile à travers ce qu'elle n'est pas."

Marie-Odile BRIOT

SÉRIE "MASQUAGES"
Peças de 1 a 12, 1976-79
Técnica mista
Dimensão unitária: 57cm x 42cm

SÉRIE "MASQUAGES"
Peça 13, 1979
Técnica mista
78cm x 100cm

JOEL KERMARREC (FRANÇA)

França, 1939
Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: Dix Ans d'Art Français Contemporain, Grand Palais, Paris, 1972; ARC2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973; Galeria Mathias Fels, 1974; Ostende et le Pantographe, Théâtre Oblique, Paris, 1975; Anna, le temps, la gratification, Galeria C, Paris, 1977; Galeria C, 1979. Realizou exposições individuais na Galeria Lucien Durand, Paris, 1969/71; Galeria Witofs, Bruxelas, 1970; Galeria Gmurzinska, Colônia, 1971.

"Dans les toiles blanches (1974-75), images et couleurs s'enfonçaient sous le recouvrement des couches. Cette descente dans les fonds devait ramener Kermarrec à la pratique de l'huile: lenteur d'exécution, densité de la profondeur dans la sédimentation des transparences. D'où sa peinture actuelle où rien ne se donne plus à voir, temps enfoui dans une simultanéité spatiale. Miroir sans fond, peinture sans tain, le silence de ces surfaces impénétrables ne renvoie plus le spectateur à la peinture mais à question de savoir ce qu'il y cherche. Le tableau n'est plus un medium entre le peintre et soi, mais un medium de soi à soi. Ce que Kermarrec appelle la morale."

Marie-Odile BRIOT

TOILE ROUGE, 1978-79
162cm x 130 cm

TOILE ROUGE, 1978-79
162cm x 130cm

TOILE ROUGE, 1978-79
150cm x 150cm

TOILE ROUGE, 1978-79
150cm x 150CM

BERNARD MONINOT (FRANÇA)

França, 1949.
Participou de numerosas exposições, entre as quais: Bienal de Paris, 1971/75; Bienal de Ravenne, 1972; Galeria Lucien Durand, Paris, 1972; "Kunst nach Wirklichkeit", Kunstverein, Hanover, 1973; "Hyperréalistes Américains, Réalistes Européens", Centre National d'Art Contemporain (Paris), Museu Boymans (Roterdam), Rotonda di Via Besana (Milão), 1974; Galeria Karl Flinker, 1976; Documenta 6, Kassel, 1977; Bienal de Sydney, 1979; Trienal de Nurenberg, 1979.

Après ses premières toiles (1969), dont la turbulence construite le faisait préssentir comme un successeur de Léger, Moninot passa aux "vitrines" qui l'imposèrent à la Biennale de 1973, puis à l'inquiétante étrangeté de dessins où le réel devient purement mental, prenant la consistance sans épaisseur des visions du dedans. Images hypnagogiques, hallucinations douces qui fourvoient la rétine... Comme dans l'hallucination vraie, il s'agit d'un piège du regard plus que d'un trompe-l'oeil: la suractivité imaginante que provoque l'abandon de conscience dupe la perception des choses. Alors l'oeil du dedans voit au-dehors dans une traversée des miroirs où le monde devenu translucide à la psyché, n'est plus que son support. Les "Chambres Noires" actuelles ouvriraient le laboratoire de ces alchimies visuelles.
Marie-Odile BRIOT

CHAMBRE NOIR, 1978-79
Desenho a nanquim
76cm x 76cm

CHAMBRE NOIR, 1978-79
Desenho a nanquim
76cm x 76cm

CHAMBRE NOIR, 1978-79
Desenho a nanquim
76cm x 76cm

ERNEST PIGNON-ERNEST (FRANÇA)

França, 1942.
Realizou diversos trabalhos, chamados pelo artista de "Images-Interventions", entre os quais: "Les Gisants de la Commune", no Centésimo Aniversário da "Semaine Sanglante" o artista fixou no solo duas mil serigrafias, representando cadáveres em tamanho natural, nos locais — em Paris — marcados pela luta de classes, 1971; "l'Homme-Ville Écartelé", primeira imagem realizada a partir de uma cidade, a partir do encontro com pessoas: sindicatos, associações, indivíduos participantes de um atelier público, 1974; "Les Accidents du Travail", Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, Paris, 1971; "Contre L'Apartheid", Nice, 1974; "Les Atteintes du Corps" imagens realizadas com os operários de empresas da região de Grenoble, sobre suas condições de trabalho, 1976; "Rimbaud", Paris, 1978; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979.

"L'obsession de la figure humaine traverse les images qu'Ernest Pignon-Ernest cherche dans ses ateliers publics. Sérigraphiées en centaines d'exemplaires, collées la nuit dans les rues, sur les usines...dans lieux réels où leur présence a valeur polémique ou poètique, elles recharfgent la ville, déshamanisée par le spectaculaire et la mégalomanie concentrationnaire, de l'empreinte, comme pariétale, d'uncorpsgrandeur d'homme. L'impact en est d'autant plus fort qu'il est servi par un dessin qu'habite une rare pulsion. Au-delà de l'éventuel choc éthique, c'est l'émotion esthétique que l'image, rencontrée au hasard de son surgissement dans l'espace quotidien, réintroduit dans la vie.(...)"

Maire-Odile BRIOT

INTERVENTION DE GRENOBLE
Desenhos preparatórios, serigrafias e documentos fotográficos.

PIERRE SKIRA (FRANÇA)

Paris (França), 1938.
Participou de diversas exposições, entre as quais: "Donner à Voir", Galeria Creuze, Paris, 1964; Galeria Claude Lévin, Paris, 1966; Casa da Cultura, Polônia, 1967; Bienal de Alexandria, Egito, 1969; Galeria Vinciana, Milão, 1970; Galeria Dragon, Paris, 1973/75/79. Obteve o Premio Internacional de Pintura na Bienal de Paris em 1966.

"La passion de vérité qui porte sa peinture comme ses engagements personnels a valu à Pierre Skira un orageux cheminement du cri abstrait à l'expressionnisme froid d'une Nouvelle Figuration où le fantasme s'élaborait sur photo, jusqu'à ce qu'il résolve ces tiraillements en faisant table rase des "révolutions" picturales de l'histoire séculière de l'art. La contrainte du regard et du réel, où la peinture retrouve le poids des choses et renoue avec l'interrogation vitale du sens de l'être au monde, "offre encore, dit-il, des voies de révolte". Dans le quartier de Belleville qu'il habite, promis à la spéculation foncière et à l'exode des pauvres qui le peuplent, il prend des notes, pour peindre sans paternalisme misérabiliste, le silence des murs pétris de présence humaine."

Marie-Odile BRIOT

IMPASSE BOULEVARD DE CHARONNE
43cm x 130cm

A L'ANGLE DE LA RUE DES PANNOYAUX
89 cm x 116cm

L'ENCRE ROUGE
85cm x 65cm

L'ENTONNOIR
90cm x 60cm

RUE DES AMENDIERS
114 x 146cm

VIDEO TAPE (FRANÇA)

DOMINIQUE BELLOIR

Fluides, 1974
Cores, 10 minutos

Feedback — Stroboscopie, 1975
Cores, 7 minutos

Anamorphoses, 1976
Cores, 16 minutos

ROBERT CAHEN

Invitation au Voyage, 1975
Cores, 10 minutos

Carnaval, 1978
Cores, 10 minutos

BÉATRICE CASADESUS

Album de Famille, 1978
Cores, 20 minutos

FRAGMENT, 1978
Cores, 60 minutos

JEAN CLAREBOUDT

Espaces d'Arc, 1976
Branco e preto, 25 minutos

NICOLE CROISET

Les Oiseaux, 1978
Branco e preto, 12 minutos

OLIVIER DEBRE

L'Alphabet du Sourire, 1979
Cores, 12 minutos

JEAN DUPUY

Artist's Propaganda 1, 1977/78
Cores, 30 minutos

Artist's Propaganda 2, 1977/78
Cores, 30 minutos

Sequencias realizadas com: Roy Adzak, Christian Boltanski, Béatrice Casadesus, Jacqueline Dauriac, Charles Dreyfus, François Dufrene, Robert Filiou, Gérard Gasiorovski, Jean-Louis Germain, Raymond Hains, Bernard Heidsieck, Joel Hubaut, Françoise Janicot, Piotr Kowalski, de Lard, Laugier, Annete Mesager, Jacques Monory, Guy de Rougement, Texier, Martial Thomas, Claude Torey e Nil Yalter.

GETTE PAUL-ARMAND

Emilie ou la Notion d'Écotomie Botanique, 1974
Branco e preto, 20 minutos

PHILIPPE GUERRIER
Errance Sur/Dans la Trame, 1976
Branco e preto, 17 minutos

JAFFRENOU MICHEL

Le Piège à c... (Comme communication), 1978
Branco e preto, 30 minutos

CATHERINE IKAM
Spirale, 1976
Cores, 7 minutos

Niagara Fall, 1979
Cores, 30 minutos

JANICOT FRANÇOISE
Les Diables de Bryon Gesin, 1976
Branco e preto, 20 minutos

THIERRY KUNTZEL
Nostos, 1979
Cores, 38 minutos

LÉA LUBLIN
Discurs sur l'Art, 1979
Branco e preto, 45 minutos

SLOBODAN PAJIC
Sem Título, 1976
Branco e preto, 15 minutos

Sem Título, 1977
Cores, 12 minutos

PANE GINA
Le Petit Voyage, 1978
Cores, 10 minutos

JEAN LUC PASSERA
Al'Extrémité de mon oeil, 1977
Cores, 7 minutos

PIERRE ROVERE
Fusion, 1977
Cores, 13 minutos

TÉRESA WENNBERG E SUSANNE NESSIM
La Nageuse, 1978
Cores, 20 minutos

JEAN ROUALDES
Signal 5, 1974
Branco e preto, 7 minutos

NIL YALTER
Babel, 1978
Branco e preto, 25 minutos

La Roquette, prison de femmes, 1976
Branco e preto, 40 minutos

IAN BREAKWELL (GRÃ BRETANHA)

Derby (Grã Bretanha), 1943.
Conhecido por suas atividades como escritor e suas experiências em performance e video experimental, bem como por sua utilização criativa da fotografia e de várias outras formas de documentação. Participou da Expo Internacional de Novisima Poesia, Buenos Aires, 1969; "A Survey of Avant Garde in Britain", Gallery House, Londres, 1971; "Time, Words and the Camera", British Council, exposição itinerante, Austria e Alemanha, 1976; "Perspectives on British Avant Garde Film ", Hayward Gallery, Londres, 1977; "Art for Society", Whitechapel Gallery, Londres, 1978. Exposições individuais: Angela Flowers Gallery, Londres, 1971/72/74/79; Galerie Bama, Paris, 1974. CAYC — Centro de Artes y Comunicaciones, Buenos Aires, 1975; "London Film Makers", 1975; 3rd Eye, Glasgow, 1979.

"Ian Breakwell' versatility is exemplified by his having staked his claim in all the territories on the fringe of art (film, visual poetry, performance etc) while retaining an identity as a straightforwardly visual artist. These wide-ranging experiments in areas often associated with long-faced narcissism are always humanised by wit. (Perhaps it is the potential for humour that has led so many British artists into this field of word and image). His work has travelled widely and his recent diary series has attracted much attention."

CENSORED NEWSPAPER, 1969
Tinta e papel sobre papel para impressão de jornal
43,5cm x 65cm

VISUAL TEXT Nº 6, 1969
Texto e colagem sobre papelão
87,5cm x 67,5cm

GROWTH, 1969/73
Foto assemblage
33cm x 243cm

WORDSCAPE I, 1970
Fotografia
133cm x 172cm

DIARY, 1971
Crayon sobre papelão impresso
123,5cm x 170cm

STUDY FOR THE ARTIST'S DREAM, 1978
Fotografias, colagem, tinta, lapis e textos sobre papelão
65cm x 51,3cm

STUDY FOR CIRCUS, 1978
Foto,montagem, textos e acetato sobre papelão
40cm x 34,7cm

JOHN FURNIVAL (GRÃ BRETANHA)

Grã Bretanha, 1933.
Seus trabalhos constam das principais Coleções Nacionais, incluindo o British Council e o Arts Council da Grã Bretanha, além de vários museus e coleções particulares no exterior. Participou da II Internacional Exhibition of Experimental Poetry, St Catherine College, Oxford, 1965; "Between Poetry and Painting", Institute of Contemporary Arts, Londres, 1965; V e VI Bienal de Jovens, Paris, 1967/69; "Concrete Poetry", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970; International Print Biennale, Bradford, 1972/79; Galerie Bama, Paris, 1972; Thumb Gallery, Londres, 1974/79; "Esoteric Satie", La Scala, Milão, 1978; VII Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia, 1978; "Lettre, Signe, Écriture", Malmo, 1978. Exposições individuais: Galerie Riquelme, Paris, 1967; Ikon Gallery, Birminghan, 1968; Laing Gallery, Newcastle, 1971; Arnolfini Gallery, Bristol, 1972; Galerie Premier Étage, Liege, 1974/77.

"Since the beginning of the sixties John Furnival has been the quiet central figure in British visual and concrete poetry, disseminating his work (and that of other artists/poets) via his own Openings Press. He lives in Gloucestershire and the presence there of Dom Sylvester Houedard and other artists/poetsmakes this one of few rural centres of British culture. His work is internationally known and he is perhaps the only british artist with an established following in Eastern Europe. Humour and wry scepticism are never far away from his work and, with his wife Astrid, he has recently made forays into areas (tiles, textiles) normally considered impenetrable to Art."

FLASHBACK, 1972/76
Pintura e colagem sobre madeira e tela
188,3cm x 188,3cm

STATUE OF LIBERTY, 1972/77-78
Impressão tipográfica a cores
78,3cm x 58,3cm

THREE TILE PANELS, 1978
Cerâmica
Dimensão unitária: 50,8cm x 50,8cm

HOW BIG WAS MY BEN, 1978/79
Desenho a nanquim
200cm x 71,2cm x 3,2cm

HOW BIG WAS MY BEN, 1978/79
Desenho a nanquim
200cm x 76,2cm x 3,2cm

HOW BIG WAS MY BEN, 1978/79
Desenho a nanquim
200cm x 83,8cm x 3,2cm

HOW BIG WAS MY BEN, 1978/79
Desenho a nanquim
200cm x 68,6cm x 3,2cm

HOW BIG WAS MY BEN, 1978/79
Desenho a nanquim
200cm x 45,8cm x 3,2cm

DOM SYLVESTER HOUEDARD (GRÃ BRETANHA)

Grã Bretanha, 1924.
Houedard foi vice-presidente da "Poetry Society", revisor literário da Bíblia de Jerusalem, editor da "Krokloc" (primeiro periódico dedicado a poesia sonora) e colaborador do "Oxford English Dictionary". Participou de numerosas exposições, entre as quais: I e II International Exhibition of Concrete Poetry, St Catherine College, Oxford, 1964/65; "Au delà de l'avant-garde", Galerie Riquelme, Paris, 1965; "Between Poetry & Painting", Insititute of Contemporary Arts, Londres,1965; Poesia Concreta Internacionale, Galeria Aristos, México, 1966; "La Lettura del Linguaggio Visivo", Castello Valentino, Turin, 1966; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967; Mostra Internazionale di Poesia Concreta e Musica Elettronica", Studio 2b, Bergamo, 1967; Concordancia de Artes, exposição itinerante na Espanha, 1967; "Visuelle Poesie", Galerie Nachst Sankt Stephan, Viena, 1968; "Typewriter Art / Key Impressions", New 57 Gallery, Edinburgh, 1973/76; "Pen and Pencil', Royal Library, Bruxelas, 1974. Exposições individuais: Lisson Gallery, Londres, 1967; Victoria & Albert Museum, Londres, 1971; Londres, Newcastle e Sunderland, 1972; Poetry Society, Londres, 1975.

"As the pionner of British concrete poetry Dom Sylvester has been contributing to magazines and exhibitions since the early sixties. Since his work reproduces in magazines without loss, publication and exhibition are not divisible and he has therefore been shown more widely than most living artists. His work has appeared in almost every "Little Magazine" published either in the UK or elsewhere and in galleries as a complete alphabetical list would demonstrate from Arnhem to Zaragoza. No exhibiton of visual poetry could claim to be compreensive without his participation and he is the first great master of the typewriter."

KATSU 111164
23cm x 29,2cm

UNTITLED 200469
31,8cm x 28,7cm

UNTITLED 030470
27,4cm x 21,6cm

I BECOME THE MOON AND SUPLY THE JUICE TO VEGETABLES 251270
32,5cm x 29,2cm

EVER RÊVE 010271
37,2cm x 29,4cm

CHUANG-TSE ON TAO 020271
35,5cm x 28,4cm

ICEFLAME 090271
28cm x 26,7cm

BLUE DOSSIER 710212
27,4cm x 28,5cm

MISTBONES 710803
30cm x 26cm

BLUE AUDIBLES 710727
28cm x 26,7cm

BLACKLID 710727
28cm x 26,3cm

INACCURATE, HYSTERICAL & DANGERDUS 711111
29,3cm x 29,6cm

FOR THE 5 VOWELS (a) 760905
35,5cm x 28,2cm

FOR THE 5 VOWELS (e) 760904
35,5cm x 28,2cm

FOR THE 5 VOWELS (i) 760902
35,5cm x 28,2cm

FOR THE 5 VOWELS(o) 760903
35,5cm x 28,2cm

FOR THE 5VOWELS (u) 760901
35,5cm x 28,2cm

UNTITLED THREE-DIMENSIONAL POEM, 1971
Texto sobre papelão e lâmina de espelho (Melanex)
54,4cm x 80cm x 106,5cm

JEFF INSTONE (GRÃ BRETANHA)

Grã Bretanha, 1941.

Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Basel Art Far; Galleri Graffikhuset, Estocolmo; East London Open, Whitechapel Art Gallery, 1975/78; London Group, 1975/77/78; Polly Cobbold Eastern Arts National Exhibition, 1977/79; Instone/Klassnik/Porter, Hareow Playhouse Gallery, 1978. Exposições individuais: Galleri Grafikhuset, Estocolmo, 1974; Serpentine Gallery, Londres, 1976; Newlyn Orion Gallery, Penzance, 1977; Galeria Akumulatory 2, Poznan, 1979; House Gallery, Londres, 1979.

Jeff Instone is one of the few interesting artists in this field to have emerged during the seventies in Britain (a period generally of rest, after the fecund sities). His work has so far been seen more in the context of community exhibitions (notably at the Whitechapel Gallery, near where he works) than in the commercial world and recent, very large-scale pieces have attracted much attention amongst fellow artists, as well as in the press, in view of the relative rarity of such ambitious projects.

THE ARTIST AND THE WELFARE STATE, 1975
Gravura
50,5cm x 77,5cm

THE TERRE VERTE VENUS PROBE, 1975
Gravura
50,5cm x 63,5cm

GRAPHITE PAINTING I, 1976
Grafite, pastel e "copolymer" sobre tela
126cm x 241cm

GRAPHITE PAINTING 2, 1976
Grafite, pastel e "copolymer" sobre tela
126cm x 241cm

FOOTNOTE 2, 1977
Grafite, pastel e "copolymer" sobre tela
126cm x 241cm

FOOTNOTE 3, 1977
Grafite, pastel e "copolymer" sobre tela
83,5cm x 167,5cm

DAVID LEVERETT (GRÃ BRETANHA)

Nottingham (Grã Bretanha), 1938.
Seus trabalhos constam das principais Coleções Nacionais, como as do Arts Council da Grã Bretanha, British Council e Tate Gallery, além de museus na Austrália, Brasil (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Grécia, Polônia, Suécia, Suiça e Iugoslávia. Suas participações em exposições coletivas incluem: "Young Contemporaries", Londres, 1965; The John Moore Exhibition, Liverpool, 1967; "British Contemporary Painting", Macy's, Nova York, 1968; "Bicentenary Exhibition", Royal Academy of Art, Londres, 1968; 4th Internacional Print Biennale, Bradford, 1974; "British Painting '74", Hayward Gallery, Londres, 1974; "Britanniasta", Helsinki, 1977; "British Painting 1952-77", Royal Academy, Londres, 1977. Exposições individuais: Redfern Gallery, Londres, 1965/68/70/72; Editions Alecto, Londres e Nova York, 1970/72; Galleria del Cavallino, Veneza, 1972/76/78: Studio La Citta, Verona, 1971/72/74/75; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1974; Galerie Skulima, Berlim, 1975/77; Oliver Dowling Gallery, Dublin, 1977; Osieki Plein-Air, Polônia, 1978.

"David Leverett has had the most straightforwardly professional career of the artists shown here. His work is characterised by a fusion of lyricism and technical innovation. As various artists in the show demonstrate links with Dada, Narrative painting etc. so David Leverett leans towards the Romantic tradition. He has shown widely in Europe, especially in Italy and is represented widely in public collections."

TIME SLAB SERIES (ARCHAEOLOGICAL) Nº 1, 1975
Resina e fibra de vidro
78,5cm x 108cm

TIME SLAB SERIES (ARCHAEOLOGICAL) Nº 2, 1975
Resina e fibra de vidro
78,5cm x 108cm

THOUGHT FORMS (CANCELLATIONS), 1976
Gravura
70,5cm x 105,5cm

COMPILATIONS — SEVEN STATES OF MAN Nº 3 (AUTOBIOGRAPHICAL SUITE), 1977
Técnica mista, desenho sobre resina
71cm x 104,8cm

PROUSTIAN SERIES (LIGHTLY MOVING ACTS OF DISPOSITION) Nº 2, 1978
Colagem e resina
112cm x 141cm

TOM PHILLIPS (GRÃ BRETANHA)

Londres (Grã Bretanha), 1937.
Seus trabalhos constam das principais Coleções Nacionais como as do Arts Council, British Council e Tate Gallery, além de museus na Austrália, França, Alemanha, India, Holanda, Suécia e Estados Unidos. Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: "Young Contemporaries", Londres, 1964; "John Moore Exhibition", Liverpool, 1969; "La Peinture Anglaise d'Aujourd'hui", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973; Bienal Internacional de Pintura Figurativa, Tóquio, 1974; Bienal Internacional de São Paulo, 1975; "Arte Inglese Oggi", Palazzo Reale, Milão, 1976. Exposições individuais: AIA Gallery, Londres, 1965; Ikon Gallery, Birminghan, 1968; Marlborough Fine Arts, Londres e Nova York, 1973/74/79; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1973; Gemeente Museum, Haia e circuito europeu (Dortmund, Basel, Paris), 1975; Galerie Bama, 1975/78; Exposição Itinerante, África do Sul, 1976; AIFACS, Nova Delhi, 1977; Exposição Itinerante, França e India, 1979.

"Tom Phillips has chosen not to follow a single path in art but to diversify into the areas of literature and music. One aspect of his work only is shown here."

A HUMUMENT, 1973
Serigrafia sobre "Perspex", com tinta opaca e ponta seca (broca dentária)
183,5cm x 122cm

12 PAGES FROM A HUMUMENT, 1969-73
Litografia e impressão tipográfica
Dimensão unitária: 19cm x 14cm

12 PAGES FROM A HUMUMENT, 1969-73
Litografia e impressão tipográfica
Dimensão unitária: 19cm x 14cm

SLEGS VIR ALMAL, 1974
Acrílico sobre tela
127cm x 127cm

CRATYLUS, 1977
Acrílico sobre tela
52cm x 77,5cm

6 TAPESTRY DESIGNS FOR ST CATHERINE'S COLLEGE, OXFORD, 1978
Aquarela
Dimensão unitária: 55,5cm x 37,5cm

DIMITRIS KALAMARAS (GRÉCIA)

Florina (Grécia), 1924.
Iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes de Atenas em 1953, obteve bolsa de estudos através do Instituto de Bolsas de Estudo do Estado, viajando para Florença e Roma em 1956. Realizou ainda viagens de estudo para a França, Alemanha e Suiça. Professor de escultura na Escola de Belas Artes de Atenas a partir de 1969. Realizou exposições individuais e participou de mostras coletivas tanto na Grécia como no exterior.

"Kalamaras is of an older generation. It would have been difficult for him to repudiate figuration and the method of traditional sculpture, although at one time (immediatly after his return from Italy) he has used them in a very expressionist manner. In recent years he has returned to a more "classical" approach, and has remained immersed in a problem that one would have thought solved since the Renaissance; the plastic rendering of a man riding a horse. For Kalamaras the problem is still there no easier solved in the 20th century than in the 16th. To this overwhelming preoccupation we owe the few sculptures and the many drawings that are exhibited here, mostly projects, sketches, crafts for the statue he has been commissioned to set up of Alexander the Great riding Bucephalas. Kalamara's great talent, his even greater conscientiousness are still at odds with the burden that ancient sculpture laid on the shoulders of every Greek sculptor of today. At his best moments the expressionist freedom of his sketches that he may be able to overcome the handicap. As a last recourse he can call them drawings for a conceptual statue. They will always keep their qualities of plastic simplicity and expressive directness."
A.G. XYDIS, Atenas, 10 de julho de 1979

FIGURE HUMAINE
Escultura em bronze
172cm x 40,5cm x 40,5cm

CHEVAL
Escultura em Bronze
54cm x 71,5cm x 27,5cm

CHEVAL
Escultura em bronze
131cm x 131cm x 38,5cm

TÊTE
Escultura em bronze
50cm x 31cm x 31cm

CHEVAUX
Desenho a crayon
96,5cm x 59,5cm

CHEVAUX ET CAVALIERS
Desenho a crayon
96,5cm x 59,5cm

CHEVAUX ET CAVALIERS EN MOUVEMENT
Desenho a crayon
96,5cm x 59,5cm

CHEVAUX ET CAVALIERS Nº 1
Desenho a tinta e crayon
131cm x 50,5cm

CHEVAUX ET CAVALIERS Nº 2
Desenho a crayon
131cm x 50,5cm

FIGURE HUMAINE
Estudo para escultura em bronze
Desenho a tinta e crayon
46,5cm x 46,5cm

ETUDE SUR L'HOMME ET LE CHEVAL Nº1
Desenho a crayon
196cm x 37cm

ETUDE SUR L'HOMME ET LE CHEVAL Nº2
Desenho a tinta e crayon
196cm x 37cm

KARAVOUSIS (GRÉCIA)

Atenas (Grécia), 1938.
Realizou estudos na Escola de Belas Artes de Atenas de 1959 a 1963. Executou a cenografia para os Ballets Populares, no Teatro da Grécia do Norte, em 1964. Bolsista do Governo Frances, frequentou a École des Beaux Arts de Paris de 1967 a 1968. Em 1975 realiza a cenografia para a peça teatral "La Grande Fête" no Thèâtre de Plaisance de Paris. Participou de numerosas exposições coletivas, destacando-se: Exposição Helênica, Atenas, 1965/67/75; Salon d'Automne, Grande Palais, Paris, 1970; Salon du Dessin, Grand Palais, Paris, 1972/74; Salon S. N. des Beaux Arts, Grand Palais, Paris, 1975/77/79; FIAC, Grand Palais, Paris, 1977/78; Salon Comparaisons, Grand Palais, Paris, 1976/78; Centre Culturel de Troyes, França, 1979; "Résumé", Galeria Zygos, Atenas, 1979.
"karavousis practises a realism of another kind, hovering on the borders of surrealism. In it linger reminders of past great civilisation together with bottles and packaged vases which aim at creating a "metaphysical" atmosphere of silence and mystery (with humle respects paid specially to Morandi). Karavousis, now working in Paris, has become sensitive to all the post-Magritte surrealist "acquis". However he does not allow his very sensitive talent to be swayed toward direct imitation. The appeal of his work lies precisely in the direct somewhat naive gentleness of his approach, as if on tiptoe, to simple unexpected objects (never any human figures), which he invests with silent nostalgia, whether they are half-open doors, pots, ancient fragments of statues or inscriptions. He is an accomplished draftsman who can infuse super "natural" life into an ordinary shirt or pillow he draws it with meticulous observation and feeling for the volume and texture, turning it also into an object deserving our attention."
A.G. XYDIS, Atenas, 10 de julho de 1979

OBJETS ENTOURÉS DE PAPIER
Óleo sobre tela
162cm x 114cm

ADIEU
Óleo sobre tela
168cm x 112cm

INSCRIPTION
Óleo sobre tela
120cm x 120cm

PORTE ENTROUVERTE
Óleo sobre tela
162cm x 97cm

REDINGOTE
Óleo sobre tela
130cm x 89cm

NATURE MORTE AVEC UNE INSCRIPTION
Óleo sobre tela
100cm x 73cm

KYRIAKOS KATZOURAKIS (GRÉCIA)

Atenas (Grécia), 1944.
Realizou estudos na Escola de Arte de Atenas de 1963 a 1968, membro fundador do grupo "New Greek Realists" em 1971/72. Viaja à Londres em 1973, onde desenvolve estudos em serigrafia na St Martin's School of Art e Croydon School of Art. Exposições coletivas: "Z" Panellinios, Atenas, 1967; Panelladiki, Atenas, 1969; "Five New Greek Realists", Atenas e Salonica, 1972; Panellionios, Atenas, 1975; Picadilly Gallery, Londres, 1975; Bedford House Gallery, Londres, 1975. Exposições individuais: Galeria Kerea, Atenas, 1966; Galeria Ora, Atenas, 1974-77; Serpentine Gallery, Londres, 1976; Ethoussa Techkis, Atenas, 1979.

"Katzourakis, called himself a "neo-realist" when he first exhibited (1972 - under the dictatorship) scenes from everyday urban life, obviously sited in Athens. By painting them with great ability he underlined their oppressive banality, and the insensitive mediocrity of the human figures they showed walking in the streets or climbing up steps of drab buildings that could only be public ones. They were obvious critiques of "Greek reality". Now Katzourakis lives and works in London and has developed a more sophisticated form of realism, which lampoons everyday consumer society more generally, by juxtaposing scenes from it, landscapes on cheap post-cards, meticulous portraits of real people with beautifully reproduced depictions of masterpieces from the Renaissance. He is now criticising mass culture which "nourishes" our life with a lot of optical confusion, posters for art exhibitions, brass and jeans such as one's that aggress the eye in the London underground."
A.G. XYDIS, Atenas, 10 de julho de 1979

A DISTANCE, 1978
Óleo sobre madeira
160cm x 230cm

PEINTRE ET MODÈLE, 1978
Óleo sobre tela
140cm x 170cm

LUC, 1978
Óleo sobre tela
78cm x 155cm

DOUBLE PORTRAIT, 1979
Óleo sobre tela
91cm x 177cm

EPISODE, 1979
Óleo sobre tela
105cm x 140cm

LEFTERIS, 1979
Óleo sobre madeira
160cm x 200cm

SOPHIE SVORONOU (GRÉCIA)

Atenas (Grécia).
Iniciou seus estudos de pintura em Atenas e Paris, nos Centros Livres de Estudo e desenvolveu uma atividade cultural geral colaborando, esporadicamente, na imprensa e nas rádios da Grécia e do exterior e participando em congressos internacionais, debates abertos, conferências etc. Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: Salon d'Art Sacrée, Musée d'Art Moderne, Paris 1968; Salon d'Expression Spirituelle, Musée d'Art Moderne, Paris, 1969; Gravura Internacional, Chipre, 1975; Bulgária, 1976; Deutsches Nationaltheatre, Weimar, 1977. Realizou exposições individuais em Paris, 1967; Atenas, 1968/72/74/75; Chipre, 1974.

"Svoronou has a more contemplative, more introvert manner than Zouni. Her main colour are ascetic greys, whites and blacks. The methaphysical depths of her forms go much farther then do her visible, constructed forms. Her octogons, ellipses and spheres function like Malevitch's squares, hieratical incantations to a light scintillating deep in a cavern."
A.G.XYDIS, Atenas, 10 de julho de 1979

BOULE SUR UNE PENTE
Acrílico
187cm x 87cm

OCTOGONES HOMOCENTRIQUES
Acrílico 87cm x 127cm

ELEMENTS MIXTES
Acrílico
107cm x 167cm

OPY ZOUNI (GRÉCIA)

Cairo (Egito), 1941.
Realizou estudos na Escola de Belas Artes de Atenas de 1963 a 1969, nas áreas de pintura, cerâmica e decoração teatral, além de viagens de estudo para a Iugoslávia, Itália, França, Suiça e Alemanha. Reside e trabalha na Grécia desde 1962. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: VIII Bienal de Alexandria, 1970; "Deux Expositions Parallèles", Galerie d'Athènes e Galerie Nouvelles Formes, 1971; III Festival Internacional de Pintura da UNESCO, Cagnes-sur-mer, 1971; 25º, 26º e 27º Salon de la Jeune Sculpture, Paris, 1973/74/75; "11 Artistas Gregos", Galerie d'Eendt, Amsterdam, 1973; 16º Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Paris, 1975; FIAC, Paris, 1977; Institut für Auslandsbzziehungen, Stuttgard, 1978; Art 9'78, Bâle, 1978; "II Rencontres Internationales d'Art Contemporain", Galeries Nationales, Grand Palais, Paris, 1978; "Pintores e Gravadores Gregos Atuais", National Gallery, Dublin, 1979; XIII Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana, 1979. Exposições individuais: Galerie Vallombreuse, Biarritz,1970; Kennedy Hall, Atenas, 1971; Galeria Desmos, Atenas, 1973; "Multiples, Polyplano", Atenas, 1976; Galeria de Atenas, Atenas, 1975/78.

"Zouni uses colour, and its interplay with volume to produce outgoing cheerful sets of forms which accord well with the most modern outdoor surroundings, creating an environment of liveliness. They appear light and unlaboured, but they are the product of long research and patient effort in elaborating techniques and materials appropriate to Zouni's needs for expression through a cool, non-expressive idiom." A.G. XYDIS, Atenas, 10 de julho de 1979

ESPACE POSITIF-NEGATIF, 1978
Construção, madeira pintada
Díptico
Dimensão unitária: 130cm x 130cm

DEVELOPPMENT DE L'ESPACE POSITIF-NEGATIF, 1978
Gravura em linóleo sobre cartão
43,5cm x 130cm

ETUDE DE RECTANGLES EN PERSPECTIVE, 1977
Construção, madeira pintada
112cm x 122cm

ANALYSE DES RECTANGLES EN PERSPECTIVE, 1979
desenho sobre cartão
35cm x 122cm

ETUDE D'ESCALIERS EN PERSPECTIVE, 1978
Construção, madeira pintada
154cm x 122cm

ESPACE EN PERSPECTIVE, 1979
Construção, madeira pintada
249cm x 120cm

LUIS DIAZ (GUATEMALA)

Guatemala, 1939.
Realizou estudos na Faculdade de Arquitetura USAC de 1959 a 1961. Participou de numerosas exposições, entre as quais: Pavilhão Centro Americano, Feira Mundial de Nova York, 1964; IV Bienal de Paris, 1965; II e III Bienal de Gravura, Santiago, 1965/68; Museo de Arte Moderna, Miami, 1967; IX, X, XI e XII Bienal de São Paulo, 1967/69/71/73; Galeria Zegri, Nova York, 1969; Instituto Italo Latino-Americano, Roma, 1969; I Bienal Centro-Americana, Costa Rica, 1971; Bienal de Veneza, 1972; Bienal de Coltejer, Medellín, 1972; Salão Mundial da Gráfica, San Francisco, 1973; Galeria El Tunel, 1975/76/77; CAYA — Centro de Artes y Comunicacions, Buenos Aires, 1977; Galeria de Arte BID, Washington, 1978.

BERTIL (HOLANDA)

Naarden (Holanda), 1946.
Reside em Haia. Nos últimos anos, participou de diversas exposições coletivas em Haia, Amsterdam, Berlim e Paris. Seu trabalho é permanentemente apresentado em galerias de Berlim, Bruxelas, Colônia, Dusseldorf, Los Angeles, Munique, Paris e Viena. Participou da 6th British International Print Biennale, Bradford, 1979.

Intellect occupies a distinct place in these copper engravings. Bertil handles the signs which he engraves partly as the accepted symbols tested by tradition. He makes varied use of the symbols in order to indicate abstract notions such as life, death and eternity. These are after all phenomena — essentially incomprehensible — on which the mind has repeatedly to reflect. It is this manner of wielding the old symbols which gives Bertil's work that element of intellect. It also places upon it a mark of unsentimentality and impersonality, which does not of course mean that it is impersonal work. It is quite obvious that a strong artistic personality is at work here. But what he tells us has in a special way something abstract, which gives a feeling of being supra-natural.

His art is not that of looking at the world and noting visual impressions, but that of reflecting, almost meditating, on the great abstractions of existence, of recording these thoughts and, following the sharp burin's line, of allowing the one symbol to grow out of the other. It is certainly not the art of mood. It is in a certain sense the art of feeling. It is primarily the art of the mind. Here reason is attempting to penetrate the enigmas of existence and also: to arrange and to control them in a comprehensible and comprehensive relation. It is the soul which wants to liberate itself from the physical, the vegetative and the earth-bround, and which, through comprehension and perception, is seeking that which is lucid, strong and independent.
Peter BERGER

ENSLAVEMENT
Gravura em cobre
Dimensões da imagem: 233mm x 66mm
Dimensões do papel: 56cm x 38cm

THE WISH IS THE MOTHER OF LIFE
Gravura em cobre
Dimensões da imagem: 138mm x 147mm
Dimensões do papel:45cm x 31cm

MULTIMETAMORPHOSIS
Gravura em cobre
Dimensões da imagem: 112mm x 84mm
Dimensões do papel: 33cm x 25cm

THE ANNOUNCEMENT
Gravura em cobre
Dimensões da imagem: 115mm x 100mm
Dimensões do papel: 33cm x 25cm

ABORTION
Gravura em cobre
Dimensões da imagem: 190mm x 126mm
Dimensões do papel: 56cm x 38cm

THE TROPHY
Gravura em cobre (5 cores)
Dimensões da imagem: 98mm x 68mm
Dimensões do papel: 32cm x 24cm

JORG REMÉ (HOLANDA)

Danzig (Holanda), 1941.
Reside em Haia. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: Associated American Artists, Nova Yorque, 1971; Third British International Print Biennale, Bradford, 1972; Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia, 1972/76/78; Internationaler Kunstmark, Basel e Dusseldorf, 1973; Museo de Arte Contemporáneo, Ibiza, 1974; Institut Nerlandais, Paris, 1976; Salon de Mai, Paris, 1977; Toho Art Corporation, Tóquio e Osaka, 1978; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978; Idea Gallery, Haia, 1979. Realizou diversas exposições individuais, destacando-se: Galeria Formes, Tóquio, 1970; Galeria Walther, Dusseldorf, 1971; Galeria Kerlikowsky und Kneiding, Munique, 1973; Museu Fodor, Amsterdam, 1974; Galeria Bernd Slutzky, Frankfurt, 1975; Galeria de Arte Enrique Camino Brent, Lima, 1976; Galeria Farber, Bruxelas, 1977/79; Galeria VolkerWiegand, Colônia, 1977; Galeria Ado, Bonheiden, 1979; Galeria Carneol, Gothenburg, 1979.

The inner model of Jorg Remé, a microcosm of feeling, fatamorgana, nostalgia and desire, is mostly set int the dreamlike, irreal landscape of our free time — in paradise — like environments far beyond traffic signs, or in cherished privacies such as a room, a bathtub, a chair, where daydreaming can choose its own forms, protected against the oppressive aesthetic laws of social intercourse. His figures, swelling out of their deepest being, and thus coming to life, embody the fascinating, lovely, inmitable strangeness. They suggest intensely the physical mysteries such as growth, eroticism, procreation. They depict the secret, innate vitality from which ideology and technology tried to strange the human conciousness. Remé often evokes in his paintings a metaphor between the vegetation, the animal world and the human figures; they are sett in the same Utopia. Celan said that art researches things 'in the light of utopia' — that is the point of convergence to which all signs and images are directed and from where they originate.
Laure Van KREVELEN

FATA MORGANA IN EGYPT
Óleo sobre tela
135cm x 160cm

GREAT BABOON
Óleo sobre tela
135cm x 160cm

SEM TÍTULO
Aquarela e lápis sobre papel
23cm x 20cm

SEM TÍTULO
Aquarela e lápis sobre papel
25cm x 20cm

SEM TÍTULO
Aquarela e lápis sobre papel
25cm x 18cm

MARGIT BALLA (HUNGRIA)

Budapest (Hungria), 1947.
Graduada pela Escola Superior de Artes Decorativas em 1974. Artista gráfica, suas atividades abrangem notadamente a gravura em água forte. Membro do "Estudio de Jovens Artistas" desde 1974 e da Associação de Artistas Húngaros, a partir de 1976. Participou de diversas exposições coletivas nacionais e internacionais. Exposições individuais: Galeria Studió, Budapest, 1975; Colônia, 1977; Offentliche BÜcherhalle, Hamburgo, 1978, Galeria Flottbeck, Hamburgo, 1979; Colônia, 1979.

"Balla Margit, em contraste com Ferenc e Imre, dirige-se ao estilo das épocas históricas. Ela pressiona sua crescente fantasia por entre os moldes das formas barrocas espumosas; sua linguagem e seus temas — sob o signo do patetismo nobre — na verdade exigem esta dicção patética que evoca o passado. Ainda que esta atitude evoque a representação alegórica de séculos anteriores consegue evitar seu aborrecimento através da pompa de seus desenhos semelhantes a finura da ourivesaria."
Supka MAGDOLNA

CAVALIERS APOCALYPTIQUES
Gravura em água forte
30cm x 19,5cm

ÉQUINOXE
Gravura em água forte
15,5cm x 12cm

LANCEUR DE CERF-VOLANT
Gravura em água forte
15,5cm x 12cm

ADIEU CHEZ LA MER
Gravura em água forte
29,5cm x 19,5cm

LÉDA
Gravura em água forte
29cm x 20cm

RÊVE DE JASON
Gravura em água forte
29,5cm x 20cm

FERENC BANGA (HUNGRIA)

Budapest (Hungria), 1947.
Obteve a bolsa de estudos "Derkovits", entre 1974 e 1977. Participou de exposições coletivas na Hungria e no exterior. Exposições individuais: Clube dos Construtores Técnicos, Budapest, 1970; Clube de Derkovitz, Budapest, 1971; Galeria Studió, Békéscsaba, 1972.
"Tem um papel notável e especialmente criativo a nova geração de artistas gráficos que, com toda a inspiração valentemente submergem nas profundas águas da imaginação das formas populares e ancestrais para depois voltarem à superfície com rasgos que rejuvenecem nossa visão. Entre eles detaca-se Ferenc Banga com a originalidade de seu modo de ver. O estilo de sua pantomima relacionada com os contos populares sem, no entanto, ser semelhante, evoca a atmosfera jocosa e, ao mesmo tempo, dramaticamente grotesca do teatro de títeres."
Supka MAGDOLNA

PASSÉ, FUTUR SONT LE PRÉSENT
Gravura sobre linóleo
39cm x 52cm

SAVEZ-VOUS D'ATTENDRE?
Gravura sobre linóleo
35cm x 45cm

S'EST ENVOLÉ PRESQUE
Gravura sobre linóleo
35cm x 45cm

MON ÉTOILE, MON NAUTONIER
Gravura sobre linóleo
33cm x 43cm

LE VAI VRAI CHASSEUR
Gravura sobre linóleo
33cm x 43cm

LA PORTE
Gravura sobre linóleo
60cm x 40cm

ANDRÁS FELVIDÉKI (HUNGRIA)

Budapest (Hungria), 1946.
Graduado pela Escola Superior de Artes Decorativas, em 1972. Suas atividades abrangem a ilustração, a gravura e o cartaz. Membro do "Estudio de Jovens Artistas", desde 1974. Realizou exposição individual na Galeria Studió, Budapest, em 1975.

"Depois da primeira impressão as obras da artista Margit são relacionadas com os trabalhos de András Felvideki no que concerne ao estilo, principalmente pelos motivos arquitetônicos historicizantes e pela dinâmica da dicção. Mas o caráter decorativamente feminino da arte de Margit Balla é aqui substituído pelos fortes contrastes estruturais e visões cinéticas, elementos que conservam a tensão da obra de Felvideki. Uma emoção intensa e autêntica é o ponto de partida e a inspiração temática de sua arte."
Supka MAGDOLNA

BATEAU SUR LE PONT
Gravura em água forte
25cm x 35cm

COMBAT DU BORD DE MER
Gravura em água forte
25cm x 35cm

ARSENAL
Gravura em água forte
25cm x 35cm

PULPITRE DU JEAN
Gravura em água forte
25cm x 35cm

PLANÉTAIRE
Gravura em água forte
25cm x 35cm

JUSTIN
Gravura em água forte
25cm x 35cm

IMRE KOVÁCS (HUNGRIA)

Debrecem (Hungria), 1938.

Graduado pela Escola Superior de Belas Artes de Budapest em 1968. Suas atividades abrangem a gravura, notadamente os processos em água forte e água tinta. Obteve a bolsa de estudos "Derkovits", entre 1969 e 1972. Participou de diversas exposições coletivas nacionais e internacionais, realizando exposições individuais na Galeria Studió de Budapest em 1972 e em Békéscsaba, em 1973.

"Semelhante a arte de Banga Ferenc e sua inspiração popular é o trabalho de Imre Kovács, a medida em que suas visões cósmicas têm sido concebidas sob o signo da fé na natureza e da imaginação etnográfica ornamental. Por trás da aparência minuciosamente decorativa residem conteúdos comoventemente humanos acerca da humanidade liliputiana refletida em dimensões cósmicas gigantescas. O virtuosismo das técnicas gráficas assumindo um sentido de equilíbrioassegura que os meios formais não se tornem objetivos."
Supka MAGDOLNA

OISEAU-TERRE I
Gravura em zinco
30cm x 30cm

OISEAU-TERRE II
Gravura em zinco
30cm x 30cm

DANS LA COUR DU SOL
Gravura em zinco
30cm x 10cm

CHRONOS
Gravura em zinco
30cm x 10cm

EXPÉRIENCE
Gravura em zinco
30cm x 10cm

BÉLA STENTTNER (HUNGRIA)

Budapest (Hungria), 1928.
Graduado pela Escola Superior de Belas Artes de Budapest, em 1952. Membro fundador do "Estudio de Jovens Artistas", em 1958. Obteve a bolsa de estudos "Derkovits", em 1960. Participou de inúmeras exposições coletivas nacionais e internacionais. Exposições individuais: Clube dos Jovens Artistas, Budapest, 1961; Dala Dürer, Budapest, 1965; Biblioteca de Széchenyi, Budapest, 1969; Vác, 1970; Mücsarnok, Budapest, 1973; Szeged, 1973; Jászberény, 1976; Miskolc, 1979.

"(...) Seguindo outro caminho de intenção estilizadora Béla Stettner chega a um fim totalmente distinto, a uma fórmula gráfica. Essa artista reconheceu no "estilo novo" — iniciador da arte moderna — o elemento para moldar com graça suas visões apocalípticas, suas paixões, seus sofrimentos; dando uma sutil representação ao grave conteúdo através de formas e cores vibrantes além de seu característico refinamento técnico."
Supka MAGDOLNA

NU, 1978
Monotipia e estampagem
44cm x 33cm

TENSION, 1978
Monotipia e estampagem
22cm x 50cm

FÉTICHE, 1978
Monotipia e estampagem
31cm x 35cm

TERREUR ET FUITE, 1978
Monotipia e estampagem
29,5cm x 58cm

WILLIAM HOOK (ILHAS VIRGENS BRITÂNICAS)

Nova York (Estados Unidos), 1925.
Reside em Maryland. Realizou estudos na Art Students League, Nova York; Educational Alliance, Nova York e National Academy of Design, Nova York. Participou de diversas exposições coletivas em Nova York de 1956 a 1965. Realizou exposição individual na Ahda Artzt Gallery de Nova York, em 1966.

SEM TÍTULO
Pintura
105cm x 110cm

SEM TÍTULO
Pintura
120cm x 105cm

SEM TÍTULO
Pintura
125cm x 150cm

SEM TÍTILO
Pintura
125cm x 150cm

SEM TÍTULO
Pintura
125cm x 150cm

SEM TÍTULO
Pintura
125cm x 165cm

SEM TÍTULO
Pintura
112,5cm x 122,5cm

SEM TÍTULO
Pintura
100cm x 110cm

SEM TÍTULO
Pintura
125cm x 165cm .

JOGEN CHOWDHURY (INDIA)

Faridpur (India), 1939.
Graduado pela Escola de Artes e Ofícios de Caltutá, realizou estudos na École Nationale des Beaux Arts de Paris em 1965/67. Participou da II Trienal Internacional de Arte Contemporânea, Nova Delhi, 1972; Pintores Indianos, França, 1965; Cité Internationale des Arts, 1966/67; Exposição de Mosaicos, Maison des Beaux Arts, Paris, 1967.

Jogen Chowdhury works in coloured inks and wash, building up each haunting image with an intriticate mesh of lines which models the form, suggests the volume and creates a stimulating presence. The proportions, the stance and the mood portrayed have a touch of fantasy.

Richard BARTHOLOMEW

LIFE II, 1976
Tinta sobre papel
154cm x 152cm

DAY DREAMING, 1979.
Tinta sobre papel
152cm x 182cm
MAN ON SOFA, 1976
Tinta sobre papel
152cm x 152cm

GANPATI (GOD OF WEALTH), 1974
Tinta sobre papel
155cm x 110cm

LIFE I, 1973
Tinta sobre papel
155,5cm x 151,5cm

SHANTI DAVE (INDIA)

Ahmedabad (India), 1931.
Participou de diversas exposições, entre as quais: Modern Indian Art, exposição itinerante, Suíça, Alemanha, Egito, América do Sul, 1959; International Graphic Exhibition, Lugano, 1960; Bienal de Paris, 1961; Commonwealth Exhibition, Londres, 1962; Ásia Society, Nova York, 1963, Bienal de Tóquio, 1965; Bienal Internacional de São Paulo, 1965; Trienal Internacional de Arte Contemporânea, Nova Delhi, 1968, 1975 e 1978.

Shanti Dave's works could also be regarded as ideal, myth oriented "landscapes" as the forms and structure and colouring convey the impression, when seen from a little distance, that these are aerial views of islands, peninsulas and archipelagoes. But a closer view will bring to light specific detail such as Tibetan word block images, script and minor figurations which are symbolic and active tactile images. Taking both points of view together and reading these impressions as one, taking the land forms and the religious tablets as a whole, taking the suggesttion and the statement - Shanti Dave's world picture, it would appear, is of a timeless civilization which has impressed itself on nature, and which nature as phenomena and matter, supports.

Richard BARTHOLOMEW

PAINTING I, 1978
Óleo sobre tela
155cm x 175cm

PAINTING II,1978
Óleo sobre tela
155cm x 175cm

PAINTING III, 1974
Óleo sobre tela
80 cm x 175cm

PAINTING IV, 1974
Óleo sobre tela
175cm x 80cm

PAINTING V, 1974
Óleo sobre tela
175cm x 80cm

RAM KUMAR (INDIA)

Simla (India), 1924.
Realizou estudos de pintura com André Lhote e Fernand Léger em Paris, obteve o J.D.R. IIIrd Fellowship para estudos nos Estados Unidos em 1969/70. Exposições coletivas: Bienal de Tóquio, 1957 e 1959; Bienal Internacional de São Paulo, 1961 e 1965; Art Now in India, Ghent, Bélgica, Londres, 1965; Travelling Exhibition of Indian Art, Japão e América do Sul, 1965/66; Travelling Exhibition of Contemporary Indian Art, Estados Unidos, 1970/72; Contemporary Indian Painting, Exposição em Comemoração do 25º Aniversário da Independência da India, Washigton e Pasadena, 1973. Realizou exposições individuais em Paris (1951), Praga (1955), Colombo (1957) e Varsóvia (1958). Obteve Menção Honrosa na VI Bienal de São Paulo, em 1961.

Ram Kumar and Shanti Dave express themselves in what can be teermed an abstract idiom. In the works of Ram Kumar landscape is vision in both senses of the word - as vistas of the physical environment seen as vast perspectives of land mass, vegetation, water and atmosphere e from a great height and also as a conceptual appraisal or an imaginative formulation of this profound experience of space and time. There is both activity and stillness in these immaculately and articulately composed works.

Richard BARTHOLOMEW

LANDSCAPE I,1977
Óleo sobre tela
152,5cm x 140cm

LANDSCAPE II, 1979
Óleo sobre tela
114cm x 178cm

LANDSCAPE III, 1979
Óleo sobre tela
101,5cm x 178cm

LANDSCAPE IV, 1979
Óleo sobre tela
101,5cm x 178cm

LANDSCAPE V, 1979
Óleo sobre tela
88,5xm x 165cm

A. RAMACHANDRAN (INDÍA)

Kerala (India), 1935.
Graduado em Belas Artes pela Universidade de Visva Bharati em 1961. Participou da Bienal de Tóquio, 1967; I, II e III Trienal Internacional de Arte Contemporânea, Nova Delhi, 1968/71/75; Arte Contemporânea da India, Austrália, 1969; Arte Contemporânea da India, Museu de Arte Moderna de Tóquio, 1970; Arte Contemporânea da India, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Caracas, 1971; Arte Contemporânea da India, Comemoração do 25º Aniversário da Independência da India, Washington e Pasadena, 1973; Arte Indiana, Bulgária, Iugoslávia, Polônia e Bélgica.

Ramachandran whose compositions are large and, as it were, on an epic scale, portrays a private myth in which clearly delineated creatures, dramatically stanced, enact a surreal activity or a ritual. Terrifying in concept and in depiction -we are never quite sure what the import of the action is - Rama-

chandran refers to allegory on the one hand and the nightmare-dream on the other. The draughtsmanship is splindid and conventionally strong and colour is used to build up an other worldly mood.

Richard BARTHOLOMEW

GHANDARI, 1978/79
Óleo sobre tela
179cm x 167cm

THE CHASE, 1975
Óleo sobre tela
289cm x 183cm

MELON SELLERS, 1977
Óleo sobre tela
238cm x 168cm

GRAVE DIGGERS, 1977
Óleo sobre tela
243cm x 166cm

NUCLEAR RAGINI, 1975
Óleo sobre tela, 1975
140cm x 140cm

K. G. SUBRAMANYAN (INDIA)

Kerala (India), 1924.
Realizou estudos no Presidency College em Madras e na Slade School of Art, em Londres. Obteve a British Council Research Scholarship em 1955/56 e a J.D.R. IIrd Fellowship (Estados Unidos) em 1966/67. Participou da Indian Art Exhibition, Estados Unidos, 1953; Bienal Internacional de São Paulo, 1961; Bienal de Tóquio, 1964; I e II Trienal de Arte Contemporânea, Nova Delhi, 1968/75; Indian Art, Teheran, 1971. Obteve Menção Honrosa na VI Bienal de São Paulo, em 1961.

The terracottas panels of K.G. Subramanyan which carry a series of images in relief are deliverately naive and are pictographic in codept but spontaneously expressive as humorous comment or satire. A detail drawn form life, or the human situation is made an integral image. This is presented as an insinuating mask or a curiously juxtaposed combination of motifs, partly ambiguous and partly explicit. Facetsnand sections can be seen separately, but generally the series on one panel adds up into a kind of cumulative theme, and the presentation, at one level, is anecdotal. The element of play, of making the plasticity of clay eloquent and significant will immediately strike the spectator.

Richard BARTHOLOMEW

MUDRAS I, 1978
Relêvo em terracota
100cm x 100cm

PORTRAITS I, 1978
Relêvo em terracota
100cm x 100cm

PORTRAITS II,1978
Relêvo em terracota
100cm x 100cm

FISHES & FOSSILS I, 1978
Relêvo em terracota
100cm x 100cm

WARDROBE DRAMA I, 1978
Relêvo em terracota
100cm x 100cm

BAGONG KUSUDIARDJO (INDONÉSIA)

Jogyakarta (Indonésia), 1928.
Reside em Jogyakarta. Obteve bolsa de estudos da Fundação Rockefeller para estudos de dança clássica e moderna na Ásia, América do Norte e Europa. Fundador e diretor do Centro de Estudos de Dança Bagong Kusudiardjo, 1963. Participou da Exposição "Batik Arts" em Jogyakarta, Surabaya, Bandung, Jakarta, Semarang, Denpasar, Singapura e Roma, 1963/71; Exposição de Pinturas na Embaixada da Indonésia na Holanda, 1973; "Batik Paintings", Museo de Arte Oriental, Buenos Aires, 1973. Realizou exposições individuais em Borre Are, 1973 e em Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1975/77.

"A pintura Batik é uma continuação das tradições de pintura Batik desenvolvidas na ilha de Java. O Batik tradicional é um segredo que vem sendo transmitido de geração à geração, de pais à filhos, desde tempos imemoriais e conta já muitos séculos de história (...). Batiks eram trajes quase exclusivos, obrigatórios em cerimônias tais como: casamentos, circuncisões, visitas importantes de reis, príncipes e para juízes de tribunais, especialmente em Java Central. O recente desenvolvimento do Batik após a independência da Indonésia tornou-o popular, para todas as camadas da população, homens e mulheres. Desde 1968 venho tentando desenvolver o Batik não só como uma obra de arte para satisfação pessoal do prazer da visão, mas também como meio de expressão. (...) Por isso a minha pintura Batik é minha linguagem espiritual, que é muito livre, mas recebe influência do meio ambiente que procuro exprimir em meus trabalhos."
Bagong KUSUDIARDJO

BHARATA YUDHA WAR
235cm x 100cm

THE MOON AND THE SUN
235 cm x 100cm

TOWARDS THE ACHIEVEMENT OF THE IDEALS
235cm x 88cm

ZAINI (INDONÉSIA)

Pariaman (Indonésia), 1924/1977.
Foi membro do Conselho de Arte de Jakarta, professor do Departamento de Belas Artes do Instituto de Educação Artística de Jakarta, co-fundador da Associação de Pintores da Indonésia, ilustrador da Revista "Horizon". Participou da I Bienal de São Paulo, 1953; Exposições em Ljubljana, 1963; Bienal Internacional de Gravura, Tóquio, 1964; além de diversas exposições em Jakarta de 1952 a 1973.

"Zaini e seus trabalhos não são estranhos ao povo brasileiro, em especial o de São Paulo, pois já participou da II Bienal de São Paulo em 1953. (...) Como ser humano Zaini tinha um caráter interessante e como artista produziu excelentes trabalhos. Zaini como ser humano e Zaini como pintor, duas pessoas diferentes mas equivalentes, que se completavam mutuamente, coisa muita rara num artista, ou em qualquer outro indivíduo. Era um homem muito alegre e popular, relacionava-se facilmente e, além disso, era muito paciente e atencioso para com os outros. Zaini era muito apegado a seus princípios, mas não bitolado. Como pintor desenvolveu sua própria técnica, de acordo com suas tendências, enquanto muitos se deixavam levar pelos últimos estilos em voga. Zaini valorizou-se, valorizando e aperfeiçoando a própria técnica. Zaini faleceu no dia 25 de setembro de 1977. Gostaria de agradecer à direção da Bienal de São Paulo que possibilitou a exposição de três de suas pinturas, "in memorian", e também ao Embaixador do Brasil na Indonésia, Josias Carneiro Leão, pelo empréstimo de seis pinturas de Zaini, que compuseram as nove pinturas do artista expostas na XIV Bienal de São Paulo."
Adam MALLIK, Vice-Presidente da Indonésia

"Seu interesse pelo povo foi fartamente evidenciado durante a revolução. Zaini estava vivamente impressionado com o espírito patriótico dos soldados na frente de batalha mas, ao mesmo tempo, inquieto ao observar a vida noturna das prostitutas de Solo. Neste período sua produção foi intensa chegando a vinte peças de aquarela e pastel por dia . Mais tarde, fundou a "Yayasan Seni & Design" com Oesman Effendy e Trismo Sumardjo. Em 1963 quando as atividades culturais não

eram bem vista pelo poder dominante, Zaini juntou-se ao grupo que reagiu duramente contra a situação, lutando pela liberdade de expressão. Contudo, a "Manikebu", ou Manifestação Cultural, espontaneamente assinada por pintores, escritores, atores e jornalistas foi destruída e proibida por Sukarno em 1964. Consequentemente — antes de 1965 — a repressão contra as atividades culturais fez com que Zaini, como vários outros artistas, se isolasse em seu estúdio. (...) Embora suas atividades abrangessem notadamente a pintura a óleo, Zaini passa a interessar-se pelas artes gráficas, auxiliando na elaboração de cartazes revolucionários. Contornando as dificuldades de execução de cliches em metal, Zaini desenvolveu um método eficaz de faze-los em madeira. Na década de 50 Zaini dedicou especial atenção aos valores estéticos, na tentativa de contrabalançar seus impulsos espontâneos de expressão. Assim, não só o povo torna-se seu tema de expressão, como também os barcos que passam a consistir um meio perfeito de comprovação de sua habilidade para a pintura estética. Com esse procedimento Zaini encontrou o real significado da pintura, e através dos elementos estéticos da linha e da cor tentou atingir a melhor viabilidade da expressão como uma efetiva visão do mistério e da magia da vida."

LAGO DE TOBA, 1977
100cm x 108cm

BARCO, 1977
100cm x 100cm

NATUREZA, 1977
100cm x 120cm

DEMONIOS, 1965
50cm x 70cm

BARCOS, 1964
50cm x 70cm

DEMONIO, 1961
59cm x 46cm

AUTO RETRATO, 1965
50cm x 50cm

GATO PRETO, 1965
30cm x 63cm

DOIS PÁSSAROS, 1965
30cm x 63cm

DIA AL-AZZAWI (IRAQUE)

Bagdá (Iraque), 1939.
Graduado em Arqueologia pela Universidade de Bagdá e em Belas Artes pelo Instituto de Belas Artes de Bagdá, Iraque. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Exposição Itinerante de Arte Árabe, Países Árabes, Londres, Roma; I Trienal de Arte Internacional, Índia, 1974; IV e V Bienal Internacional de Cartazes, Varsóvia; Festival Internacional de Arte de Cagnes-sur-mer, França; Bienal de Veneza, 1976; International Exhibition of Drawings, Nova York, 1977; Contemporary Arab Graphics, Londres, 1978; Exposição Internacional de Cartazes, Beirut, 1978. Realizou 31 exposições individuais em Bagdá, Kuwait, Beirut, Frankfurt e Londres.

SEM TÍTULO
100cm x 120cm

SEM TÍTULO
100cm x 120cm

SEM TÍTULO
100cm x 120cm

SEM TÍTULO
100cm x 120cm

RAFA AL-NASIRI (IRAQUE)

Tikrit (Iraque), 1940
Graduado em Belas Artes pelo Instituto de Belas Artes de Bagdá, realizou estudos em Pequim e Lisboa. Participou da International Graphics Exhibition, Leipzig, 1965; Trienal da Índia, 1968/75; Internacional Graphics Exhibition, Bélgica, 1969; III Exposição Internacional, Varsóvia 1970; Exposição Internacional de Cartazes, 1972/74/76; Exposição Internacional de Desenho, Iugoslávia, 1974/76; Festival Internacional de Arte de Cagnes-sur-mer (Prêmio Nacional), França, 1977: The First International Exhibition of Drawings, Nova York, 1977. Realizou inúmeras exposições individuais em Hong Kong, Bagdá, Lisboa, Casablanca e Kuwait.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

NOORI AL-RAWI (IRAQUE)

Rawa (Iraque), 1925.
Graduado em Belas Artes pelo Instituto de Belas Artes de Bagdá, em 1959. Participou da Exposição de Arte Contemporânea do Iraque em Roma, Viena, Madrid, Londres e Beirut, 1967; Trienal de Nova Delhi, India, 1968/75; Arte Contemporânea do Iraque, Polônia e Suiça, 1975/76/77. Realizou exposição individual em Londres, 1977.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
110cm x 130cm

SEM TÍTULO
123cm x 133cm

SEM TÍTULO
120cm x 170cm

AMER AL-UBAIDI (IRAQUE)

Najaf (Iraque), 1943.
Graduado pelo Instituto de Belas Artes de Bagdá e pela Academia de Belas Artes de Bagdá, Iraque. Participou de diversas exposições coletivas no Iraque e exterior, entre as quais a Exposição Internacional de Ibiza, Espanha, onde obteve o Primeiro Prêmio, e o Festival Internacional de Arte de Cagnes-sur-mer, França. Realizou 6 exposições individuais em Bagdá, Jedda e Kuwait.

SEM TÍTULO
111cm x 112cm

SEM TÍTULO
131cm x 137cm

SEM TÍTULO
111cm x 112cm

SHAKIR HASAN (IRAQUE)

Samawa (Iraque), 1925.
Graduado em Sociologia pela Universidade de Bagdá e em Belas Artes pelo Instituto de Belas Artes de Bagdá. Realizou estudos, durante 4 anos, no Institute des Beaux Arts, Paris. Participou de exposições no Museu Nacional de Arte Moderna, Bagdá; I e II Bienal Árabe, Bagdá, 1937/76; Festival Internacional de Artes de Cagnes-sur-mer (Prêmio Nacional), França, 1975; Bienal de Veneza, 1976.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

SEM TÍTULO
120cm x 120 cm.

BORIS BUCAN (IUGOSLÁVIA)

Zagreb (Iugoslávia), 1947.
Graduado pela Academia de Belas Artes de Zagreb em 1972. Desde 1968 Bucan tem participado de diversas exposições, entre as quais: Bienal de Cartazes, Varsóvia, 1968/70/74/76/78; Bienal de Cartazes, Brno, 1970; VIII Bienal de Jovens, Paris, 1971; IV Bienal de Desenho Industrial Iugoslavo, Ljubljana, 1971; Bienal — Seção de Desenho Industrial, Veneza, 1972; "Global Eye", Tóquio, 1972; "International Playing Group", Nova York, 1973; "Trigon", Graz, 1973; "Iugoslávia 74", Buenos Aires, 1974; "ICOGRADA", Londres, 1975; Encontro Aberto de Video, Paris, 1975; Exposição Internacional de Cartazes, Rostock e Weimar, 1977; VIII Bienal de Desenho Gráfico, Brno, 1978; "New Art Practice", Zagreb, 1978.

LIE, 1973
480cm x 480cm

RED CROSS, 1975
Tela em cores
452cm x 400cm

RADOMIR DAMNJANOVIC-DAMNJAN (IUGOSLÁVIA)

Mostar (Iugoslávia), 1936.
Graduado pela Academia de Belas Artes de Belgrado em 1957. Participou de diversas exposições na Iugoslávia e no exterior, destacando-se: Studio "F", Ulm, 1961; Musée d'Arte Moderne, Paris, 1962; VII Bienal Internacional de São Paulo, 1963; Documenta III, Kassel, 1964; Bienal de Jovens, Paris, 1965; Galleria Casa del Popolo, Florença, 1966; Bienal de Veneza, 1966/76: Bienal de Tóquio, 1967/79; III Trienal de Belgrado, 1967; Carbide Gallery, Nova York, 1969; Guggenheim Museum, Nova York, 1970; Trigon, Graz, 1975; Quadrienal de Roma, 1977; Trienal de Desenho, Wroclaw, 1978; Centro Internazionale di Brera, Milão, 1979.

BLACK, 1979
Acrílico sobre tela
227cm x 160cm

RED, 1979
Acrílico sobre tela
227cm x 160cm

THREE PINK ONES, 1979
Acrílico sobre tela
227cm x 150cm

SIX WHITE ONES, 1979
Acrílico sobre tela
227cm x 150cm

JULIJE KNIFER (IUGOSLÁVIA)

Osijek (Iugoslávia), 1924.
Graduado pela Academia de Belas Artes de Zagreb em 1957. Participou de diversas exposições, destacando-se: Galerie Denise René, Paris, 1961; Studio "F", Ulm, 1961; "Novas Tendências 1 e 2", Zagreb, 1961/63; IV Bienal, San Marino, 1963; "Atual 65", Berna, 1965; III e IV Trienal, Belgrado, 1967/70; EXPO 67, Montreal, 1967; McGraw-Hill Inc., Nova York, 1969; IX, X, XIII Bienal de Artes Gráficas, Ljubljana, 1975/77/79; "Graveer Kunst", Roterdam, Gent e Bruxelas, 1972; XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973; Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio, 1973; Galeria DEMARCO, Edinburgh, 1975; Galleria del Cavallino, Veneza, 1976; XXXVII Bienal de Veneza, 1976; "Trigon", Graz, 1977; Galeria de Arte Moderna, Mantova, 1977; Gravura Iugoslava Contemporânea, América Latina, 1977; "New Art Practice", Zagreb, 1978; Bienal de Tóquio, 1979.

MEANDER, 1976
Acrílico sobre tela
74cm x 64cm

MEANDER, 1978
Acrílico sobre tela
130cm x 190cm

MEANDER
Acrílico sobre tela
190cm x 130cm

IVAN KOZARIC (IUGOSLÁVIA)

Petrinja (Iugoslávia), 1921.
Graduado pela Academia de Belas Artes de Zagreb em 1949. Reside e trabalha em Zagreb como escultor, embora utilize também outras expressões desde que dedicou-se a trabalhos conceituais. Participou de diversas exposições na Iugoslávia e no exterior, destacando-se: Galerie Creuze, Paris, 1959/63; III Bienal Mediterrânea, Alexandria, 1959; Musée Rodin, Paris, 1960/61; Bienal de Escultura, Carrara, 1962; Salão da Jovem Escultura, Paris, 1965; EXPO 67, Montreal, 1967; Galerie Claude Bernard, Paris, 1967; Galeria Nacional, Praga, 1969; Hayward Gallery, Londres, 1970; Grand Palais, Paris, 1971; Museu Leverkusen, 1974; Bienal de Veneza, 1976; "New Art Practice", Zagreb, 1978.

SHEET, 1974
Tecido em linho / fios coloridos
148cm x 160cm

SHEET, 1974
Tecido em linho / metal
128cm x 186cm

SHEET, 1974
Tecido em linho / fios coloridos
138cm x 210cm

SHEET, 1974
Tecido em linho / cores
104cm x 206cm

BUNDLES, 1967-73
Três peças
Tecido em linho
Altura: 50cm
Diâmetro: 60cm

ANDRAZ SALAMUN (IUGOSLÁVIA)

Ljubljana (Iugoslávia), 1947.
Estudou Literatura Comparada e Filosofia em Ljubljana, graduando-se em 1975. De 1968 a 1971 integrou o grupo "OHO" Como membro desse grupo participou de exposições na Galeria Moderna, Ljubljana, 1968/69; Galeria Rotovz, Maribor; Galeria do Centro de Estudantes, Zagreb; Galeria de Arte Contemporânea, Zagreb; Atelier 212, Belgrado; Youth Hall, Belgrado; IV e V Trienal de Belgrado; Youth Tribune, Novi Sad; Galleria Techné, Florença; Museumof Modern Art, Nova York; Kunstverein, Munique. Como pintor, participou da Bienal de Paris, 1973; CAYC - Seleção Iugoslava, Buenos Aires, 1974; "Trigon", Graz, 1975; "New Art Practice", Zagreb, 1978; "Slovenian Art 1945-78", Ljubljana, 1979; além de várias outras exposições individuais e coletivas.

GIORGIONE, 1976
Técnica mista sobre tela
216cm x 300cm

SEM TÍTULO, 1976
Técnica mista sobre tela
300cm x 216cm

SEM TÍTULO, 1976
Técnica mista sobre tela
Diâmetro: 250cm.

SHOICHI IDA (JAPÃO)

Kyoto (Japão), 1941.
Reside em Kyoto. Pós-graduado pelo Departamento de Pintura da Universidade Municipal de Kyoto, 1965; obteve bolsa de estudos do Governo Francês em 1968. Participou de inúmeras exposições coletivas, entre as quais: Bienal Internacional de Gravura, Tóquio, 1968/70/76; Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio e Kyoto, 1968/70/74/76; Bienal Internacional de Jovens Gravadores, Vancouver, 1969; Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana, 1971/73/75/77/79; Exposição de Novos Gravadores Japoneses, PrattGraphic Center, Nova York, 1973; Bienal Internacional de Gravura, Ibiza, 1976/78; Bienal Internacional de Gravura, Bradford, 1979. Exposições individuais: Galeria Beni, Kyoto, 1965/66/68/75/76/79; Dragon Inc., Paris, 1970; Gallery Crews, Nova York, 1970; Basel O, Suiça, 1973; Galeria Himeji, Tóquio, 1974/75/76; Upstairs Gallery, San Francisco, 1976; Galeria Tóquio, 1977/79; Soker-Kaseman Gallery, San Francisco, 1978; Galeria Medusa, Berlim, 1979.
Conjunto de três peças bidimensionais
Desenhos em tinta preta (frente e verso)
Dimensão unitária: 300cm x 200cm

Conjunto de três peças - esculturas de solo
Papel, pedras e neón
Dimensão unitária: 150cm x 210cm

SETSUKI ISHI (JAPÃO)

Tóquio (Japão), 1946.
Reside em Kanagawa-Ken. Graduada pela Academia de Arte Sokei em 1974, realizou estudos na École des Beux Arts, Paris, 1974/75. Participou de exposições coletivas na Galeria Daikyocho, Tóquio, 1971; Galeria Fujiyoshi, Tóquio, 1973; Bienal de Tóquio, 1978; 14ª Exposição de Arte Contemporânea do Japão, Tóquio, 1979. Realizou exposições individuais na Galeria Takekawa, Tóquio, 1976; Galeria Surugadai, Tóquio, 1977/78; Galeria Tamura, Tóquio, 1979; Galeria Box, Nagoya, 1979. Premiada na Bienal de Tóquio, 1978.

PROJETO AMBIENTAL
Holografia, arte luminíca, video tape
600cm x 1000cm x 300cm.

NOBUO YAMANAKA (JAPÃO)

Osaka (Japão), 1948.
Reside em Tóquio. Graduado pela Universidade de Arte Tama, Tóquio, 1969. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Modern Formative Arts, Museu de Kyoto, Japão, 1972/73; Thee-men Exhibition; Fixed River Atelier Sinon, Tóquio, 1972; Arte Japonesa Moderna, Dinamarca, 1974; Tenjo Sajiki/Non-Theatrical Drama, Centro de Cultura Moderna, Tóquio, 1975; Affair and Practice, Centro de Cultura Moderna, Tóquio, 1975; The Affair of Photography, Galeria Hamanoya, 1978; Bienal de Gravura, Tóquio; Museu Nacional de Arte Moderna, Tóquio, 1979. Realizou exposições individuais na Galeria Nirenoki, Tóquio, 1972/75/76; Galeria Tamura, Tóquio, 1972/77; Galeria Durant-Dessert, Paris, 1977; Galeria Al, Tóquio, 1979

CARLOS COLOMBINO (PARAGUAI)

Concepción (Paraguai), 1937.
Arquiteto, pintor, escultor e gravador, Colombino tem realizado diversas exposições individuais no Paraguai desde 1956, expondo ainda em Madrid, Buenos Aires, Washington, La Paz, Paris e Santiago. Participou da Bienal Internacional de São Paulo, de 1961 a 1967; IV Bienal de Paris; I Bienal de Quito; Exposição Arte Atual da América e Espanha, Madrid, Barcelona, Berna, Berlim, Lisboa, Roma e Nápoles, 1963/64; Bienal de Menton, 1970, além de diversas outras exposições coletivas. Recebeu, entre outros, o Prêmio de Pintura na mostra Arte Atual da América e Espanha, Madrid, 1965; Primeiro Prêmio de Pintura no Salão de Jovens Artistas da América Latina; Grande Prêmio na I Bienal de Quito, 1968.

La sensibilidad de Colombino vibra intensamente ante los ritmos naturales. En estos se inspiram sus primeras etapas pictóricas. La primera importante iniciada hacia 1959, ofrece ya las características básicas de Colombino, a las cuales el tiempo irá anadiendo densidad y riqueza sin modificarlas intrinsecamente y ratificando así su autenticidad esencial. A una breve etapa figurativa pronto desaparecida, hacia 1961, sigue una nueva eclosión de formas inspiradas en la Naturaleza, transfiguradas por esa vigorosa fantasía, que encuentra a la vez un aliciente en el hallazgo feliz de la ecuación que hará de la madera sostén materia y ámbito evocativo para sus obras, en las cuales palpita un abstracto lírico, perfecta cifra plástica de una Naturaleza virgen todavia y llena de misterios, una naturaleza donde todavia los mitos son posibles.
Josefina PLÁ, 1967

AUTORETRATO
Pintura

LA CAJA DE ZAPATAS
Pinturas

LA RAJADURA
Pintura

POLIEDRO DE LA MELANCOLIA
Pintura

ERASMO
Pintura

HERMANN GUGGIARI (PARAGUAI)

Assunção (Paraguai), 1924.
Realizou estudos na Escola Superior de Belas Artes Ernesto de la Cárcova, em Buenos Aires. Participou de diversas exposições coletivas nacionais e internacionais, dentre as quais a IV, V, VI, VIII, X e XI Bienal Internacional de São Paulo. Realizou diversas esculturas/monumento, destacando-se: *Parto, Ararupiá, Hungria, Kennedy, Inmanencia, Cristo, Processo Libertad, Paz* (Coleção da Universidade de Brandeis, Estados Unidos), *Cruz de Medellin, Nuá* escultura noturna, *Itaipú, Vuelo* e *Escultura Sonora*. Recebeu, entre outros, o Primeiro Prêmio de Escultura no 22º Salão de Primavera, Assunção, 1955; Primeiro Prêmio de Escultura na Exposição de Arte do Colégio Goethe; Primeiro Prêmio de Escultura no Concurso de Arte Religiosa, Assunção, 1957; Primeiro Prêmio do Centro Cultural Paraguaio-Americano, Assunção; Primeiro Prêmio de Escultura no Salão Esso de Artistas Jovens da América Latina, Assunção, 1965; Primeiro Prêmio Padre Lavorel, Radio Caritas, Assunção; Medalha de Prata na V Bienal Internacional de São Paulo, pela escultura em homenagem a Hungria, 1959; Medalha de Ouro na X Bienal Internacional de São Paulo, pela escultura *Cristo*, 1971.

"La plasticidad, la creacion de formas, se manifiesta hasta en lo mas recondito de la materia, como resultado de la lucha incesante entre fuerzas antagónicas de creacion y destrucción — de vida y muerte — principio cosmico inmutable que parece regir todo lo existente. A partir de esta verdad universal, Guggiari concibe sus obras como una interpretación plastica de la misma. Es así que, mientras "inmanencia" recrea el momento de la disgregacion, "ovario" — su antitesis esencial — surge de la tierra como un globulo viviente, para luego quebrarse como un huevo e inundar el espacio con sus gérmenes de vida, hasta remontarse a las estrellas. Esto parece simbolizar la evolución humana, su origen y su destino futuro. Pero este "ovario" sirve tambien como taller del artista sugiriendo así, un paralelismo entre la creación biologica y la artistica. Hermann no se detiene aqui, va mas allá, y en un salto gigantesco situa el Cristo — lo transcedente — por encima de aquella contradicción fundamental, mas alá de Eros y Tanatos. Sin embargo, este Cristo surge — como un

estallido de energia y potencia — desde el seno de la materia, sublimandola con su significado. Guggiari ha logrado con esta admirable trilogia, una plena conciencia de los valores esteticos inherentes a las leyes de la naturaleza, de donde extraen sus esculturas una tremenda significacion."
Osvaldo GONZALEZ REAL, 1972

HERMANN Guggiari é o único escultor paraguaio de monta, e um dos mais importantes artistas do país. Trabalha o ferro à maneira expressionista, mas com indiscutível vigor e talento, criando texturas à base da solda elétrica e fendendo volumes com tiros de carabina. Sua obra está impregnada da mesma atmosfera romântica e heróica dos primeiros artistas modernos, que defendem sua liberdade de criar e sua "marginalidade" com gestos insólitos e imprevistos.

Frederico MORAIS, *Expressionismo renitente, novos desenhistas e o gesto heróico de Guggiari*, in "O Globo", Rio de Janeiro, 9/2/1979

ARA RUPY'A
Escultura

/?
Escultura

CRISTO
Escultura

KENNEDY
Escultura

PARTO
Escultura

LA LIBERTAD, TU LIBERTAD Y LA MIA
Homenagem a J.L. Appleyard
Escultura

LOS DERECHOS DEL HOMBRE
Escultura

IGNACIO SOLER NUNEZ (PARAGUAI)

Assunção (Paraguai), 1891.
Especializou-se em pintura mural para edifícios, realizando diversos trabalhos para o Palácio Nacional, Colégio Militar, Ministério da Economia. Nunez dedica-se também a outras técnicas artísticas tais como a pintura a óleo, desenho a pastel e aquarela, realizando ainda experiencias em esculturas de terracota. Participou de numerosas exposições no Paraguai, além de diversas exposições na Alemanha, Espanha e Argentina, participando ainda na XII Bienal Internacional de São Paulo em 1973.

MERCADO GUASÚ

LOS BENEFACTORES

BAILE CACHACHÁ

LA CHIPERA

LA GRAN FIESTA

ESCENAS DE LA VIDA

ESCENAS DE LA VIDA

ESCENAS DE LA VIDA

LA CELDA

JOSÉ LATERZA PARODI (PARAGUAI)

Assunção (Paraguai), 1915.
Em 1946 inicia seus estudos de cerâmica sob a orientação de Josefina Plá. A partir de 1948 passa a participar anualmente em diversas exposições coletivas. Visita os Estados Unidos a convite do Departamento de Estado, realizando uma exposição em Washington. Participou da IV Bienal Internacional de São Paulo, onde obteve o "Prêmio Arno", integrando a representação paraguaia também na IX Bienal Internacional de São Paulo em 1967. Suas obras constam do Museu Municipal de Assunção, Museu "Julian de la Herrería", Museu Nacional de Cerâmica da Espanha, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Smithsonian Museum de Washington, além de numerosas coleções particulares no Paraguai e exterior. Foi Diretor do Museu de Belas Artes de 1958 a 1973.

Parodi, poucos anos depois de sua iniciação, demonstrou uma expressão personalíssima em peças que unem um sabor moderno a um puro ritmo americano. Segundo as palavras de um crítico, "a cerâmica paraguaia, representada por Julian de La Herrería, Josefina Plá e José L. Parodi, é a mais interessante, não só em volume, mas também em qualidades estéticas..."
Menezes JUNIOR

HABITANTE DEL BOSQUE I
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE II
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE III
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE IV
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE IV
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE V
Escultura

HABITANTE DEL BOSQUE VI
Escultura

TILSA TSUCHIYA (PERU)

Lima (Peru), 1936.
Realizou estudos na Escola de Belas Artes, aperfeiçoando-se em pintura e gravura na Escola de Belas Artes de Paris em 1960. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Nações Unidas, Nova York, 1960; Bienal de Jovens, Paris, 1960/62; Salón Internacional, México, 1960; Musée d'Art Moderne, Paris, 1961; Exposição de Pintores Latino-Americanos, Paris, 1965; II Bienal del Pacifico, Lima, 1968; I Exposición de Arte Andina, Lima, 1970; Exposición Internacional, Chile, 1971; II Llamamiento Plástico Latinoamericano, Cuba, 1972; Exposição de de Pintores Latino-Americanos, Amsterdam, 1973; "Plásticos Latinoamericanos", Caracas, 1973: Galeria T, Amsterdam, 1974; "Plásticos Latinoamericanos, Caracas, 1976; Exposição Coletiva Peruana, Londres, 1978; Dibujantes Peruanos, Buenos Aires, 1978; "40 Años de Pintura: Abstracción y Figuración", 1979. Exposições individuais: Instituto de Arte Contemporâneo, Lima, 1959/68/70; Galeria Carlos Rodriguez Saavedra, Lima, 1972; Galeria Arte Concentra, 1975; Galeria Astrolabio, Lima, 1976; Galeria Camino Brent, Lima, 1976; Casa de la Cultura, Quito, 1976.

ZBIGNIEW DLUBAK (POLÔNIA)

Radomsko (Polônia), 1921.
Reside em Varsóvia. Autodidata, seus primeiros trabalhos foram realizados em campos de concentração, durante a II Grande Guerra. Em 1976, juntamente com Jan Swidzinski, formulou a teoria da "Arte Contextual". Suas atividades abrangem a fotografia e a pintura. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Modern Art Exhibition, Cracóvia, 1948; Group 55, Varsóvia, 1955; Profiles IV, Kassel, 1964; V Grand Prix Internacional, Mônaco, 1969; Polish Art Axhibition, The Hall Galleries, Londres, 1974; Contextual Art, Galeria St Petri, Lund, 1976; Identifications, Arles, 1978. Exposições individuais: Photography Exhibition, Varsóvia, 1948; Painting, Varsóvia, 1966; Iconosphere I, Varsóvia, 1967; Tautologies, Galeria Permafo, Wroclaw, 1971; Galeria Contemporânea, Varsóvia, 1971; Desymbolization, Museu de Arte, Lodz, 1978.

"(...) As novas obras devem criar situações nas quais a desimbolização seja o resultado de sua construção, tornando-se a única forma de recepção com sentido. É uma atualização difícil pois exige a realização de várias operações em vários objetos, já que não pode criar nenhuma estilística. Constitui uma série de tentativas de retirar dos sinais da arte a sua relação com a tradição artística, constitui uma tentiva de dar às nossas emoções um contato instantâneo apenas com a obra. Exige, portanto, um outro tipo de atividade do receptor, sua ação em conjunto constitui uma co-criação da obra, mas não pode transformar-se num jogo, no qual o artista o introduz. Ao contrário do que acontecia até agora, a recepção proposta pela nova vanguarda não consiste na aplicação de fórmulas prontas ao objeto, mas de achar uma posição isenta delas. Exige, portanto, além do conhecimento da arte, um talento de percepção intuitiva da unidade do objeto, do observador e da arte. Portanto é possível que o mito da nova vanguarda não se realize nunca.
Zbigniew DLUBAK

SYSTEM E-2, 1978
Pintura em acrílico
60cm x 60cm

SYSTEM-COLLECTION, 1976
Conjunto de fotografias

DESYMBOLIZATIONS, 1978
Conjunto de fotografias

DESYMBOLIZATIONS, 1978
Conjunto de fotografias

DESYMBOLIZATIONS, 1978
Conjunto de fotografias

NATALIA LACH-LACHOWICZ (POLÔNIA)

Zywiec (Polônia), 1943.
Reside em Wroclaw. Realizou estudos na Academia de Arte de Wroclaw,obtendo bolsa de estudos para os Estados Unidos em 1977. Suas atividades abrangem as artes gráficas, a fotografia, e as performances. Exposições coletivas: Atelier 72, Demarco Gallery, Edinburgh, 1972; Bienal de Paris, 1975; Internationale Kunstmark, Colônia, 1976; Projects/Performances, Montreal, 1977; CEAC-Video, Toronto, 1977; Bienal Internacional de Gravura, Florença, 1978. Realizou exposições individuais na Galeria Permafo, 1971/72/73/75/79; Galeria Paramedia, Berlim Ocidental, 1974; Galeria Diafragma, Milão, 1976; Studio 16, Turim, 1978.

"Natalia Lach-Lachowicz, durante alguns anos, apresentou trabalhos que receberam a denominação de "arte consumidora". Eram painéis fotográficos, na sua maioria coloridos, apresentando a personagem durante as atividades "consumidoras". Em sua expressão eram dirigidos contra o posicionamento da arte como mercadoria, objeto de manipulações comerciais. Mais tarde, veio o ciclo de obras que a autora chamou de "arte pós-consumidora". Isto não é, em absoluto, o resultado de uma ilusão de que a arte tenha se libertado de todas as amarras as quais estão sujeitas todas as mercadorias produzidas para a sociedade. Mas prova que os interesses da autora se desviaram mais para a pesquisa do próprio fenômeno da arte e menos para a demonstração do condicionamento da arte. Tal caráter é apresentado na obra "as opiniões categóricas do ramo da arte pós-consumidora", na qual as várias declarações sobre a arte correspondem numericamente aos registros visuais da presença da autora.
Adam SOBOTA, 1979

CATEGORICAL STATEMENTS FROM THE REGION OF POST-CONSUMPTION ART, 1975
Conjunto de nove fotografias a cores e textos
Dimensão unitária: 50cm x 60cm

DREAMING, 1978
Conjunto de oito fotografias a cores e textos
Dimensão unitária: 50cm x 50cm

ANDRZEJ LACHOWICZ (POLÔNIA)

Wilno (Polônia), 1939.
Reside em Wroclaw. Realizou estudos na Academia de Arte de Wroclaw, 1965. Suas atividades abrangem fotografia, pintura, artes gráficas e teoria da arte. Participou da II, III, IV e V Trienal de Desenho, Wroclaw, (Premiado na III Trienal); VIII Bienal de Gravura, Tóquio, 1972; Bienal de Gravura, Ljubljana, 1973/75/77 (Premiado em 1973); Desenhos de 15 Artistas Poloneses, Leverkusen, 1979. Exposições individuais: Permanent Photography, Torun, 1970; Theory of Regular Space, Ljubljana, 1975; Photography Gallery, Wroclaw, 1976; Extremal Art, Labirynt Gallery, Lublin, 1979.

"A atualidade real com toda a sua complexidade constitui o campo de funcionamento da arte. Aceitando a posição de "observador engajado", limito minha atuação a observações conscientes, que permitem captar a realidade (acontecendo em mim e fora de mim) como um certo todo. Estas observações têm um caráter permanente e, definindo a atualidade real, transformam-na no conjunto isomórfico da atualidade "artificial". Nesta atualidade "artificial", que constitui ou não a arte, pois depende dos acordos e da prática social, é possível levar adiante outras observações "internas" como fazíamos no caso da atualidade real. A característica principal da atualidade real é o seu caráter integral (holístico), impossibilitando sua redução à soma dos elementos individuais. Por-isso as apreciações da atualidade "artificial" têm um caráter integral. Estas apreciações constroem para a nossa consciência um conjunto integral: atualidade real — atualidade "artificial" — arte, onde todas as operações são conduzidas a base de *feedback*. Estamos, portanto, tratando com a prática de mudanças de valores materiais em espirituais, objetos em idéias e vice-versa. Do ponto de vista da arte, a direção em que atuaremos é sem importância, o resultado será sempre um certo todo, aumentando os horizontes da nossa percepção.
Adrzej LACHOWICZ, 1978

SIX INFORMATIONS ABOUT SUN, 1979
Conjunto de 6 fotografias a cores
Dimensão unitária: 50cm x 50cm

CONCRETE PHOTOGRAPHY, 1979
Conjunto de fotgrafias.

JÓZEF SZAJNA (POLÔNIA)

Rzeszów (Polônia), 1922.
Reside em Varsóvia. Realizou estudos em Artes Gráficas na Academia de Arte de Cracóvia. Diretor do Teatro Studio desde 1971 e professor da Academia de Arte de Varsóvia desde 1972. Suas atividades abrangem pintura e assamblage. Participou da Bienal de Veneza, 1970; Exposição Internacional de Cenografia, Oslo, 1971; Quadrienal de Praga (Medalha de Ouro), 1971; Exemplum (Medalha de Prata), Kunsthalle, Munique, 1974; Arte Polonesa Contemporânea, Porto, Lisboa, Madrid, Havana, 1977. Realizou exposições individuais no Teatro Pergola, Florença, 1965; Club Artaud, Nice, 1968; The Playhouse, Sheffield, 1970; Scenography and Collages, Estado Unidos e México, 1975; Reminiscences, Kunstverein, Frankfurt, 1978.

"Constituimos a "civilização de cegos", falta-nos a tradução da imagem para a palavra e esta barreira estou tentando ultrapassar. Os fatos e os acontecimentos da vida espantam hoje mais que a arte, ultrapassam, às vezes, a capacidade de percepção e a imaginação. Responder o que é a arte hoje e qual é o papel do artista no mundo contemporâneo ultrapassa talvez a possibilidade de definição. Não se deve também supor que tal resposta definitiva exista. Mesmo quanto a questão da responsabilidade. Quando a sorte do homem era decidida pelos deuses, ninguém respondia pela imagem do mundo, não havia os outros culpados. A espinha moral, construida durante séculos, falhou desde que povos preparam a morte de outros povos. Nenhuma lei é capaz de explicar o genocídio do século XX. A percepção desse problema, para mim, provoca o aparecimento de um vazio, de uma necessidade de calar, que ultrapassa as possibilidades da formulação. Nossa certeza de tudo parece-nos, ao mesmo tempo, trágica e engraçada. Nossa consciência das coisas, mesmo plena e satisfeita, é esteril e improdutiva. Nesta situação, a arte como julgamento de seu tempo, consiste no interrogatório, na acusação, na tentativa de negar a necessidade de mortes em massa. Por que meios? Não incentivando o ódio, não em lembrança, não em ajuste de contas, mas pelo caminho da nova poética, livre de com-

plexos e obsessões vividos no passado. Isto é possível? A "fuga para a arte" é a auto defesa de rendição desarmada. O descobrimento de novos mistérios da vida, a penetração da vida, consiste, portanto, em questionar as "verdades" já conhecida, efeitos da fetichização de objetos."
Jósef SZAJNA

SILHOUETTES, ENVIRONMENT, 1976-78
800cm x 800cm x 200cm

GRZEGORZ SZTABINSKI (POLÔNIA)

Lodz (Polônia), 1946,
Reside em Lodz. Realizou estudos de pintura na Academia de Arte de Lodz e de filosofia na Universidade de Lodz. Suas atividades abrangem a pintura, o desenho e a teoria de arte. Participou da Bienal Internacional de Desenho, Middlesborough, 1977; Festival de Pintores Contemporâneos Poloneses, Szczecin, 1978; Trienal Internacional de Desenho, Wroclaw, 1978. Realizou exposições individuais na Galeria Nowa, Poznan, 1975; Galeria Apex, Gottingen, 1976; Galeria Karstadt, Colônia, 1977; Galeria Permafo, Wroclaw, 1979.

"O ciclo "relações de espaço" é composto de um número infinito de elementos, que constituem as etapas de um certo caminho mental. Uma parte dessas etapas foi materializada em forma de desenho, que mostra o método de procedimento. o ponto de partida é constituido pelo fragmento do espaço da paisagem, visualmente perceptível, e foi firmado na forma de imagem fotográfica transpassada para o desenho. O segundo espaço, infinito, absoluto é marcado pela rede de linhas cortando-se em ângulo reto. O caminho da evolução do ciclo consiste na fusão do espaço limitado da paisagem com o espaço infinito. Obtendo isto pela divisão da imagem fotográfica em partes, de acordo com o princípio da série de números naturais. Cada desenho seguinte mostra a próxima etapa do processo, que nunca acaba, pois a divisão poderá ser levada até o infinito. A sensação de acabado aparece somente devido a imperfeição dos instrumentos usados. Levando entretanto a hipótese de que o processo iniciado por meio dos desenhos será mentalmente continuado, levando-nos àquela condição da mente na qual desaparecerá a fronteira entre o que é finito e infinito.
Grzegorz SZTABINSKI

SPACE RELATIONS IV, 1978
Conjunto de 10 desenhos a nanquim
Dimensão unitária: 42cm x 36 cm

SPACE RELATIONS II, 1978
Conjunto de 10 desenhos a nanquim
Dimensão unitária: 63,5cm x 49,5cm.

HELENA ALMEIDA (PORTUGAL)

Lisboa (Portugal), 1934.
Frequentou o curso de pintura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Obteve bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian para estudos em Paris (1967) e do Ministério de Educação e Cultura em 1975. Participou de numerosas exposições coletivas, entre as quais: "45 Pintores Portugueses", Barcelona e Salamanca, 1963; Bienal Internacional de Desenho Original, Rijeka, 1976; "Arte Moderna Portuguesa", Roma, Paris, Lund, Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, 1976; XII Bienal de Ljubljana, 1977; "Photography as Art / Art as Photography", Kassel, Polônia e Estados Unidos, 1977; "Photography as Art", Londres, 1979; Bienal Internacional de Tóquio (Premiada), 1979. Exposições individuais: Galeria Ógiva, Óbidos, 1970/71; Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1972/76; Galeria Módulo, Porto, 1976/78; Galeria Friederich, Berna, 1978; Galerie Drehscheibe, Bâle, 1978; Galerie Boma, Paris, 1978; Galerie Horenbeeck, Bruxelas, 1979; Galeria Cívica, Itália, 1979.

TELA HABITADA, 1976
Conjunto de 16 fotografias
165cm x 125cm

DESENHO HABITADO, 1976
Conjunto de 12 fotografias
85cm x 325cm

ESTUDO PARA ENRIQUECIMENTO INTERIOR,1976
Conjunto de 6 fotografias
150cm x 80cm

PINTURA HABITADA, 1977
Conjunto de 5 fotografias
270cm x40cm

DESENHO HABITADO, 1978
Conjunto de 6 fotografias
120cm x 100cm

LOURDES CASTRO (PORTUGAL)

Funchal (Portugal), 1930.
Frequentou o curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, obteve bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian. Co-fundadora do grupo "KWY", realizou numerosas viagens à Holanda, Alemanha, Itália e Venezuela. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: I Bienal de Paris, V Bienal Internacional de São Paulo, 1959; "Arte Portuguesa", Bruxelas, Paris e Madrid, 1967/68; Bienais de Gravura em Cracóvia, Tóquio e Ljubljana; Bienal Internacional de Gravura da Noruega; "Gravures et Multiples", Lyon; "Prospective 74", Museu de Arte Contemporânea, 1974; Festival de Outono de Paris. Realizou várias exposições individuais, destacando-se: Galeria Buchholz Munique, 1965; Galeria Edouard Loeb, Paris, 1966; Galeria 20, Amsterdam 1966; Galeria Reckermann, Colônia, 1969; Galeria Lüpke, Frankfurt, 1969; Moderna Galerija, Ljubljana, 1971; Galerie du Fleuve, Bordéus, 1973; Museo de Arte Moderno J. Soto, Ciudad Bolivar, 1976; Galerie Jean Briance, Paris, 1978.

LENÇOL, 1969
285cm x 216cm

ACRÍLICO AZUL, 1968
70cm x 60cm

SOMBRA DE ARÁBIA
Serigrafia sobre papel

SOMBRA DE JOSÉ MANUEL SIMÕES
Óleo sobre tela
130cm x 89cm

SOMBRA DE ABACATEIRO
Lápis sobre papel
58cm x 79cm

GRAÇA COUTINHO (PORTUGAL)

Lisboa (Portugal), 1949.
Frequentou o curso de escultura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e o curso de pós-graduação em pintura na Saint Martin's School of Art. Obteve bolsa de estudos do ILEA e da Fundação Calouste Gulbenkian. Participou da exposição "Arte Portuguesa Contemporânea", SNBA, Lisboa 1965; "Abstração-Hoje", SNBA, Lisboa, 1966; "Vanguarda Portuguesa", Galeria Quadro, Lisboa; "Arte Portuguesa Contemporânea", Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo; "Arte Moderna Portuguesa", Lunds Kunsthall, Suécia; "Alternativa Zero", Galerial Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977; Bologna Arte Fieza, Itália; Belgrado 77, Iugoslávia; "Arte Portuguesa Contemporânea", Madrid. Exposições individuais: Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1975; Galeria Módulo, Porto, 1978; Riverside Studios, Londres, 1979.

SEM TÍTULO
Acrílico gel medium
177cm x 122cm

SEM TÍTULO
Acrílico gel medium
177cm x 122cm

SEM TÍTULO
Acrílico gel medium
177cm x 122cm

SEM TÍTULO
Acrílico gel medium
177cm x 122cm

SEM TÍTULO
Acrílico gel medium
177cm x 122cm

JOÃO CUTILEIRO (PORTUGAL)

Lisboa (Portugal), 1937.
Frequentou o curso de escultura da Escola Superior de Belas Artes em Lisboa, e foi assistente de Ref Butter na Slade School of Fine Arts em Londres. Participou da I e II Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958/61; "Young Contemporaries" e "Young Sculptors", Londres, 1957/58/59; "Arte Portuguesa", Bruxelas, Paris e Madrid, 1967-68; "Arte Portuguesa", Madrid, 1977; "Portuguese Art Since 1910", Londres, 1978. Expos individualmente pela primeira vez em Évora, 1951; de 1961 a 1972 realizou cinco exposições individuais en Lisboa e Porto; em 1976/77 expôs na Unikat Galeria, Wuppertal.

EX-VOTO, 1973-79
Mármores portugueses

Diâmetro: 100cm
O OITAVO DISFARCE DE ZEUS, 1973
Rosa de Borba
Comprimento: 73cm

MENINA A BEIRA DO LAGO, 1976
Mármores portugueses
300cm x 150cm

SOBREIRO, 1978/79
Mármores do Algarve
Altura: 273cm

D. FILIPINA DE LANCASTER, SEGUNDO FERNANDO PESSOA, 1973
Mármores portugueses
Altura: 143cm

COSTA PINHEIRO (PORTUGAL)

Moura (Portugal), 1932.
Realizou estudos na Escola de Artes Decorativas Antonio Arroio de Lisboa e na Academia de Belas Artes de Munique. Obteve bolsa de estudos do Ministério da Cultura da Baviera e da Fundação Calouste Gulbenkian. Participou de diversas exposições coletivas, destacando-se: Bienais de Gravura em Cracóvia, Paris, Ljubljana e Tóquio; Kunstmart, Colônia; "Art Portugais Contemporain", Paris; "Sub-Art", Metropolitano de Munique; "Künstler-Kunst-Kommunikation", Kunstverein, Munique; "Portuguese Art since 1910", Londres. Realizou exposições individuais em Lisboa, Porto, Remscheid-Nasten, Krefeld, Wolfsburg e Munique.

A CHÁVENA DE CAFÉ — HETERÓNIMO DO POETA FERNANDO PESSOA, 1978
Óleo sobre tela
79cm x 105cm

FERNANDO PESSOA — HETERÓNIMO, 1978
Óleo sobre tela
150cm x 200cm

FERNANDO PESSOA — SÓ, 1967
Óleo sobre tela
145cm x 170cm

A CADEIRA E A MOCA DO POETA FERNANDO PESSOA, 1976
Gouache sobre papel

FERNANDO PESSOA — ELE MESMO, 1978
Gouache sobre papel
110cm x 73cm

JOSÉ R. GARCIA CORDERO (REPÚBLICA DOMINICANA)

Santiago (República Dominicana), 1951
Reside em Santo Domingo. Graduado pela Escola de Arquitetura UASP, 1970/75; realizou estudos na Faculdade de História Paris VIII, Vincennes, 1977/78. Participou da Bienal de Santo Domingo; Festival Internacional de Arte de Cagnes-sur-mer, França; Encuentros de Plástica Latinoamericana, Havana; Maison d'Amerique Latine, Paris; Canning House, Londres; Arte Actual Iberomericano, Madrid. Realizou cinco exposições individuais em Santo Domingo e uma em Utrecht, Holanda.

LA GRAN BURLA
108cm x 245cm

EL HOMBRE LATINOAMERICANO (EN PROCESO)
108cm x 245cm

SERIE DE LOS PRISIONEROS
Conjunto de 4 desenhos
Dimensão unitária: 25cm x 40cm

SOUCY CASTILLO DE PELLERANO (REPÚBLICA DOMINICANA)

Santo Domingo (República Dominicana), 1935.
Reside em Santo Domingo. Graduada em Artes Plásticas na Escuela Nacional de Bellas Artes, Santo Domingo; foi diretora da Escuela de Artes APEC, em 1974. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: Instituto Colombo-Americano, Colômbia, 1971; Galeria de Arte Moderno, Santo Domingo, 1976; 30 Pintores Dominicanos em Paris e Londres, 1977; Artes de Ibero América, Madrid, 1977, I Bienal Latino-Americana de São Paulo, São Paulo, 1978. Exposições individuais: Galeria Auffat, 1969; Galeria Atenco, Caracas, 1971; Galeria Casian, Caracas, 1971; Museo Universidade de Rio Pedras, Porto Rico, 1973; Galeria de Arte Moderno, Santo Domingo, 1979.

M (AQUI) NOTROM
Escultura / estrutura móvel
600cm x 50cm x 150cm

EVOLUÇÃO DO M (AQUI) NOTROM
Desenhos
61cm x 77,5cm

JOSEPH BEUYS (REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA)

Krefeld (República Federal da Alemanha), 1921.
Reside em Düsseldorf. Suas atividades e interesses abrangem as ciências naturais, a música, a escultura, a filosofia e a mitologia. A partir de 1946 realiza exposições em Kleve e Düsselforg; em 1961 torna-se professor de escultura na Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. Exposições realizadas: "Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Uberbewertet", Televisive Studio, Düsseldorf, 1963; "Der Chef", Galeria René Block, Berlim, 1963; "Wie Man dem Toten Hasen die Bilder Erklart", Galeria Schmela, Düsseldorf, 1963; "Eurasia", Galeria 101, Groupe Handwagen 13, Copenhagen, 1963; Documenta III, V e VI, Kassel; Paintings, Objets and Drawings, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1968. Encontra-se em fase de preparação, desde 1978, uma grande exposição deste artista no Guggenheim Museum de Nova York.

"A dissertação sôbre a evolução da vida e dos trabalhos de Beuys faz surgir a pergunta: até que ponto a compreensão da realidade contemporânea formada pelo racionalismo científico, que muito conscientemente contempla suas conquistas técnicas de um mundo civilizado, e que remove o passado para a história, está em condições de compreender a essência da existência humana? Beuys procura encontrar em sua vida e em seus trabalhos a recomposição da unidade perdida da natureza e do espírito, do universo e do intelecto e opõe ao racionalismo intencional um pensamento que abrange também relações místicas e de magia religiosa. O ponto central de referência em todas suas materializações e ações é uma permanente e reconhecidamente teórica evolução para a humanidade e para os valores individuais por êle constatadas como válidas. A intensiva ocupação com a mitologia nórdica, com as ideologias não européias, com as ciências físicas e naturais assim como também com assuntos antropológicos e filosóficos de religião, converte-se já nos primeiros desenhos em sensíveis metáforas da vida, que abrem caminho para novas expressões e, que ao mesmo tempo se prendem à tradições visuais. Os desenhos são esboços de idéias e anotações referentes aos objetos e atos dos anos sessenta, nos quais a idéia da plástica como formas de condensação, distensão e isolação se concretiza através de materiais extraordinários, ou seja como movimento incontestado da existência humana e de toda a natureza. Beuys realiza através dos desenhos a base de seu trabalho, examina todas as etapas da realidade no que se refere à sua subtância, encontra relações ocultas e as esboça com sutileza para se transformarem na reserva de sua capacidade de criação artística. É por isto que os desenhos e os posteriores diagramas possuem caráter de esboço dando sentido metafórico ao horizonte de reflexão de Beuys, que compreende, que a existência humana e a criatividade provém de uma unidade elementar do pensamento lógico e da intuição."
Goetz ADRIANI

HOBE
160cm

BREITE
200cm

TIEFE
250cm

PINTURA POPULAR CHINESA

Huang Yong Yu
LOTO VERMELHO

Yu Chin Chen e Huo Chun Yan
A FRAGRÂNCIA PERMANECE FRESCA

Sun Chi Feng e Huo Chun Yan
JASMIM DO INVERNO

Pai Hsueh Shin
TRANSPARENTE ÁGUA DE LICHIANG

Wu Tso Jen
PEIXE DOURADO

Wang Hsueh Tao
PEONIAS

Tsao Miao
ROSAS E GATINHOS

Chen Tzu Yi
PEGAS EM PAINA

Li Ke Jen
MONTANHA CHING KANG

Cheng Shih Fa
VOLTAM DE UMA CAÇA

Li Ku Chan
DOIS GARÇOTAS

Huang Chou
NO CAMINHO

Xu Gu
PINHEIRO E CEGONHA

Yuan Jiang
VERANEIAM NA MONTANHA LI

Ren Xiong
PRIMAVERA NOS PAVILHÕES

Ren Bo Niam
DESCANSO NO JARDIM

Chen Quan
PINHEIRO E CEGONHA

Fan Kuan
A PAISAGEM DA NEVE

Jen Po Nian
BAMBU E GALINHAS

Shen Chuan
GARÇA

Huang Shen
PESCADOR

Chiu Yin
REINO DAS FADAS

Tang Yin
CONTEMPLAM O ALBRICOQUEIRO

Hsu Wei
PEÔNIA, BANANA E ROCHAS

Yuan Yao
UMA GENUINA GRAVURA DO PALÁCIO AFANG

Chen Heng Ke
CRISÂNTEMO E TOCHAS

Wu Chang Shuo
FLORES DE AMEIXEIRA

Hsu Pei Hung
CIPRESTE E CAVALO

Chi Pai Shin
GLICÍNIA

Kao Chian Fu
ÁGUIA E GOLHAS DE BORDÔ

Cheng Pan Chiao
ORQUÍDEA E BAMBUS

Ren Bo Niam
DESCANSO NO JARDIM

Zen Pai Nina
UM PÁSSARO BRANCO

Hsu Ku
NÊSPERAS

Shih Tao
PAISAGEM

Huang Pin Hung
PAISAGEM

Pan Tien Shou
LOTO

Hsu Pei Hung
DOIS CAVALOS

Kao Chien Fu
PATOS

Chi Pai Shi
FLORES

Wu Chang Shin
PÊSSEGO

Fu Pao Shih
UMA SENHORA

Shih Kun Tsai
PAISAGEM

TRABALHOS EM RECORTES DE PAPEL (CHINA)

Ren Fan
PESCADORA

Hong Xia
GRANDE PONTE SOBRE O RIO YANG TSE

Xu Hua
PAISAGEM

Yang Yun
PINHEIROS E CEGONHAS

PONTOS DE INTERESSE HISTÓRICO E TURÍSTICO

Chang Han Wu
WU SHU DAS CRIANÇAS

Li Sao Xu
DANÇA FOLCLÓRICA

Li Fei
BOA COLHEITA

Chang Jiang
PAISAGEM DE LAGO OESTE

Jaing Hua
FRUTAS

Li Xia
BORBOLETAS E BICHOS

Jiang Hua
INSTRUMENTOS MUSICAIS

Li Kang
CESTO E FLOR

Li Xin
BICHINHOS

Li Mien
PEIXE

Hang Dong Mei
MONTANHAS HUANG

Li Shu Hua
PAISAGEM DE GUI LIEN

Wu Zhi Hua
PÁSSAROS E FLORES

Jiang Hong
PEQUENO CAÇADOR

Tian Cuang Feng
PÁSSAROS E FLORES

ANDRÉ THOMKINS (SUIÇA)

Lucerna (Suiça), 1930.
Reside em Zurique. Realizou estudos na Escola de Artes e Ofícios de Lucerna. Residiu na Alemanha de 1952 a 1978. Realizou numerosas exposições e publicações na Europa e Estados Unidos, a partir de 1956. Participou da Kesfuergesellschaff, Hannover, 1974; Documenta 5 e 6, Kassel, 1972 e 1977; Stadtisches Museum, Leverkusen, 1973; Museum der Stadt, 1973. Publicações: André Thomkins — *Permanentszene,* Ed. Hansjorg Mayer, Stuttgart, 1978; André Thomkins — *Die Druekgraphik und Monotypisches,* Ed. Stahli, Zurique, 1977; Thomkins — *Journal n.º 1-3,* Kunstmuseum, Lucerna, 1978.

TÜRST UND STRAGGELEN, 1947

Aquarela e tinta sépia
297cm x 211cm

SIMILITURE, 1947
Gouache e nanquim
297cm x 211cm

FARBFRUCHTE, 1949
Gouache
295cm x 209cm

FALL, 1952
Nanquim
140cm x 122cm

SEM TÍTULO 1, 1953
Nanquim
149cm x 105cm

HER OB SCHWEBSEL WER DIE DAS RAUSCHGERAUM DA, 1953
Nanquim
152cm x 105cm

SCHWARZ-WEISS-TRUMMER, 1956
Nanquim e lapis de cor
211cm x 298cm

BAUHAUSMENSCHEN, 1956
Nanquim
297cm x 210cm

UBERSCHWEMMUNG, 1956
Nanquim
297cm x 210cm

BUCHSTABENSUPPE, 1958
Nanquim e plastilina
295cm x 210cm

BERGREITER, 1958
Lápis
210cm x 149cm

SCAPHANDRIER, 1958
Aquarela e lápis
227cm x 49cm

TRILLERIN, 1958
Nanquim
155cm x 139cm

TELLERVOLL, 1959
Nanquim
201cm x 211cm

KNOTENSZENE, 1960
Nanquim e lápis de cor
245cm x 200cm

HERR ROHRSCHACH, 1961
Aquarela e verniz
200cm x 210cm

PORTRAIT SCHULZE-VELLING-HAUSEN, 1963
Lápis
200cm x 210cm

FROUWENPOLDER MIT AMSELN, 1964
Lápis
277cm x 216cm

HAUS FUR BEWOHNER, 1965
Têmpera
157cm x 275cm

TAPETAPISSERIE, 1965
Gouache
216cm x 328cm

NIEDERLAND, 1965
Aquarela
215cm x 330cm

BACCHANALE À SANG SEC, 1966
Aquarela
352cm x 250cm

GILBENSCHREIER, 1961
200cm x 210cm

BLAUKOPF, 1961
200cm x 210cm

AUGORHRMUND, 1967
Lápis
252cm x 188cm

KOLNER EMBLEME, 1967
Nanquim
318cm x 214cm

SIRÈNE SANITAIRE, 1966
Aquarela
351cm x 250cm

MIT DIENER AUS WIEN, 1967
Nanquim
352cm x 249cm

CASES COMMUNIQUANTES, 1968
Lápis
132cm x 145cm

OTTO, 1968
Lápis
263cm x 195cm

FUR "SAGLER & NAGLER", 1969
Aquarela e Lápis
148cm x 201cm

BEINBEINHALTEN, 1969
Nanquim
298cm x 210cm

PIETÀ, 1969
Nanquim
297cm x 210cm

N. CALLOT, 1970
Lápis
250cm x 220cm

N. FUSSLI, 1970
Lápis
270cm x 180cm

NJE BESANG NASE BEIN, 1970
Lápis
179cm x 133cm

POSTE D'OBSERVATION PHILOSOPHALE, 1970
Aquarela e lápis
62cm x 220cm

VIOLA, 1970
Aquarela e lápis
208cm x 156cm

BUCKEFRAU, 1970
Aquarela, gouache e lápis
129cm x 82cm

WOHNUNGSENTWOHNUNG AUF GRUNEM FELD, 1970
Aquarela e lápis
160cm x 233cm

BLUT-MILCH-ZIRKULATION, 1970
Lápis, aquarela e colagem
210cm x 232cm

PERMANENZSZENE ZU ROMEO UND JULIA, 1970
Lápis
359cm x 255cm

KNESSET, 1973
Aquarela, gouache e lápis
263cm x 196cm

ANATOLS BLOCKHAUS, 1970
Lápis
250cm x 220cm

NETZ ZUM AALFANG, 1971
Lápis
240cm x 210cm

REGIEZEBRAFARBEZEIGER, 1971
Lápis e colagem
245cm x 340cm

AARETAL AM HASLIBERG, 1972
Lápis
160cm x 240cm

KEIN TURMEN OHNE LANDEN, 1972
Lápis
282cm x 238cm

LANDSCHAFT MIT FLUT, 1972
Aquarela
225cm x 148cm

CHORKNABEN, 1972
Lápis
298cm x 210cm

ZIMMER IN ESSEN, 1973
Lápis
245cm x 225cm

GANG NACH GACHNANG, 1973/74
Aquarela
120cm x 179cm

FRANZ VOR DEM PLASTIC-GESPENST, 1973
Lápis
211cm x 148cm

KINDERSPIEL, 1974
Aquarela
297cm x 210cm

O GEOMETRIE I (R) TEM O EGO, 1974
Nanquim
367cm x 292cm

JUNG FERN FAHRT, 1974
Aquarela
120cm x 155cm

BEHAUPTUNG, 1974
Nanquim
191cm x 147cm

O VOGEL LEG OVO, 1974
Têmpera e óleo
233cm x 132cm

ROTKEHLCHEN, 1974
Aquarela e lápis
216cm x 124cm

MIT EINEM FUSS IN DALMATIEN, 1974
Aquarela e nanquim
188cm x 146cm

ZELEBRIEREN UN PRAXIS DES SAMMELNS, 1975
Lápis
210cm x 68cm

WIE DIE DINGE SO LIEGEN, 1975
Lápis
49cm x 225cm

VOIR-À-VOILE, 1975
Aquarela
153cm x 109cm

RICORD, 1975
Aquarela e lápis
240cm x 170cm

LES ENTRELACS À INTERLAKEN, 1975
Aquarela
233cm x 226cm

ZEICHNEN FUR FERNSEHER, 1975
Lápis e nanquim
235cm x 173cm

HIOB, 1976
Lápis
179cm x 270cm

GEERDETER LUFTPIRAT, 1976
Nanquim e gouache
288cm x 270cm

HOMMAGE À MARCEL, 1976
Lápis
226cm x 227cm

HOL UBER!, 1976
Lápis
180cm x 270cm

DAPHNIS, 1977
Lápis
250cm x 210cm

SHELL DUTCH, 1965
Aquarela
Diâmetro: 152cm

ENTERUNG DER NACHBARSCHOLLE, 1971
Litografia
205cm x 278cm

ZURCHER PROVOKATIONSDRAMA, 1971
Litografia
322cm x 260cm

BURGUNDER, 1971
Litografia
286cm x 192

GESETZESTRICKER, 1971
Litografia
140cm x 216

ZEIGTUN, 1973
Impressão/jornal
54cm x 35cm

BACKBORD-BOCKBART, 1973
Gravura em cobre, água tinta e água forte
288cm x 288cm

VIERWALDSTTER, 1973
Agua tinta, água forte e ponta seca
193cm x 295cm

DICIPATION DES PASSIONS D'ICI, 1975
Água forte
242cm x 308cm

JUNGFERNFAHRT-STAPELLAUF, 1975
Litografia
277cm x 635

ELTERN HAFTEN FUR IHRE KINDER, 1975
Litografia
300cm x 405cm

BAHRE: BURDE DRUBER HAB, 1976
Agua forte e verniz
245cm x 320cm

TRAUER IN ENERGIE VERWANDELN, 1976
Água forte e verniz
248cm x 318

PICHAI NIRAND (TAILÂNDIA)

Bangkok (Tailândia), 1936.
Reside em Bangkok. Participou de exposições internacionais em São Paulo, Copenhagen, Saigon, França, Indonésia, Malásia, Filipinas, Singapura, Inglaterra, Estados Unidos e Viena. Realizou exposições em diversas entidades da Tailândia, entre as quais: Galeria de Arte Nacional, Galeria Palácio Suan Pakard e Organização de Turismo da Tailândia.

LIFE ON EARTH
Técnica mista
60cm x 60cm

ILLUSIONS
Técnica mista
79cm x 79cm

FORCE OF GOODNESS
Técnica mista
89cm x 72cm

LIFE — PURITY
Técnica mista
79cm x 79cm

MYSTERY
Técnica mista
60cm x 60cm

PISHNU SUPANIMIT (TAILÂNDIA)

Samut-Songkram (Tailândia), 1942.
Reside em Bangkok. Participou da XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV e XXV Exposição Nacional de Arte de Bangkok, 1971 a 1979; Bienal Internacional de Artes Gráficas, Berlim; I e II Exposição de Arte do "Silpakorn 20" Group, Bangkok, 1977/1979; V Exposição Internacional de Artes Gráficas, Frechen, 1978; XIII Bienal Internacional de Artes Gráficas, Ljubljana, 1979; XI Bienal Internacional de Gravura, Toquio, 1979; VIII Festival Internacional de Arte, Singapura, 1979.

OPPOSITION OF FORM
Gravura em água forte
80cm x 60cm

OPPOSITION OF FORM N.º1
Gravura em água forte
80cm x 60cm

OPPOSITION OF FORM N.º2
Gravura em água forte
80cm x 60cm

OPPOSITION OF FORM N.º3
Gravura em água forte
80cm x 65cm

HARMONY OF CONTRASTING FORMS
Gravura em água forte
80cm x 65cm

SAWASDI TANTISUK (TAILÂNDIA)

Dhonburi (Tailândia), 1925.
Reside em Bangkok. A partir de 1949 tem participado de todas as Exposições Nacionais de Arte de Bangkok, onde obteve o Primeiro Premio de Pintura, em 1952, e o Primeiro Premio em Aquarela, em 1962. Participou da Exposição Internacional de Pintura, Ravenna, 1959; I Exposição Internacional de Arte, Saigon, 1961; Exposição Internacional de Arte, Lahore, 1966; II Festival de Pintura, Cannes, 1970; XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973; I Bienal de Sydney, Austrália, 1973; Asean Mobile Exhibition of Art, 1974; Exposição de Arte Asiática, Singapura, 1978.

FLYING IN SPACE
Óleo e acrílico sobre tela
70cm x 90cm

SKY FORM
Óleo sobre tela
70cm x 90cm

THUNDER
Óleo e acrílico sobre tela
80cm x 120cm

THREE BIRDS
Óleo sobre tela
80cm x 110cm

MODERN DANCE
Óleo sobre tela
70cm x 90cm

TUAN TERAPICHIT (TAILÂNDIA)

Bangkok (Tailândia), 1945.
Reside em Bangkok. Participou da XVIII Exposição de Arte Nacional, Bangkok, 1968; XIX Exposição de Arte Nacional, Bangkok, 1969; Bienal de Gravura, Ljubljana, 1969; Trienal Internacional de Xilografia, 1969; II Exposição Internacional de Desenho, Iugoslávia, 1970; Bienal de Cracóvia, Polônia, 1970; VIII Exposição Internacional de Artes Gráficas, Iugoslávia, 1970; Exposição Nacional, Bangkok, 1978; V Exposição Internacional de Artes Gráficas, Frechen, 1978; Exposição Nacional, Bangkok, 1979.

BAG Nº1
Serigrafia
80cm x 100cm

BAG N.º2
Serigrafia
80cm x 100cm

BAG N.º7
Serigrafia
80cm x 100cm

COMPOSITION N.º2
Serigrafia
80cm x 100cm

COOKING
Serigrafia
80cm x 100cm

ITHIPOL THANGCHALOK (TAILÂNDIA)

Bangkok (Tailândia), 1946.
Reside em Bangkok. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: IX,X e XII Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana; XX, XXI, XXIV e XXV Exposição de Arte Nacional, Bangkok; XI e XII Bienal Internacional de São Paulo; XXXVI Bienal de Veneza; II, III e V Bienal Internacional de Artes Gráficas, Frechen; V Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia; VI Annual Exhibition of Northwest Artists, Seattle; "The Collagraph: A New Print Medium", Pratt Graphics Center, Nova York; IV Bienal Internacional da Noruega, Fredrikstad; "Intergrafix '76", Berlim.

WALL E
Gravura em água forte
59cm x 79cm

WALL F
Gravura em água forte
80cm x 61cm

WALL G
Gravura em água forte
61cm x 82,5cm

WALL H
Gravura em água forte
83cm x 60cm

WALL J
Gravura em água forte
76,5cm x 62cm

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA (URSS)

OS CIGANOS SE VÃO AO CÉU
Filme 35mm

ESPÁRTACO
Filme 35mm

ADEUS A SAN PETERSBURGO
Filme 35mm

ANNA KARENINA
Filme 35mm

AS SETAS DE ROBIN HOOD
Filme 35mm

POEMA SOBRE AS DANÇAS
Filme 35mm

ROMEO E JULIETA
Filme 35mm

AS DANÇAS DE GEORGIA
Filme 35mm

ENCONTROS MUSICAIS
Filme 16mm

NAS PEGADAS DOS MÚSICOS DE BREMEN
Filme 35mm

FLYING IN SPACE
Óleo e acrílico sobre tela
70cm x 90cm

SKY FORM
Óleo sobre tela
70cm x 90cm

THUNDER
Óleo e acrílico sobre tela
80cm x 120cm

THREE BIRDS
Óleo sobre tela
80cm x 110cm

MODERN DANCE
Óleo sobre tela
70cm x 90cm

TUAN TERAPICHIT (TAILÂNDIA)

Bangkok (Tailândia), 1945.
Reside em Bangkok. Participou da XVIII Exposição de Arte Nacional, Bangkok, 1968; XIX Exposição de Arte Nacional, Bangkok, 1969; Bienal de Gravura, Ljubljana, 1969; Trienal Internacional de Xilografia, 1969; II Exposição Internacional de Desenho, Iugoslávia, 1970; Bienal de Cracóvia, Polônia, 1970; VIII Exposição Internacional de Artes Gráficas, Iugoslávia, 1970; Exposição Nacional, Bangkok, 1978; V Exposição Internacional de Artes Gráficas, Frechen, 1978; Exposição Nacional, Bangkok, 1979.

BAG Nº1
Serigrafia
80cm x 100cm

BAG N.º2
Serigrafia
80cm x 100cm

BAG N.º7
Serigrafia
80cm x 100cm

COMPOSITION N.º2
Serigrafia
80cm x 100cm

COOKING
Serigrafia
80cm x 100cm

ITHIPOL THANGCHALOK (TAILÂNDIA)

Bangkok (Tailândia), 1946.
Reside em Bangkok. Participou de diversas exposições coletivas, entre as quais: IX,X e XII Bienal Internacional de Gravura, Ljubljana; XX, XXI, XXIV e XXV Exposição de Arte Nacional, Bangkok; XI e XII Bienal Internacional de São Paulo; XXXVI Bienal de Veneza; II, III e V Bienal Internacional de Artes Gráficas, Frechen; V Bienal Internacional de Gravura, Cracóvia; VI Annual Exhibition of Northwest Artists, Seattle; "The Collagraph: A New Print Medium", Pratt Graphics Center, Nova York; IV Bienal Internacional da Noruega, Fredrikstad; "Intergrafix '76", Berlim.

WALL E
Gravura em água forte
59cm x 79cm

WALL F
Gravura em água forte
80cm x 61cm

WALL G
Gravura em água forte
61cm x 82,5cm

WALL H
Gravura em água forte
83cm x 60cm

WALL J
Gravura em água forte
76,5cm x 62cm

PROGRAMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA (URSS)

OS CIGANOS SE VÃO AO CÉU
Filme 35mm

ESPÁRTACO
Filme 35mm

ADEUS A SAN PETERSBURGO
Filme 35mm

ANNA KARENINA
Filme 35mm

AS SETAS DE ROBIN HOOD
Filme 35mm

POEMA SOBRE AS DANÇAS
Filme 35mm

ROMEO E JULIETA
Filme 35mm

AS DANÇAS DE GEORGIA
Filme 35mm

ENCONTROS MUSICAIS
Filme 16mm

NAS PEGADAS DOS MÚSICOS DE BREMEN
Filme 35mm

MIGUEL BATTEGAZZORE (URUGUAI)

ENFASIS I
Serigrafia
70cm x 70cm

ENFASIS II
Serigrafia
70cm x 70cm

ENFASIS III
Serigrafia
70cm x 70cm

TENSION I
Acrílico
70cm x 70cm

TENSION II
Acrílico
70cm x 70cm

TENSION III
Acrílico
70cm x 70cm

HUGO LONGA (URUGUAI)

EL MUNDO Y YO
Acrílico
120cm x 120cm

EL CACIQUE MANTA TERMICA
Acrílico
120cm x 120cm

120cm x 100cm

DESNUDO DE LA BIZERTA
Acrílico
100cm x 81cm

EL HOMBRE DE LA MANO DE PINO
Acrílico

FRANCISCO MATTO (URUGUAI)

MONUMENTO
Madeira
217cm x 164cm

VARIANTE DE LA MONEDA DE FAO
Madeira
131cm x 131cm

FIGURA FEMININA
Madeira
160cm x 27cm

RELIEVE CON TONOS ROJIZOS
Madeira
143cm x 56cm

FORMA SIMPLE SOBRE POSTE
Madeira
31cm x 32cm

CRUZ DOBLE ADHERIDA A UN FONDO
Madeira
128cm x 91cm

HECTOR SPOSTO (URUGUAI)

SITUACION DE UNA CONSTANTE A
Acrílico
100cm x 100cm

SITUACION DE UNA CONSTANTE B
Acrílico
100cm x 100cm

PROYECCION AL COSMOS I
Acrílico
100cm x 100cm

PROYECCION AL COSMOS II
Acrílico
100cm x 100cm

COMPORTAMIENTO DEL COLOR POR ADICION I
Acrílico
100cm x 100cm

COMPORTAMIENTO DEL COLOR POR ADICION
Acrílico
100cm x 100cm

CARLOS TONELLI (URUGUAI)

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA LA PIEDRA BLANCA
Técnica mista
90cm x 70cm

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA LA PUERTA DE LOS DIOSES
Técnica mista
90cm x 70cm

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA LA PIEDRA ROJA
Técnica mista
90cm x 70cm

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA UN AUTORETRATO
Técnica mista
90cm x 70cm

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA PRESENCIA DEL TEMPLO
Técnica mista
90cm x 70cm

DOCUMENTOS DEL PROCESO PARA LO UNICO Y LO MULTIPLE
Técnica mista
90cm x 70cm

MANUEL QUINTANA CASTILLO (VENEZUELA)

Caucagua (Venezuela), 1928.
Realizou estudos na Escola de Artes Plásticas de Caracas. Viaja à Europa, residindo em Paris, Roma, Madrid e Barcelona, onde realiza estudos na Academia Masana. Em 1958 é nomeado professor de desenho na Faculdade de Arquitetura da Universidade Central da Venezuela, é professor da Escola de Artes Plásticas Cristóbal Rojas de Caracas; professor da disciplina Introdução à Pintura, no Departamento de Arte do Instituto Pedagógico de Caracas; diretor do Departamento de Artes Plásticas do Instituto nacional de Cultura e Belas Artes INCIBA. Participa de Bienais e Salões na Venezuela e exterior, entre os quais: XXVIII Bienal de Veneza, 1955; Bienal do México, 1960; Coletiva de Pintura Venezuelana, Havana, 1960; Inauguração do Museo de Arte Moderna da Cidade do México, 1960; XXXI Bienal de Veneza, 1962; Coletiva de Pintores Venezuelanos, Paris, Nova York, Haifa, 1964. Realizou diversas exposições individuais, destancando-se; Museo de Bellas Artes, Caracas, 1961; Galeria 22, Caracaras, 1967; Liceo Libertador, Mérida, 1967; Universidad de Lara, Barquisimeto, 1968; Galeria Acquavella, Caracas, 1969; Galeria BANAP, Caracas, 1970; Galeria Cassian, Caracas, 1970; Galeria Framauro, Caracas, 1973; Galeria Humboldt, Caracas, 1973; Galeria Nacional, Caracas, 1978.

"No será dificil para el observador atento descubrir, la evolución que ha experimentado Quentana desde 1954, época en que le conocimos. Ningún pintor en nuestro medio (con la excepción de Otero) — ha sentido como Quintana la urgencia vital de comprender y experimentar en su arte los momentos más significativos por los cuales ha atravesado la pintura de nuestro siglo, desde la figuración — hasta la abstracción lírica. Lo sorprendente de esta evolución consiste en que ella no tiene nada de aventura intelectual o de toma de conciencia a priori, sino que es resultado de una profunda necesidad artistica, Lo que hemos dicho prueba dos cosas: La lealtad de Quintana hacia si mismo, que se manifiesta en los rasgos esenciales de lo que podríamos llamar su estilo, una capacidad de búsqueda muy sensible que se traduce simepre en el cuadro en resultados válidamente plásticos. Se comprende que para Quintana la pintura es una tarea que lo enfrenta a la historia; dicho esto se entiende también sus escrúpulos, su auto-exigencia, su permanente estado de alerta. La pintura es para él razón de existencia. Difícilmente se justifican en Quintana los saltos bruscos. Ni siquiera se entrega al experimento por el experimento, tal como lo hacen los informalistas. Para éstos la pintura debe terminarse ahora o no se comenzará nunca. La partida arranca en cero. Para Quintana ser pintor es estar adherido a la historia, al tiempo. Esa es la diferencia, aunque los resultados sean a veces los mismos."

Juan CALZADILLA

OSCAR NIEMEYER (BRASIL)

Rio de Janeiro (Brasil), 1907.
Graduado pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1934. Inicia seus trabalhos como arquiteto no ano seguinte com Lucio Costa e Carlos Leão. Niemeyer é autor de numerosos projetos, entre os quais: Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Nova york, 1939; residência de Oswald de Andrade, São Paulo, 1939; Pampulha Belo Horizonte1940; residência de Juscelino Kubitschek, Belo Horizonte, 1943, late Clube, Rio de Janeiro, 1945; Hotel da Gávea, Rio de Janeiro, 1949; Edifício Copan e Montreal, São Paulo, 1950; Conjunto Arquitetônico do Parque do Ibirapuera, São Paulo, 1951; Centro Técnico de Aeronáutica, São José dos Campos, 1953; Museu de Caracas, Venezuela, 1954; Universidade de Haifa e Gana, 1964; Palacio Brazzaville, Congo, 1965; Conjunto urbanístico Cesarea, Israel, 1965; Sede da Revista *Manchete*, Rio de Janeiro, 1966; Sede do PCF, Paris, 1967; Hotel Nacional, Rio de Janeiro, 1968; Universidade de Ciência e Tecnologia, Universidade de Ciências Humanas, Escola de Arquitetura, Argel, Argélia, 1968; Universidade de Cuiabá, 1968; Sede da Renault, França, 1969; Casa da Cultura, Havre, França, 1972; Centro Residencial da Universidade de Oxford, Inglaterra, 1972; Ministério das Relações Exteriores, Argel, Argélia, 1974; Museu do Homem, Belo Horizonte, 1978; Conjunto Arquitetônico de Vicenza, Itália, 1978; Instituto de Nutrição, Alimentação e Tecnologia Alimentar, Constantine, Argélia, 1978. Em 1944 Niemeyer é encarregado da seção de arquitetura do "O Jornal", no ano seguinte cede seu escritório ao Partido Comunista Brasileiro, dedicando-se à militância política. Em 1946 é convidado a ministrar um curso na Universidade de Yale dos Estados Unidos sem, no entanto, obter o visto de entrada do Departamento de Estado daquele país. Em 1947 o governo brasileiro anula o concurso onde foi premiado seu projeto para o Centro Técnico de Aeronáutica de São José dos Campos. Em 1950 é lançada no Rio de Janeiro, a Revista *Módulo*, proibida em 1964 e reativada em 1975. Em 1956 Juscelino Kubitschek convida-o a projetar a cidade de Brasília, nova capital do país; no ano seguinte iniciam-se os trabalhos e a partir de 1958 Niemeyer instala-se naquela região para acompanhamento da execução dos projetos. Em 1965 é organizada pelo Museu de Artes Decorativas do Louvre uma exposição fotográfica de seus projetos. Dois anos depois Niemeyer propõe uma ação popular contra o projeto oficial do aeroporto de Brasília, já por ele projetado no ano anterior. Em 1972 viaja à Europa, instalando um escritório em Paris. Oscar Niemeyer recebeu diversos premios, destacando-se: Medalha do Trabalho, Brasil, 1959; Premio Lenine (União Soviética), 1962; Premio Benito Juarez (Centenário da Revolução Mexicana), 1964; Premio Joliot-Curie, França, 1965; Premio Architecture d'Aujourd'hui, França, 1965; Medalha da Associação de Arquitetos Poloneses, 1967. Em 1979 é organizada uma grande retrospectiva da obra de Oscar Niemeyer pelo Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris.

Etre efficace, pour un architecte, est-ce faire primer les choses concretes sur le rêve social? C'est l'interrogation, qui court comme en filigrane, dans l'exposition consacrée à l'oeuvre de l'architete brésilien Oscar Niemeyer. En fait, celui dont la pensée fortifie toujours l'action montre, en l'occurrence, des réalisations difficilement contestables, une méthode aussi qui est celle d'un praticien hors du commum auquel est attachée une solide nature d'artiste. Dès ses débuts, il se met lui-mème en demeure de contrecarrer le système en vogue, un fonctionnalisme en ce qu'il recèle, dans les années 1936-1938, de rigide et d'ossifié, déjà: l'angle droit à répétition la façade plate et monotone, les pilotis en bordure extérieure. Oscar Niemeyer n'est pas un lyrique honteux. Il se dit hanté par la ligne ondulée, la flèche, l'aile arrondie et à l'instar de Le Corbusier, de l'église de Ronchamps, par l'inversion d'une même forme dans l'éclat de contrastes géométriques. (...) Si cette rétrospective informe sur les actes essentiels d'une vie d'architecte, a la fois artisan et artiste, elle permet une initiation et autorise un réflexion profitable à tous ceux que l'architecture ne laisse pas indifférents.
Lucien CURZI, in "L'Humanite", Paris, 13/3/1979

A polaridade de maior presença em todo o percurso de Oscar Niemeyer, até hoje, é a que reúne *invenção*, de um lado, e *técnica*, do outro. Dizer isto assim, sem mais nem menos, não passa da zona do óbvio. Claro, qualquer arquiteto (como, de resto, todo aquele que lide com a visualidade) acaba inevitavelmente chegando ao enfrentamento da mesma necessidade de síntese, base do processo criador: idealizar formas novas e acertar na sua execução. Mas o importante com Niemeyer, sua indiscutível contribuição além-fronteiras, reside no modo e no grau da colocação do problema, anos a fio. Indisposto a simplesmente absover as regras de uso da influência bauhausiana, tão em voga nos anos em que ele estava formando-se e começando carreira, e conhecendo que nem todo puro estímulo ao olho é ornamento ou crime, a *função* nunca lhe pareceu dever pesar mais que a *beleza* na balança da opção arquitetônica — até pelo contrário. "Para alguns, é a função que conta; para outros, inclui a beleza, a fantasia, a surpresa arquitetural, que constitui, para mim, a própria arquitetura" — diz Niemeyer no início de seu último livro, *A Forma na Arquitetura* (1978), publicado também em francês como roteiro de idéias da exposição no Pompidou. E, ainda ali, no penúltimo parágrafo, vem a ênfase cristalina: "Você tem que aceitar que quando uma forma cria beleza ela tem uma função, e das mais importantes na arquitetura".

Questão de simples coerência, portanto, que ele refira frequentemente a proximidade da arquitetura com a escultura. Sabe que onde se cruzam os caminhos da arquitetura, da escultura e da poesia nascem não apenas casas e edifícios, mas obras de arte. É sintomático, também, que se sinta "um homem que ficou num canto a desenhar". Niemeyer é o arquiteto para quem a arquitetura não é tudo se for somente, ou principalmente, o conjunto bem azeitado de formulas de projetar e edificar. O arquiteto ansioso de poder ser artista, porque o artista é aquele que vivifica e modifica a existência do existente. A técnica, evidentemente, lhe vale — e nem poderia ser de outra maneira. Mas o que a verdadeira disposição criadora faz com ela é buscar a superação do já conhecido (o *know-how* a vencer), de maneira a acrescentar formas novas ao mundo. A técnica, sozinha, não as instaura, por maior que seja o seu nível; apenas repete as formas sabidas de antes e aperfeiçoa essa repetição. Os materiais, igualmente, ai estão para serem empregados sem medo, até os limites sempre ampliáveis de suas possibilidades. O concreto, por exemplo, na voz do arquiteto-artista, "é uma coisa plástica, que nos convida também à curva".

Tocamos na palavra-chave: a curva. A curva somando-se à reta. A curva modulando a reta. A curva estruturada, "feita com curvas e retas", para não mais copiar a reta-com-reta da trama construtivista européia. A curva orgânica, indício de campo ou paisagem, resíduo da natureza ainda próxima. A curva barroca que o neoclássico contém. A curva nossa, brasileira, ancestral e contemporânea. Enfim, a curva sinal de Oscar Niemeyer, irmã mais velha da reta, presente na mineira Pampulha, no paulista Ibirapuera, no carioca Hotel Nacional, na francesa sede do Partido Comunista, nas argelinas universidades de Argel e Constantine, na italiana editora Mondadori e, somatório de tudo, na brasileira Brasília. Essa curva é a evidência de uma vontade lírica que nunca deixou de ser a atmosfera de partida e de chegada da obra do nosso arquiteto. Um lirismo que procura tornar flexível e sensível o fundamento geométrico do qual ele também faz parte — e que, a meu ver, o aproxima, como ninguém, de um nome e de uma obra anteriores à sua conquista: a pintura de Tarsila do Amaral.

Não estaria sendo exagero de comparação pôr arquitetura e pintura lado a lado? Parece-me que não, se o intuito for o de provar identidade mais íntima de estrutura as interligando — e mais ainda porque o próprio arquiteto se quer um escultor, naturalmente vizinho, portanto, da criação plástica onde também se inclui a pintura. O fato é que Tarsila, nos anos 20, já soubera encontrar o melhor ponto de quilíbrio entre exuberância e disciplina, trópico e construção, curva barroca e reta cubista, floresta e metrópole, arcaísmo e atualidade. Na nossa arquitetura, seria preciso esperar algum tempo até que um acordo da mesma raiz substância e intensidade começasse a emergir, uma vez que o pioneirismo modernista de Warchavchik, medularmente europeu, ainda conferia absoluta precedência à reta e à função. O acordo prolongador, no ambito arquitetônico, da síntese brilhantemente alcançada pela pin-

tora paulista viria bem ao final da década de 30, com o projeto do complexo da Pampulha, a igreja sobretudo. Ali a curva instalava sem receio, limite sensual da simplicidade do desenho. Era Le Corbusier servindo de prato à antropofagia de Niemeyer, visceralmente brasileiro, assim como 15 anos antes Léger servira a Tarsila.

Isto e fatos posteriores fazem pensar na necessidade de uma nova arrumação sincrônica para o ciclo do modernismo no país. Se nas artes plásticas este ciclo se alça e se esfuma mais ou menos entre a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e o imediato segundo pós-guerra, na arquitetura ele se desloca para a frente. Começa quando Portinari já era bandeira de oficialização das primeiras conquistas modernistas, chega ao apogeu com Brasília (o cume da arquitetura-arte entre nós) e — não nos espantemos — continua pelos dias de hoje. O que, em outras palavras, poderia significar que a arquitetura recente, de 1960, para cá, no Brasil, pouco mais vem fazendo do que manter sobrevivente um ciclo cujas potencialidades ter-se-iam esgotado bom tempo atrás. Ela continuaria a ser *moderna* — isto é, do período entre as duas guerras mundiais — quando muita coisa no mundo e por aqui já tem marca de nascença *pós-moderna*. A permanência de Niemeyer como parâmetro nesses últimos 40 anos, apesar de sua constante ausência física da terra e de sua posição olímpica frente a ela, e bem sintoma disto. Pois, enquanto Tarsila, mais que todos os pintores ou escultores companheiros de época, retratava na sua obra a essência do espírito modernista em termos de artes plásticas, na arquitetura brasileira Niemeyer é o ponto melhor de encontro desse mesmo espírito. Fundem, ambos, o nacional e o internacional, a sensualidade e a geometria, a curva e a reta. São frutos nossos, de um momento fundamental de afirmação da brasilidade neste século. Situá-los em correspondência, portanto, pode ter alguma valia no esclarecimento das circunstâncias que os determinaram.

Roberto PONTUAL, in "Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, 17/3/1979

"Bousculer les idées, reçues, inventer de nouvelles formes intégrées à l'environnement, faire de la beauté une des composantes de la cité tels sont les grands axes de la pensée d'Oscar Niemeyer en matière d'architecture. C'est avec ces idées-là qu'en 1956 il s'embarqua, à l'appel du président Kubitschek, dans la grande aventure de Brasília. Il fallait faire surgir du sol, en plein désert, une nouvelle capitale. — "Je comptais sur le béton armé. Je voulais que les structures soient différents, qu'elles puissent caractériser la nouvelle capitale. Je voulais que tout fut nouveau, que rien de semblable n'ait jamais été construit auparavant". Il fallait aussi que les hommes puissent vivre au milieu de ces palais qui ressemblent à des temples de l'an 2000, de ces églises qui ressemblent à des palais d'architecture abstraite. Mais il fallait compter aussi avec la société brésilienne, avec la bourgeoisie et ses privilèges que Niemeyer déteste depuis toujours. En 1960 Kubitschek doit abandonner le pouvoir. Pour Oscar Niemeyer commencet les ennuis. Jamais il n'a caché ses opinions progressistes et mêmes communistes, Son prestige, l'ampleur et la qualité de ses travaux, l'étendue de ses relations auraient pu lui éviter ces tracas. Il eut suffit qu'il se contentât d'être architecte. Mais rien qu'architecte. Cela lui était impossible. — "Je ne suis pas d'accord avec ceux qui s'enferment dans une tour d'ivoire et qui s'écartent des problèmes de la vie comme s'ils n'étaient pas une parcelle minuscule de cet ensemble immense que nous appelons l'univers." (...) A ceux qui mettent en accusation le béton ou tel autre matériau de construction ou tel ligne architecturele pour expliquer "le mal de vivre", Niemeyer répond: "L'architecture est aliénée, c'est vrai, mais ce n'est pas à la table de dessin que l'architecte peut l'humaniser mais dans la rue en participant aux problèmes de la vie." Et le bâtisseur de Brasília ajoute: "Je réclame la liberté, la justice sociale, le respect de la personne humaine que je crois plus important que notre travail éphémère et discutable."

Serge ZEYONS, in "Notre Temps", Paris, 11/3/1979

"Ce n'est pas la ligne droite qui m'attire, dure, inflexible, créé par l'homme. Ce qui m'attire, c'est la courbe libre et sensuelle: la courbe que je trouve dans les montagnes de mon pays, dans les sinuosités des ses rivières, dans les nuages du ciel et les ondes de la mer. De courbe est fait l'univers, l'univers courbe d'Einstein." Cette phrase, entourée d'esquisses de femmes et de bâtiments, sur un des panneaux de l'exposition qui lui est consacrée, résume bien l'oeuvre d'un architecte qui joue continuellement avec l'espace. Même si les "courbes sensuelles" en question évoquent plus Rubens que Botticelli. On retrouve ce souci de la ligne déliée dans chacune des réalisations présentées au centre de création industrielle, que ce soit la bourse du travail de Bobigny, l'université de Constantine, ou, dans une moindre mesure, l'immeuble du Pef. Ce qui frappe le visiteur, c'est que Niemeyer, dans son refus des angles, utilise le béton. Un matériau trop souvent synonyme de panneaux rectilignes, carrés, sans élan et sans imagination. Pour Jean Maur Lyonnet, proche collaborateur de Niemeyer, "ce n'est pas le béton qu'il faut accuser mais l'utilisation qui en est faite. Le béton est un matériau extrêmement souple que permet, au contraire, de mieux respecter les espaces libres comme Oscar l'a fait, par exemple, dans la zone d'habitation de Villejuif."
Jérôme BOUVIER

"Minha finalidade não é a de ensinar a ninguém os métodos que ele deva seguir, mas mostrar qual é o método que eu mesmo escolhi." Citando estas palavras de Descartes, quero destacar o fato de que o meu testemunho não pretende convencer a quem quer que seja, mas somente explica a minha visão de forma na arquitetura. Já me aconteceu de estar em desacordo com outras opiniões, e a única razão será a defesa ou a explicação do meu próprio modo de pensar.
Oscar NIEMEYER, abertura da exposição *Oscar Niemeyer, arquiteto*, Centro Georges Pompidou, Paris, 1979

DANÇA

INDONÉSIA

BRASIL

Grupo Andança / Sonia Mota

SONIA MOTA (BRASIL)

São Paulo (Brasil), 1948.
Realizou estudos na Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo, durante oito anos; aperfeiçoamento com Halina Biernacka, durante sete anos; cursos de aperfeiçoamento no exterior, Europa e Estados Unidos. Foi bailarina solista na Sociedade de Ballet São Paulo, 1966 a 1968; Bailarina na TV Record Canal 7, 1965 a 1968; bailarina solista do Ballet Van Vlaanderem, Bélgica, 1970 a 1974; bailarina solista do Corpo de Baile de São Paulo, 1974 a 1978. Executou trabalhos de coreografia no Teatro de Dança, Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, Grupo Andança e Grupo de Dança Cisne Negro. Professora de dança moderna no Teatro de Dança, 1976 a 1977 e na Academia de Danças de São Paulo. Participou do espetáculo "Quem sabe um dia...", "Campo Aberto", "O Jazz e a Dança", "Arte Aberta" e "Cartas Portugusas". Recebeu o Prêmio Governador do Estado como melhor bailarina em 1976 e Prêmio APCA também como melhor bailarina no mesmo ano.

ESPETÁCULO DE DANÇA
Coreografia: Sonia Mota
Direção de cena e direção musical: Marco Antonio Carvalho
GRUPO ANDANÇA: Ismael Ivo, Sonia Galvão, Calu Ramos, Solange Caldeira, Ricardo, Cláudio, Ary Buccione e Tico.
Duração: 90 minutos

CINEMA

INDONÉSIA
ANGOLA
ARGÉLIA
BRASIL

Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME
Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Fundação Cinemateca Brasileira — São Paulo
Fundação Padre Anchieta — São Paulo
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Museu da Imagem e do Som — São Paulo
Roberto Miller

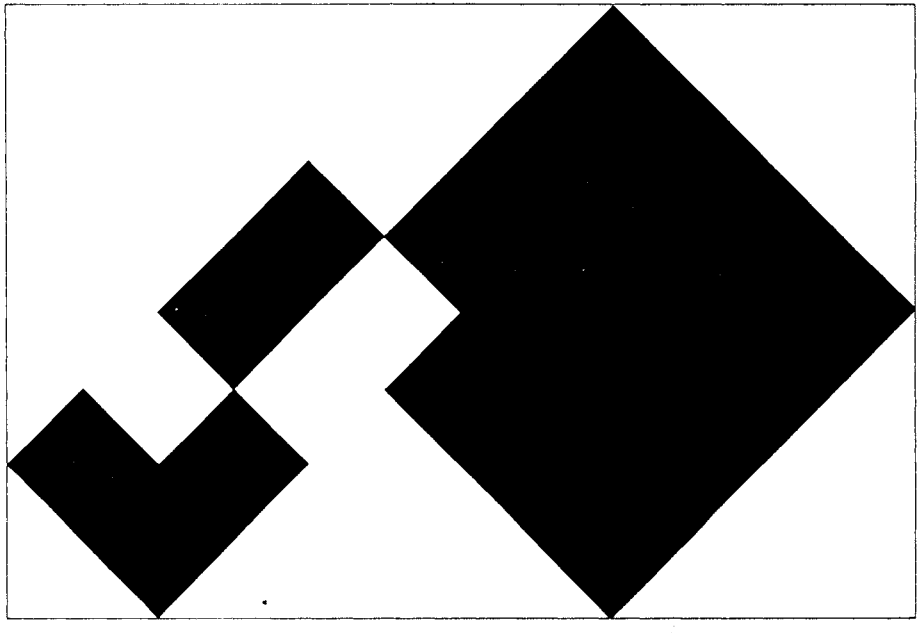
CHINA
ESTADOS UNIDOS
FRANÇA
GRÃ BRETANHA
INDONÉSIA
IUGOSLÁVIA
MÉXICO
PORTUGAL
REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
ROMÊNIA
URSS

TEATRO

BRASIL

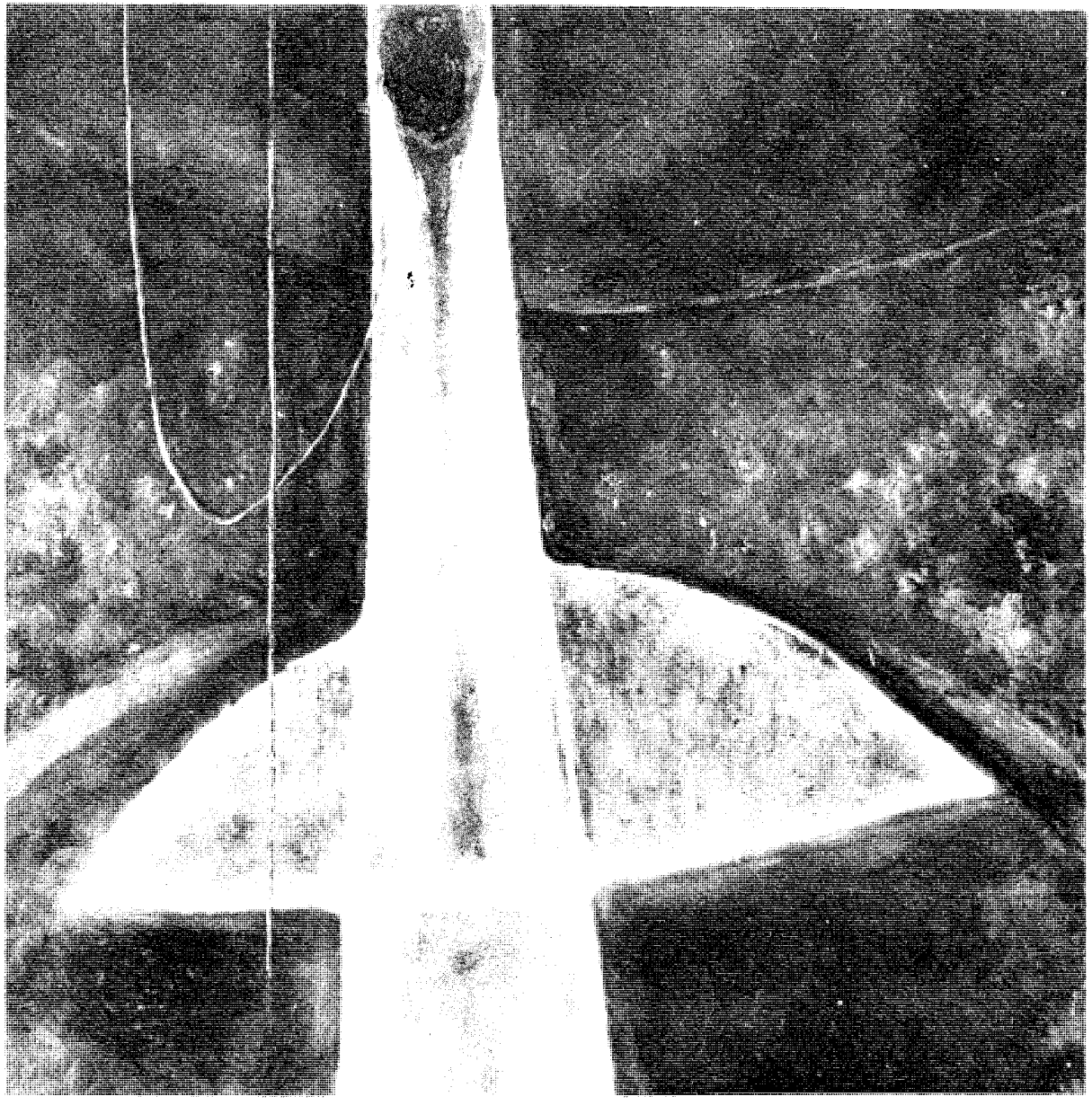
Centro de Pesquisas de Teatro
Grupo Foco

REPRODUÇÕES

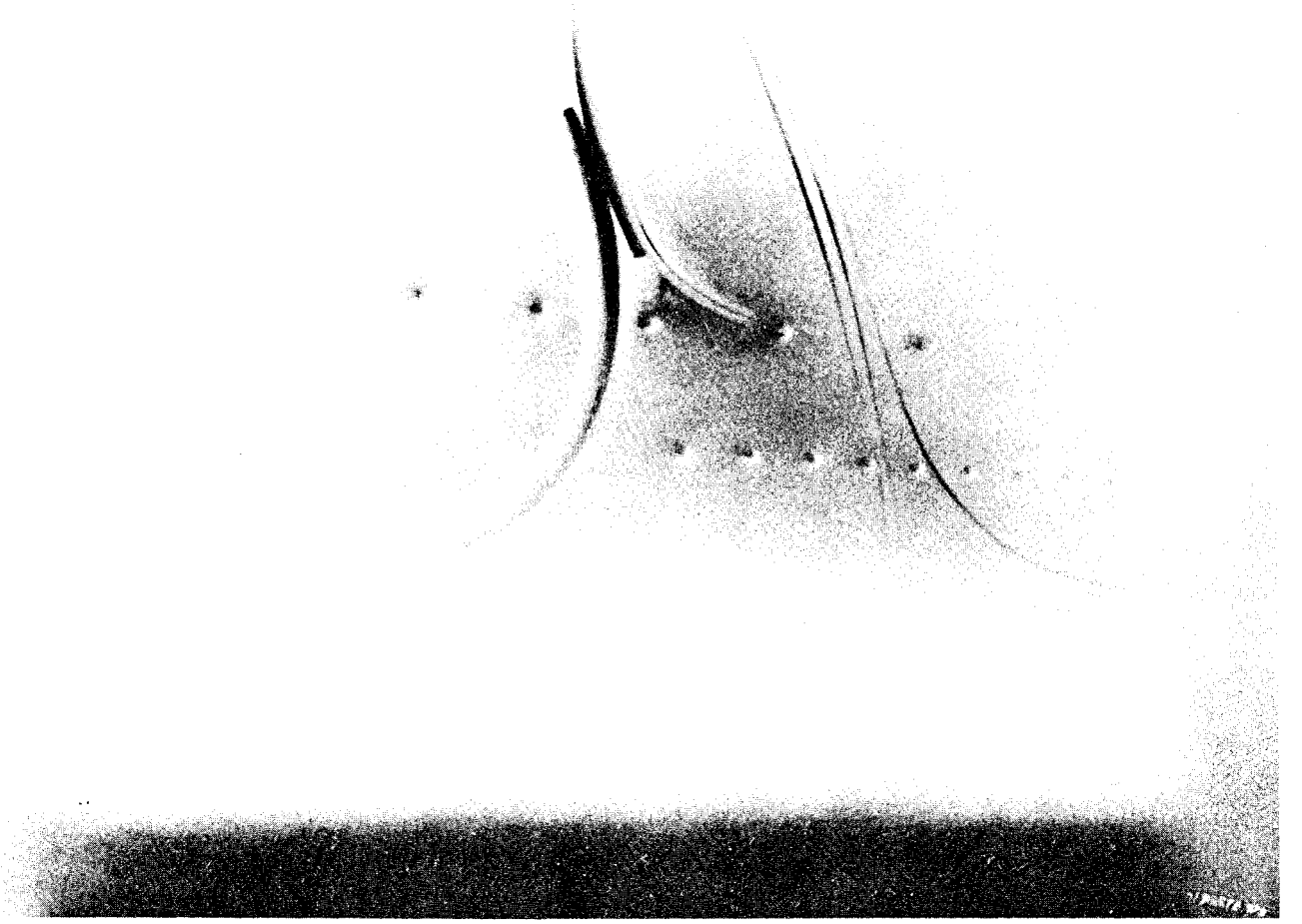


Geraldo de Barros (Brasil)
I Bienal de São Paulo

Victor Brecheret (Brasil)
I Bienal de São Paulo

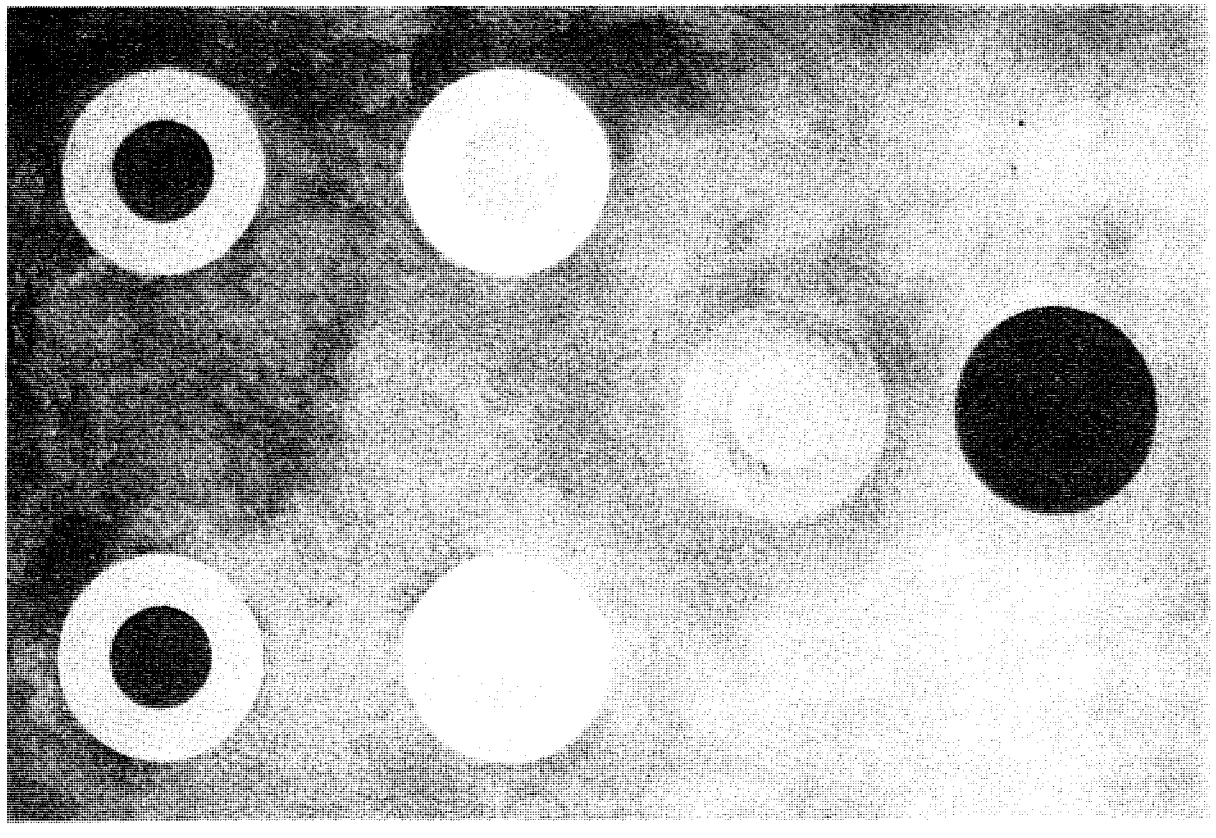


Roger Chastel (França)
I Bienal de São Paulo



Danilo di Prete (Brasil)
I Bienal de São Paulo

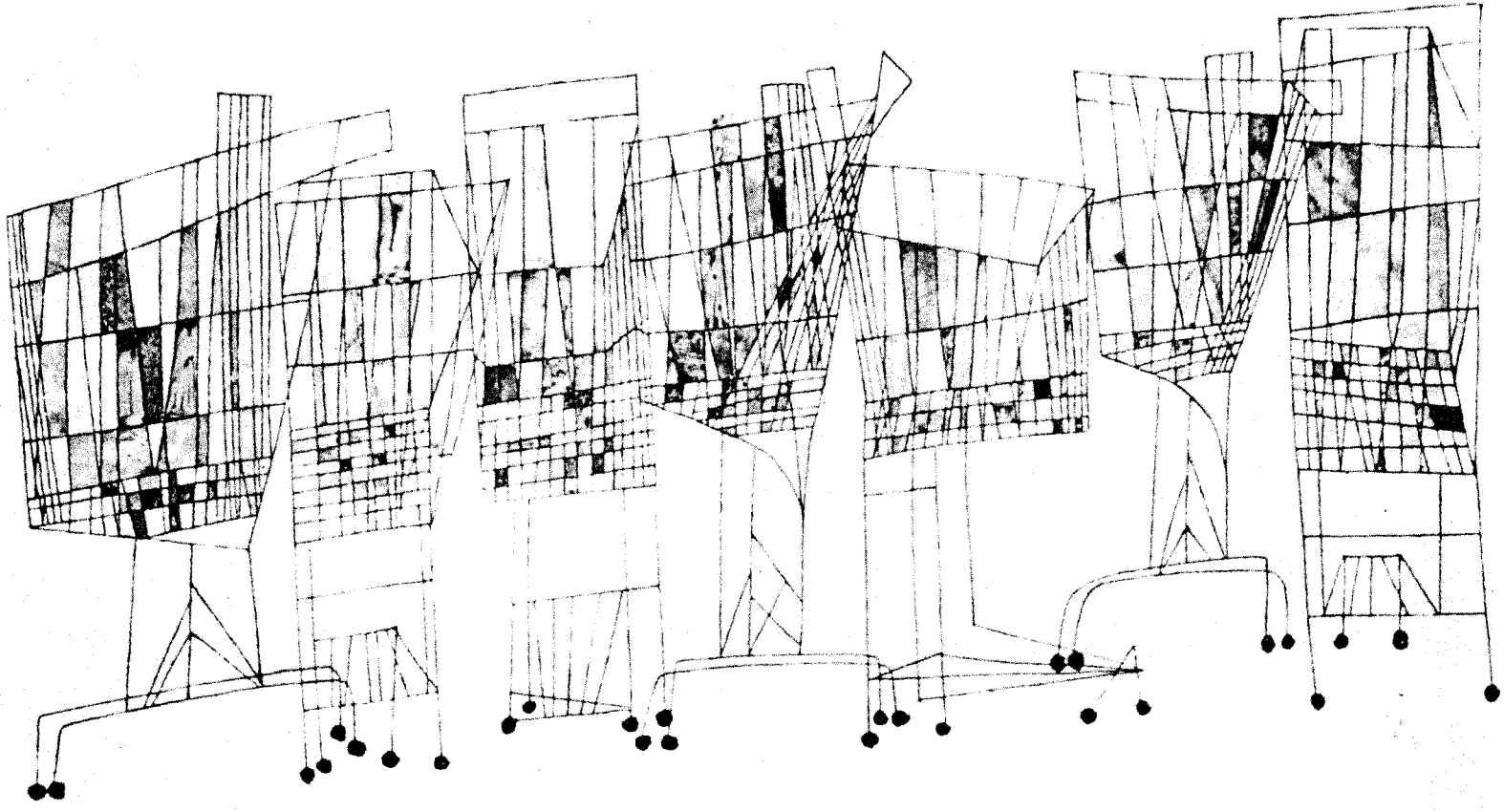
Edouard Pignon (França)
I Bienal de São Paulo



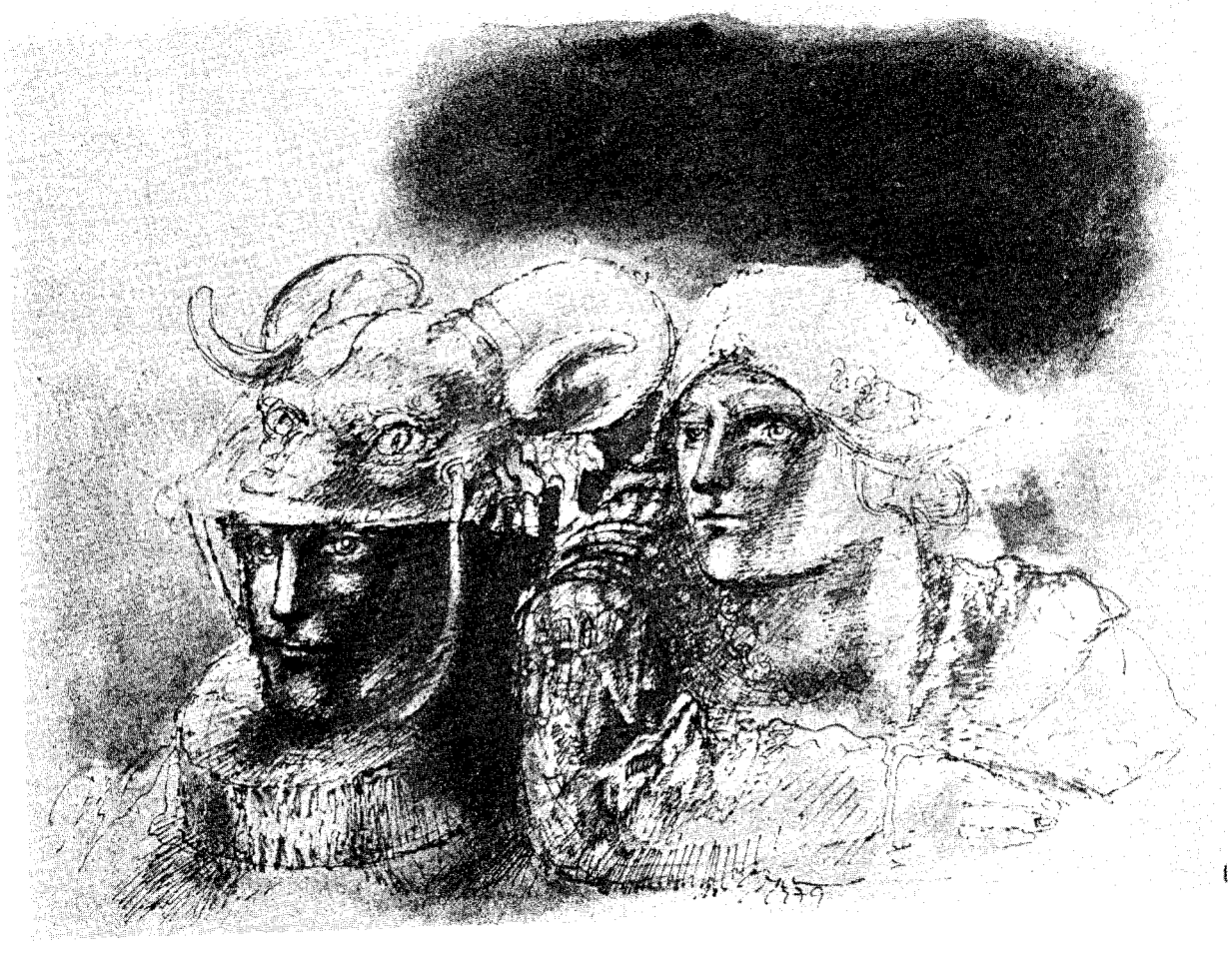
Ivan Ferreira Serpa (Brasil)
I Bienal de São Paulo

Alfred Manessier (França)
II Bienal de São Paulo

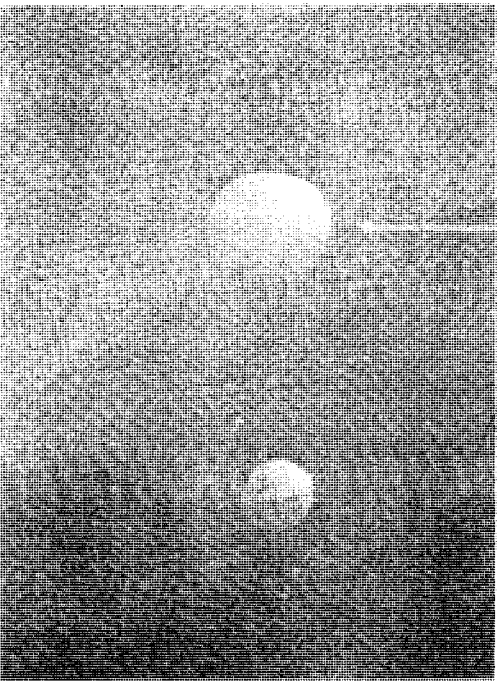
Arnaldo Pedroso d'Horta (Brasil)
II Bienal de São Paulo



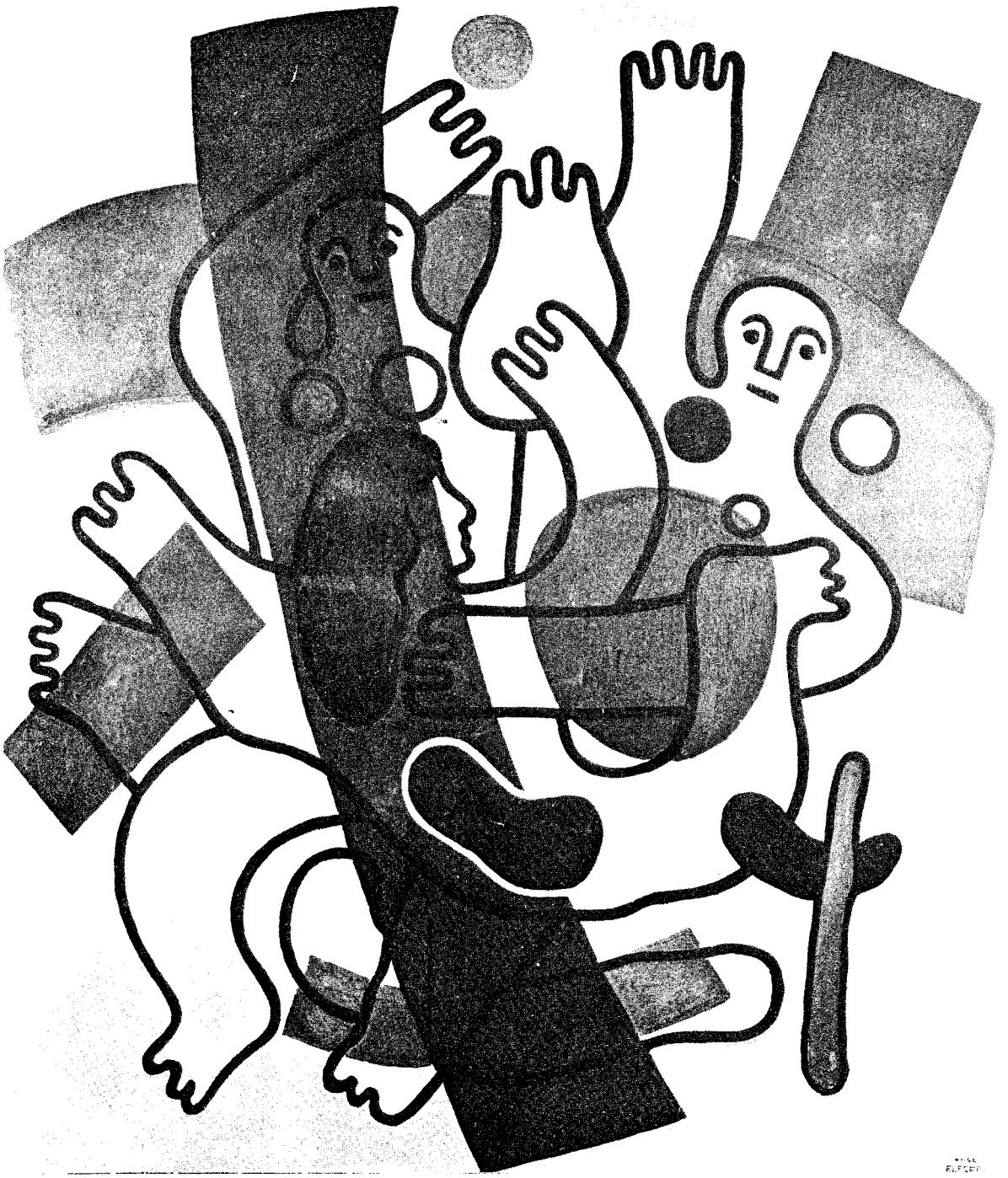
Ben Shahn (Estados Unidos da América)
II Bienal de São Paulo



Marcello Grassmann (Brasil)
III Bienal de São Paulo



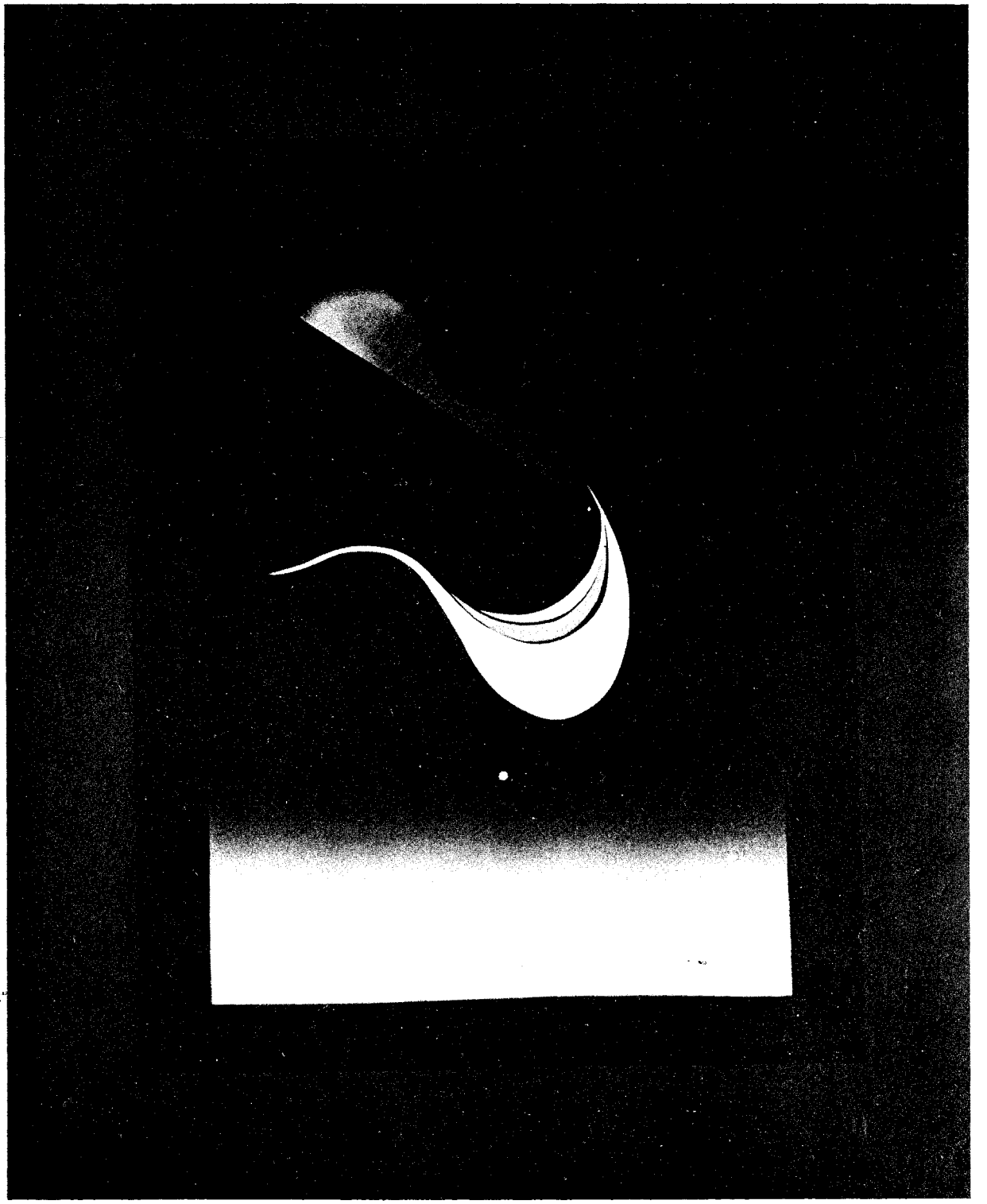
Yoso Hamaguchi (Japão)
IV Bienal de São Paulo



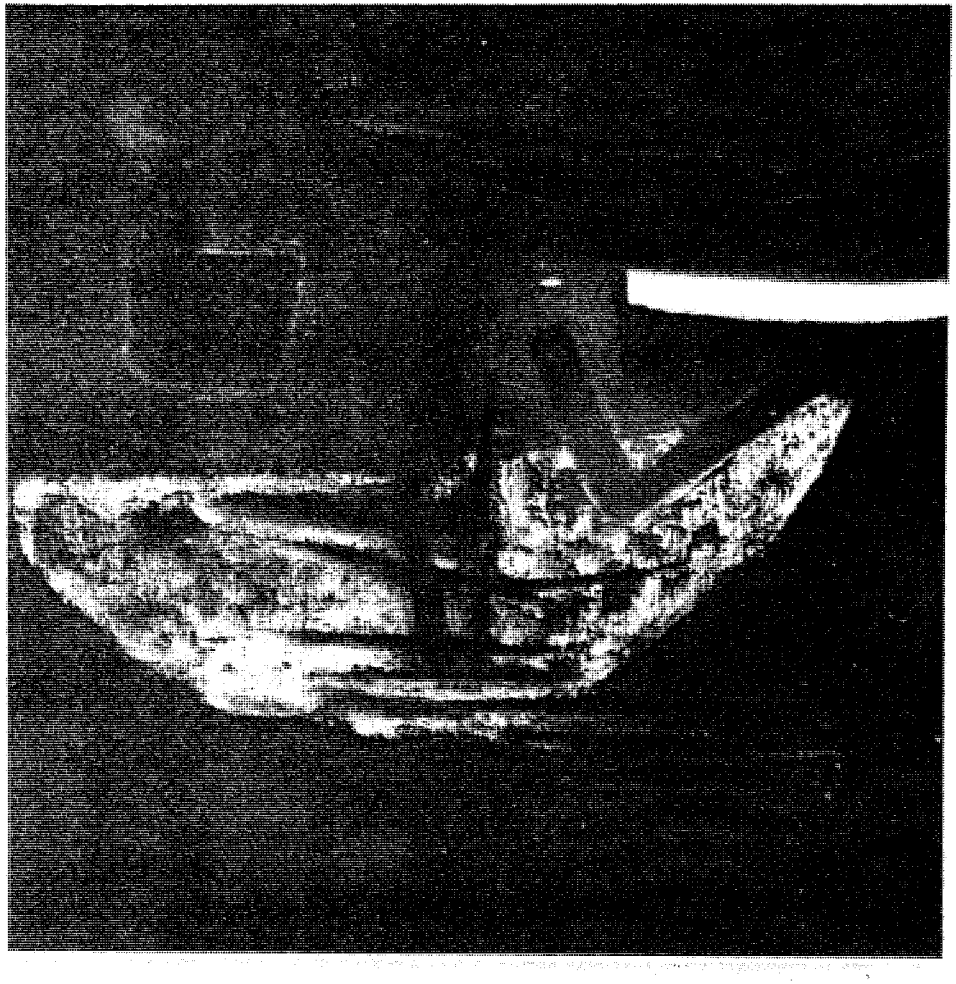
Fernand Léger (França)
III Bienal de São Paulo

Wega Nery (Brasil)
IV Bienal de São Paulo

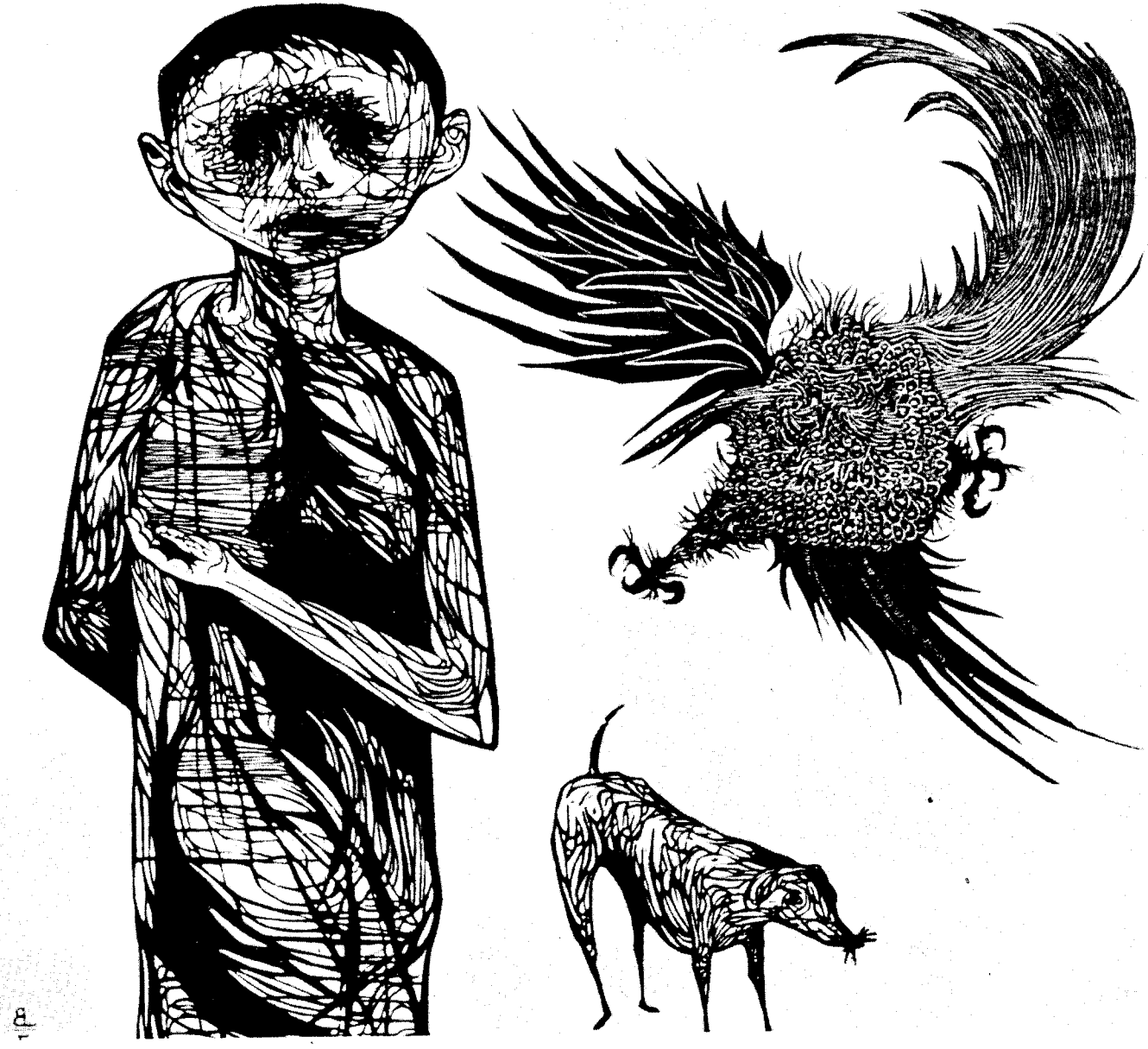
ıyga Ostrower (Brasil)
Bienal de São Paulo



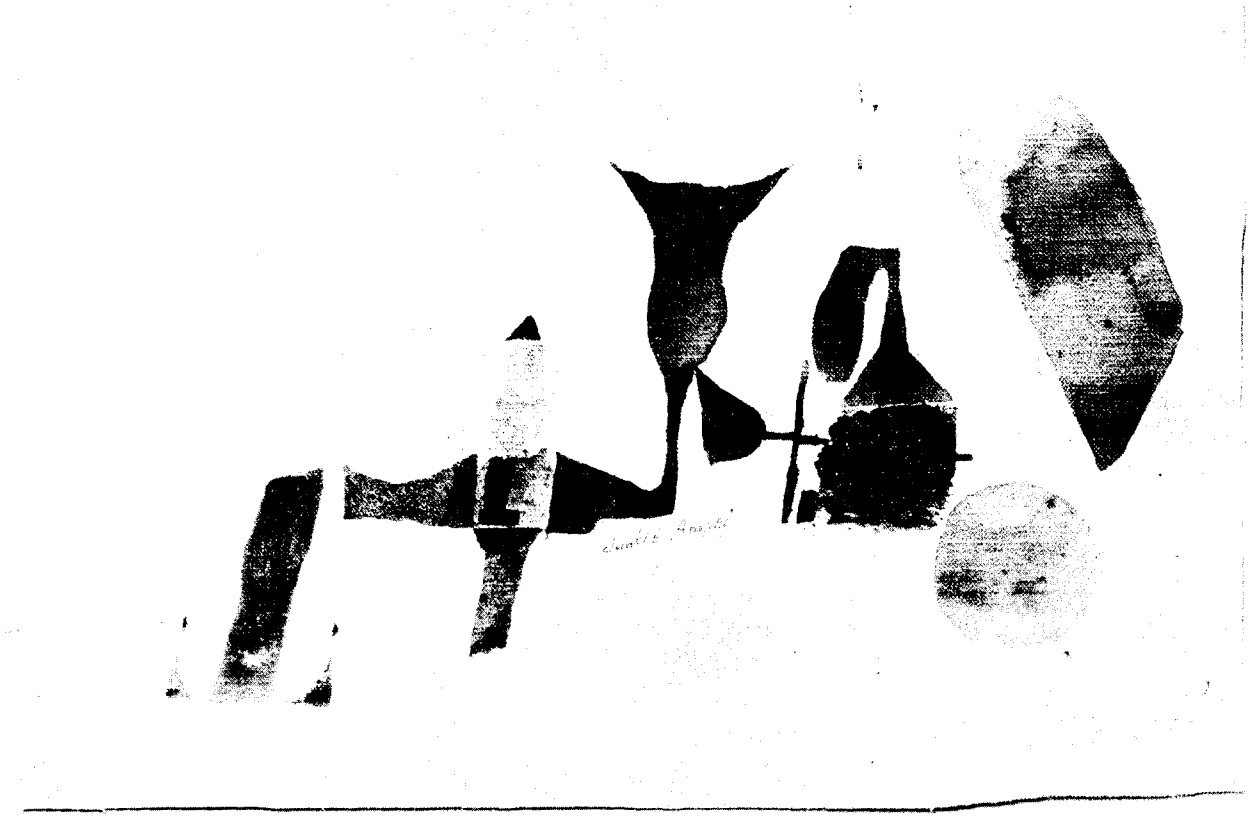
Riko Debenjak (Iugoslávia)
V Bienal de São Paulo



Manabu Mabe (Brasil)
V Bienal de São Paulo

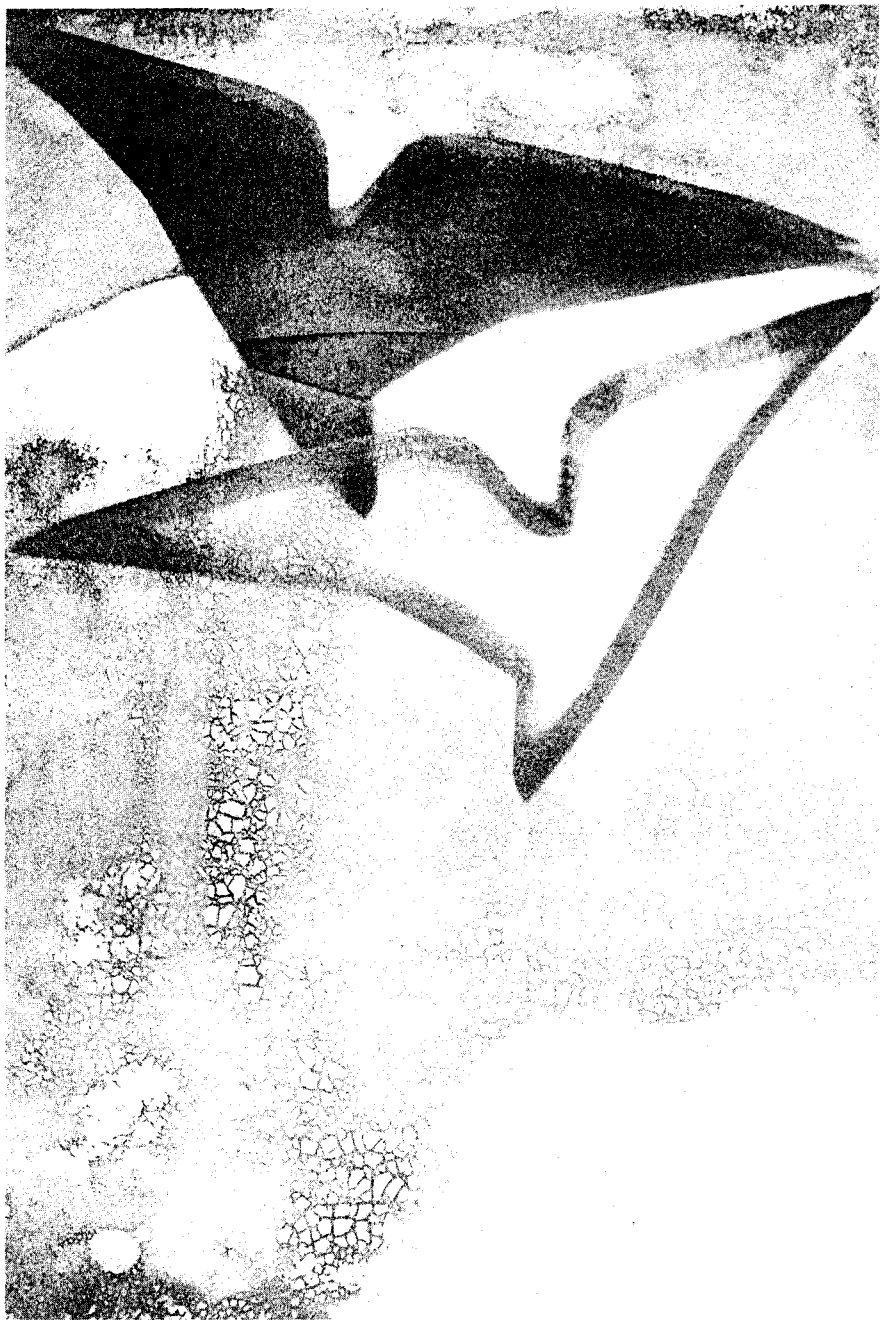


Leonard Baskin (Estados Unidos da América)
VI Bienal de São Paulo

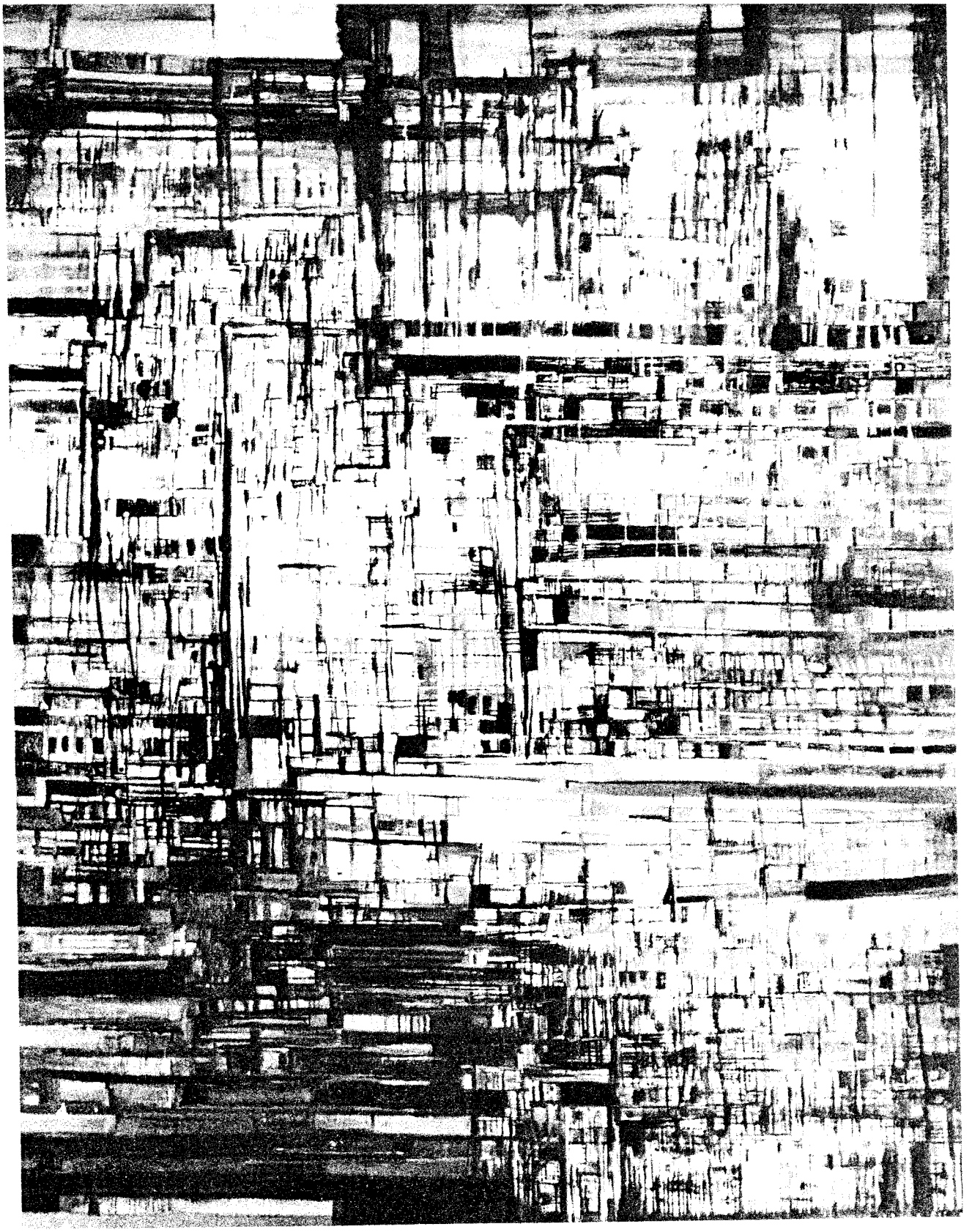


Julius Bissier (Alemanha)
VI Bienal de São Paulo

Tadeusz Kulisiewcz (Polônia)
VI Bienal de São Paulo

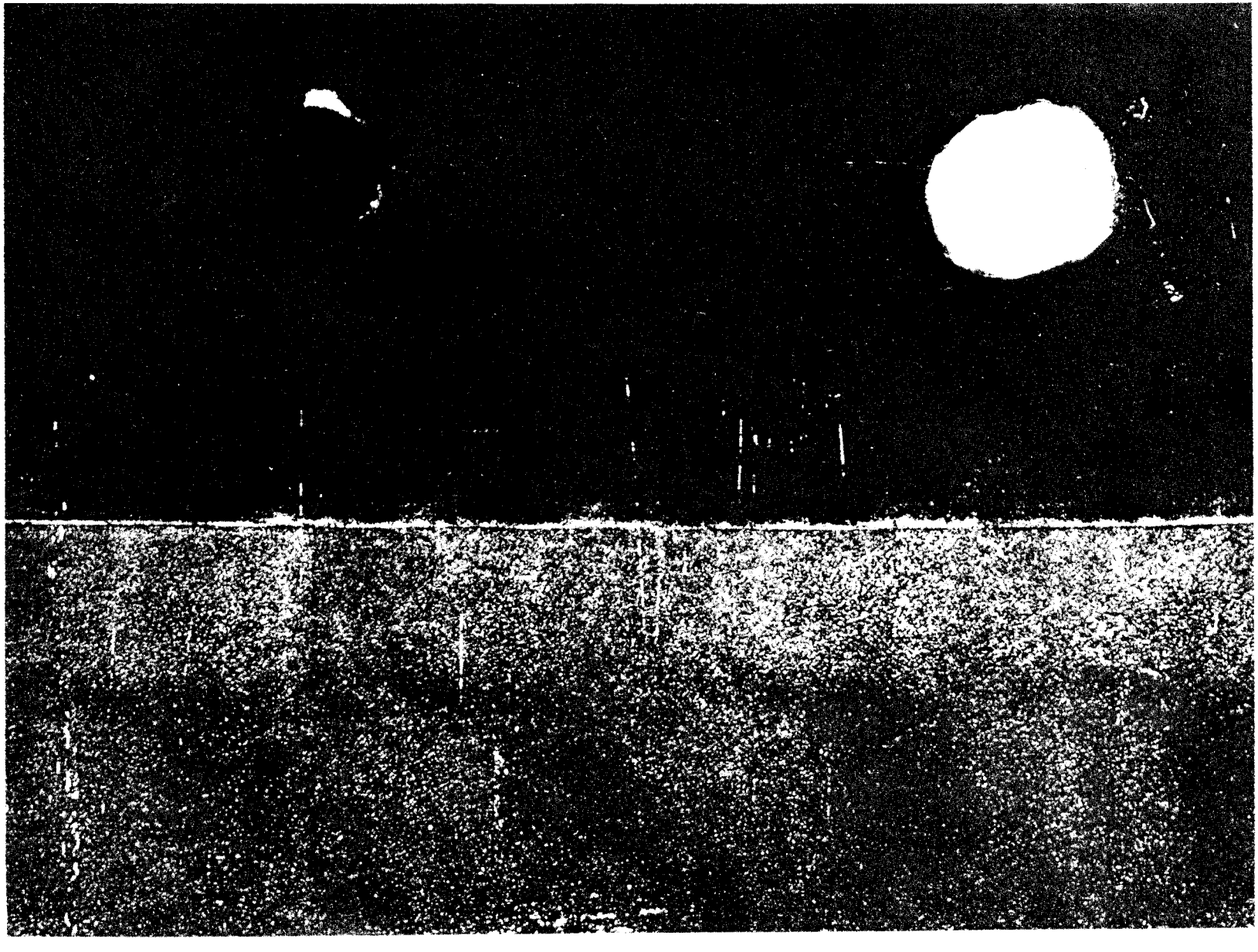


Isabel Pons (Brasil)
VI Bienal de São Paulo

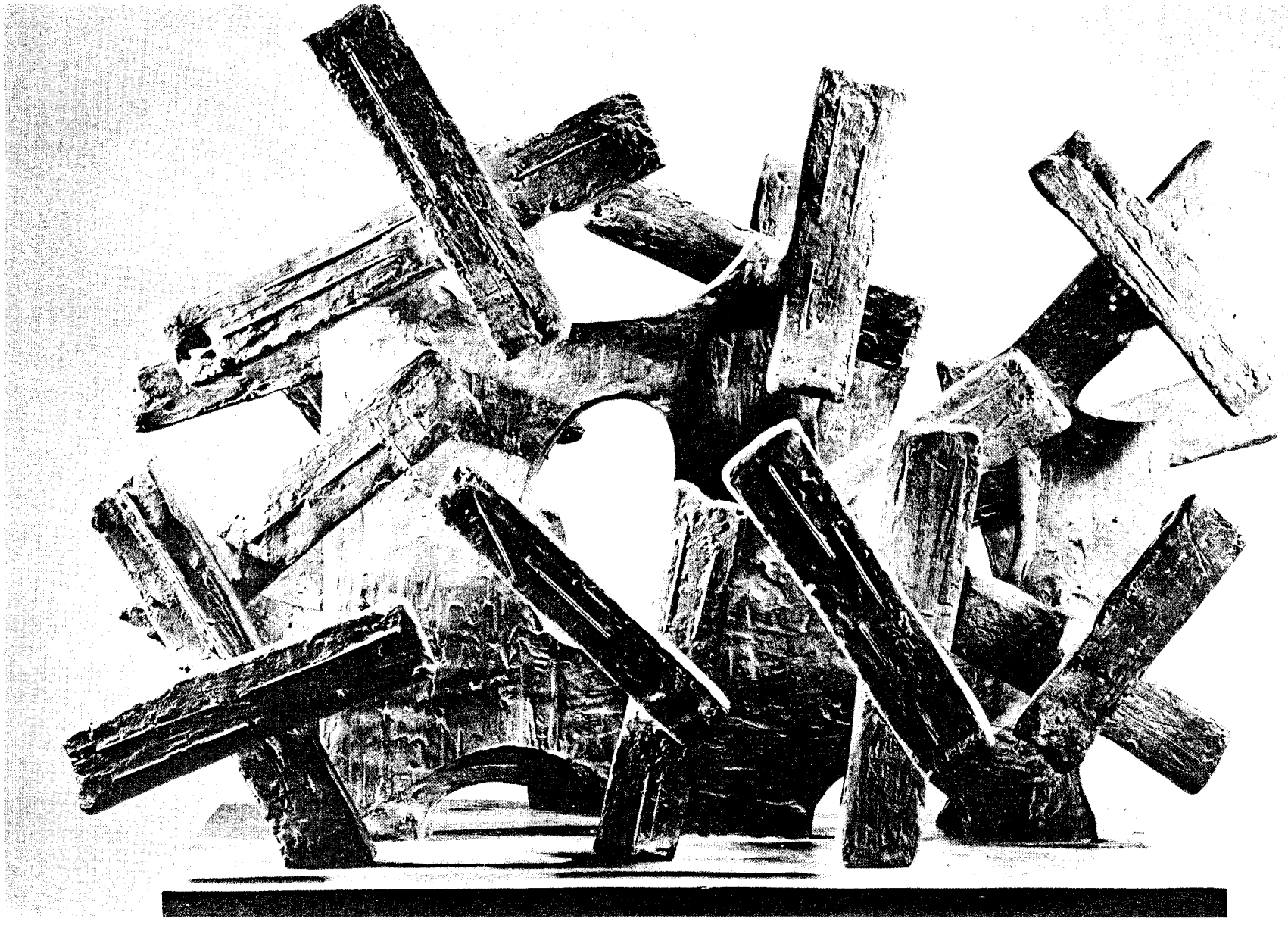


Maria Helena Vieira da Silva (França)
VI Bienal de São Paulo

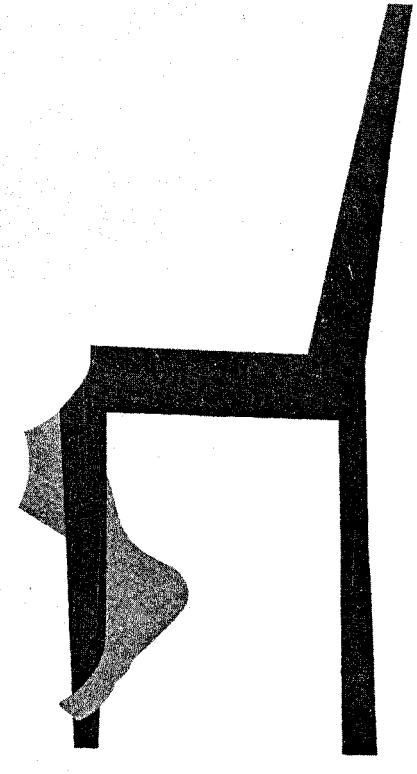
Anatol Wladyslaw (Brasil)
VI Bienal de São Paulo



Adolph Gottlieb (Estados Unidos da América)
VII Bienal de São Paulo

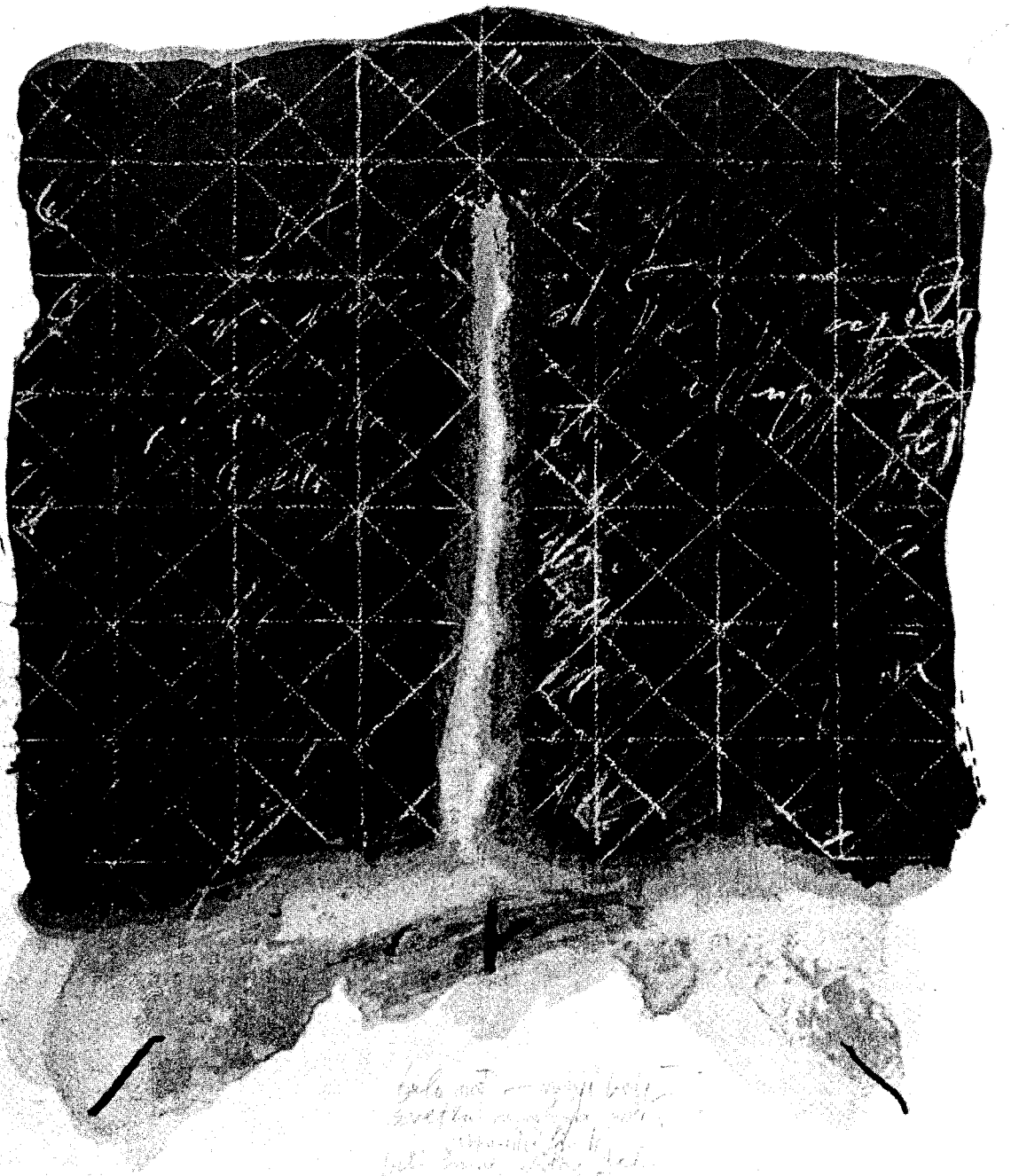


Felicia Leirner (Brasil)
VII Bienal de São Paulo

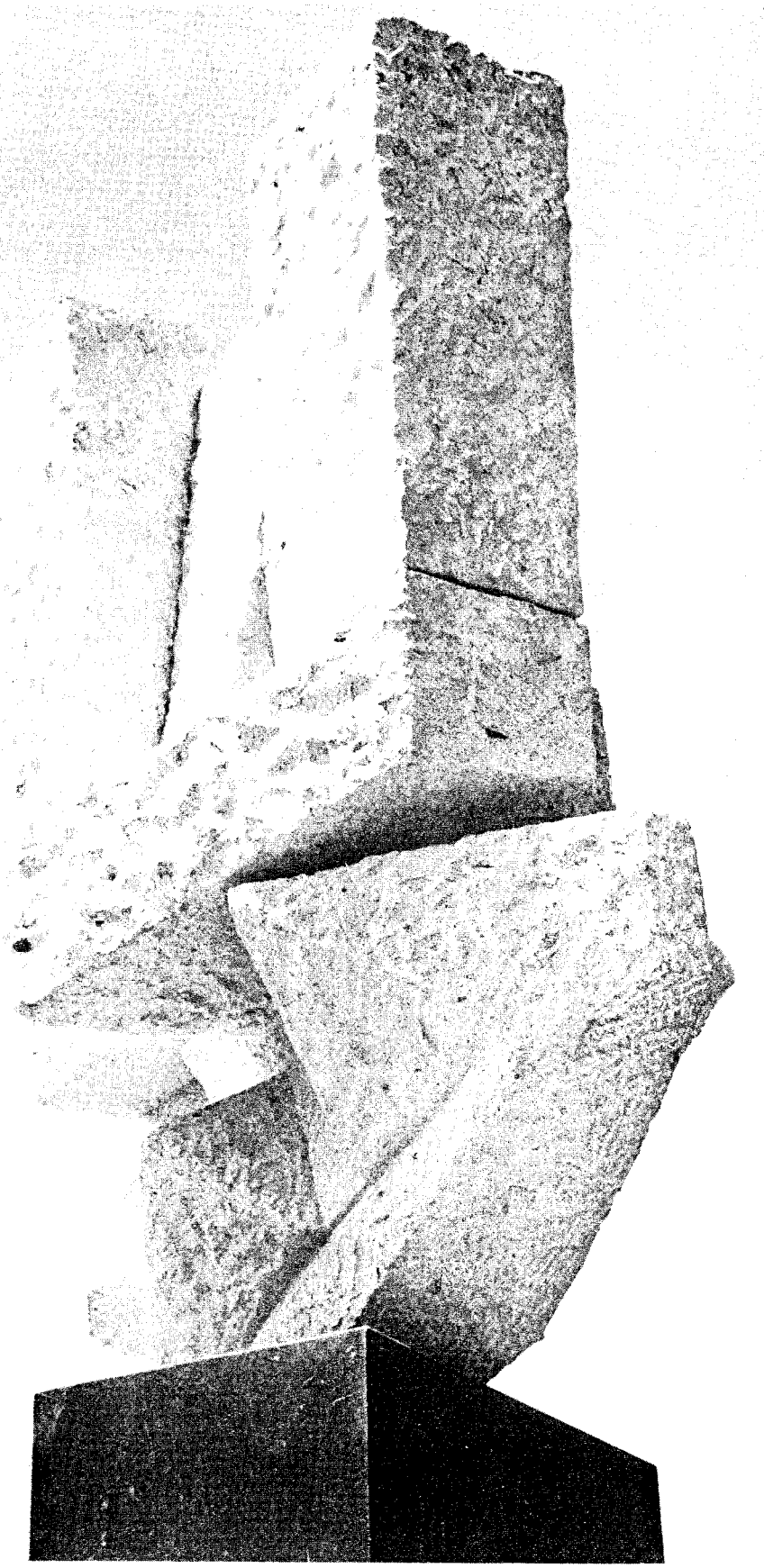


Henryk Tomaszewski (Polônia)
VII Bienal de São Paulo

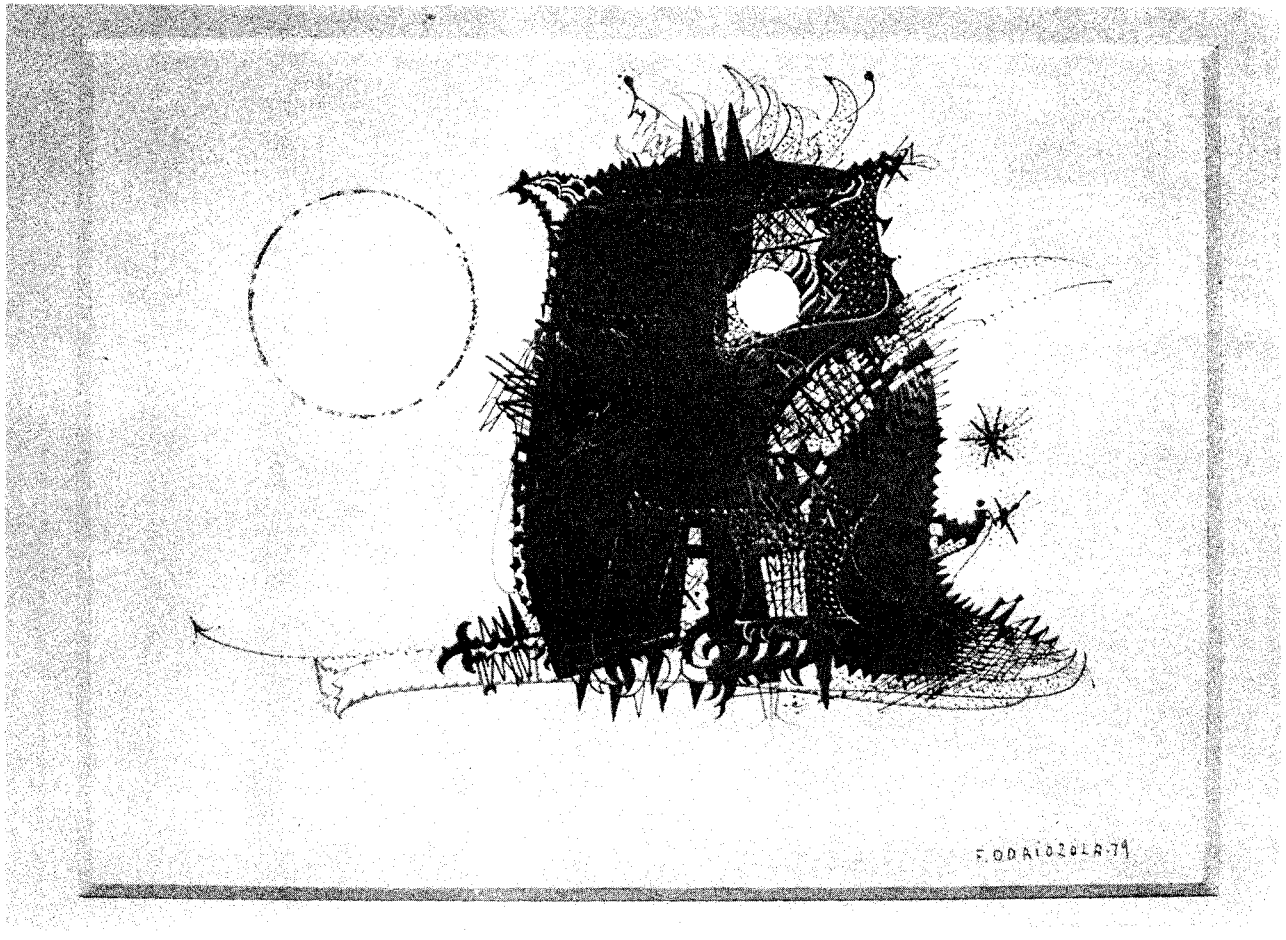
Magdalena Abakanowicz (Polônia)
VIII Bienal de São Paulo



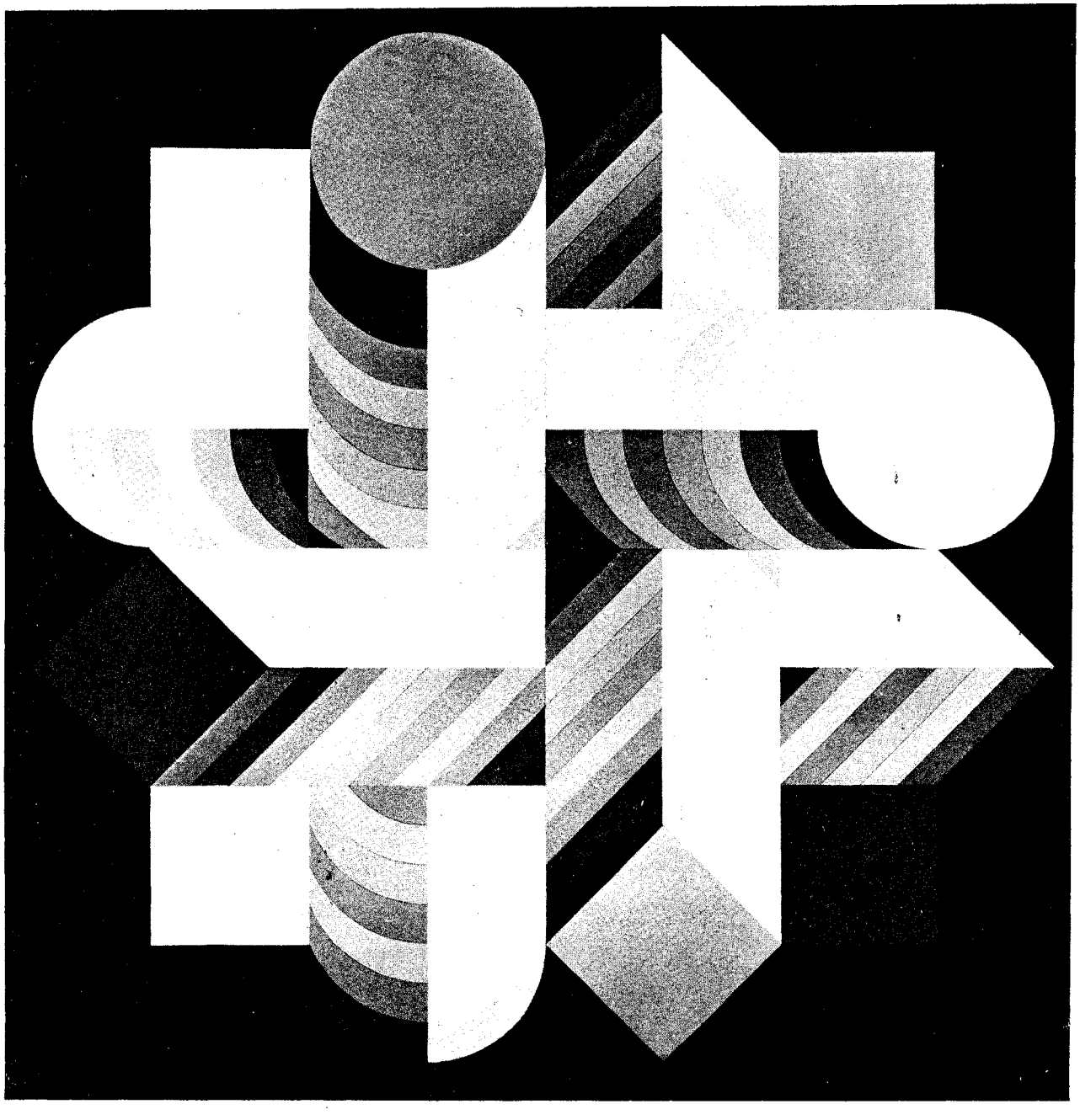
Janez Bernik (Iugoslávia)
VIII Bienal de São Paulo



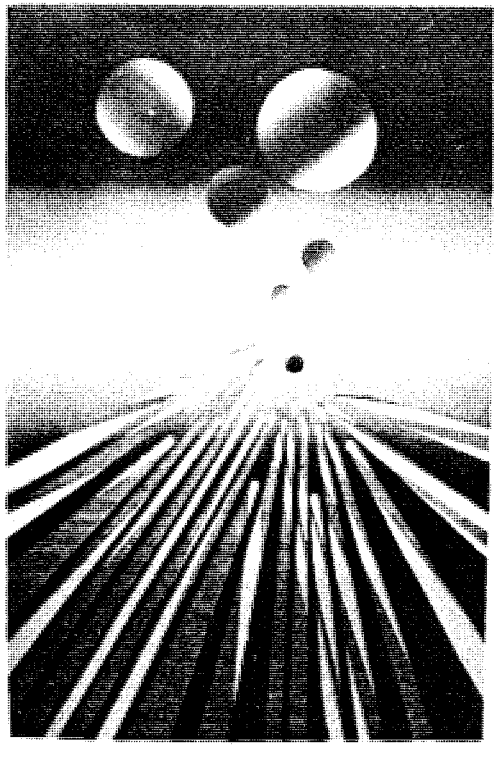
Marta Colvin (Chile)
VIII Bienal de São Paulo



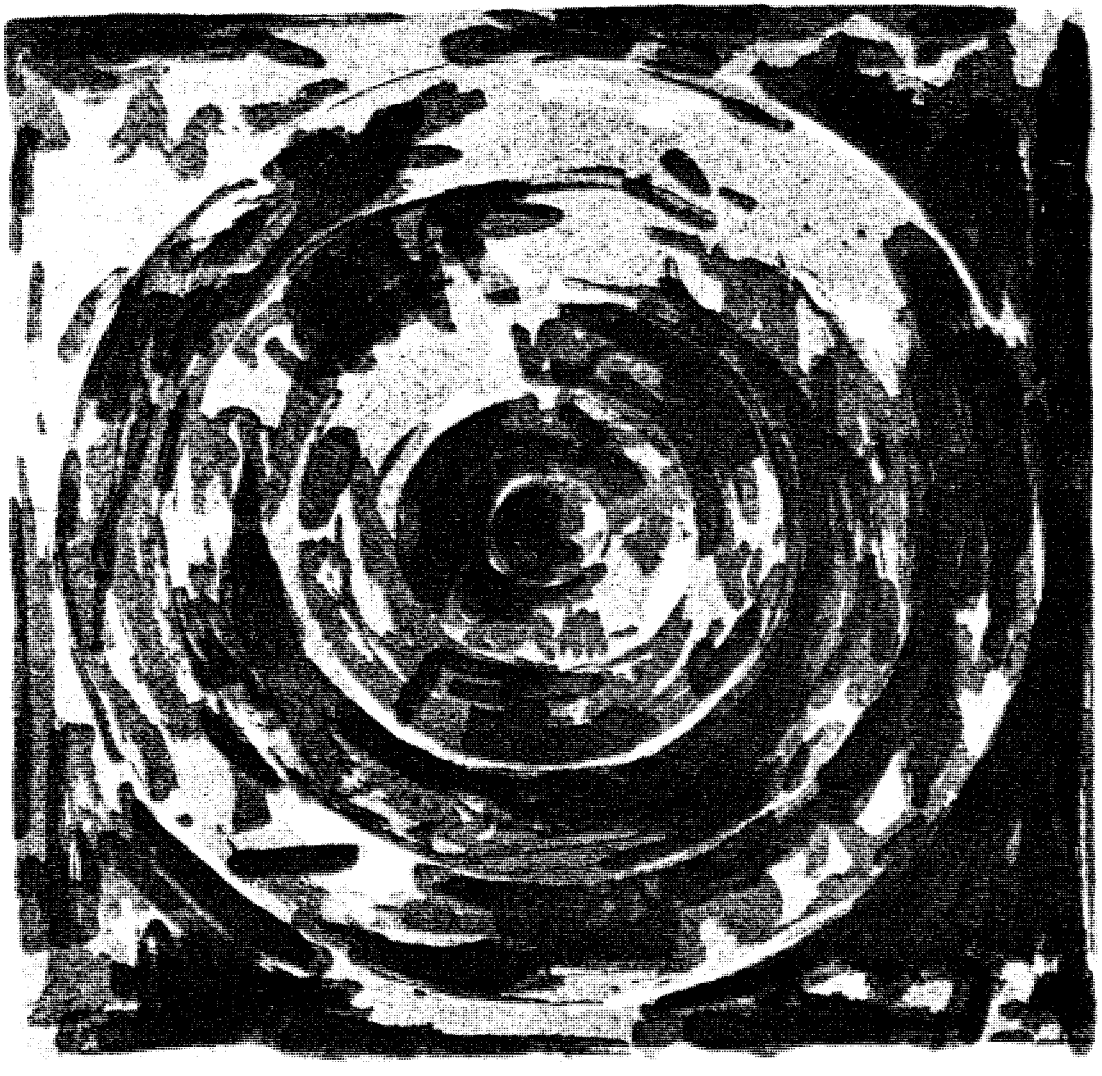
Fernando Odriozola (Brasil)
VIII Bienal de São Paulo



Victor Vasarely (França)
VIII Bienal de São Paulo

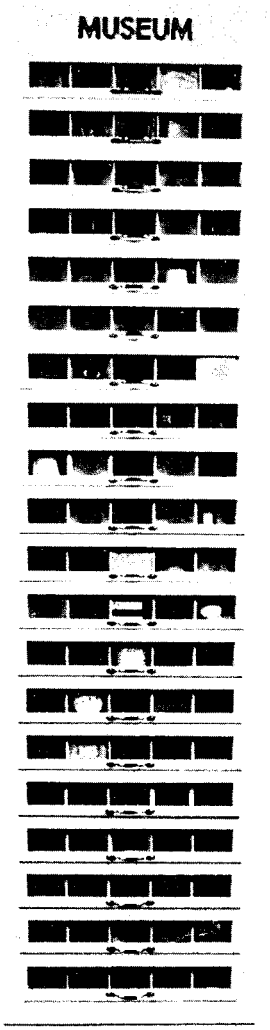


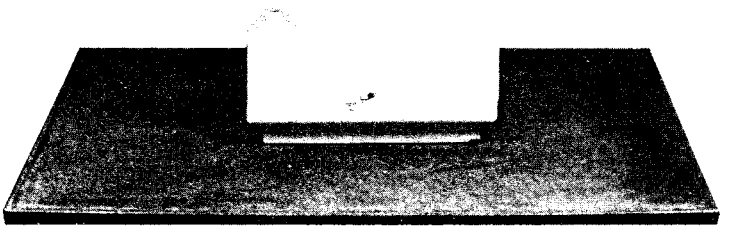
Fumiaki Fukita (Japão)
IX Bienal de São Paulo



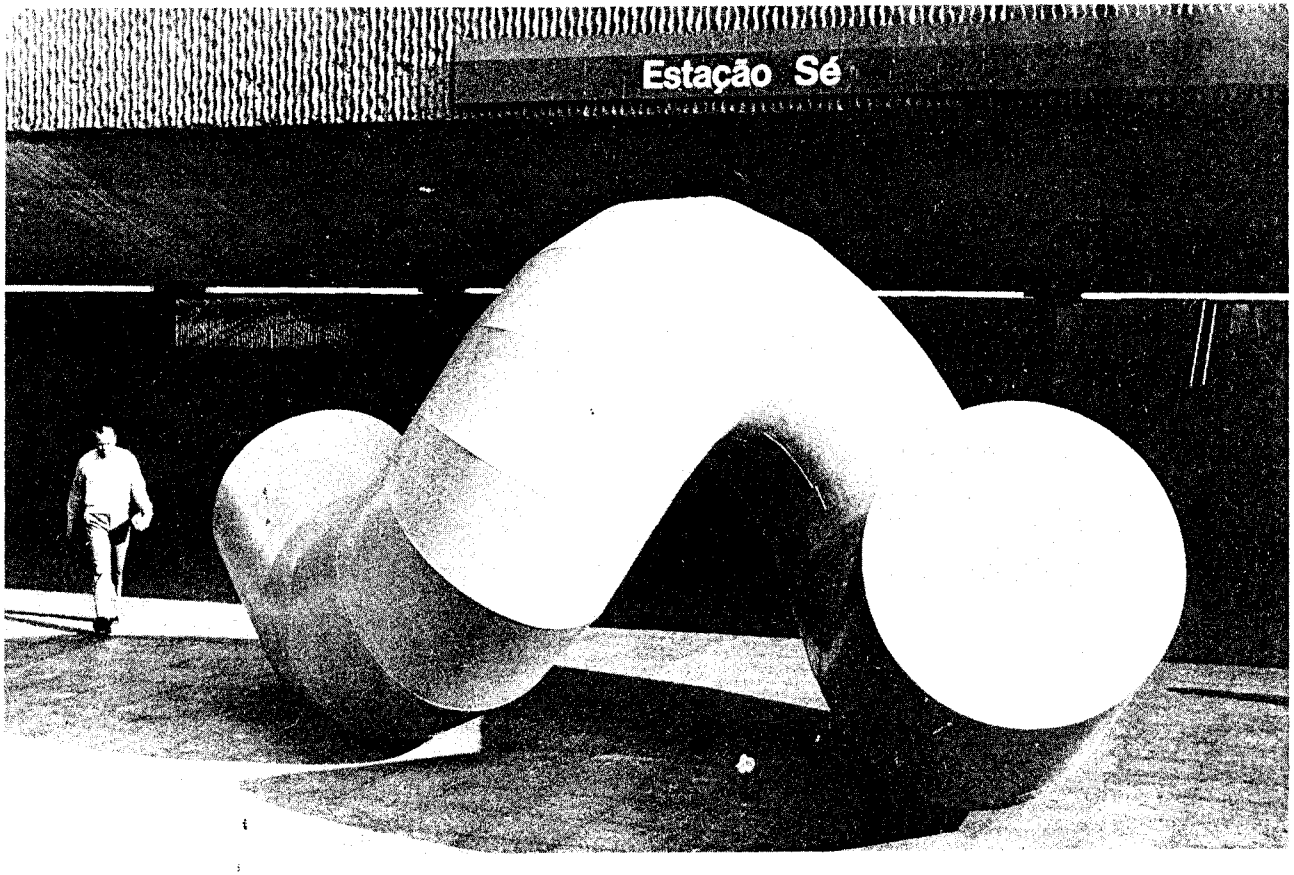
Jasper Johns (Estados Unidos da América)
IX Bienal de São Paulo

Tadeusz Kantor (Polônia)
IX Bienal de São Paulo

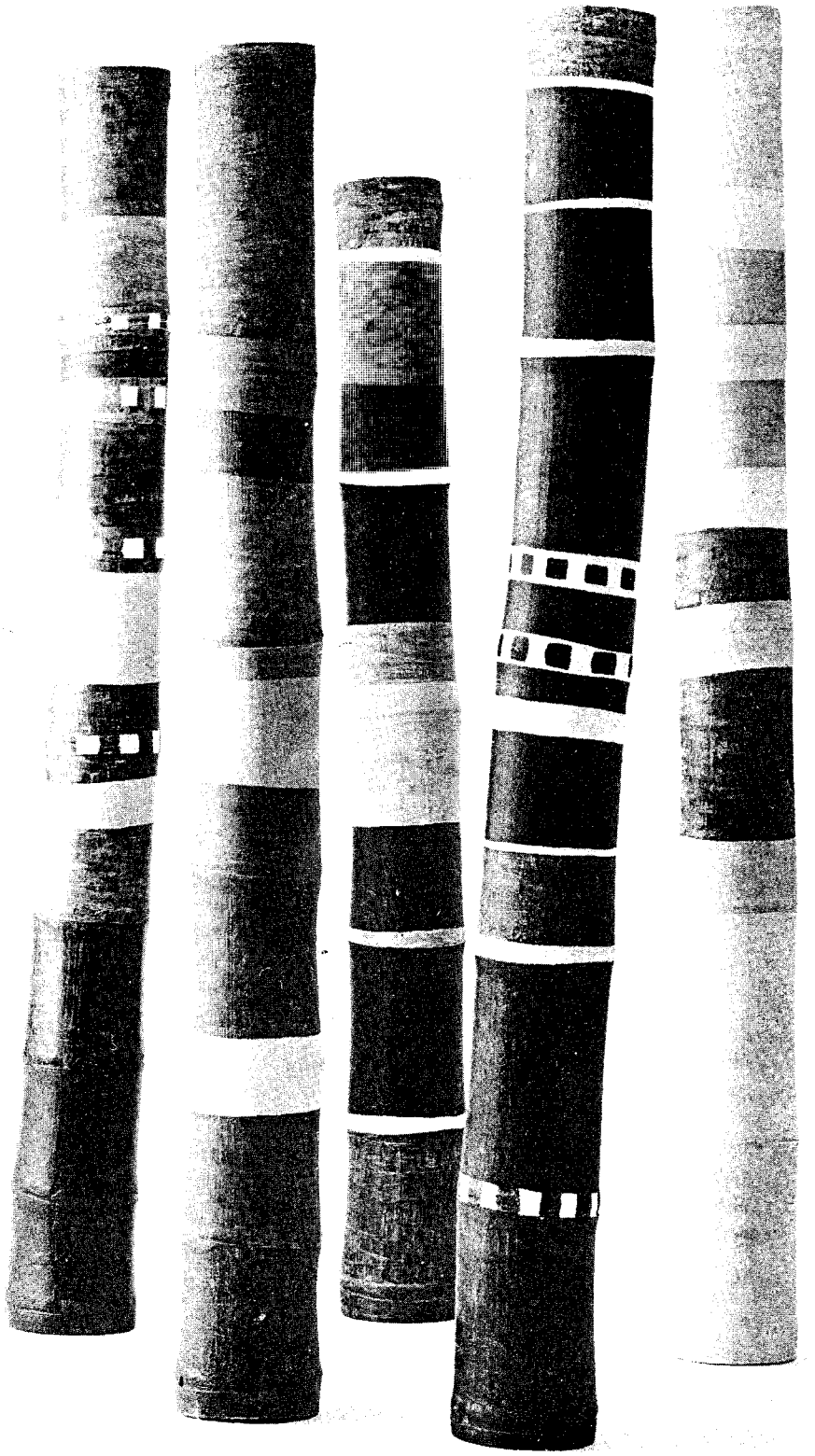




Herbert Distel (Suiça)
X Bienal de São Paulo



Marcelo Nitsche (Brasil)
X Bienal de São Paulo



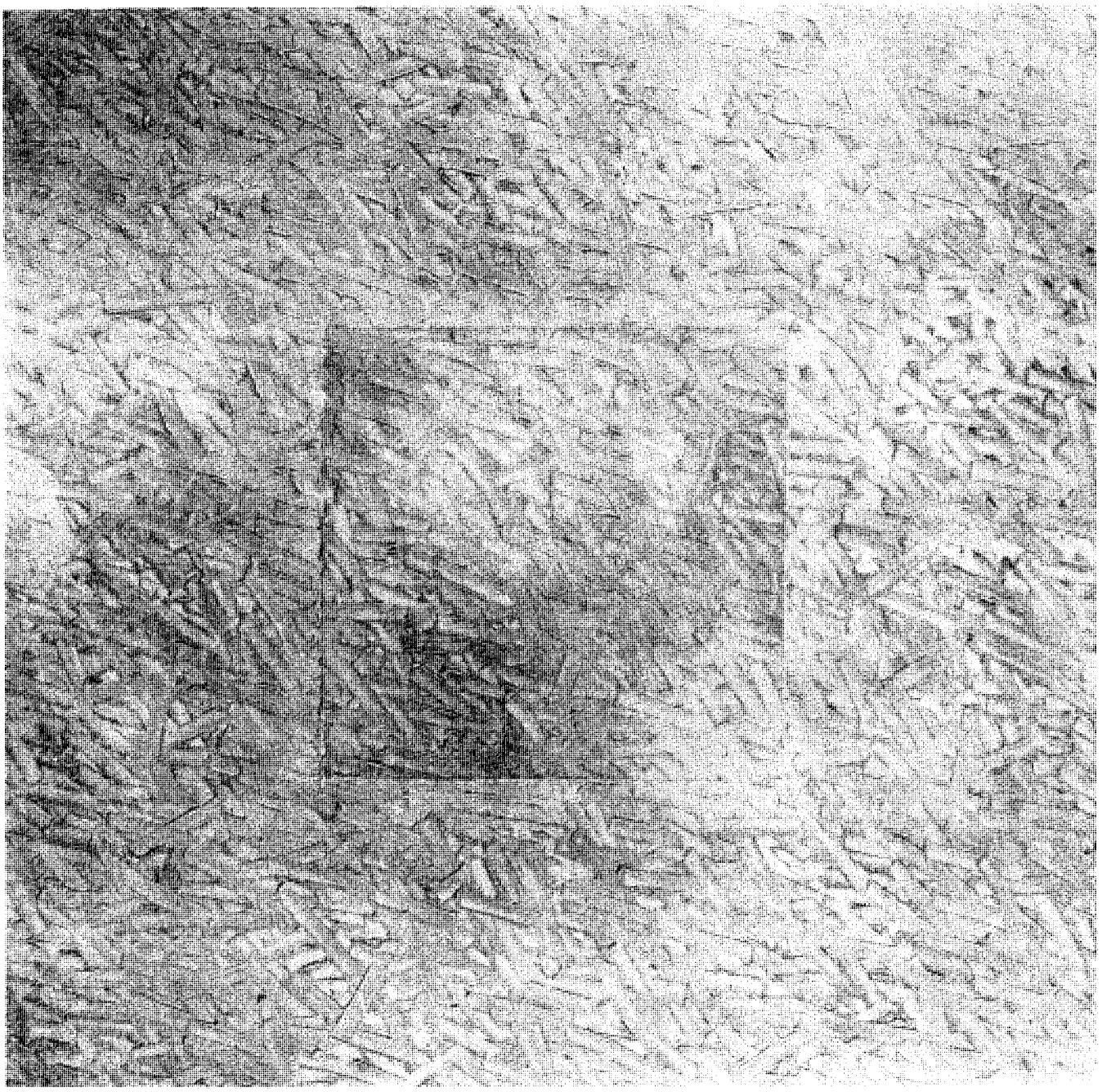
Ione Saldanha (Brasil)
X Bienal de São Paulo

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU

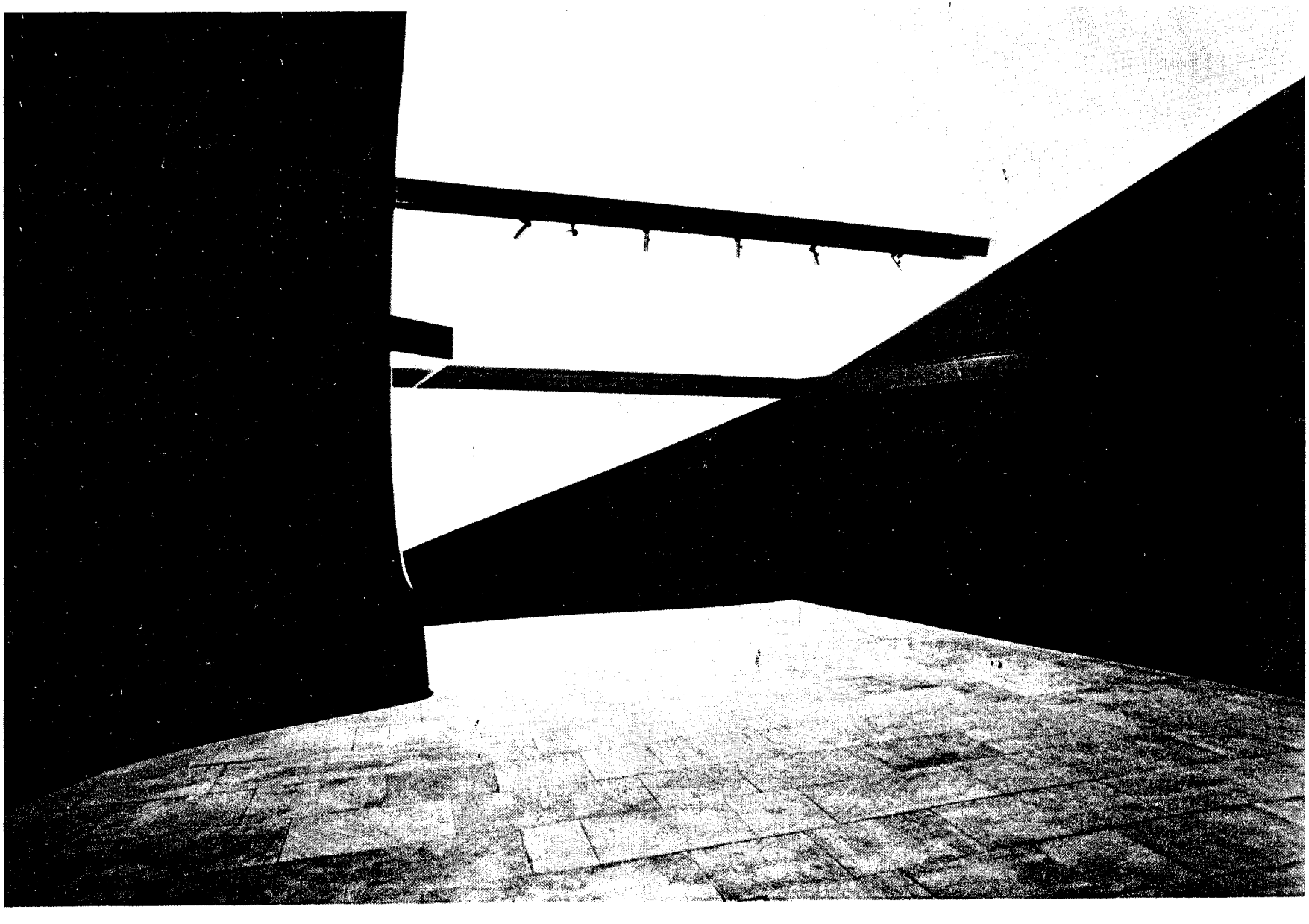
STANISŁAW TEISSEYRE – MALARSTWO

GRUDZIEŃ 1975 - LUTY 1976

Waldemar Swierzy (Polônia)
X Bienal de São Paulo

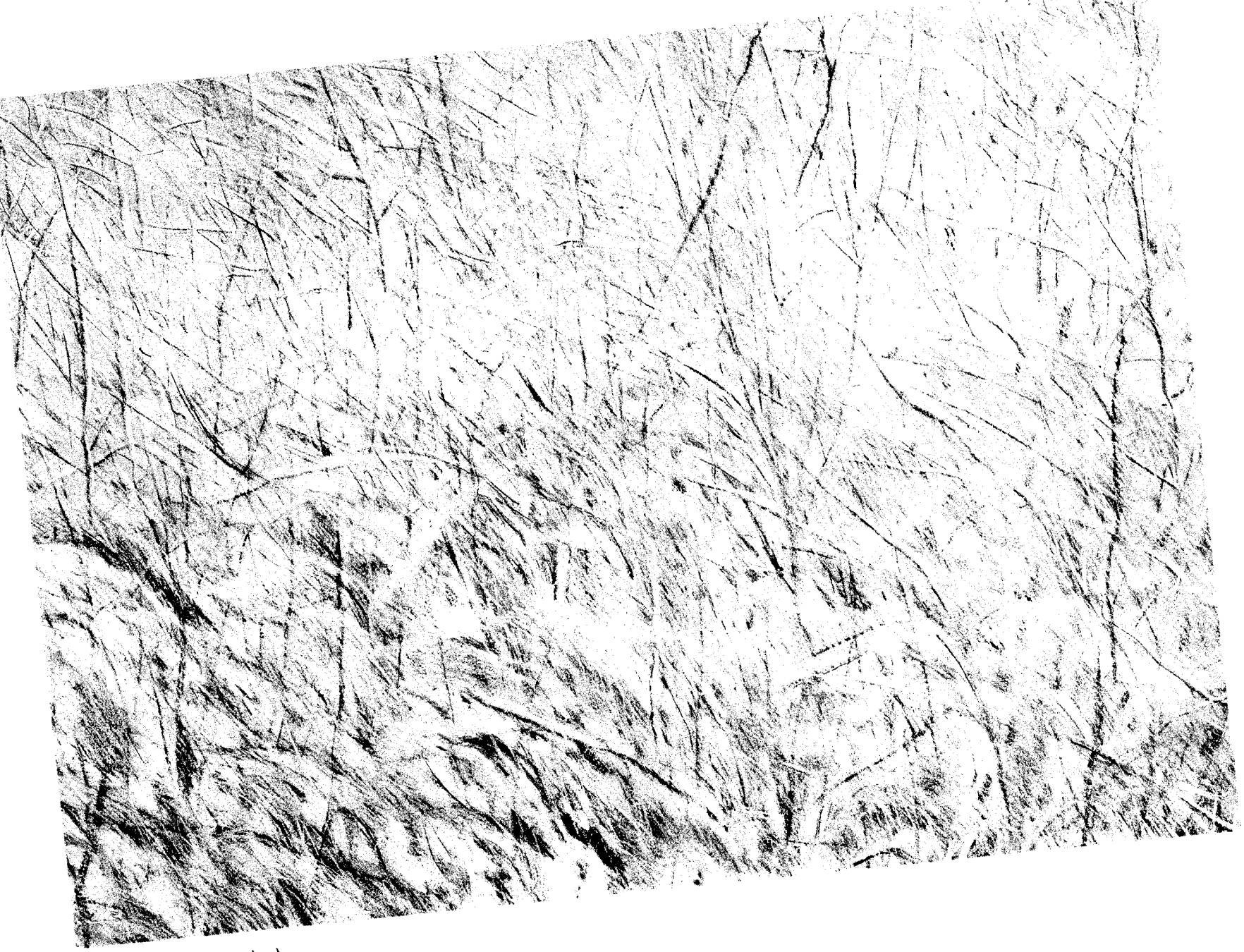


Rafael Canogar (Espanha)
XI Bienal de São Paulo

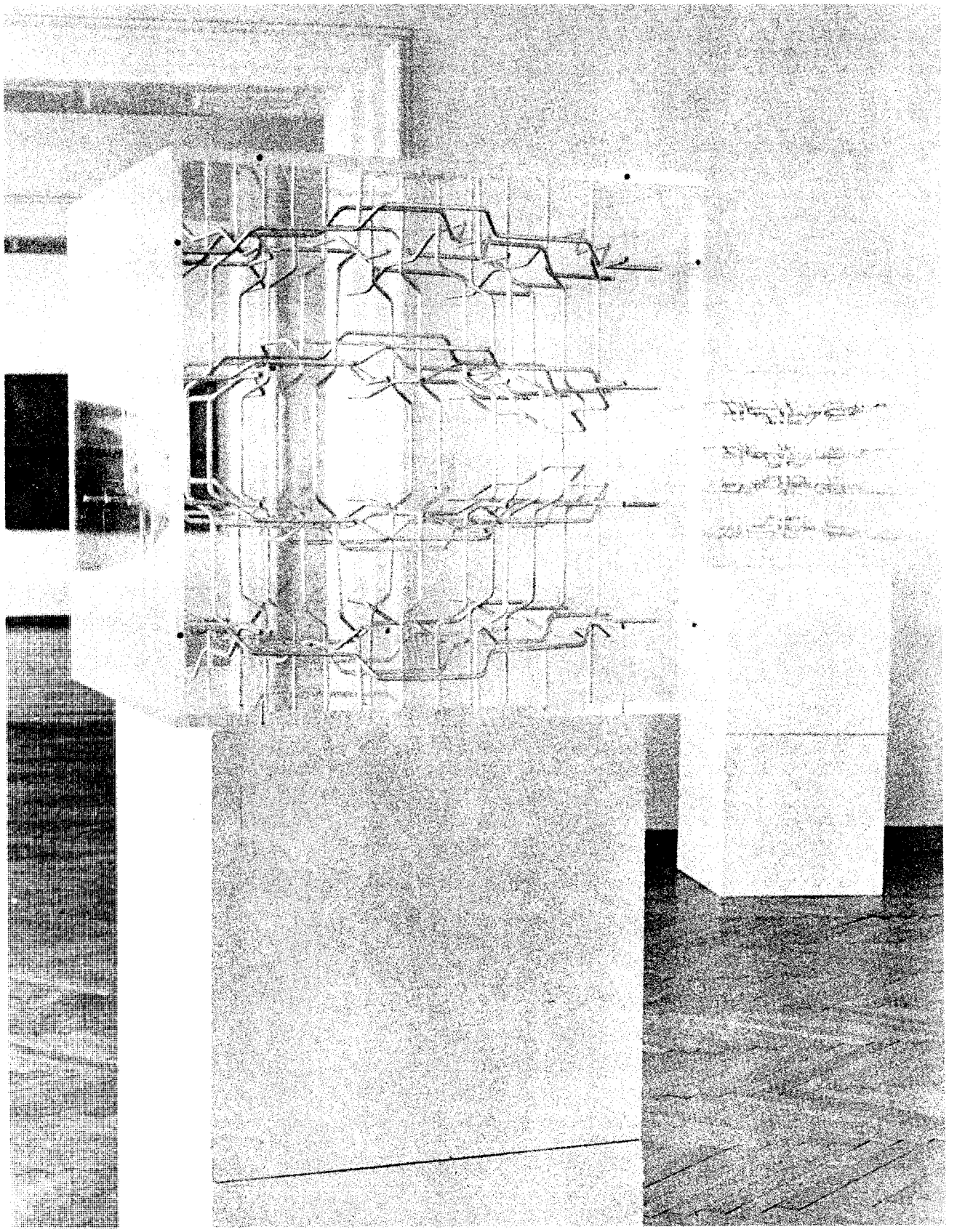


la Carrino (Itália)
ienal de São Paulo

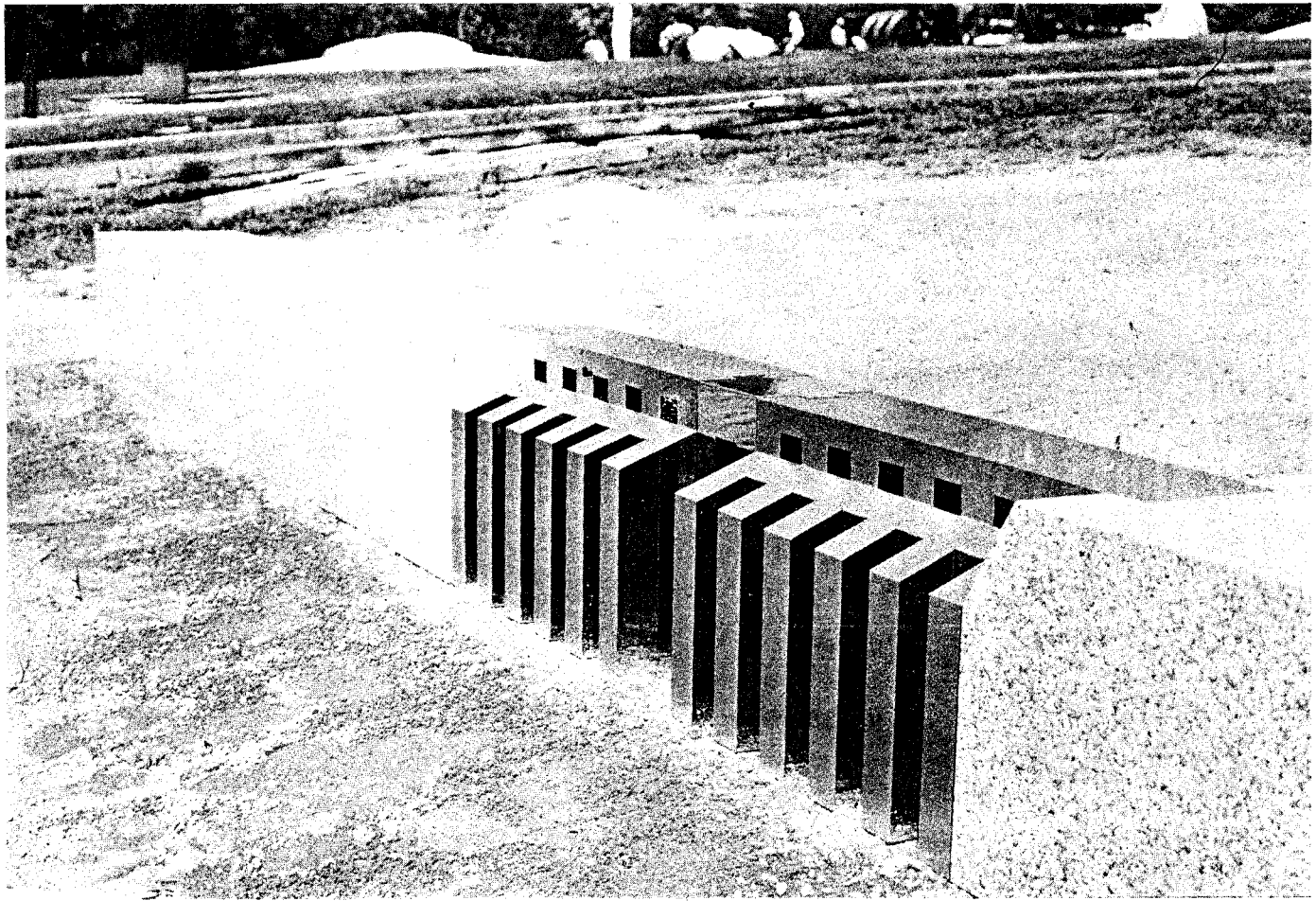
Mário Cravo Neto (Brasil)
XI Bienal de São Paulo



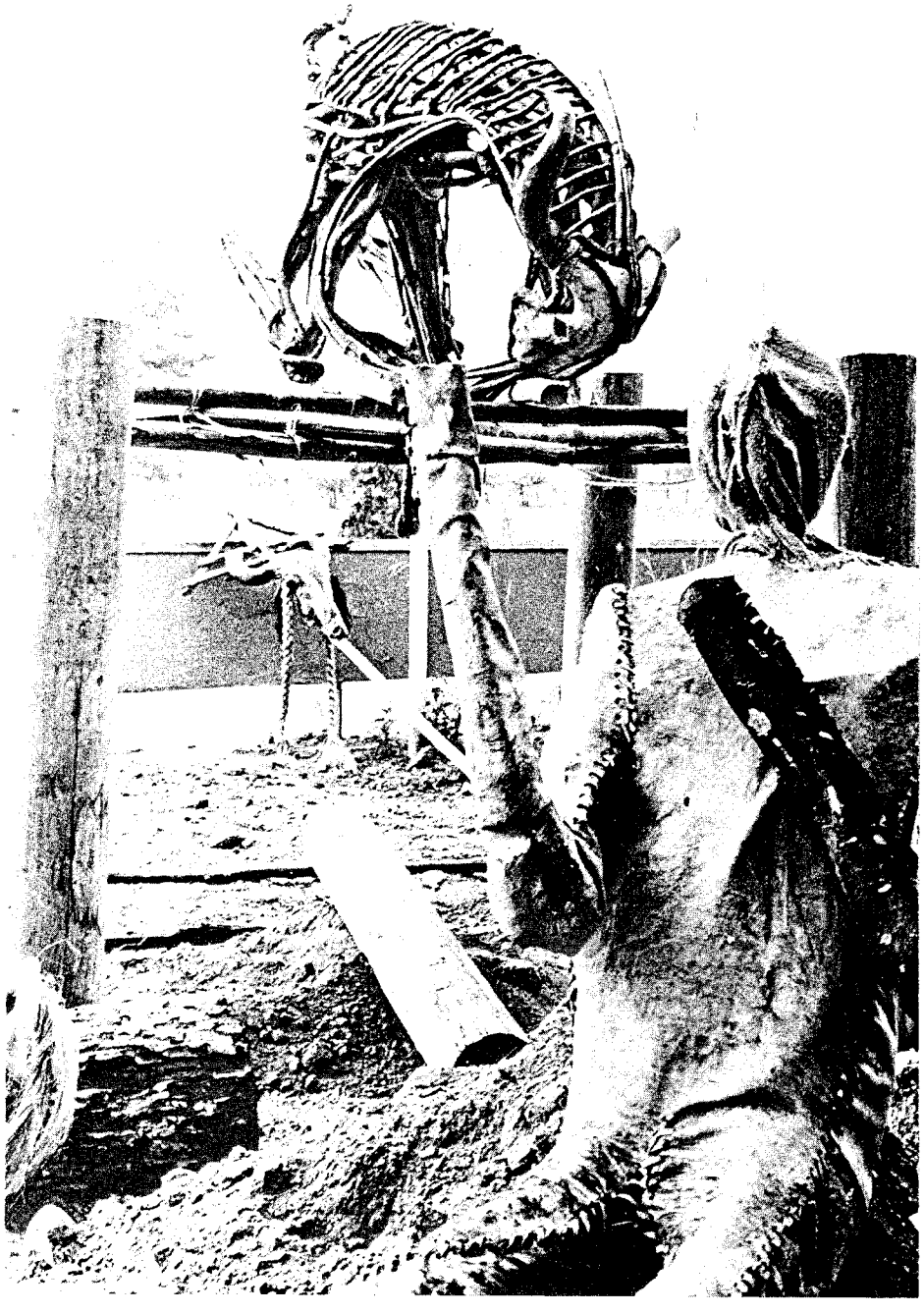
Alfred Hofkunst (Suiça)



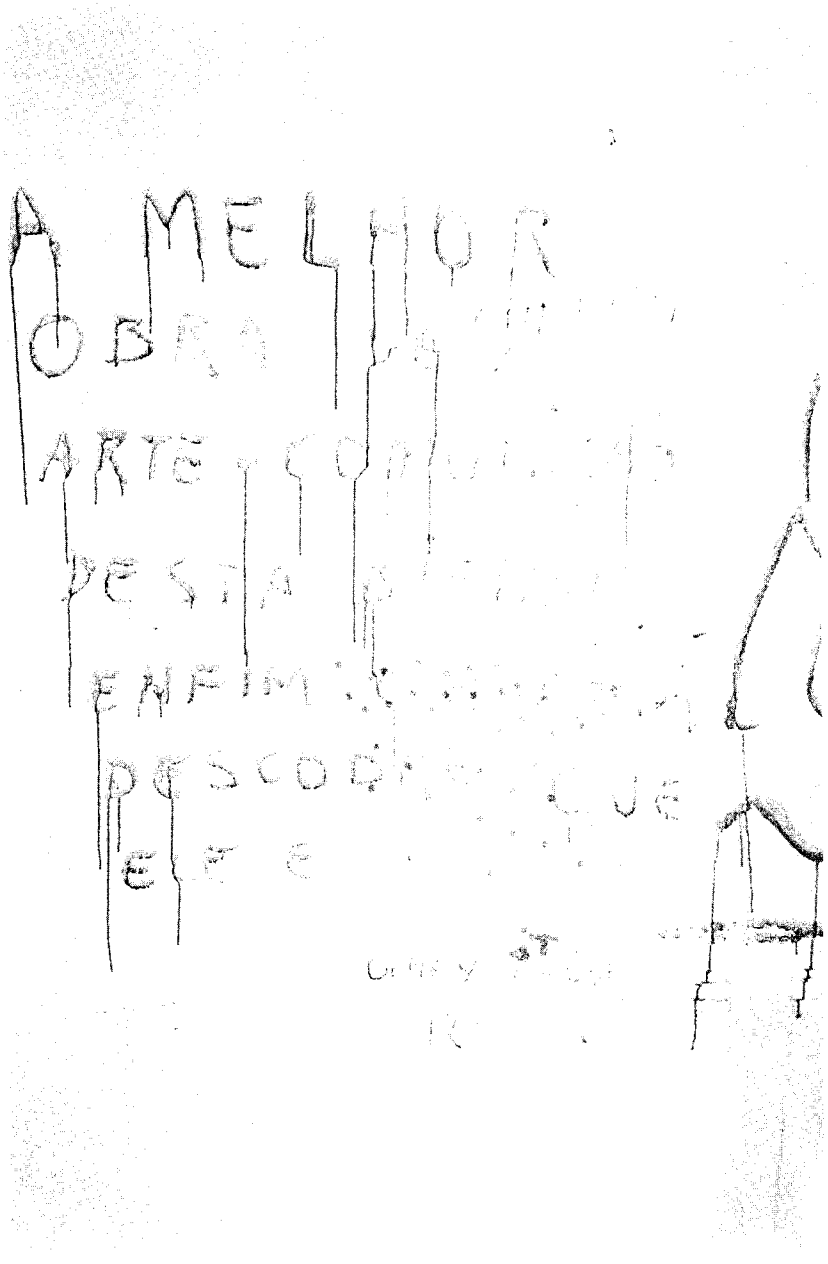
Vjenceslav Richter (Iugoslávia)
XI Bienal de São Paulo



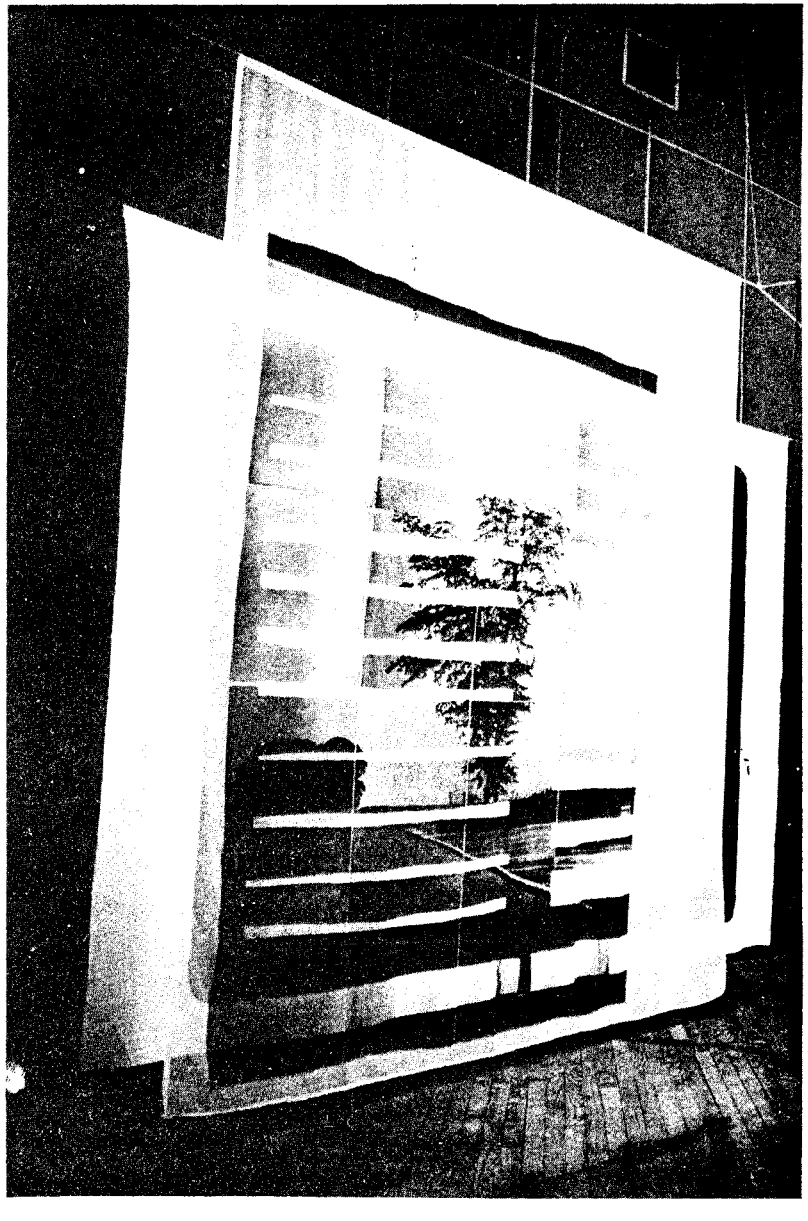
Haruhiko Yasuda (Japão)
XI Bienal de São Paulo



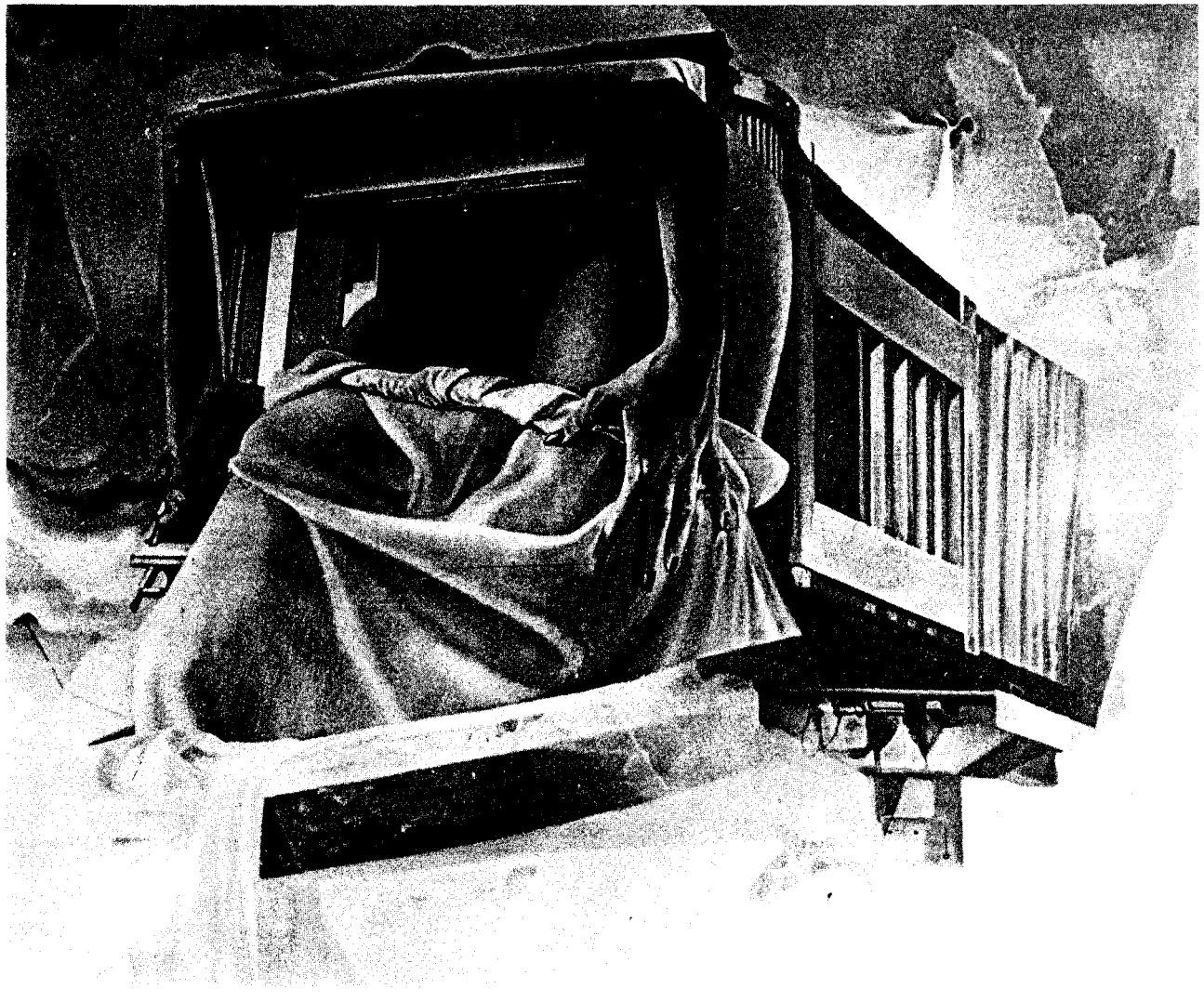
Equipe Etsedron (Brasil)
XII Bienal de São Paulo



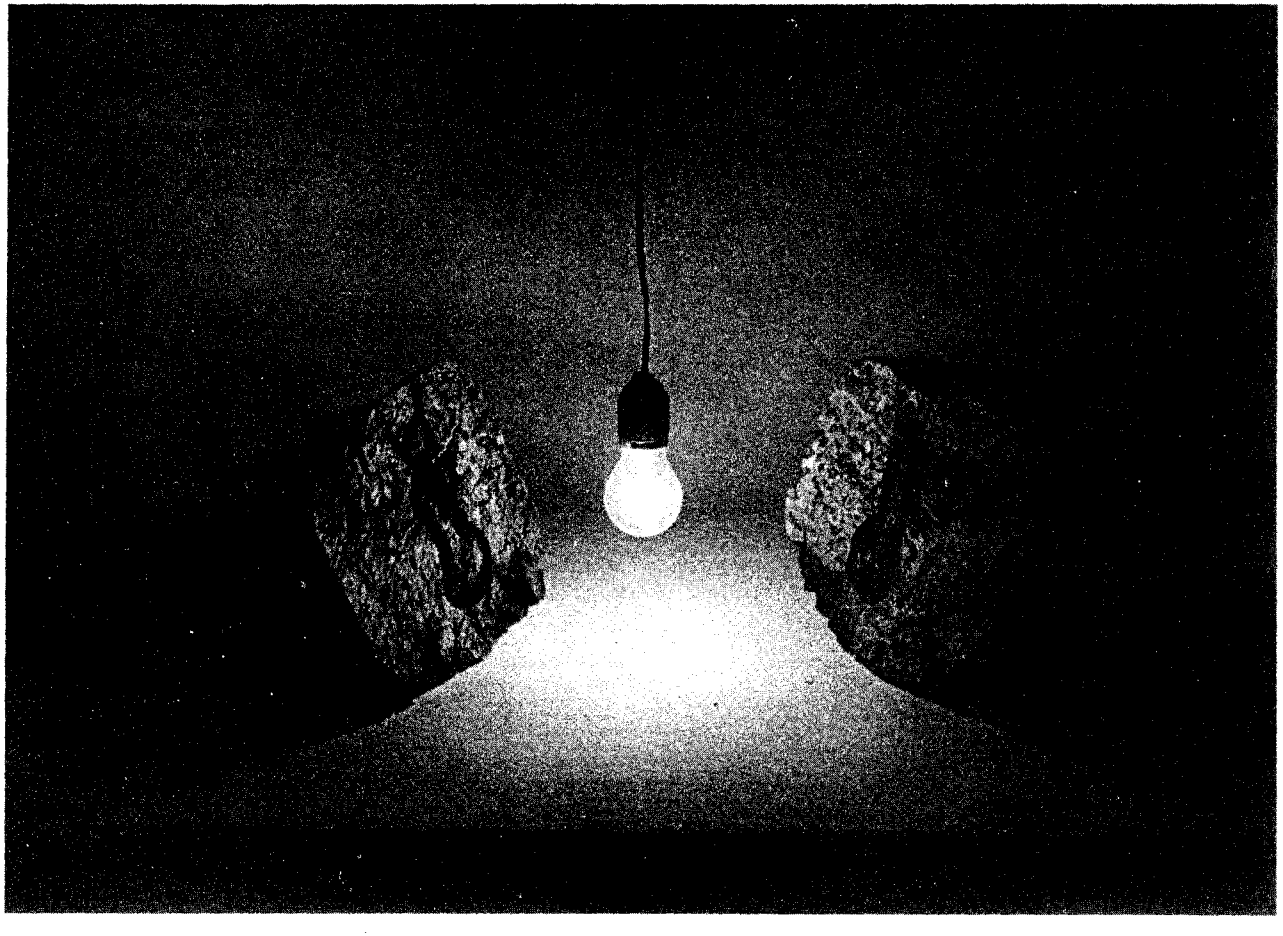
Equipe Projeto Aberto (Brasil)
XII Bienal de São Paulo



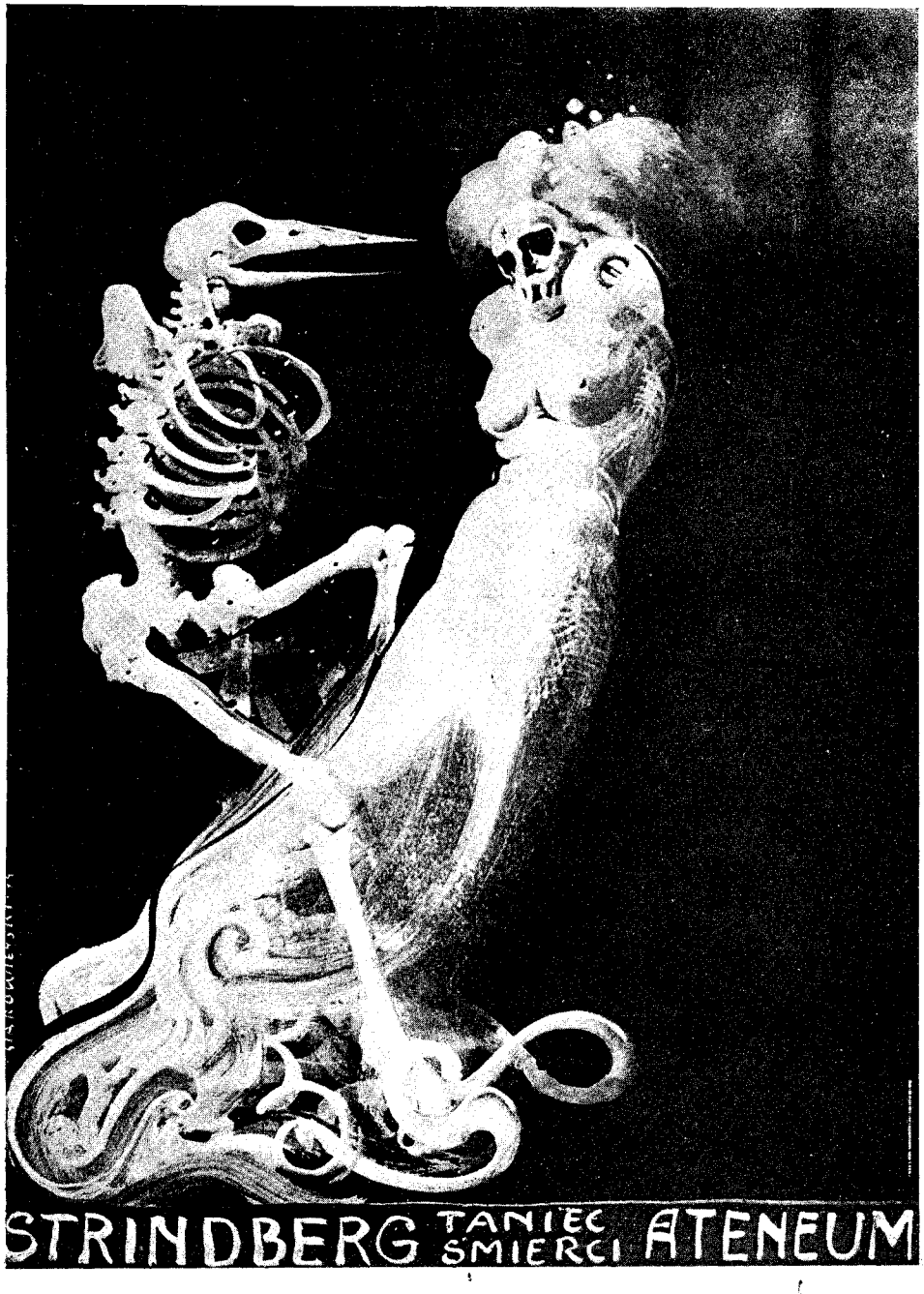
Patrice Hughes (França)
XII Bienal de São Paulo



Armando Sendin (Brasil)
XII Bienal de São Paulo

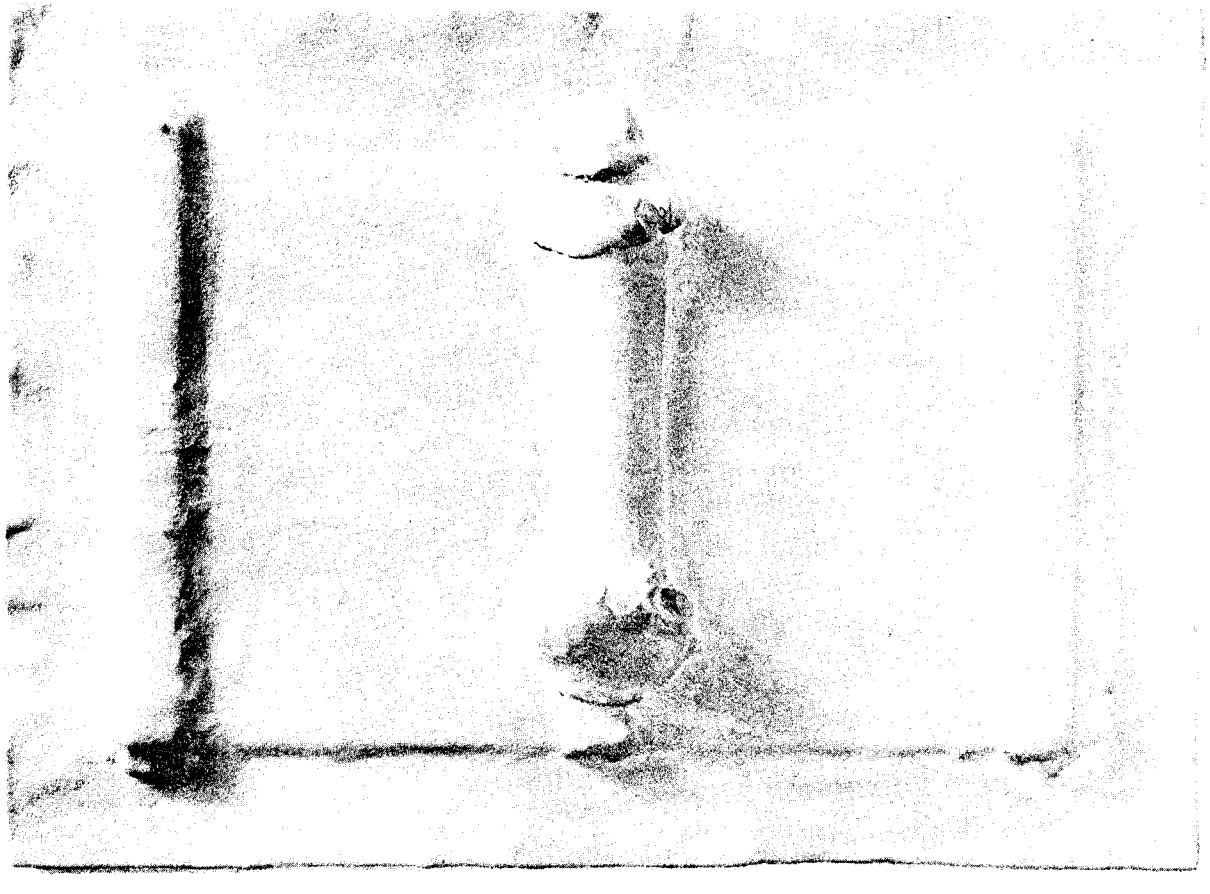


Chihiro Shimotani (Japão)
XII Bienal de São Paulo



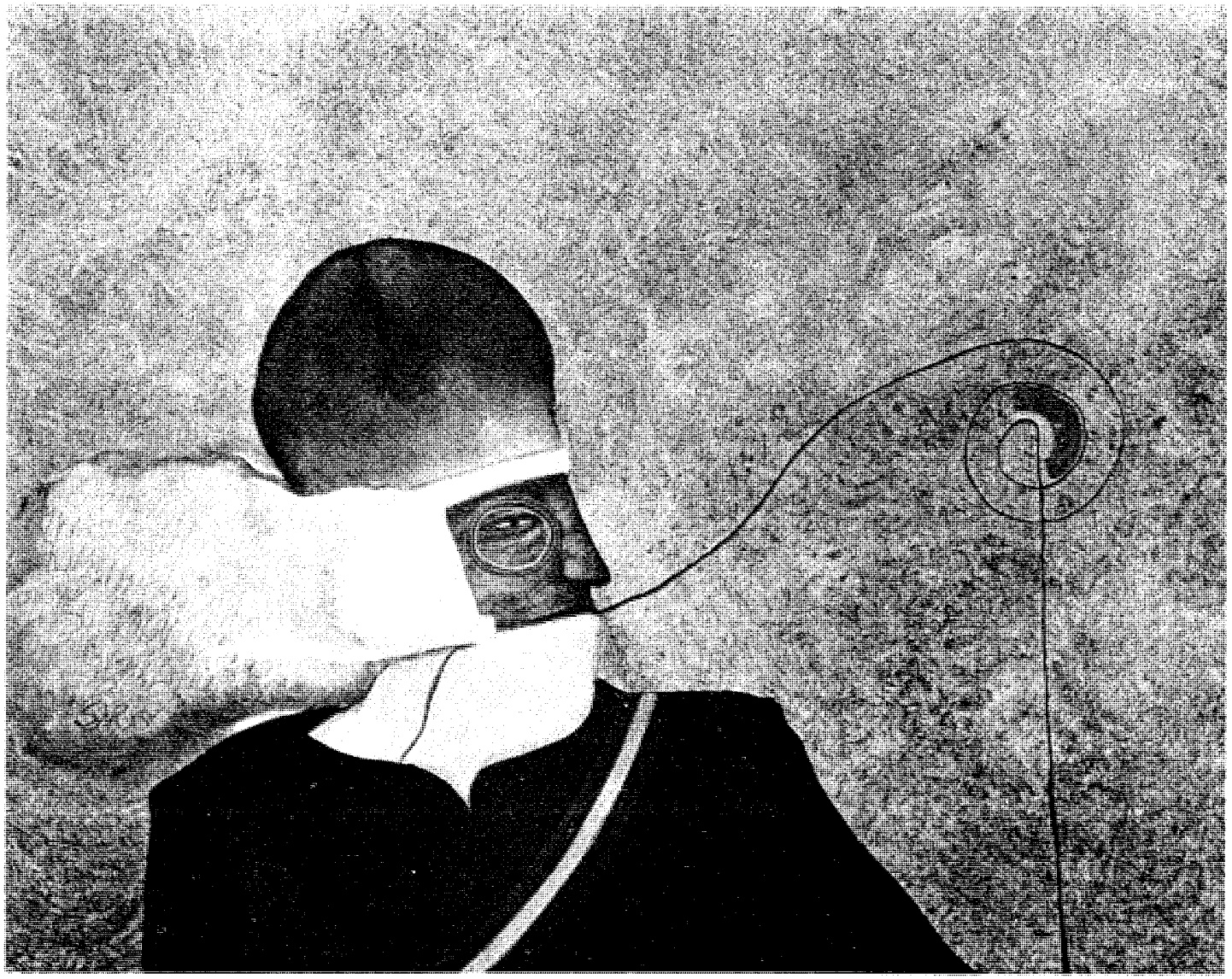
Franciszek Starowieysky (Polônia)
XII Bienal de São Paulo

H. C. Westermann (Estados Unidos da América)
XII Bienal de São Paulo

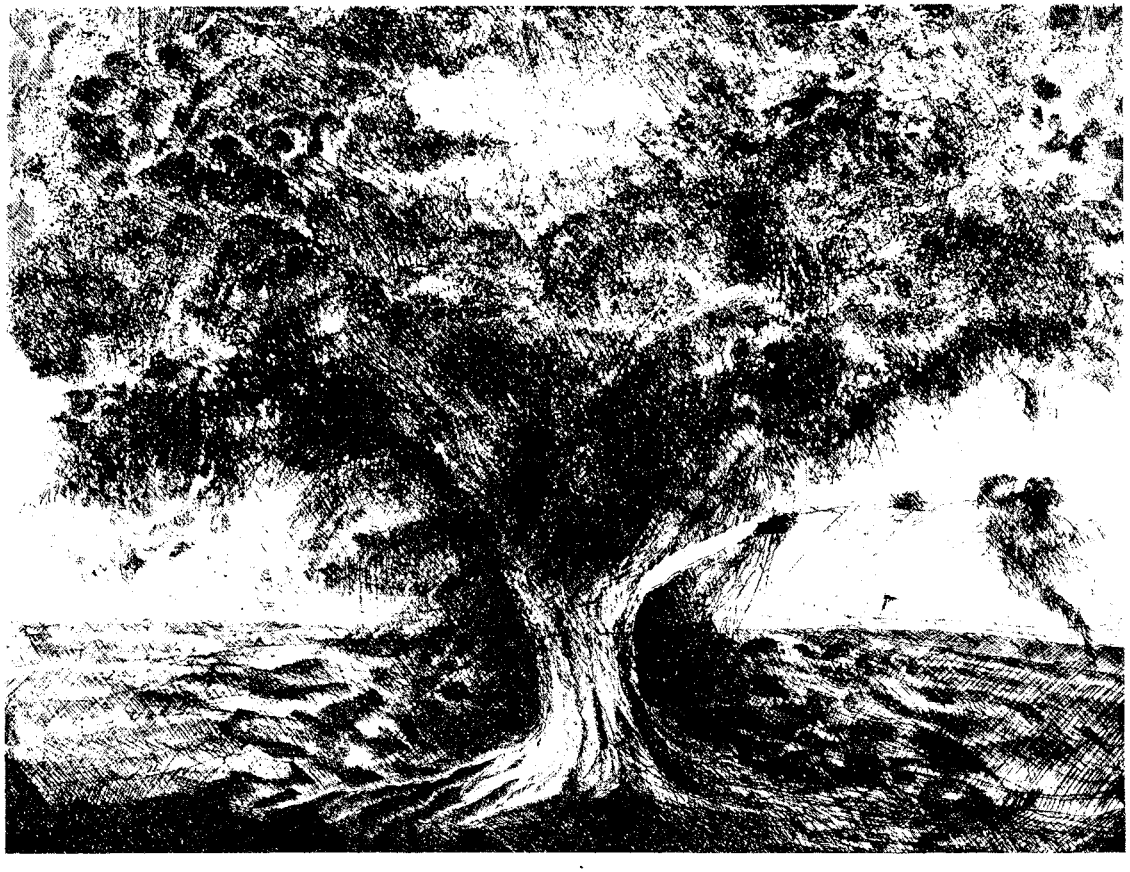


Carl Bucher (Suiça)
XIII Bienal de São Paulo

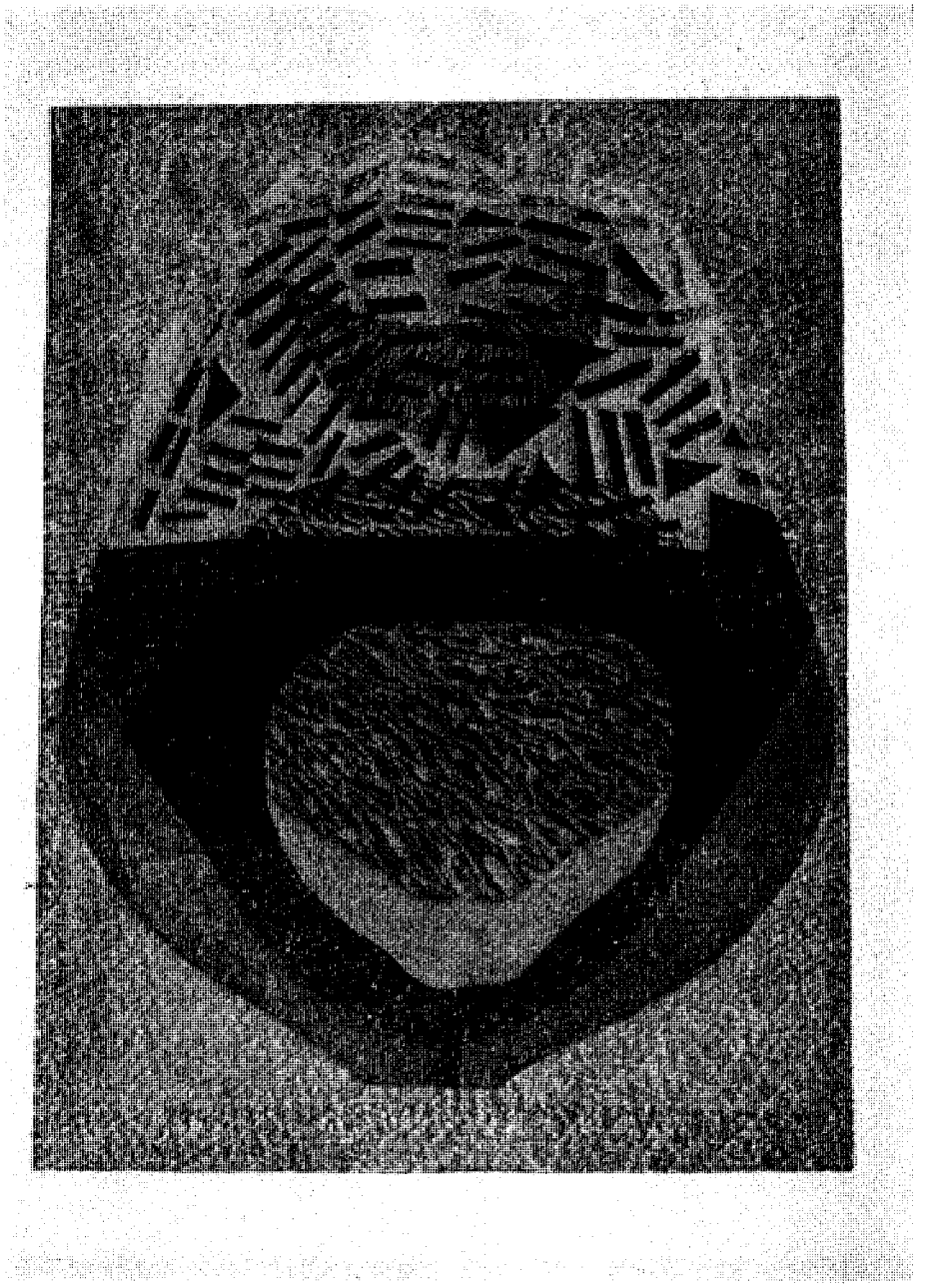
Jagoda Buic (Iugoslávia)
XIII Bienal de São Paulo



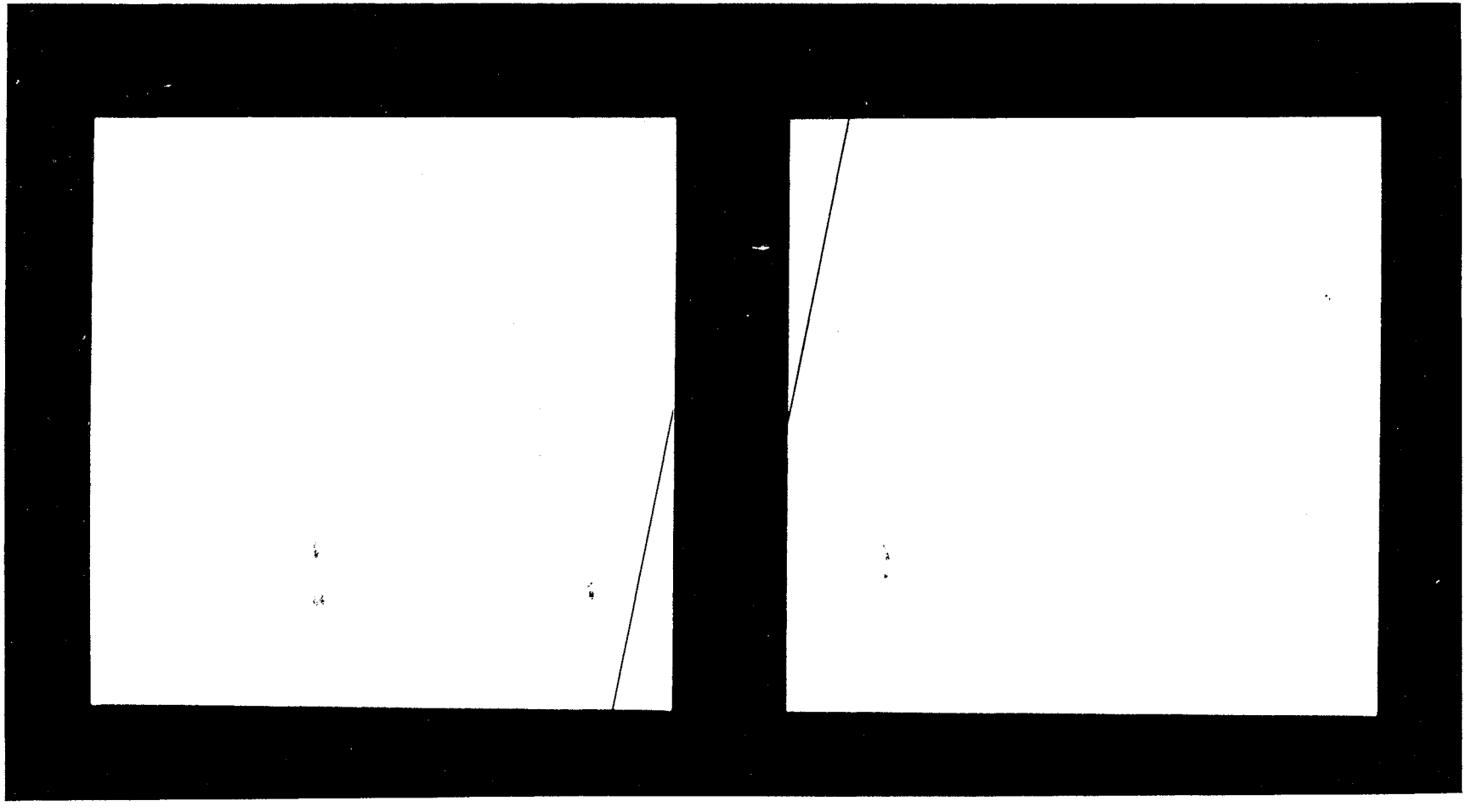
Siron Franco (Brasil)
XIII Bienal de São Paulo



Evandro Carlos Jardim (Brasil)
XIII Bienal de São Paulo

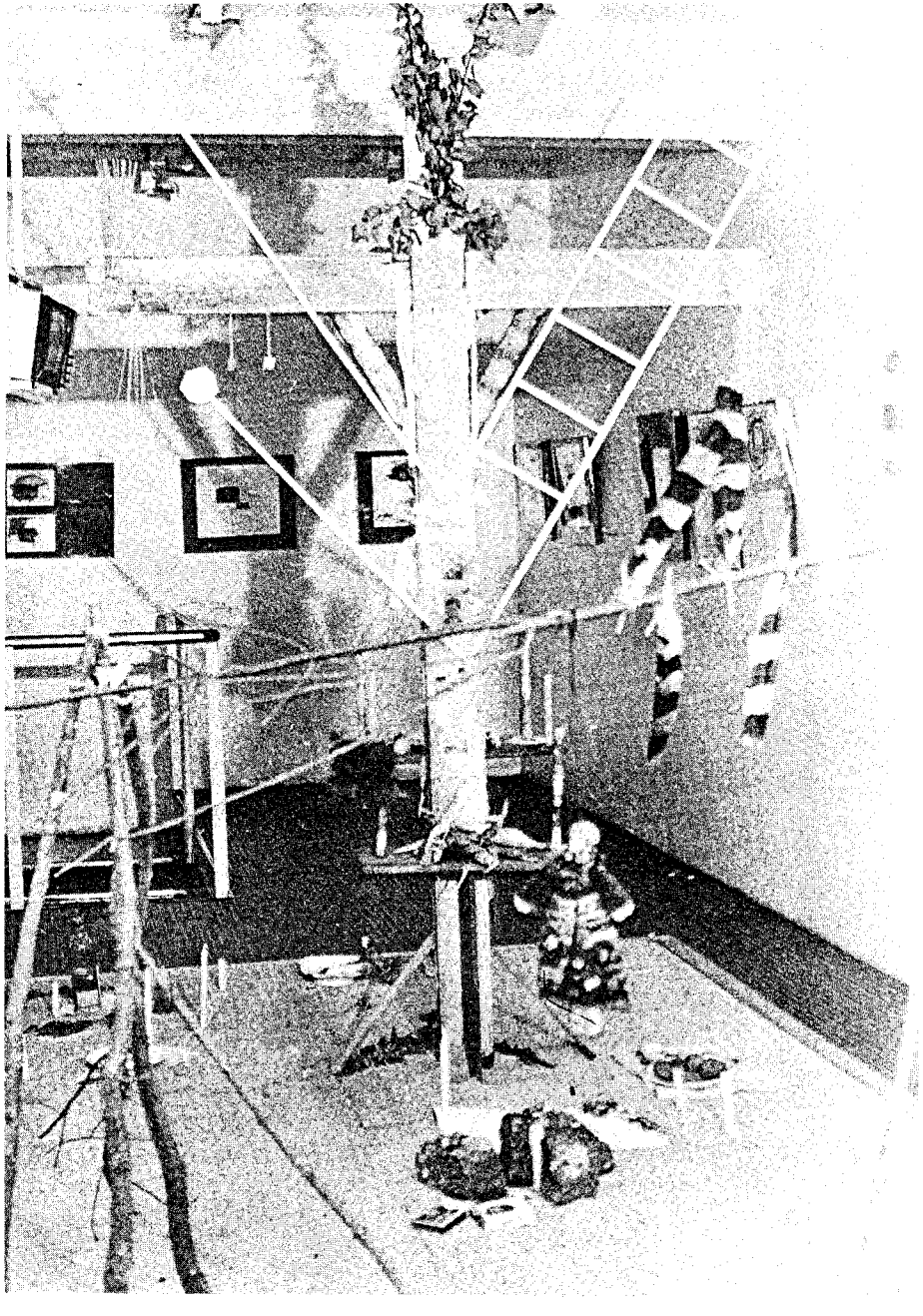


Edith Jiménez (Paraguai)
XIII Bienal de São Paulo

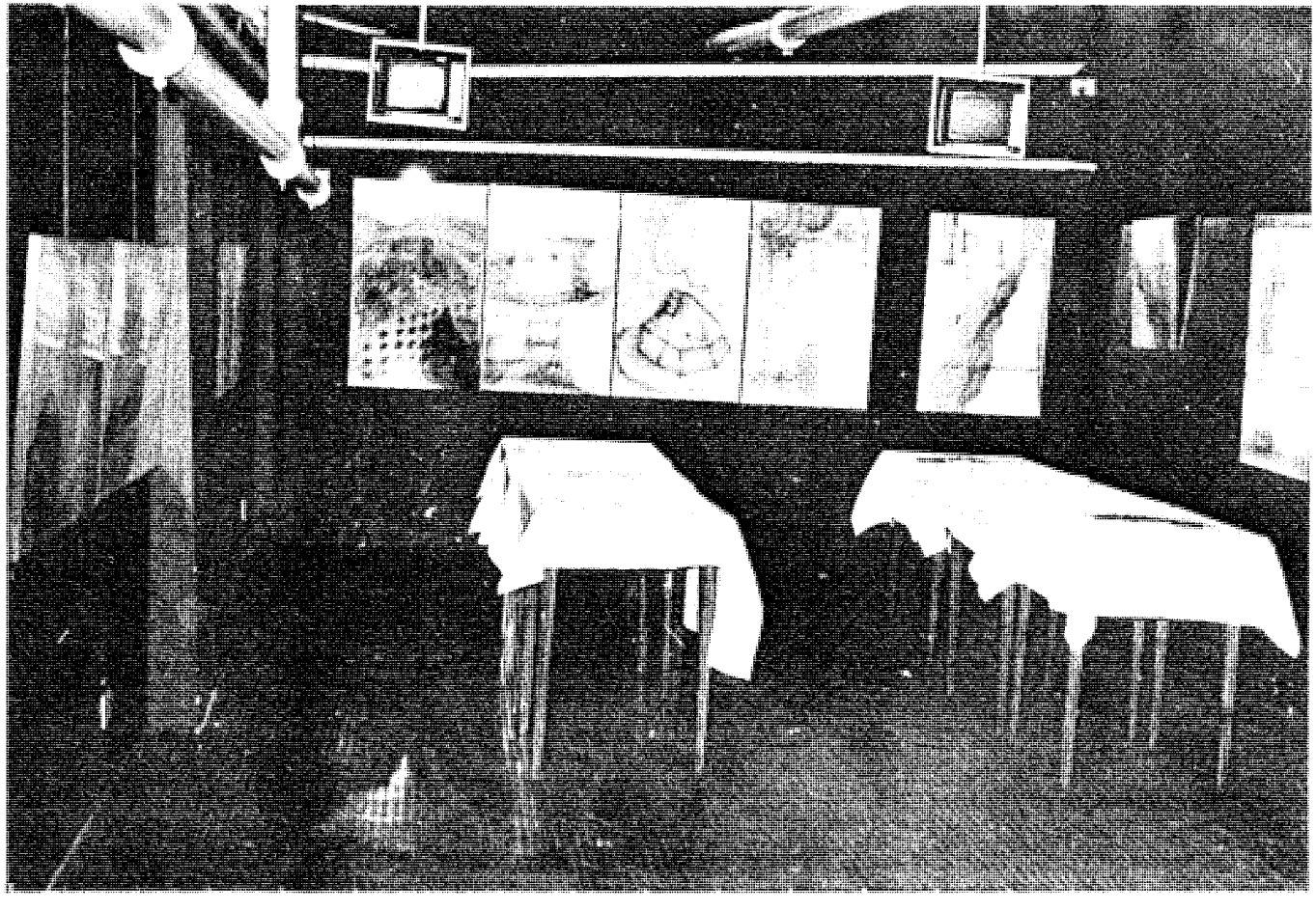


François Marellet (França)
XIII Bienal de São Paulo

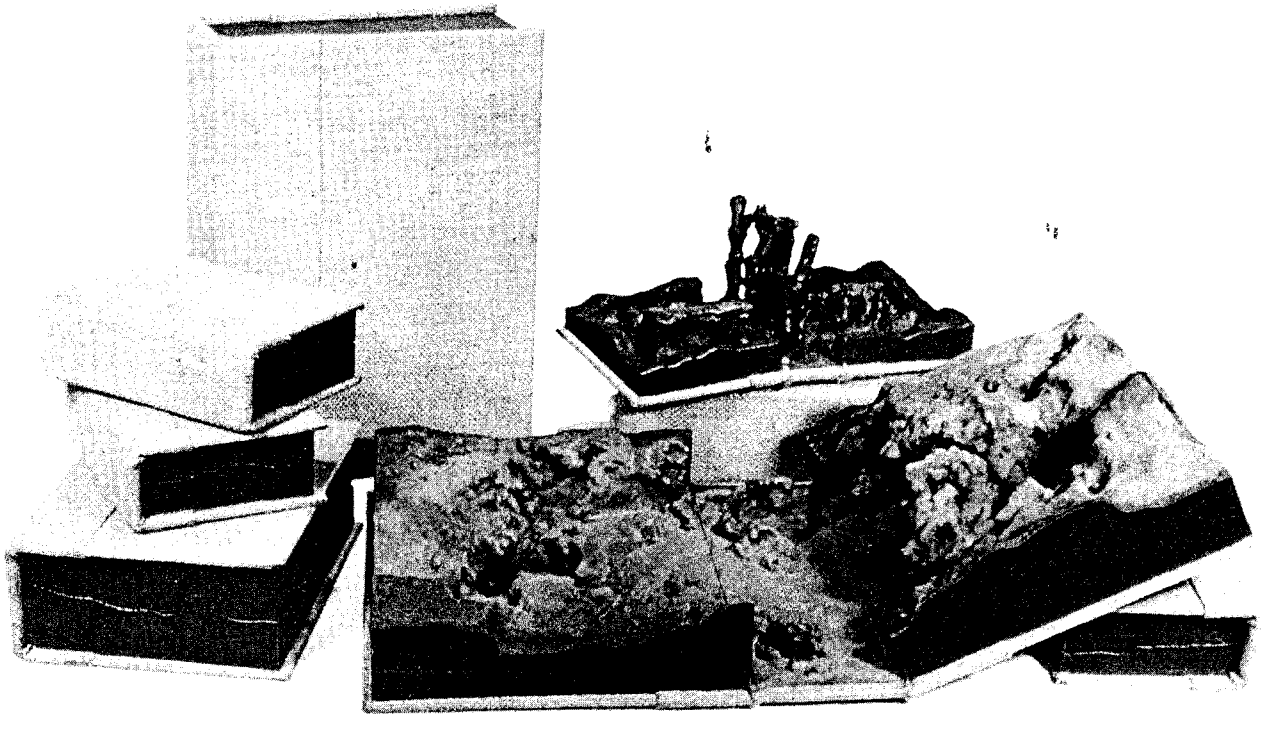
Equipe IADE (Brasil)
XIV Bienal de São Paulo



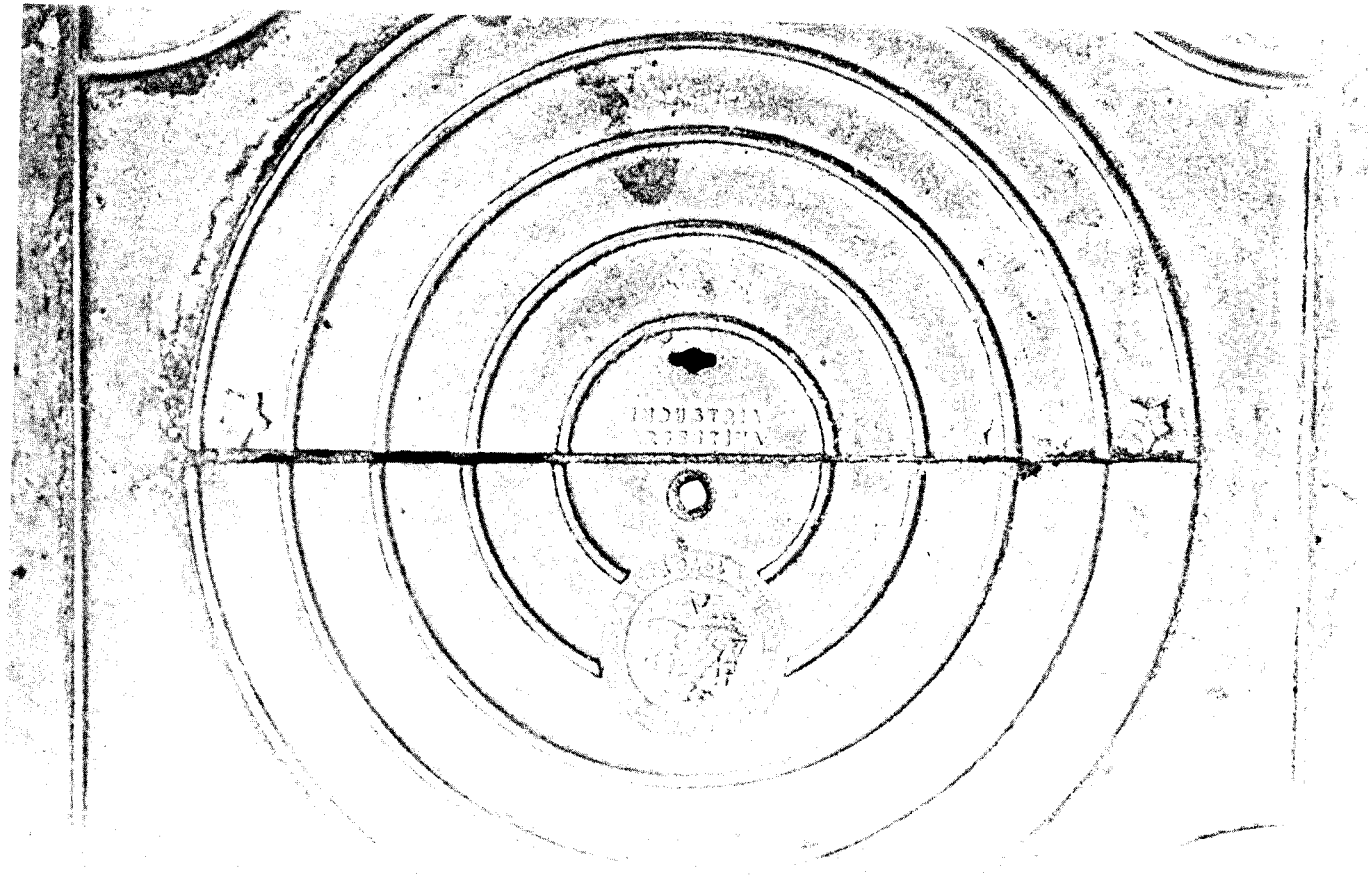
Alfredo Portillos/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



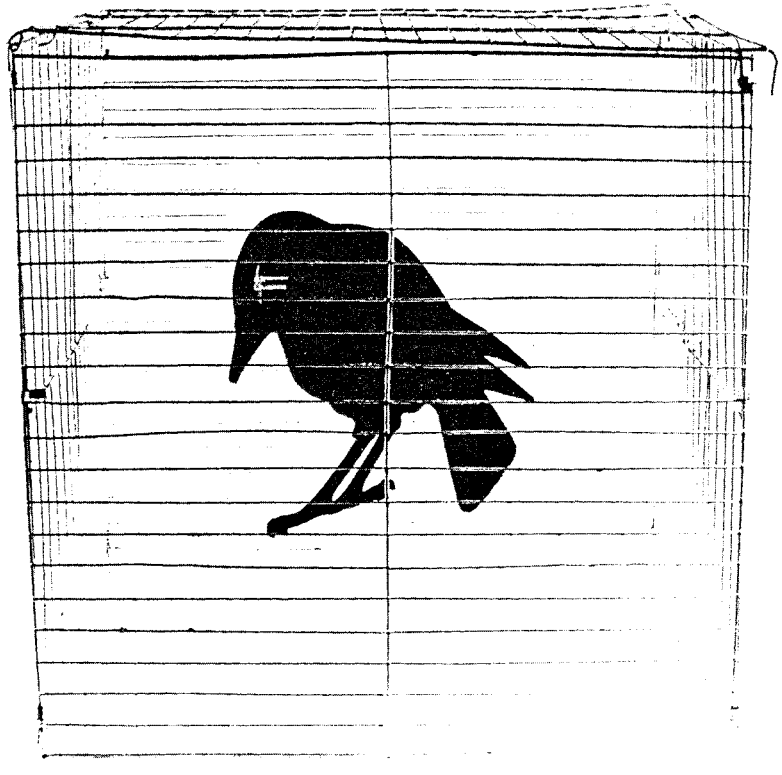
Clorindo Testa/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



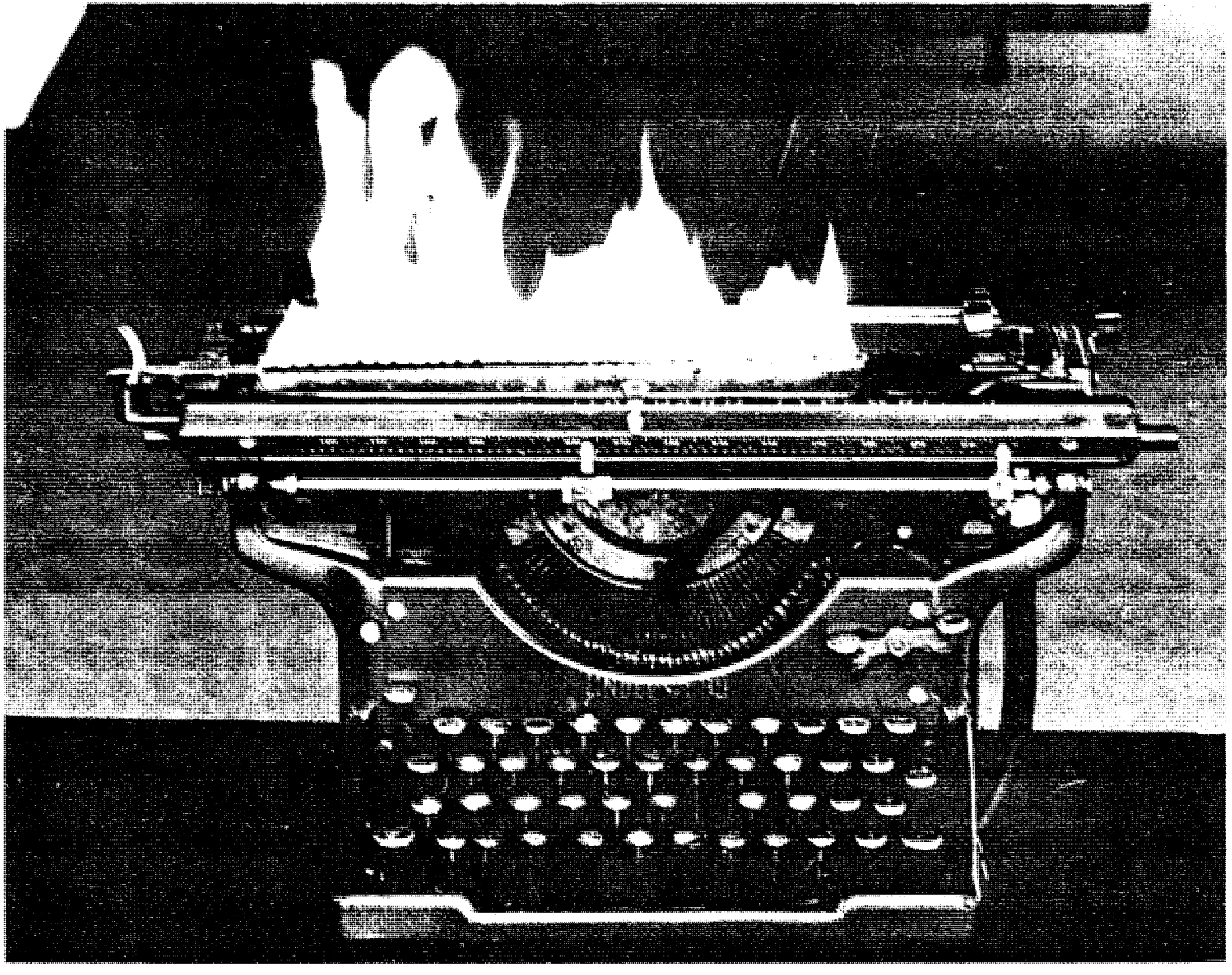
Jacques Bedel/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



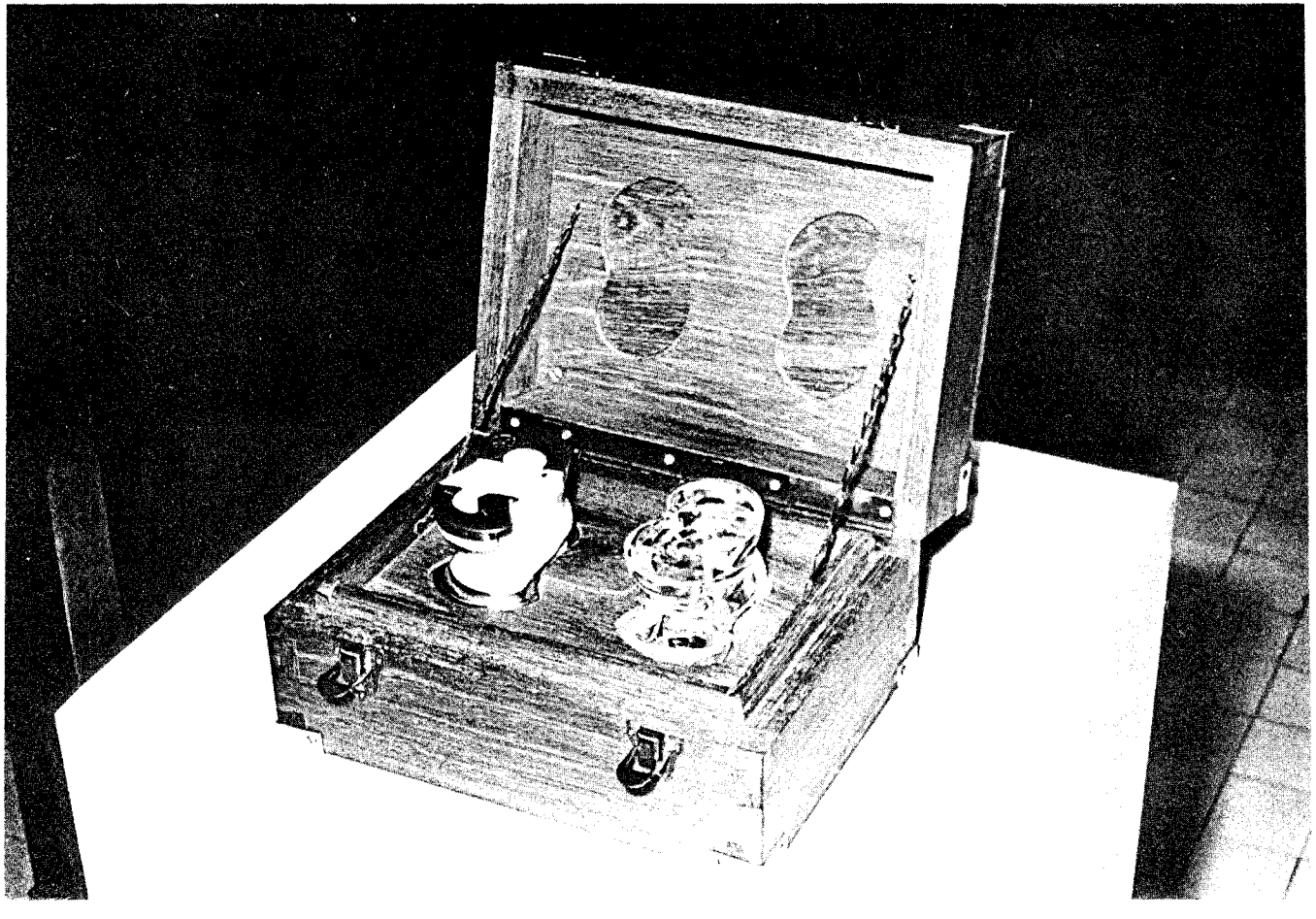
Jorge Glusberg/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



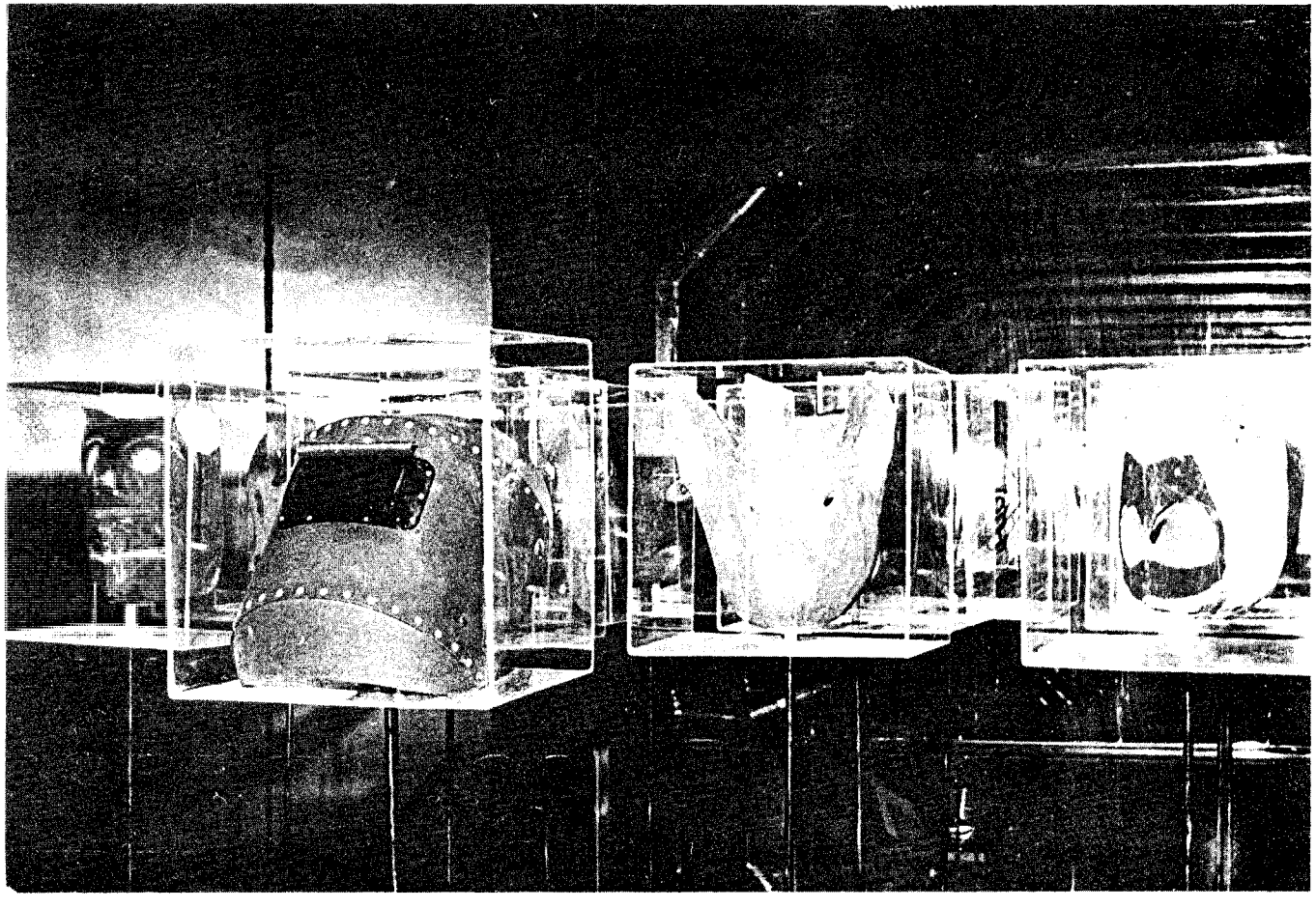
Jorge Gonzalez Mir/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



Leopoldo Maler/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



Luis Benedit/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo



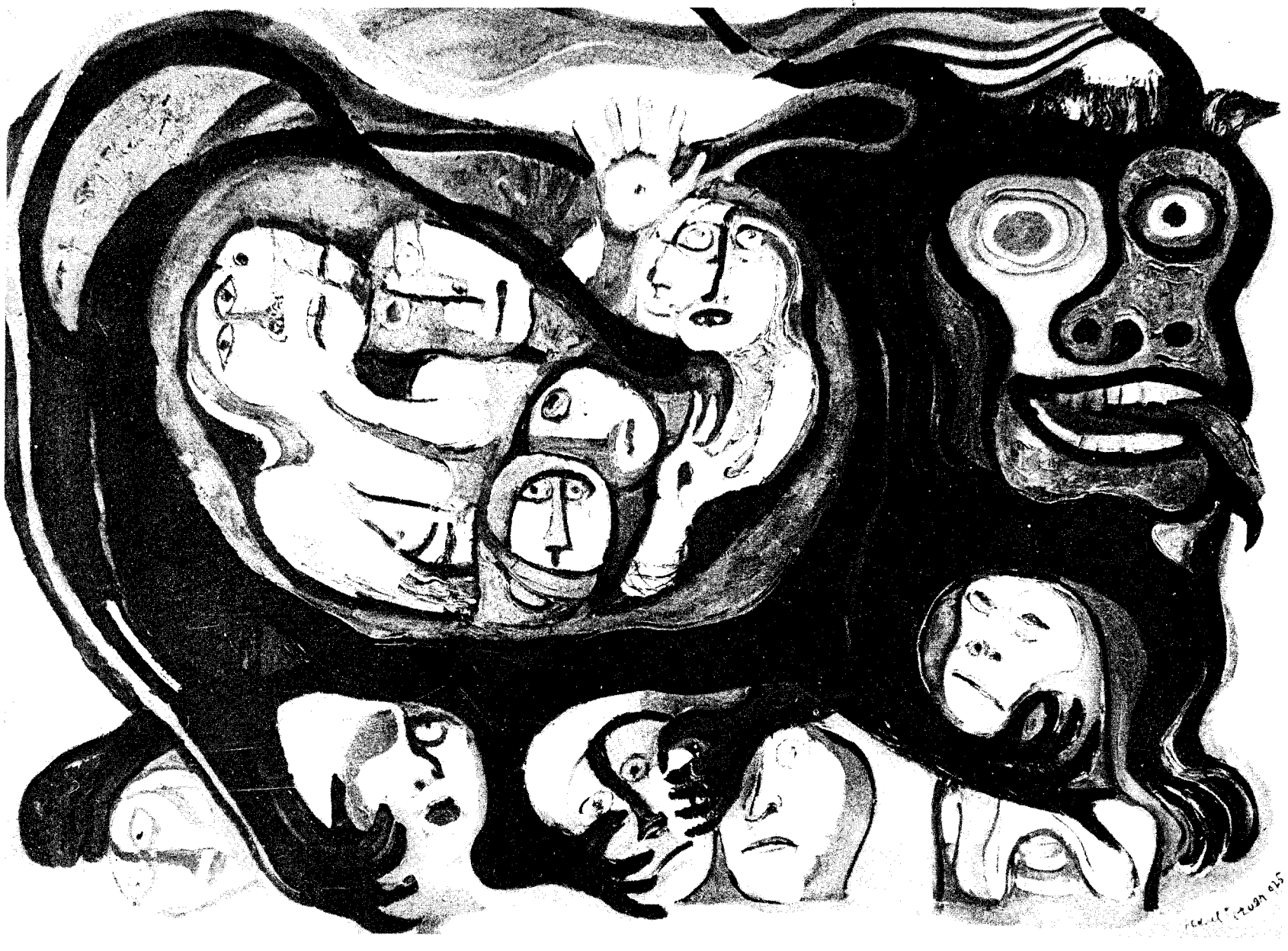
Luis Pazos/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo

Vicente Marotta/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo

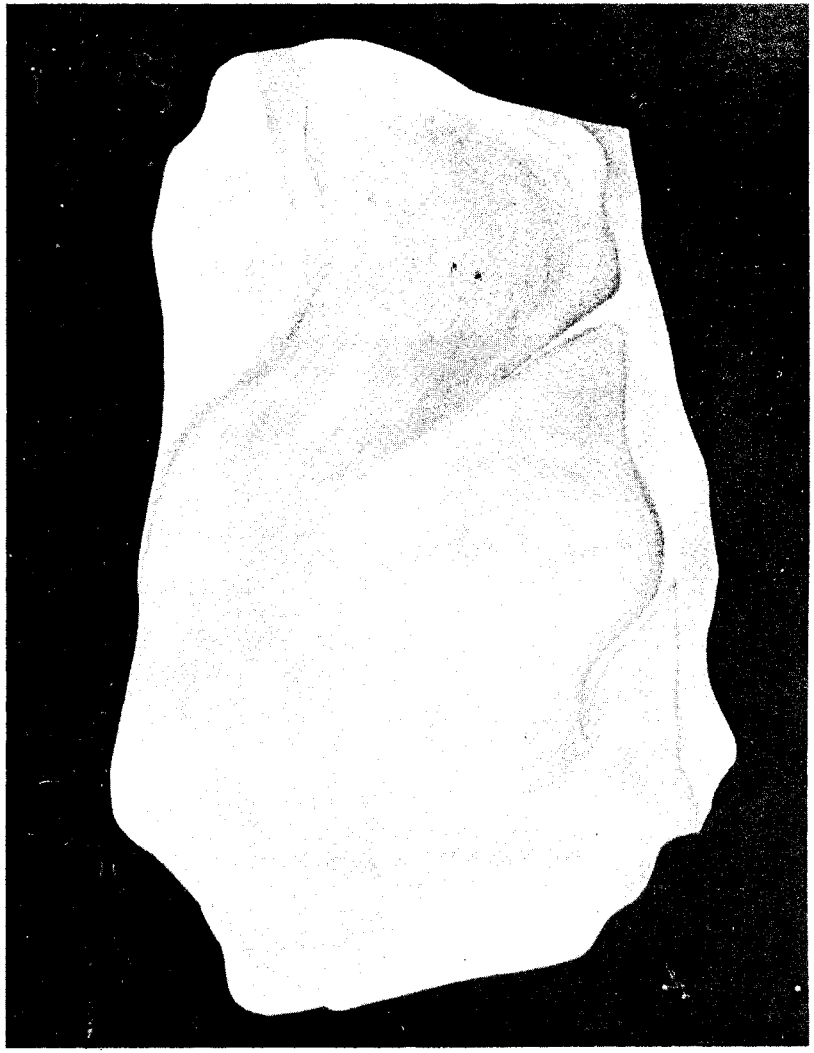
Victor Grippo/Grupo de los Trece (Argentina)
XIV Bienal de São Paulo

Dimitri Ribeiro (Brasil)
XIV Bienal de São Paulo

Hildegard Rosenthal (Brasil)
XIV Bienal de São Paulo



Raquel Forner (Argentina)
15º Bienal de São Paulo

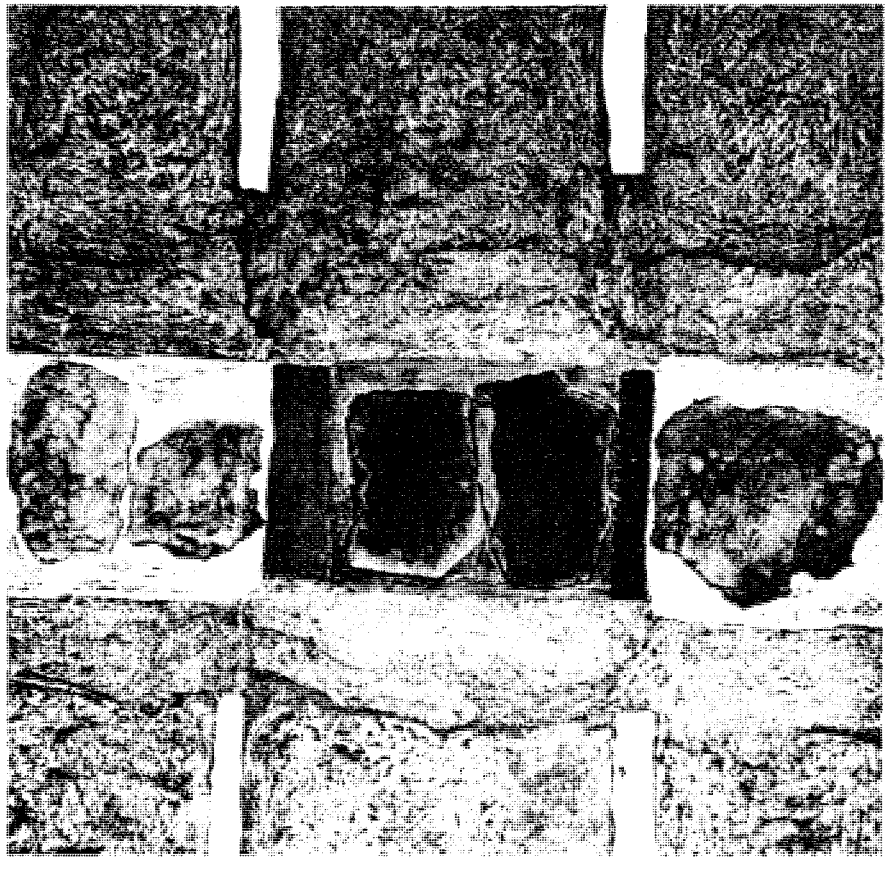


Baseer Murtaja (Bangladesh)
15º Bienal de São Paulo

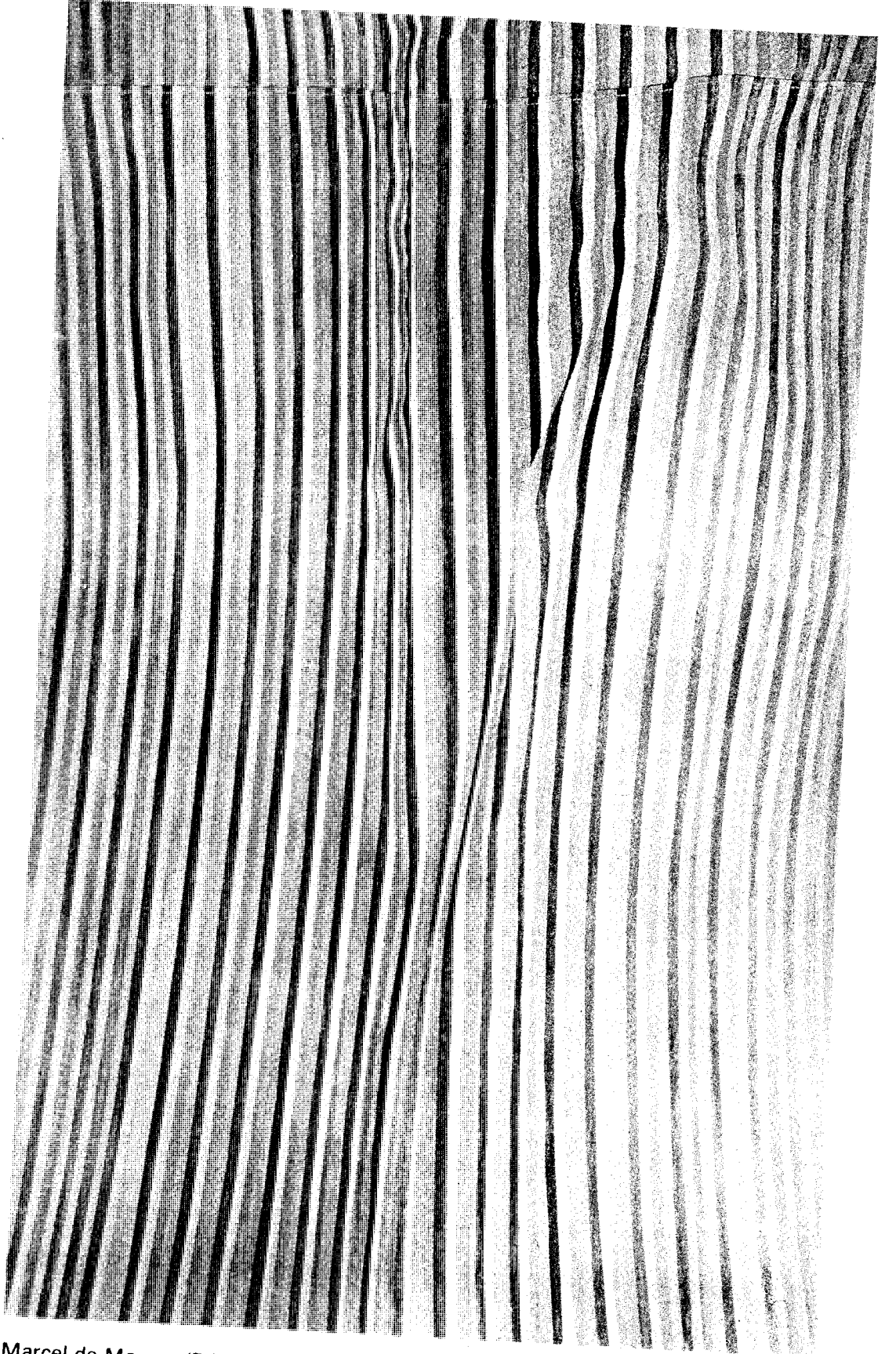
Qayyun Chowduri (Bangladesh)
15º Bienal de São Paulo

Quamrul Hassan (Bangladesh)
15º Bienal de São Paulo

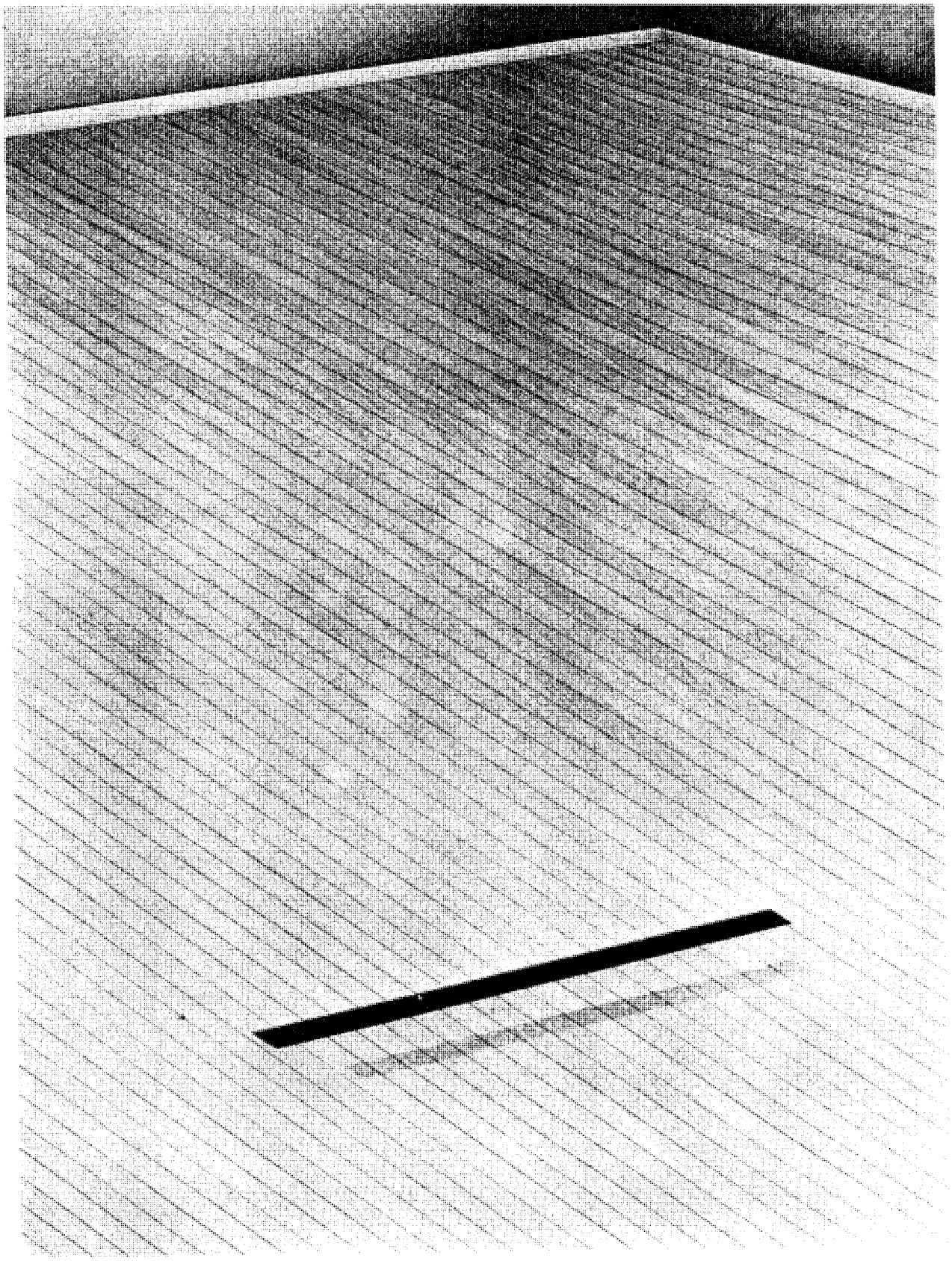
Monirul Islam (Bangladesh)
15º Bienal de São Paulo



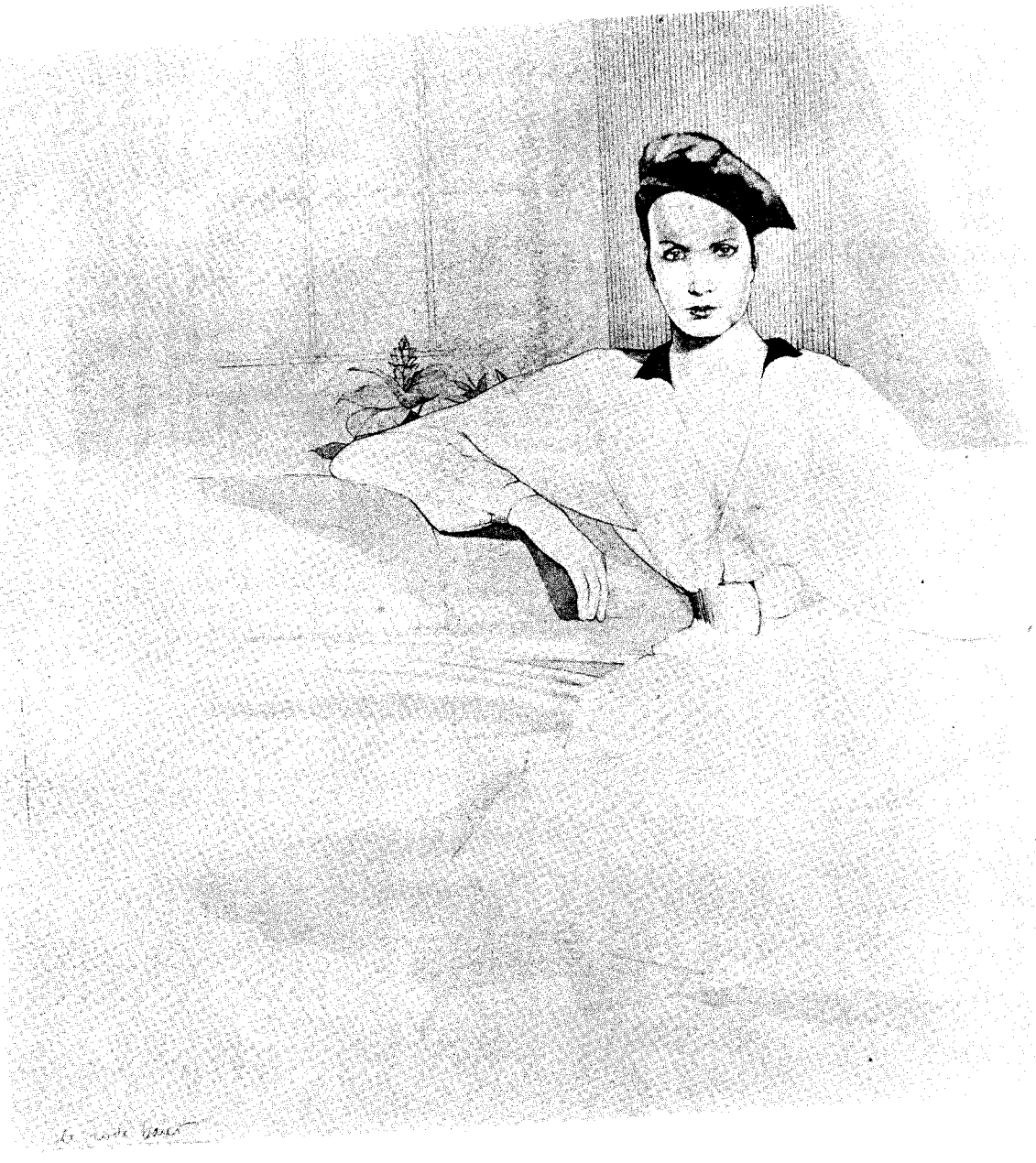
Kibria Mohamad (Bangladesh)
15º Bienal de São Paulo



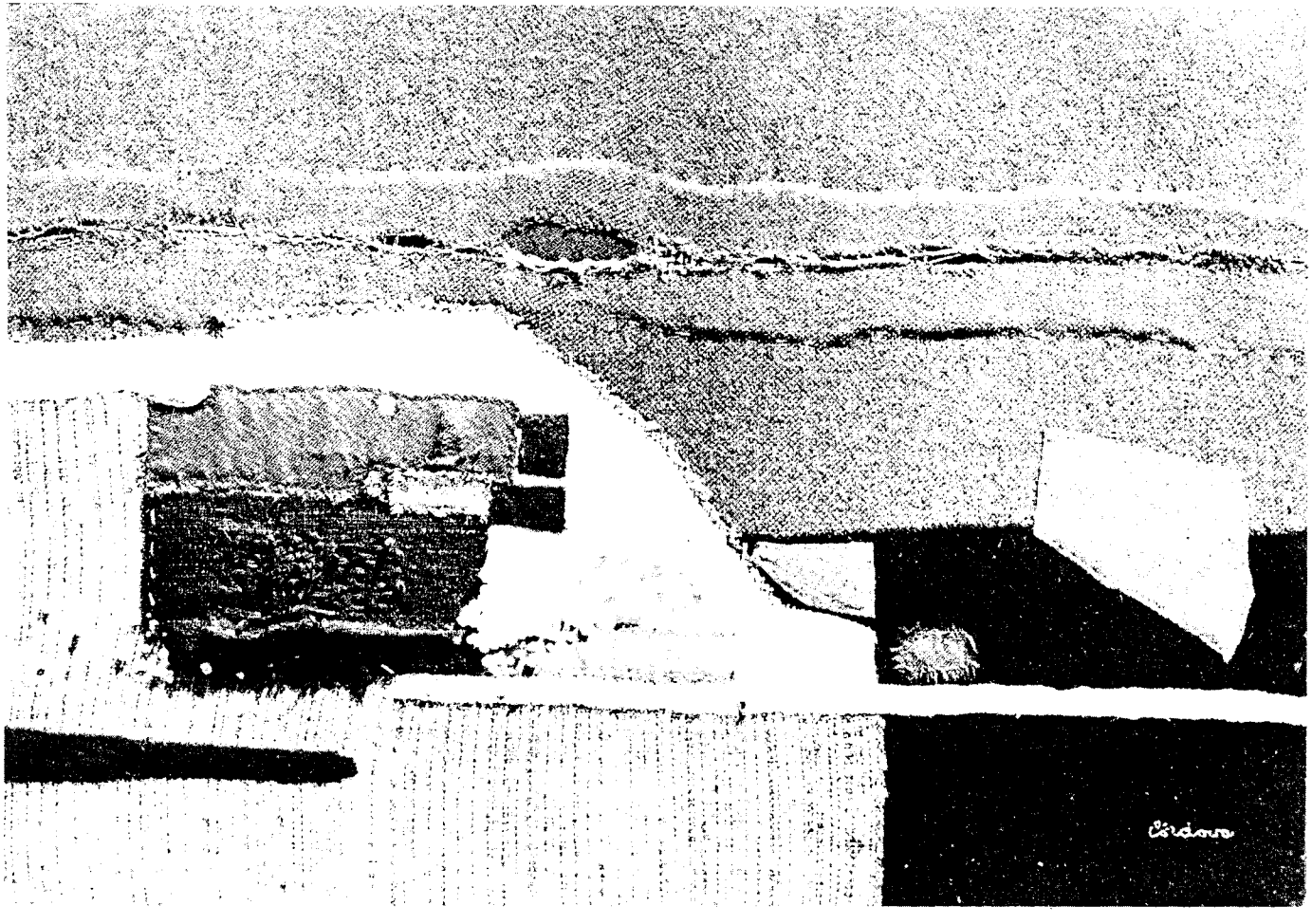
Marcel de Maeyer (Bélgica)
15º Bienal de São Paulo



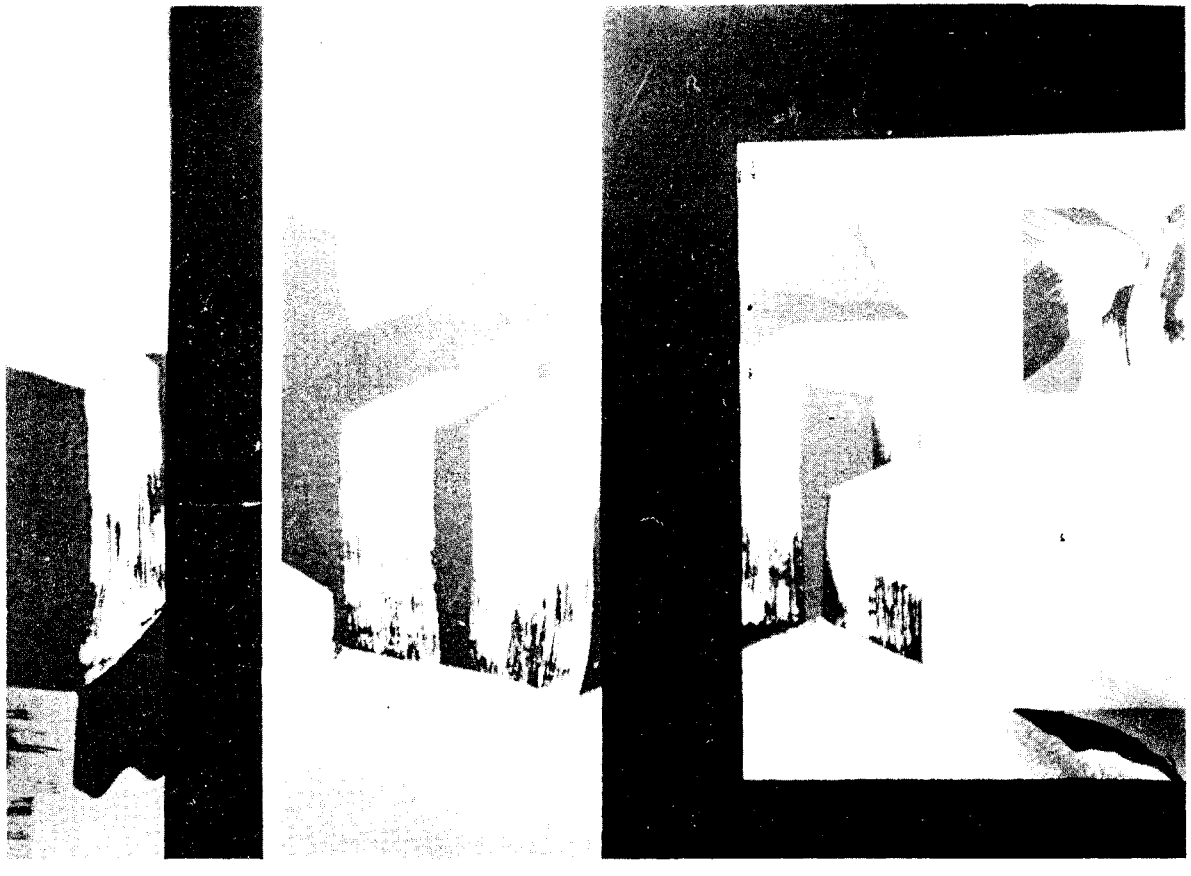
Urbain Mulkers (Bélgica)
15º Bienal de São Paulo



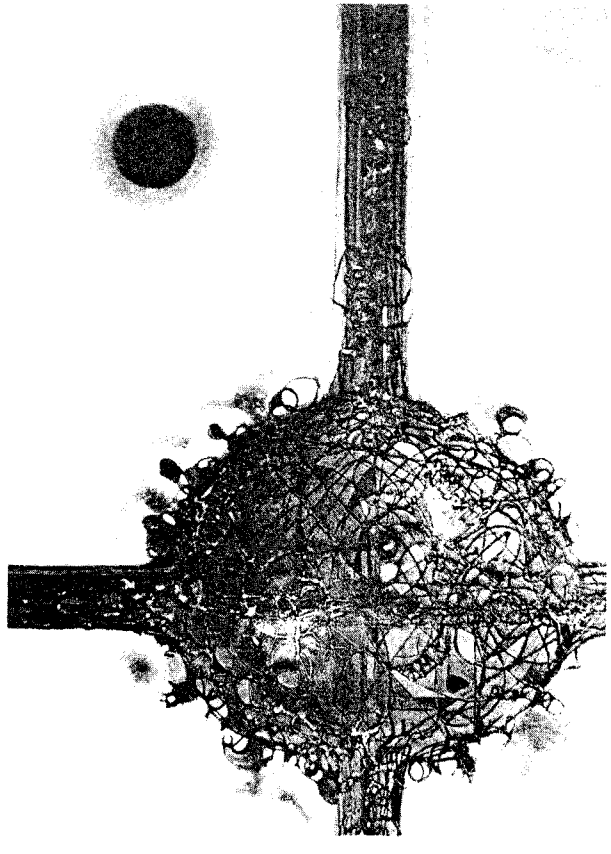
Jan Van Riet (Bélgica)
15º Bienal de São Paulo



Ines Cordova (Bolívia)
15º Bienal de São Paulo

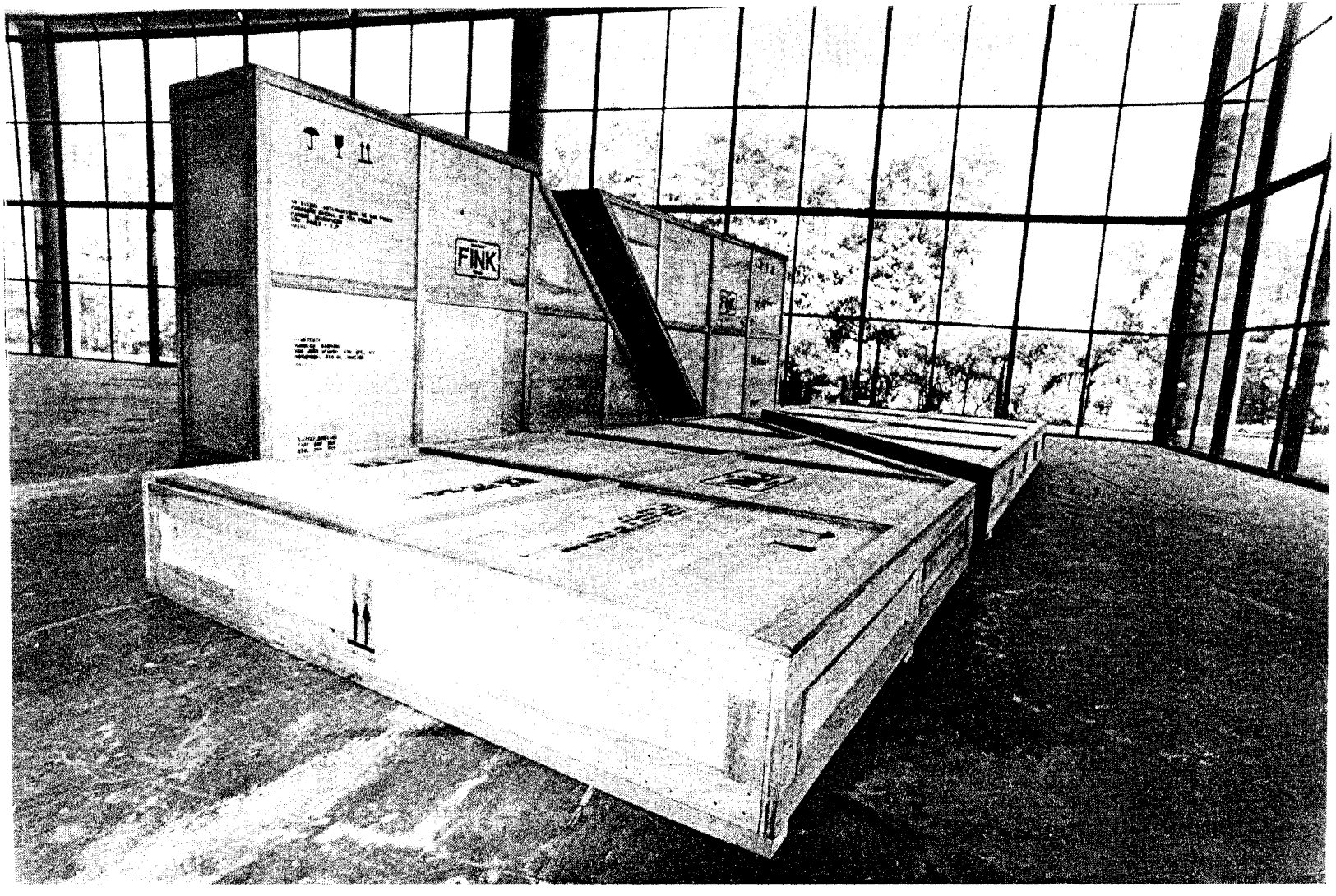


Hugo Rojas Lara (Bolívia)
15º Bienal de São Paulo



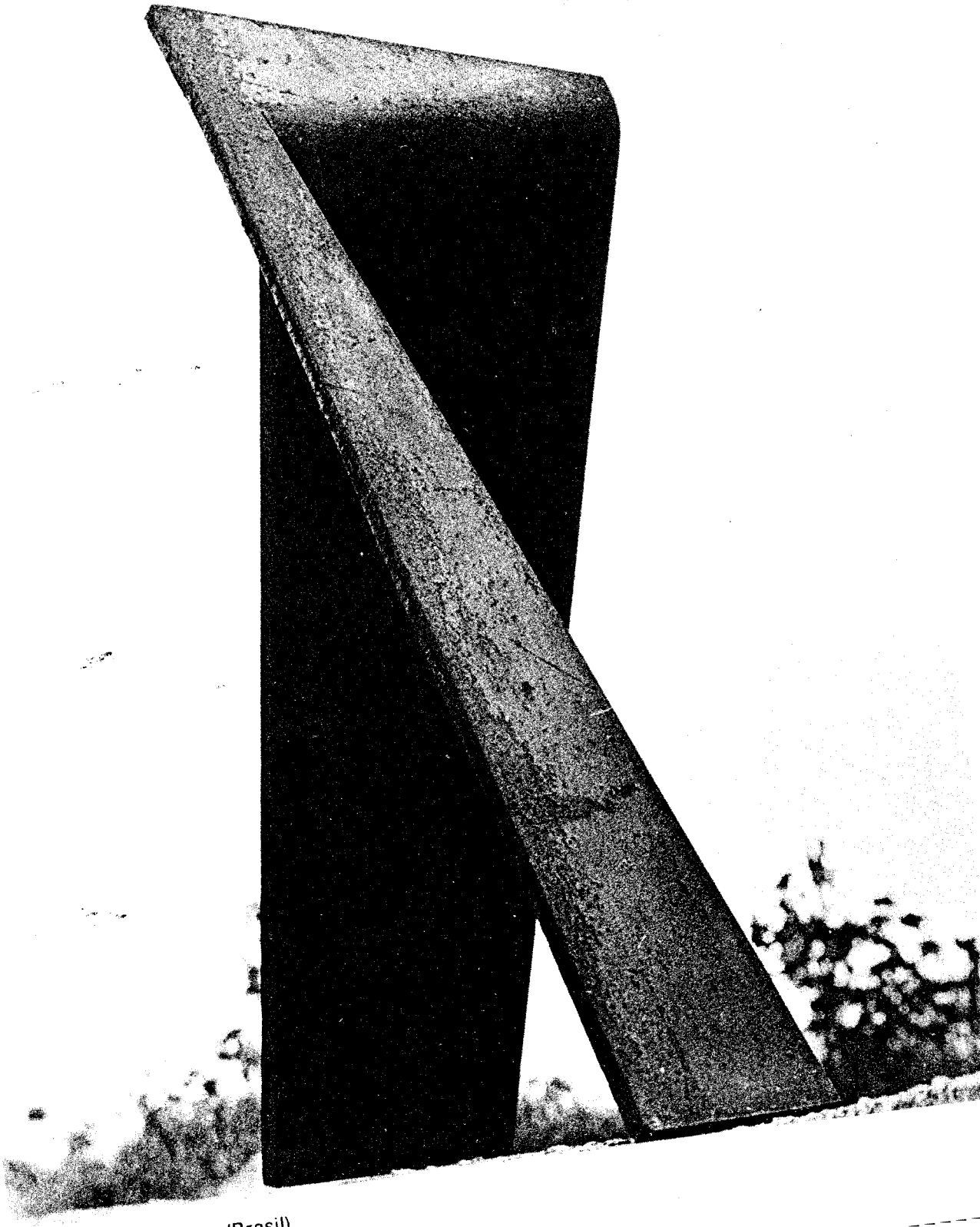
W. Machicano López (Bolívia)
15º Bienal de São Paulo

Ugalde/Valcárcel (Bolívia)
15º Bienal de São Paulo

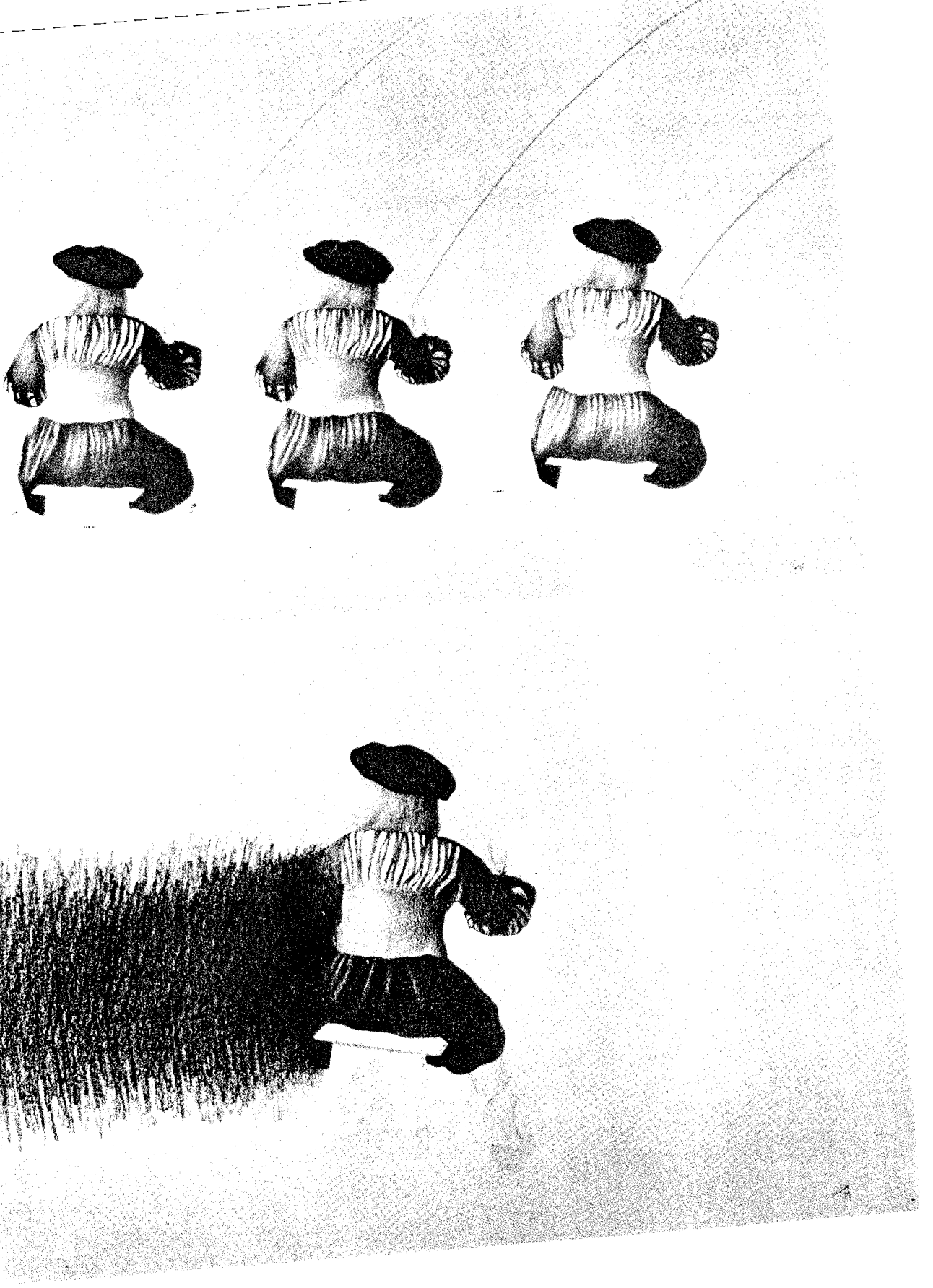


Haroldo Barroso (Brasil)
15º Bienal de São Paulo

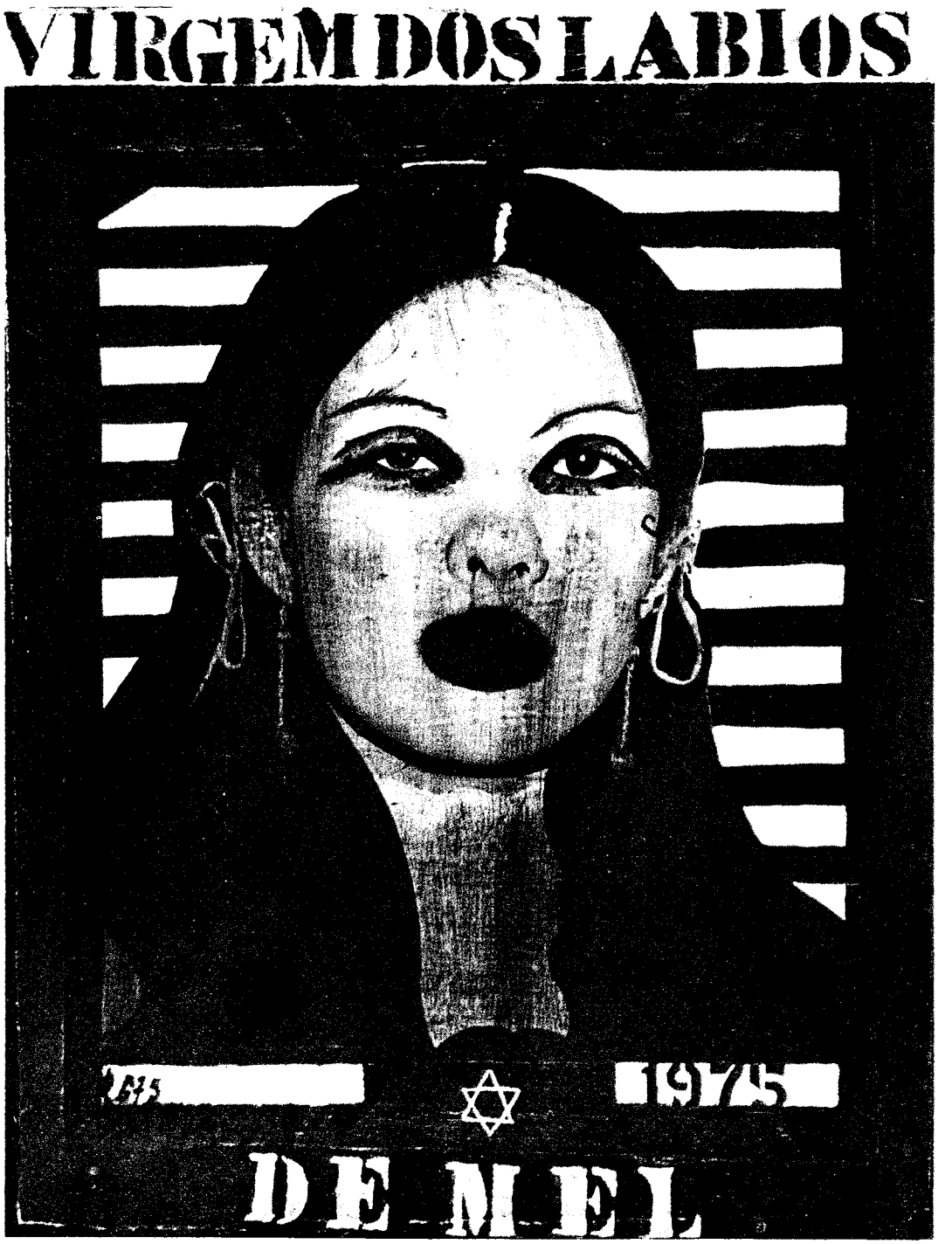
João Câmara Filho (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



Amilcar de Castro (Brasil)
15º Bienal de São Paulo

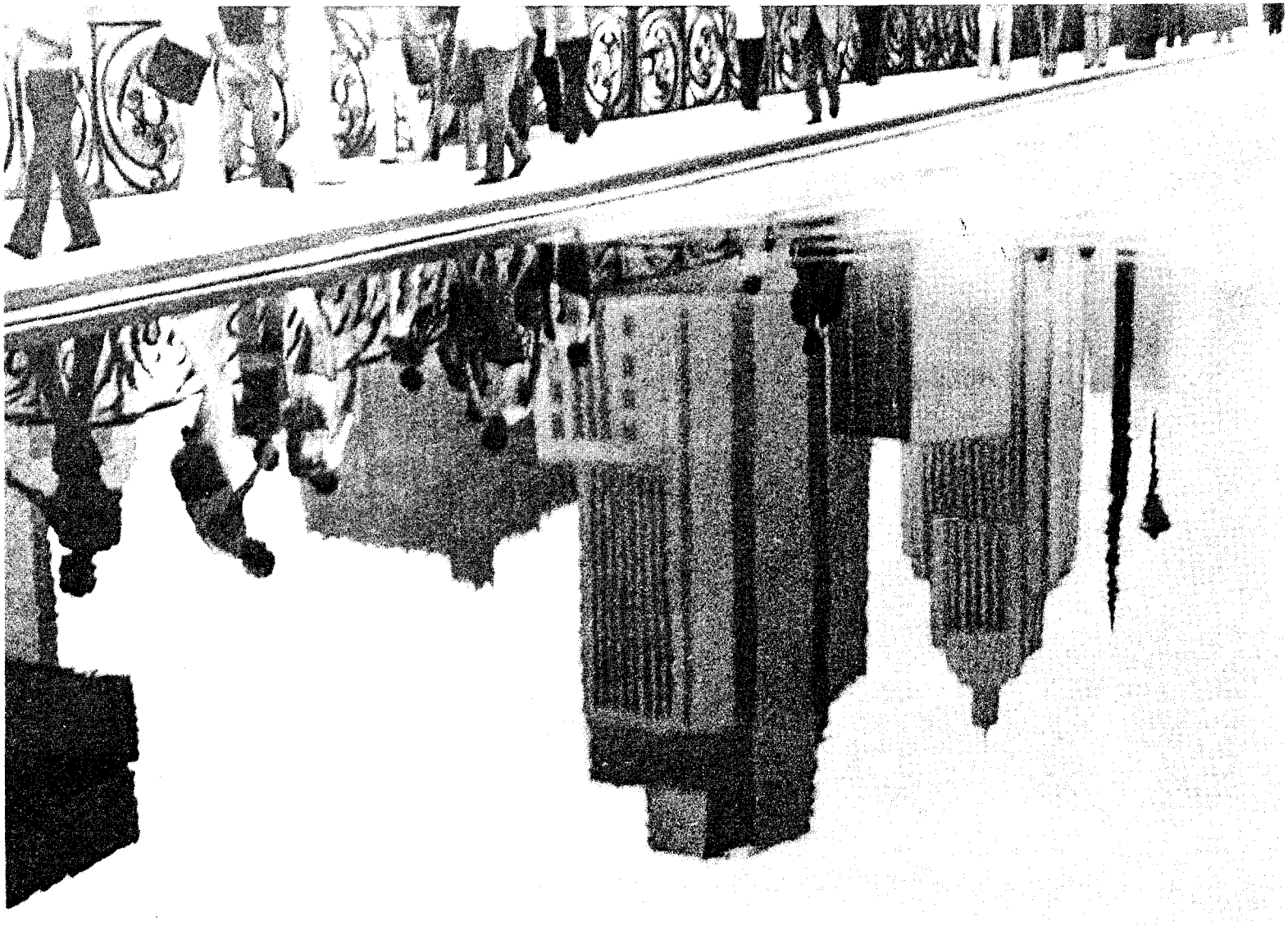


Arlindo Daibert do Amaral (Brasil)
15º Bienal de São Paulo

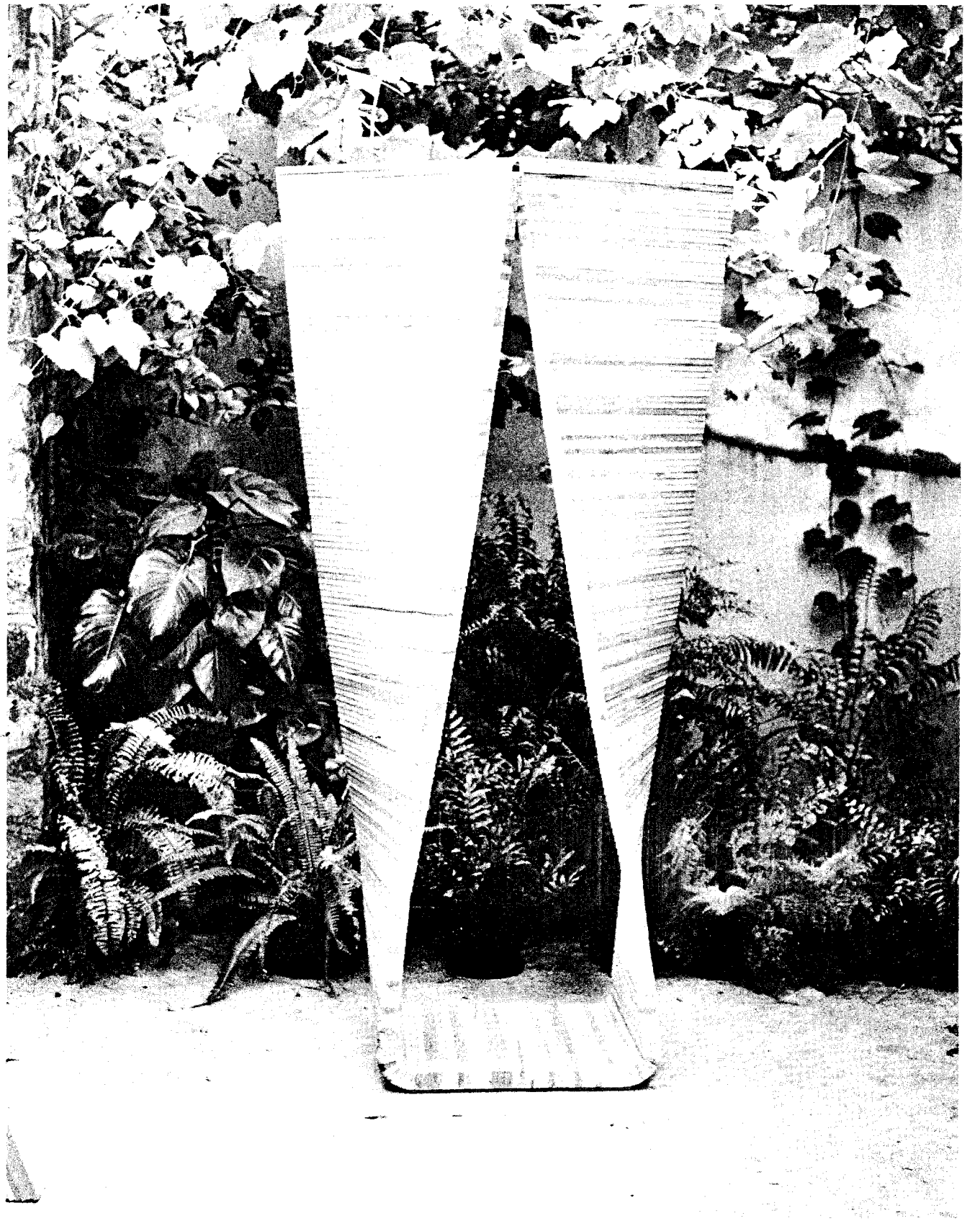


Rubens Gerchman (Brasil)
15º Bienal de São Paulo

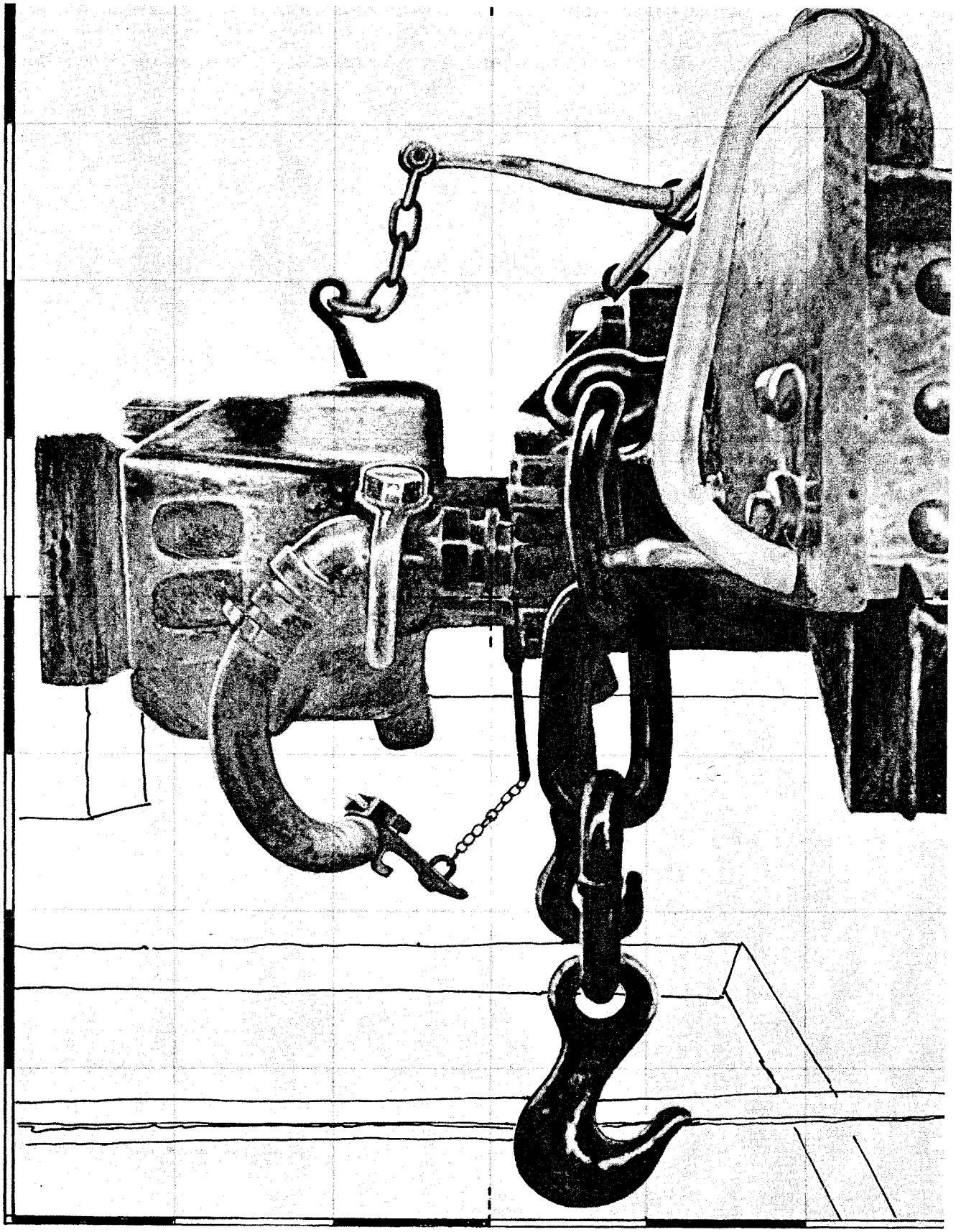
Ivald Granato (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



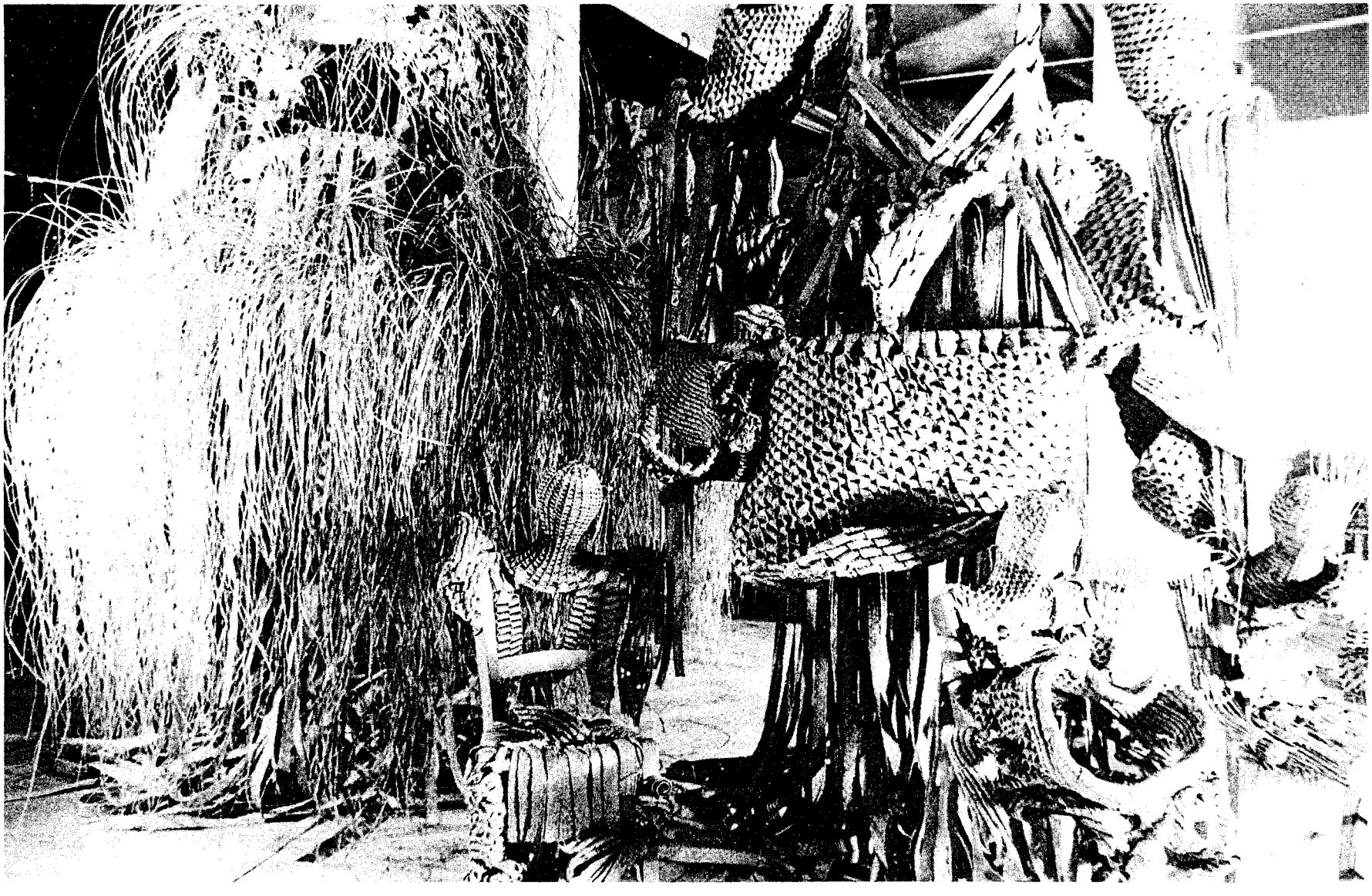
Luiz Gregório (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



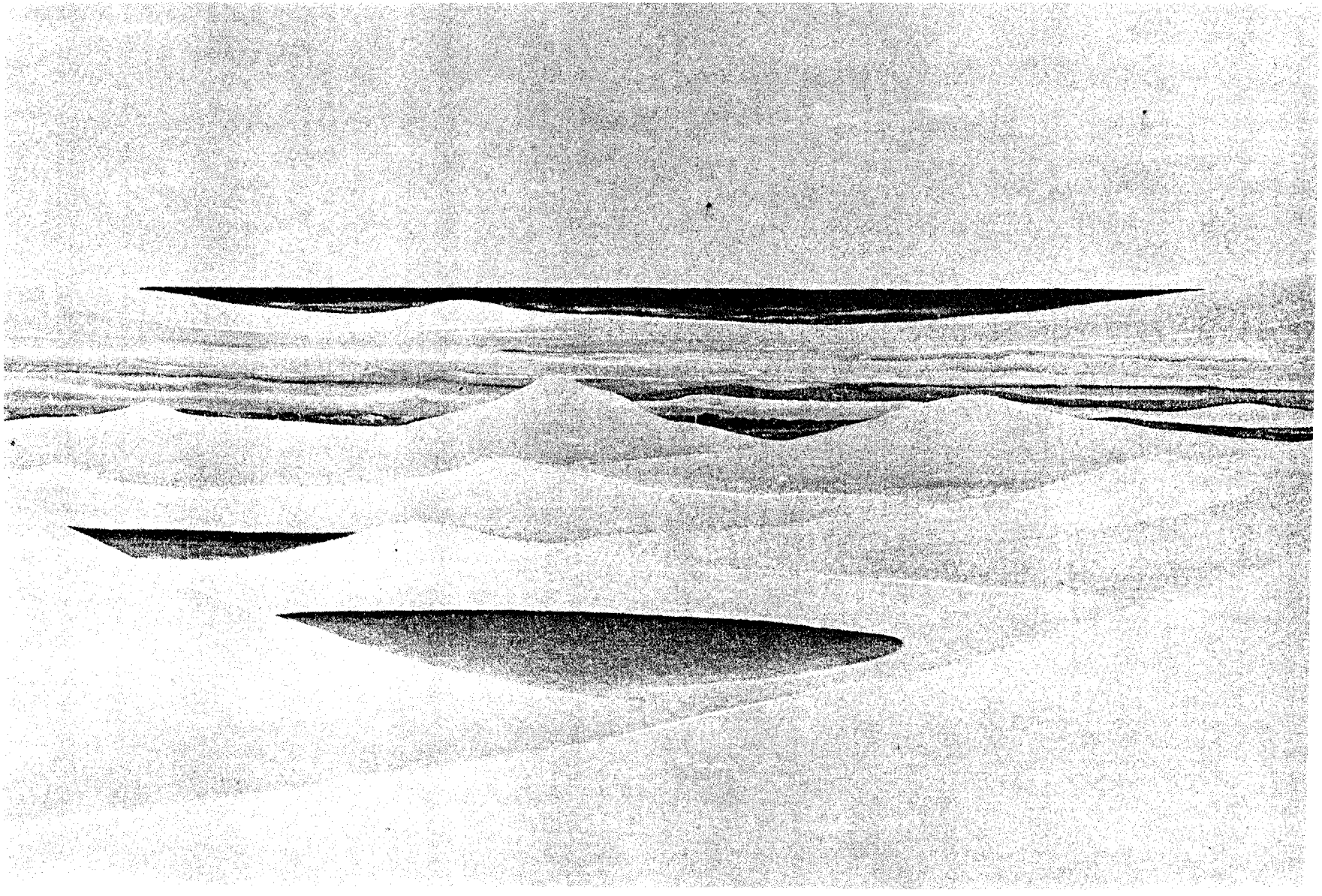
Ascânio MMM (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



Glauco Pinto de Moraes (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



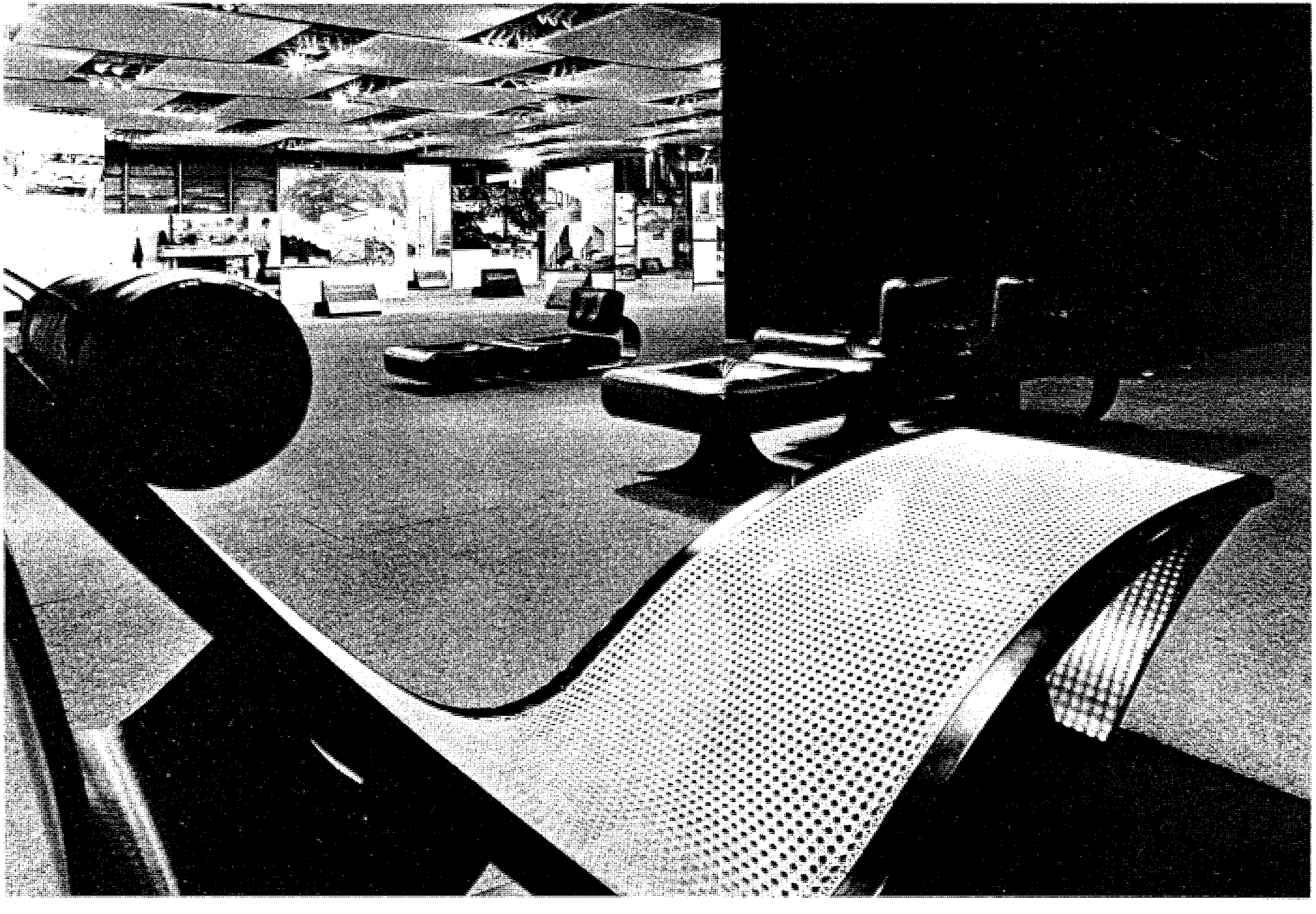
Berenice Gorini Rodrigues (Brasil)
15º Bienal de São Paulo



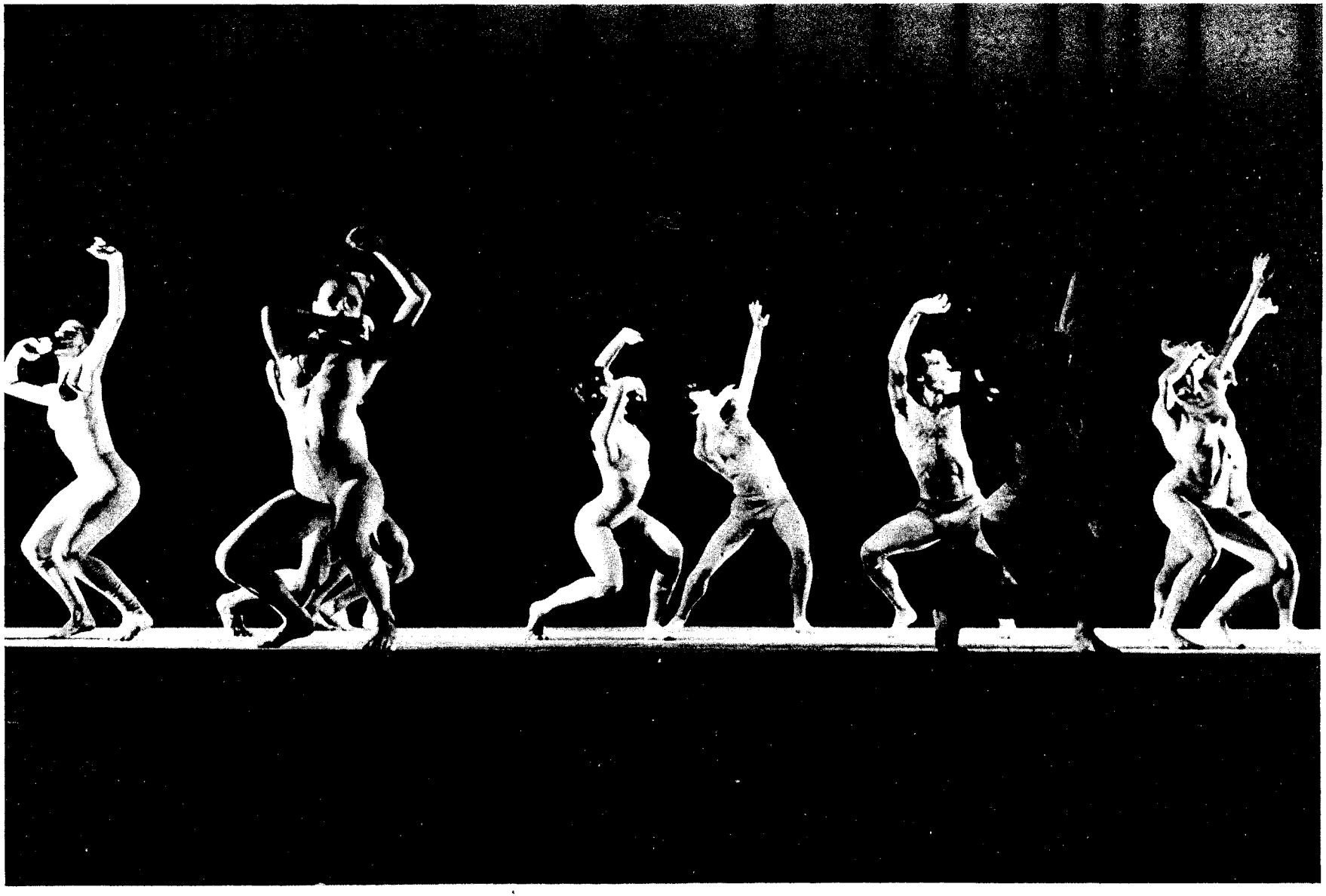
José Tarcísio (Brasil)
15º Bienal de São Paulo

Oscar Niemeyer (Brasil)
15º Bienal de São Paulo / Arquitetura

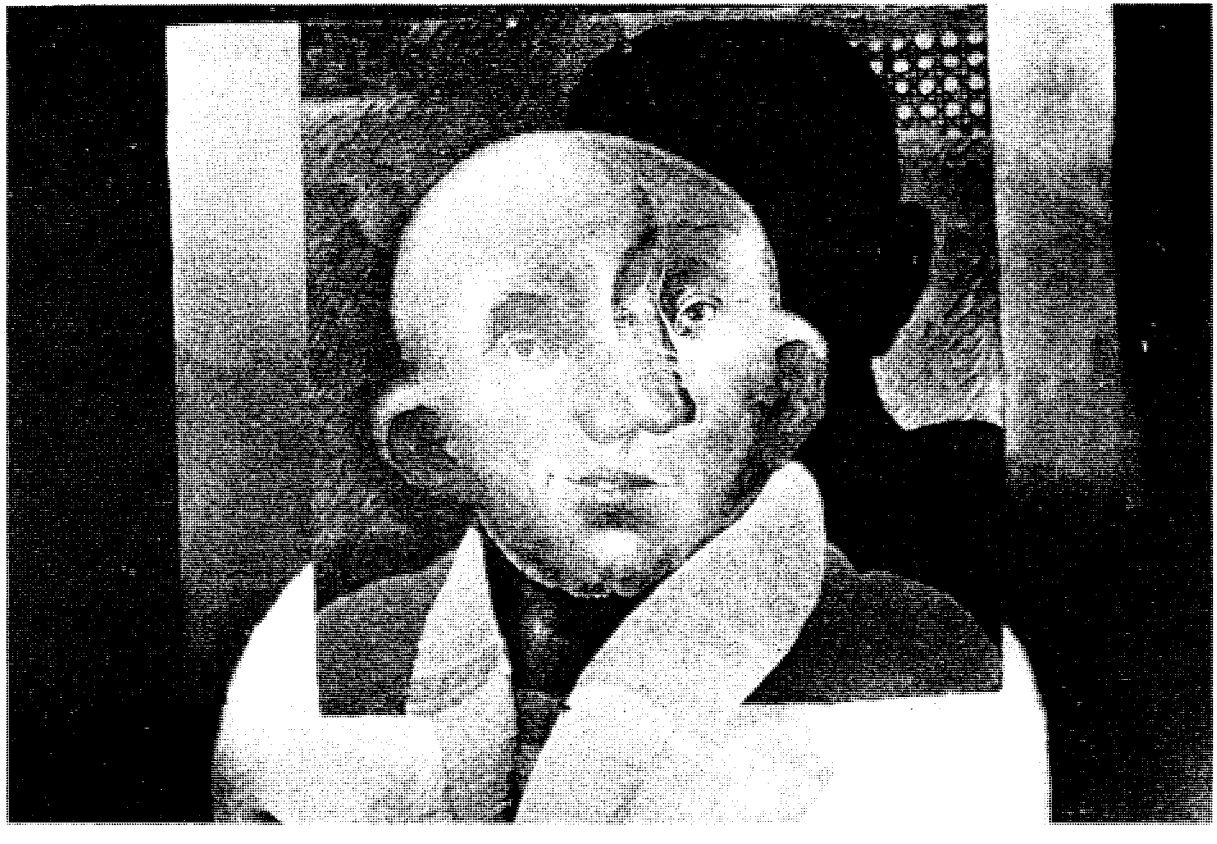
car Niemeyer (Brasil)
º Bienal de São Paulo / Arquitetura



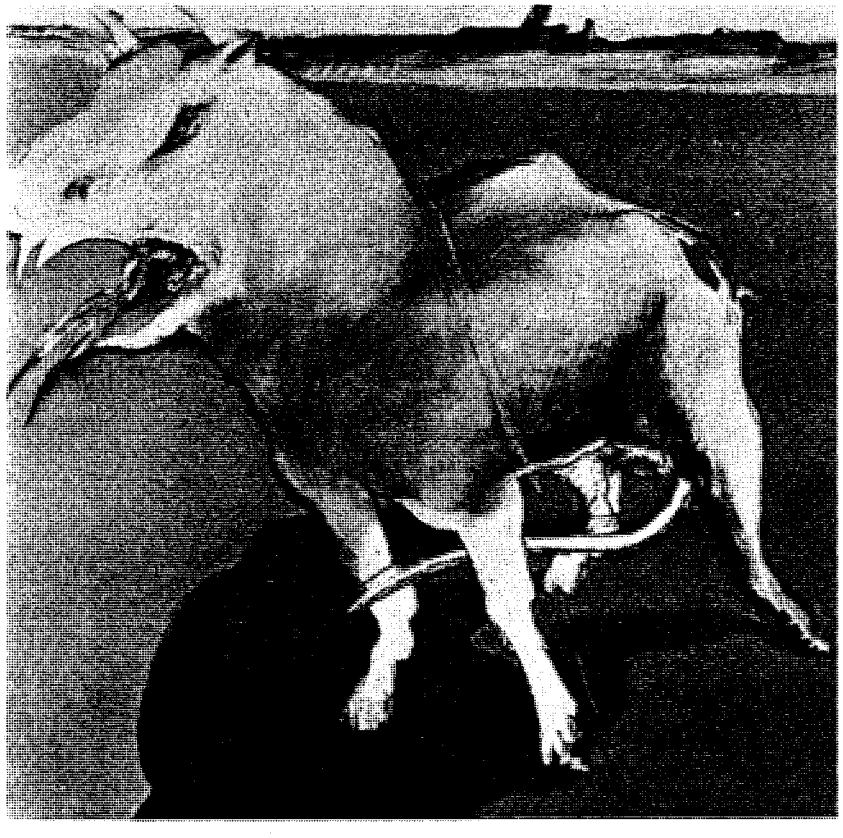
Oscar Niemeyer (Brasil)
15º Bienal de São Paulo / Arquitetura



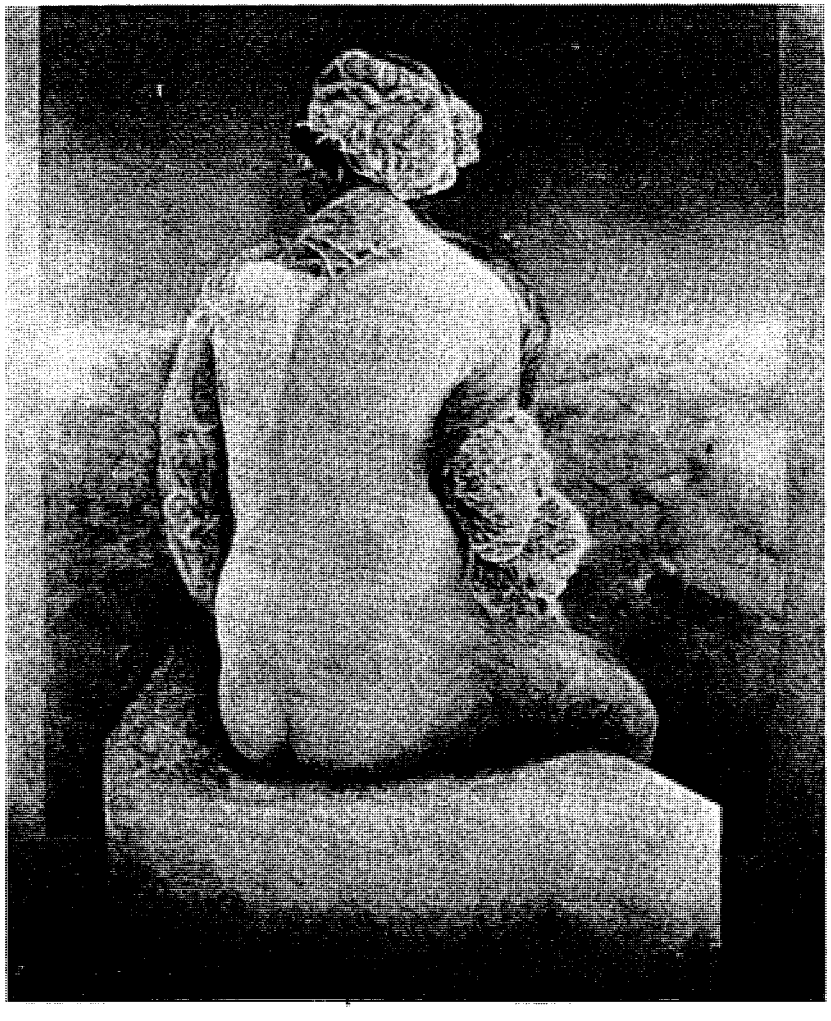
a Mota/Grupo Andança (Brasil)
Bienal de São Paulo/Dança



Gonzalo Cienfuegos (Chile)
15º Bienal de São Paulo

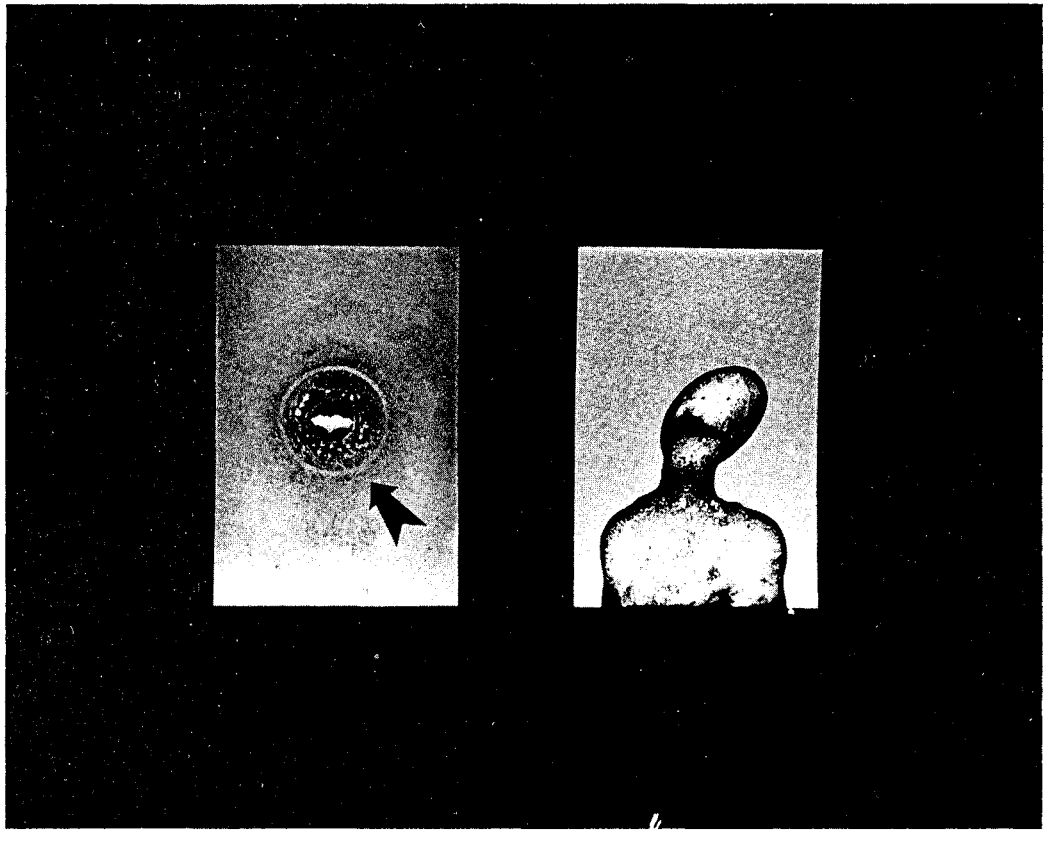


Gonzalo Diaz (Chile)
15º Bienal de São Paulo

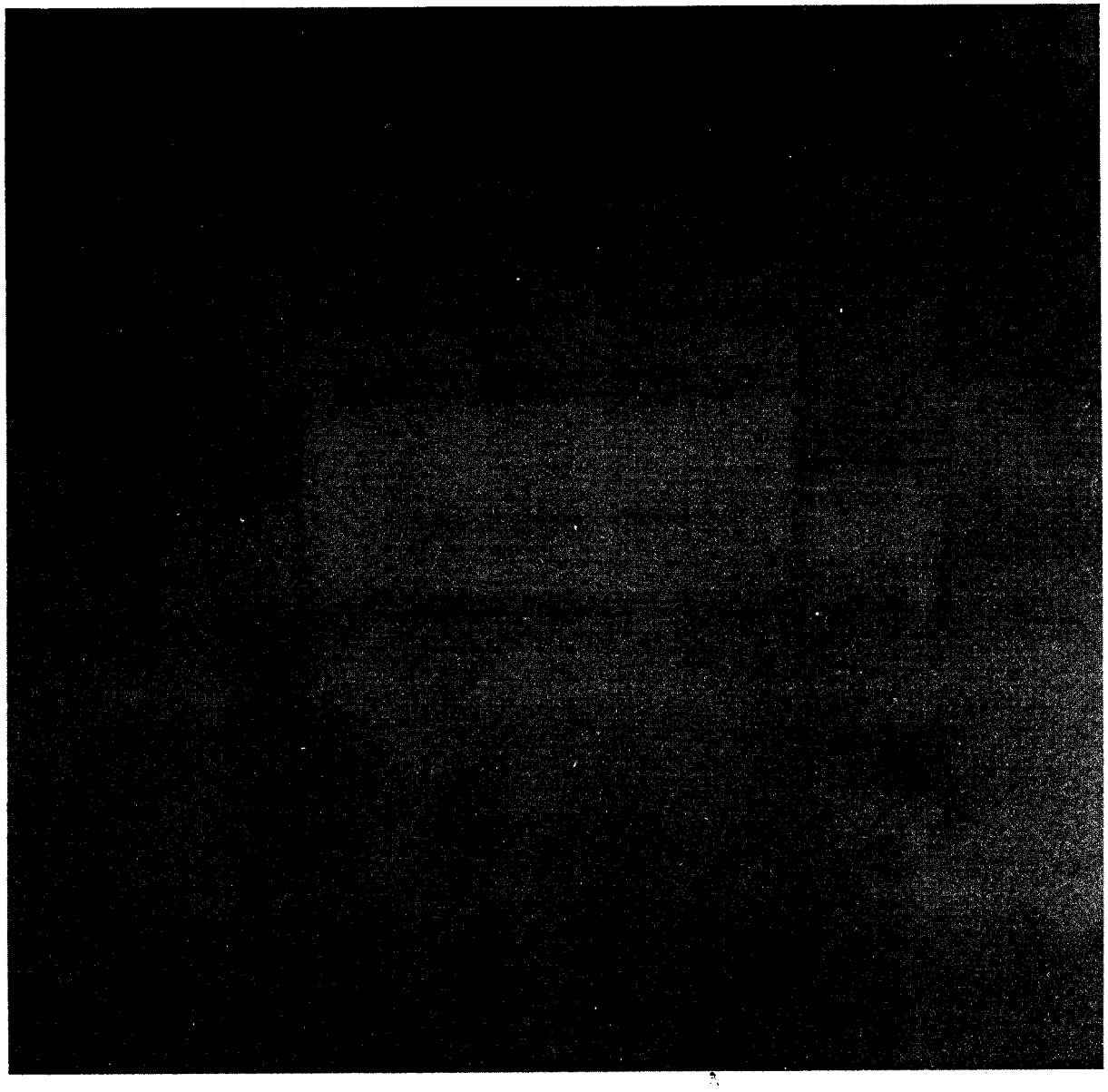


Benjamin Lira (Chile)
15º Bienal de São Paulo

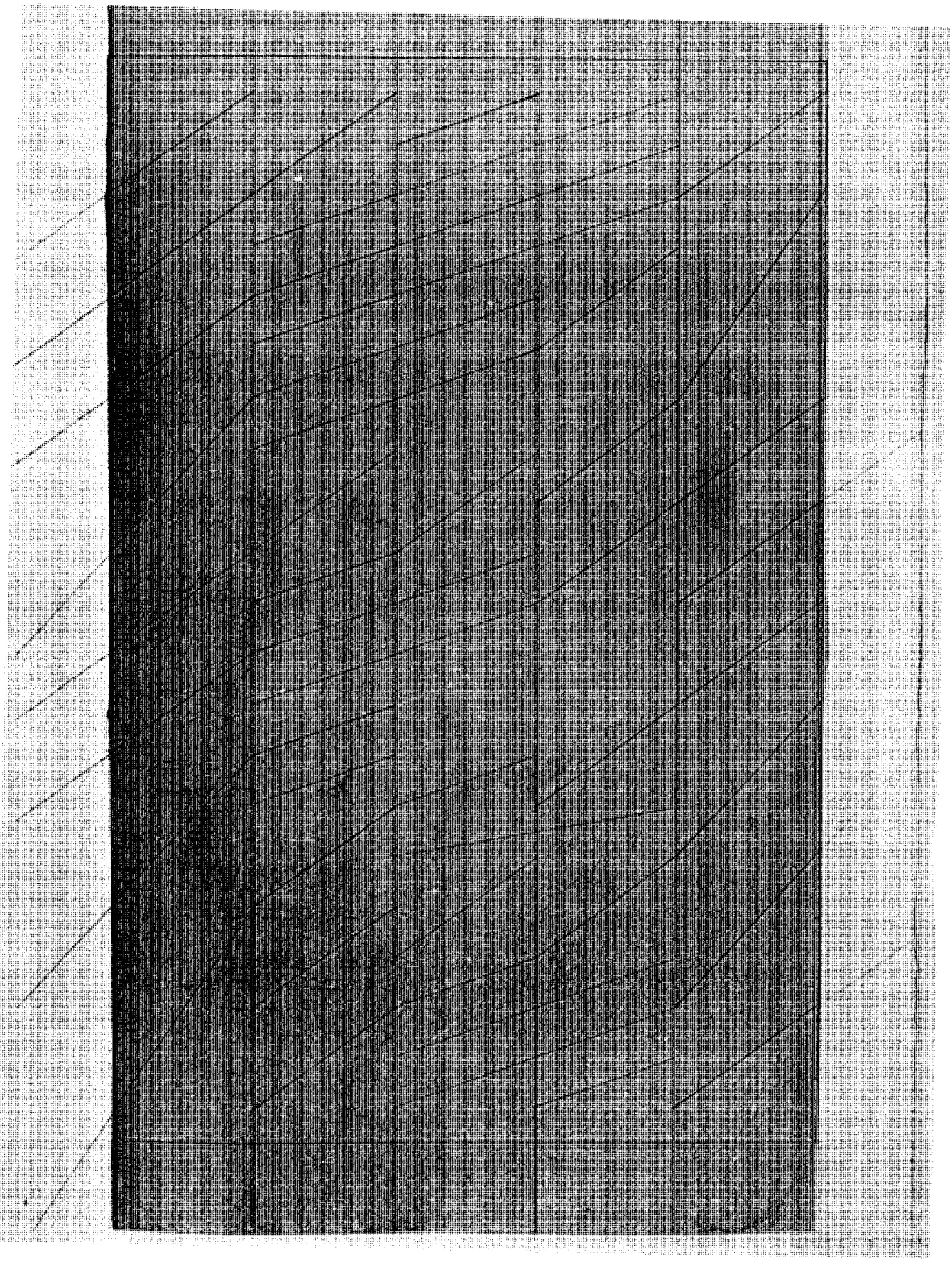
Robinson Mora (Chile)
15º Bienal de São Paulo



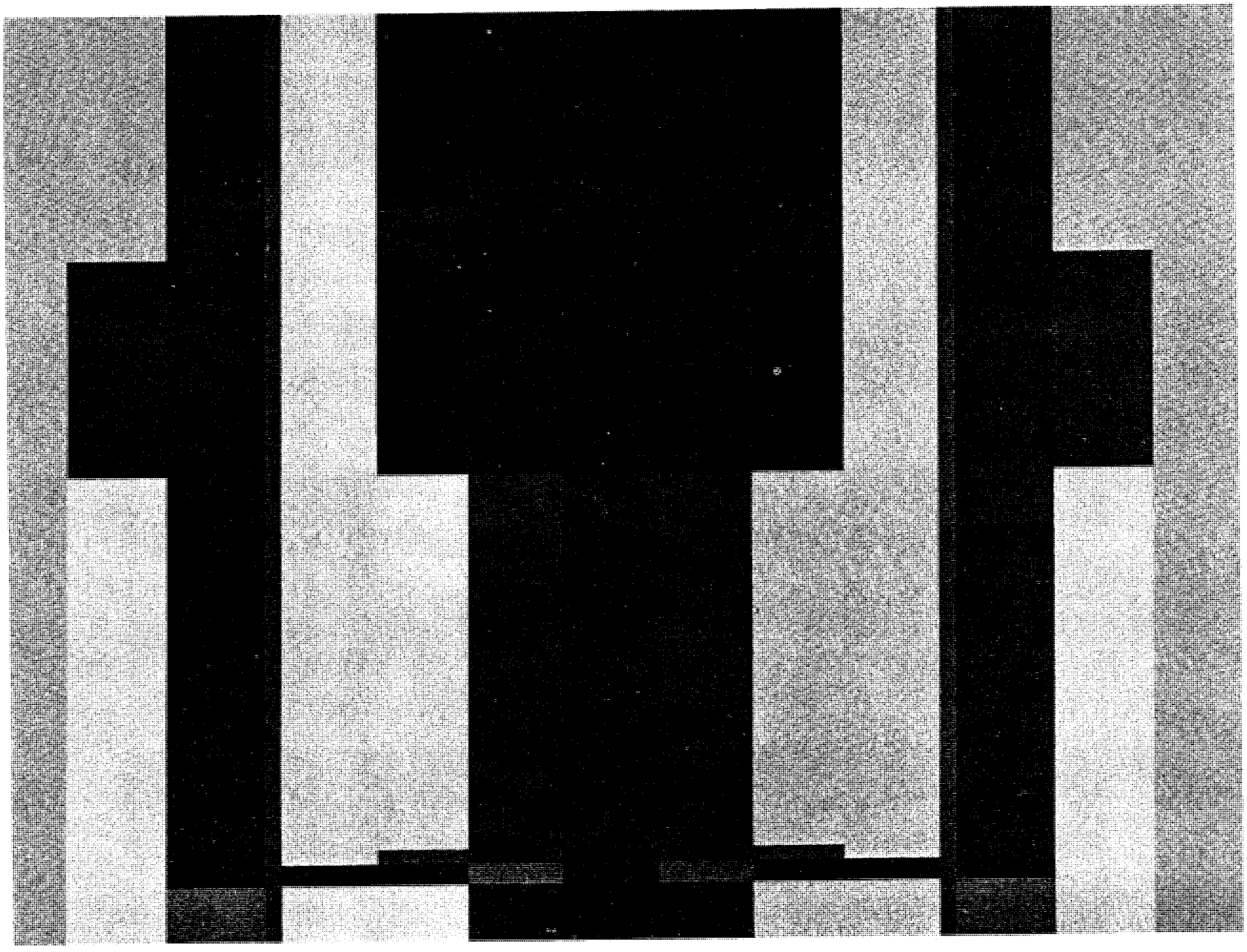
Benito Rojo (Chile)
15º Bienal de São Paulo



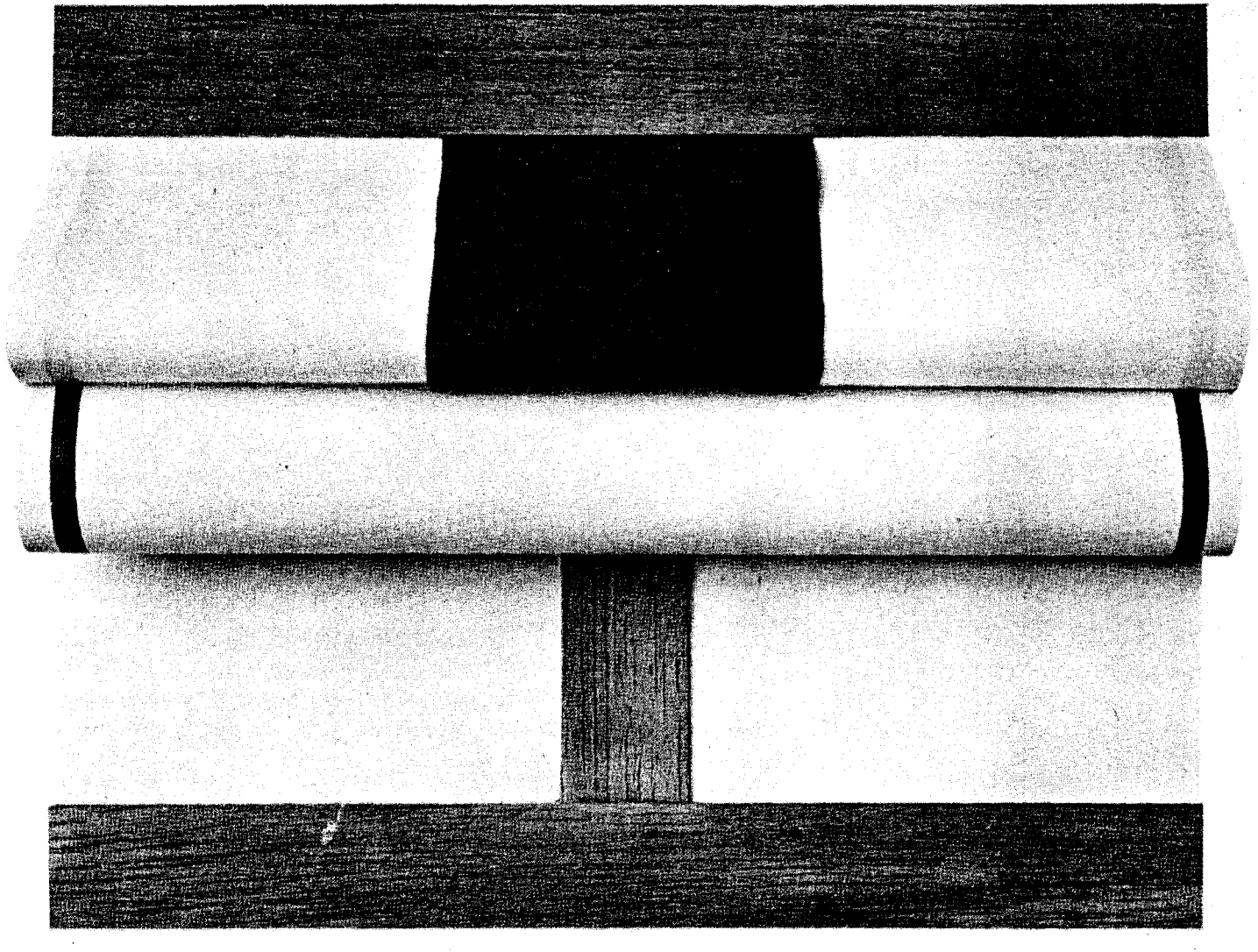
Alvaro Marin (Colômbia)
15º Bienal de São Paulo



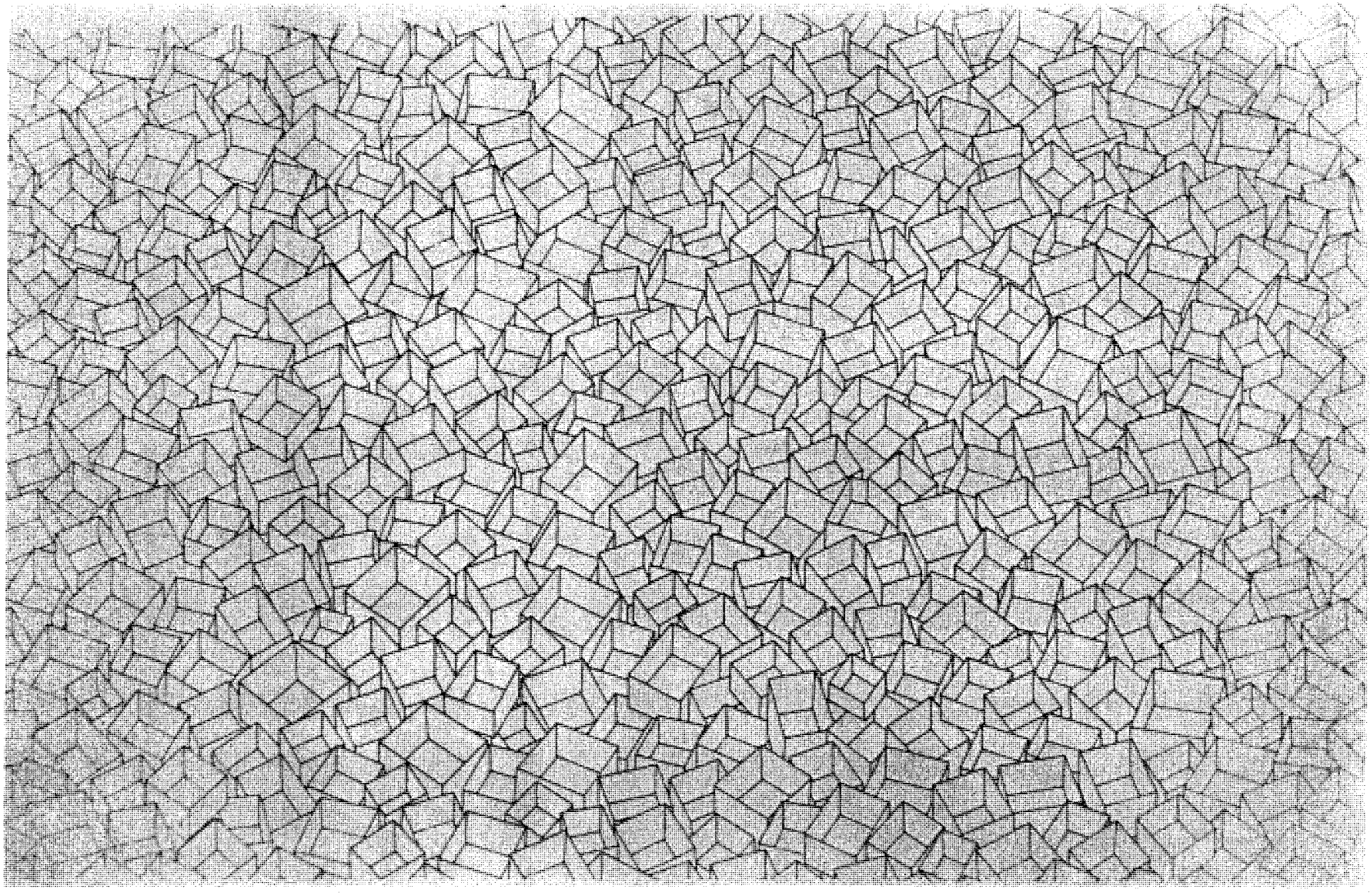
P. G. Montoya (Colômbia)
15º Bienal de São Paulo



Fanny Sanin (Colômbia)
15º Bienal de São Paulo

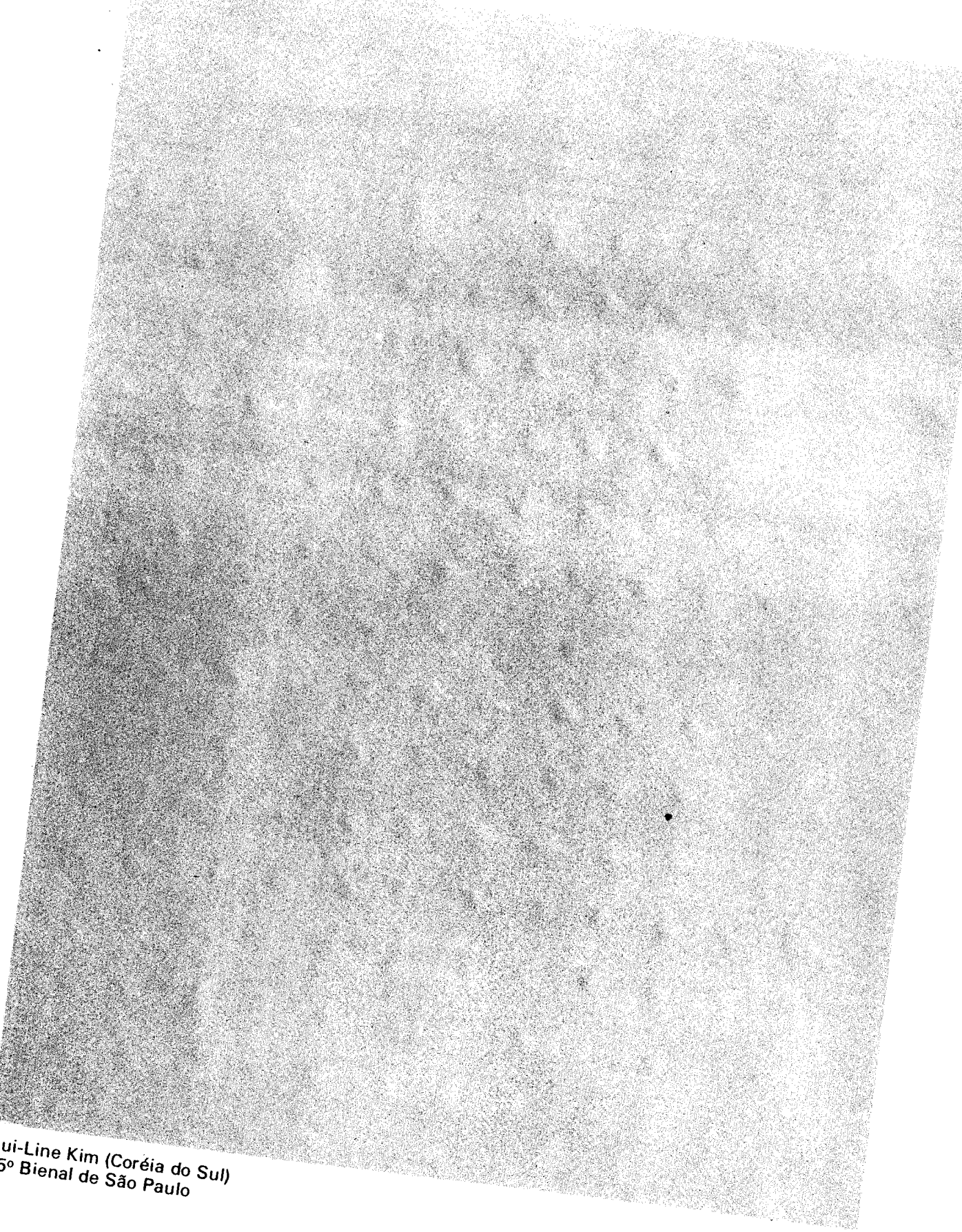


Manolo Vellojin (Colômbia)
15º Bienal de São Paulo

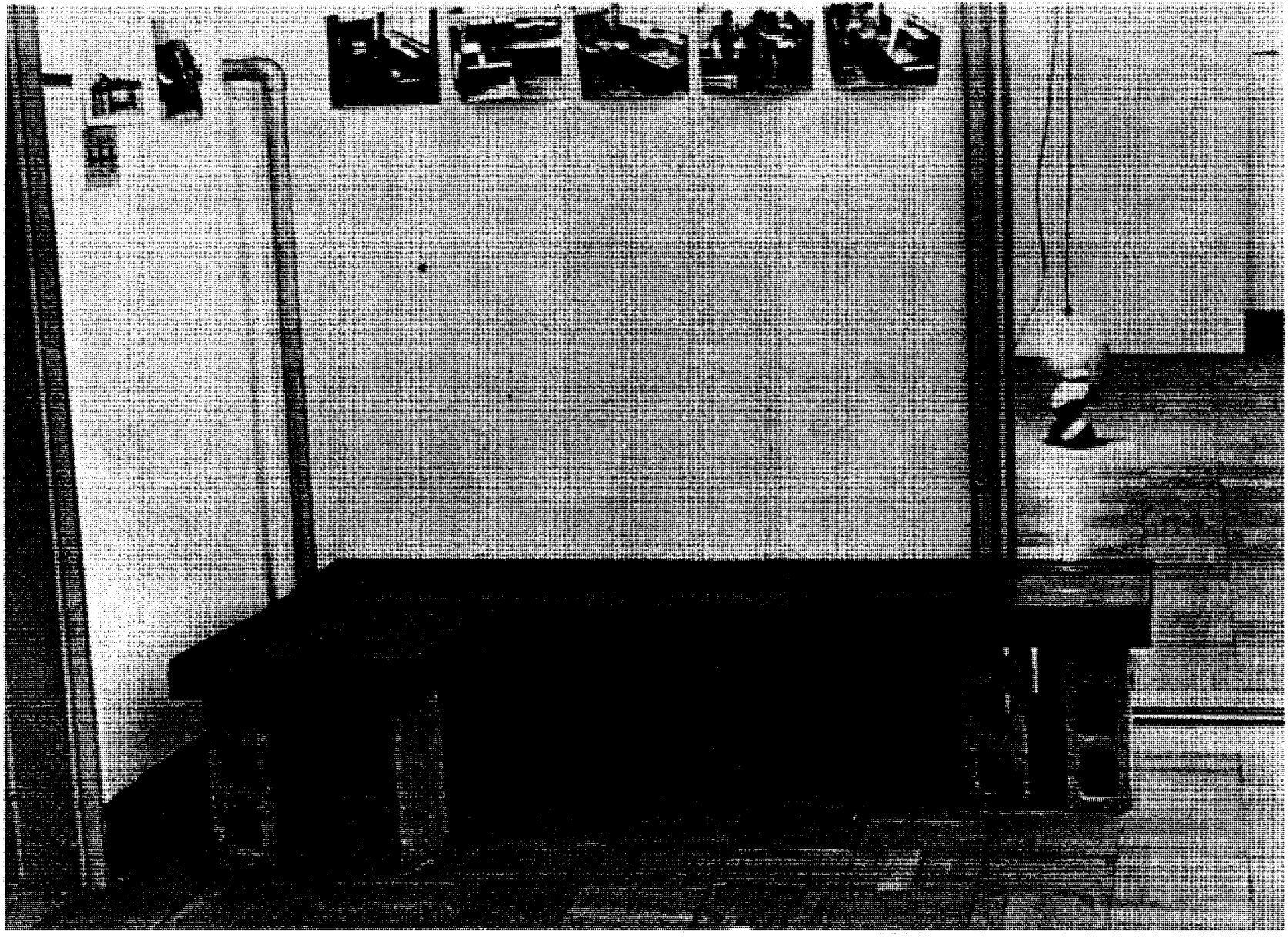


un Chin (Coréia do Sul)
ienal de São Paulo

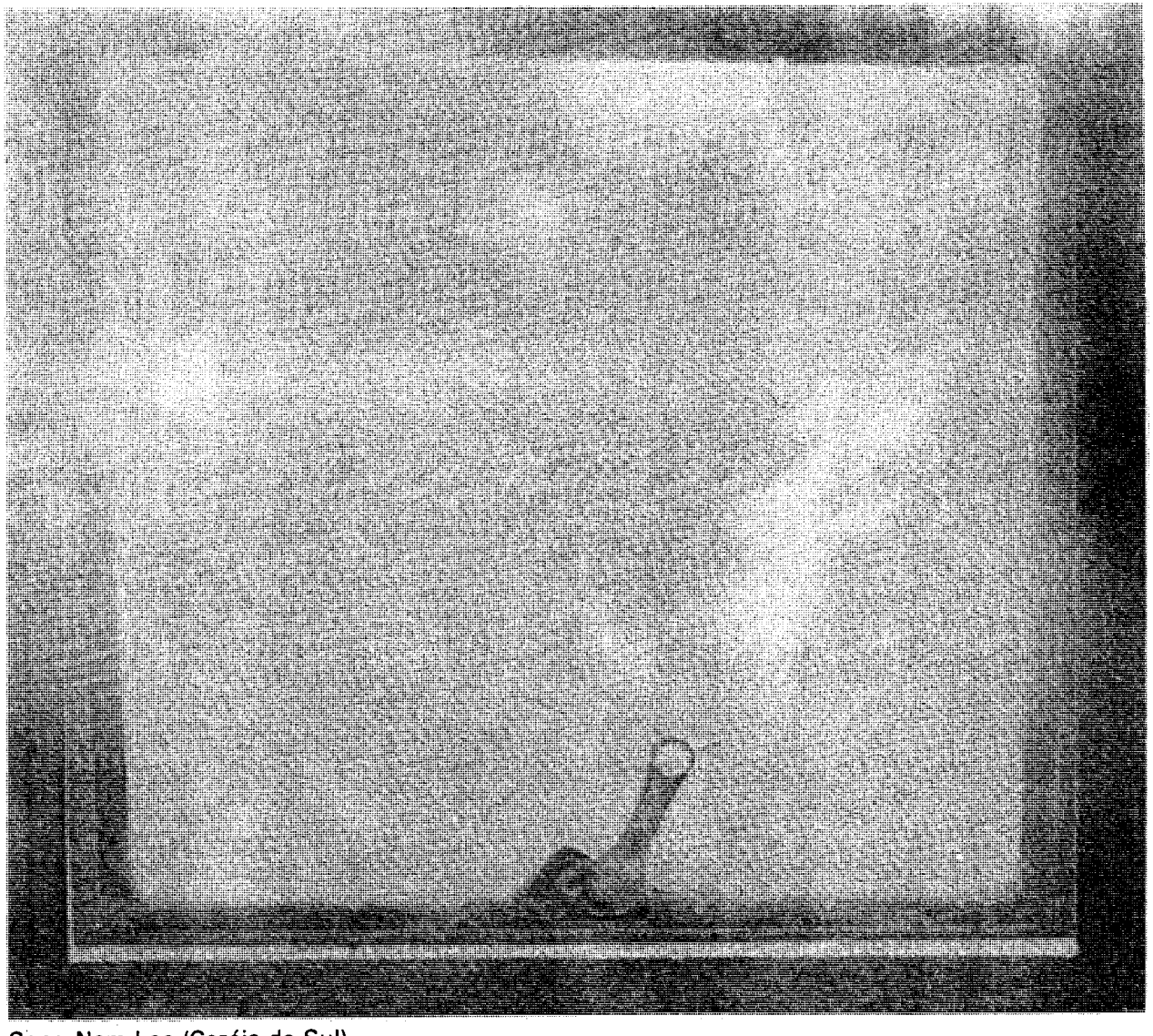
Byong-So Choi (Coréia do Sul)
15º Bienal de São Paulo



ui-Line Kim (Coréia do Sul)
5º Bienal de São Paulo



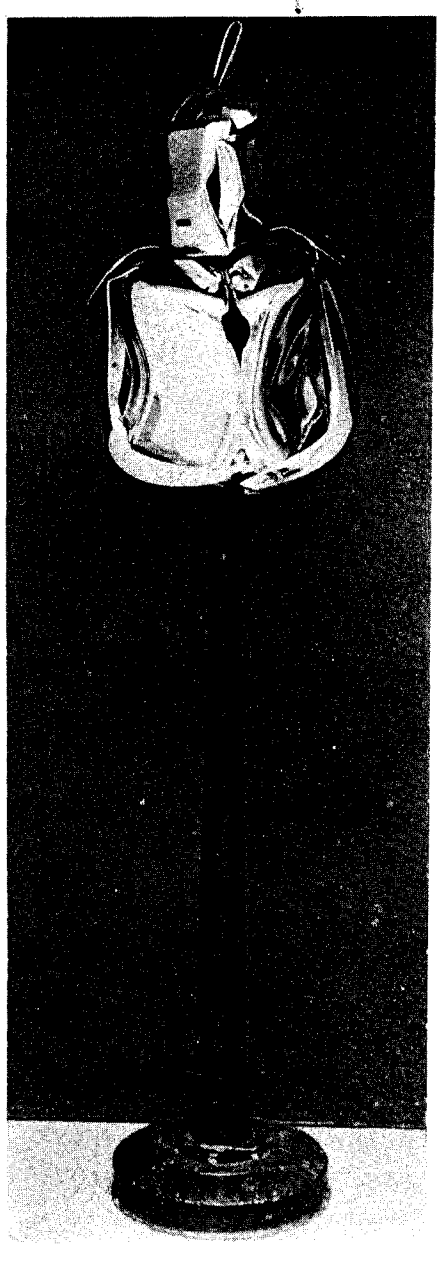
Yong-Min Kim (Coréia do Sul)
15º Bienal de São Paulo



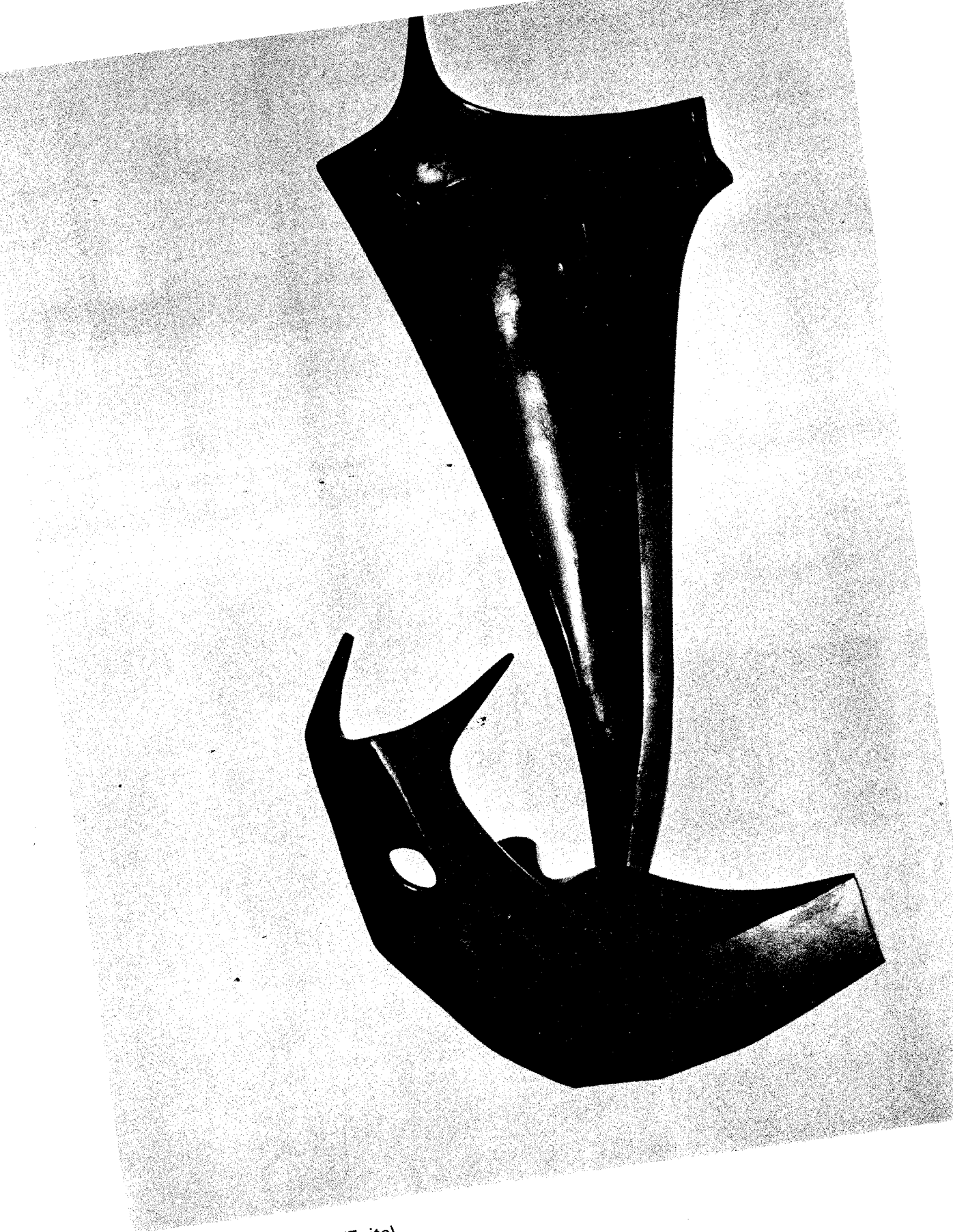
Sang-Nam Lee (Coréia do Sul)
15º Bienal de São Paulo

Guen-yong Lee (Coréia do sul)
15º Bienal de São Paulo

Hyun-Ki Park (Coréia do Sul)
15º Bienal de São Paulo



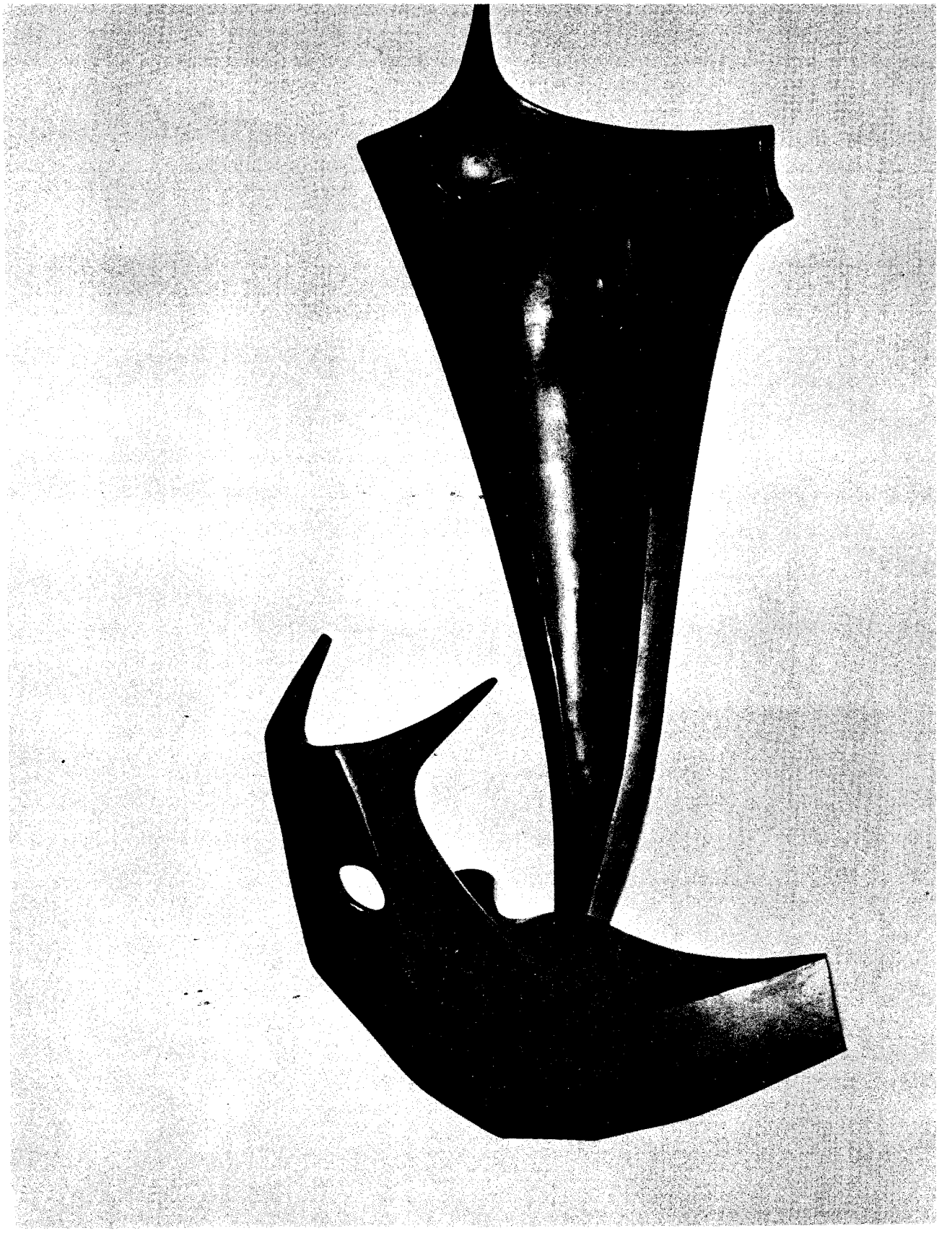
Hubert Kirindongo (Curaçao/Antilhas Holandesas)
15º Bienal de São Paulo



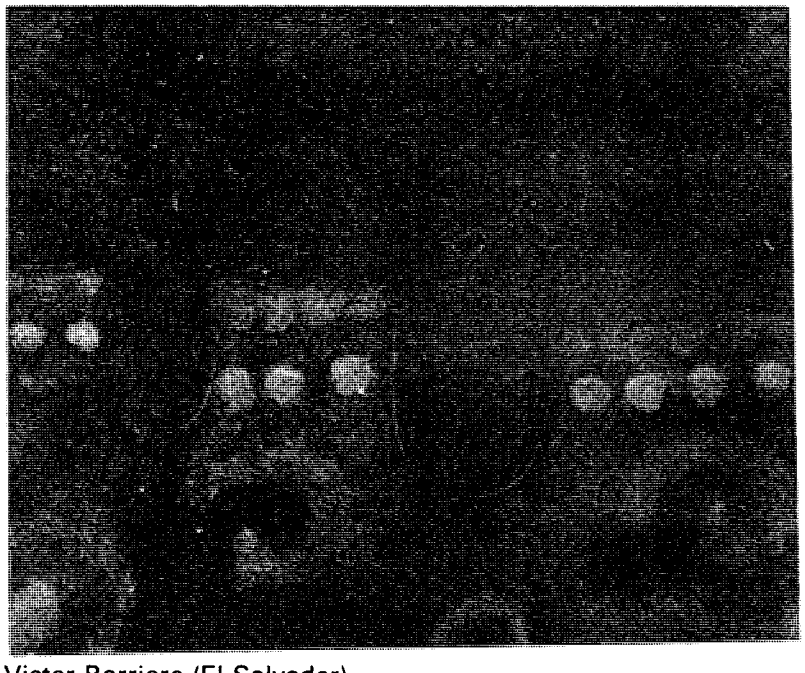
Abd-El Hadi El Wechahi (Egito)
15º Bienal de São Paulo

Victor Barriere (El Salvador)
15º Bienal de São Paulo

Alfredo Milián (El Salvador)
15º Bienal de São Paulo

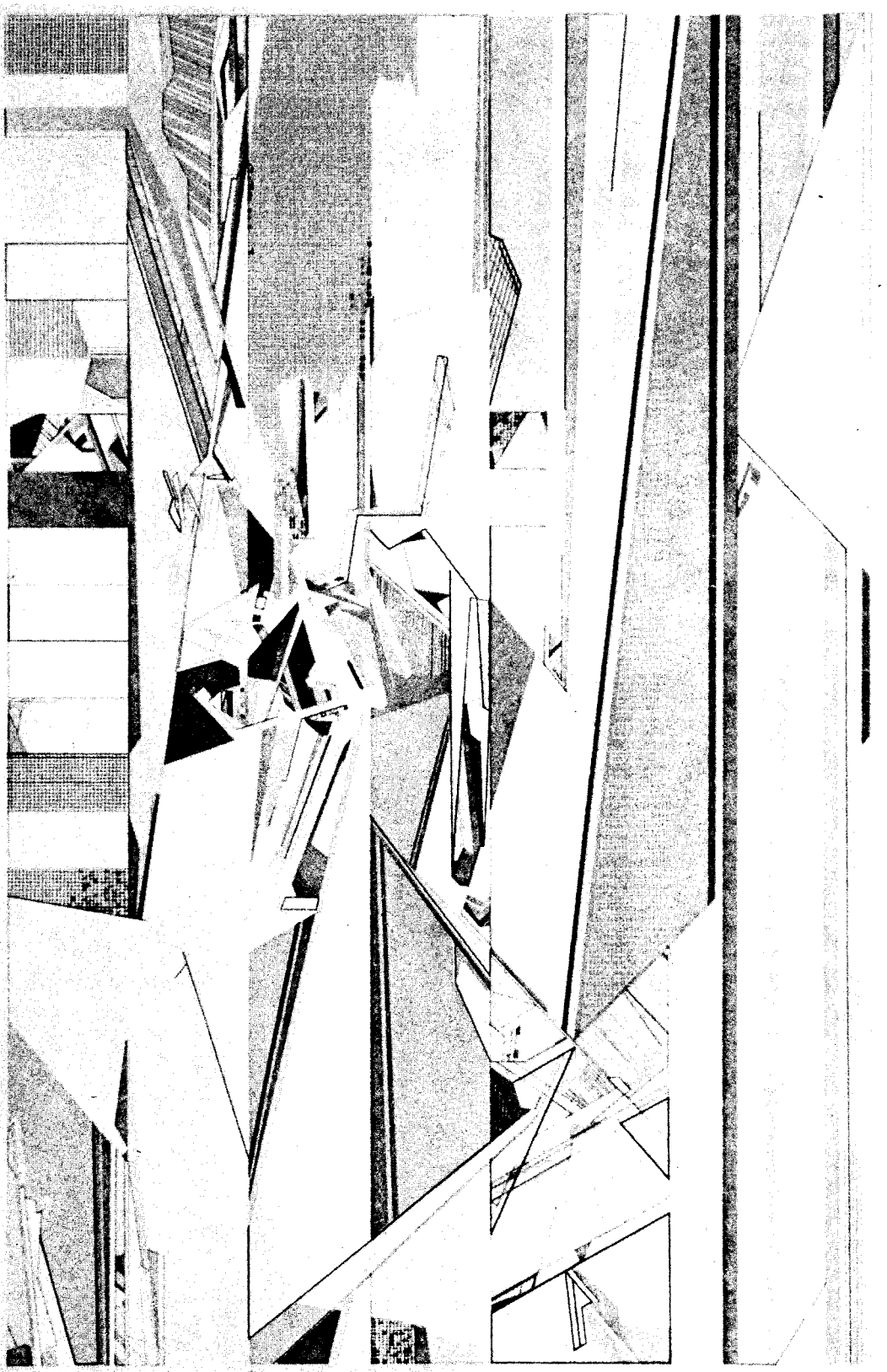


Abd-El Hadi El Wechahi (Egito)
15º Bienal de São Paulo

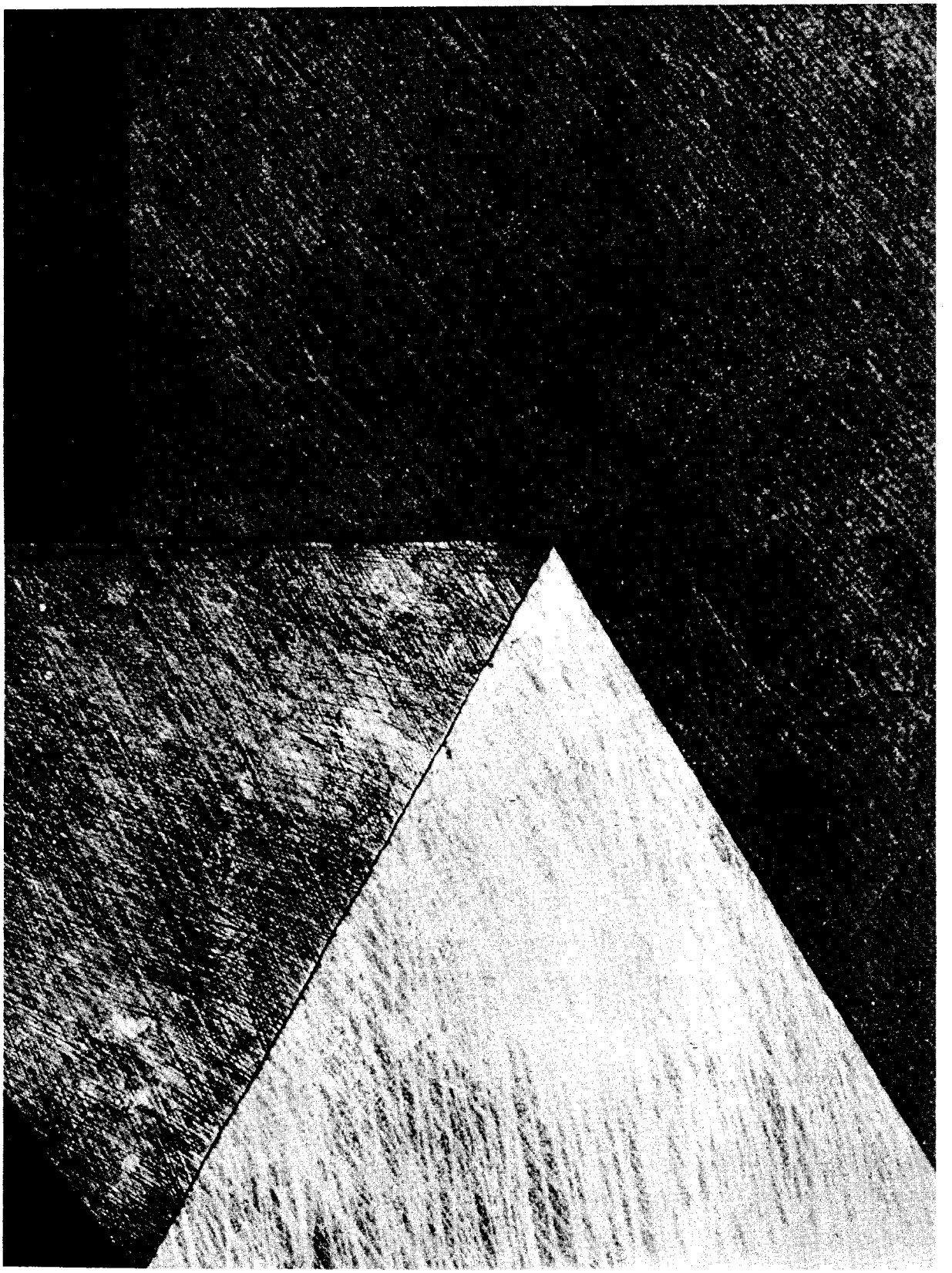


Victor Barriere (El Salvador)
15º Bienal de São Paulo

Alfredo Milián (El Salvador)
15º Bienal de São Paulo

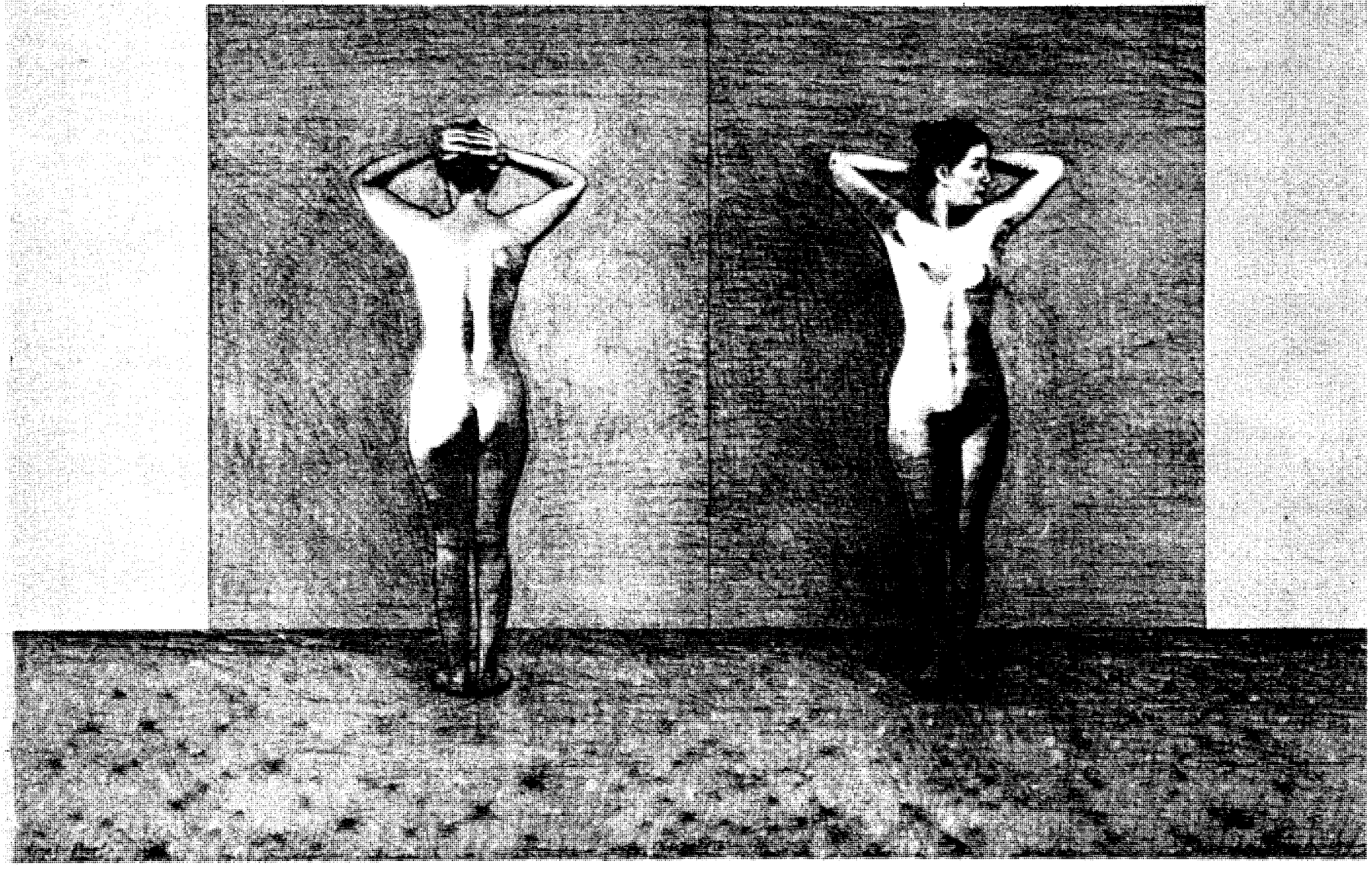


Susan Hamilton (Estados Unidos da América)
15º Bienal de São Paulo

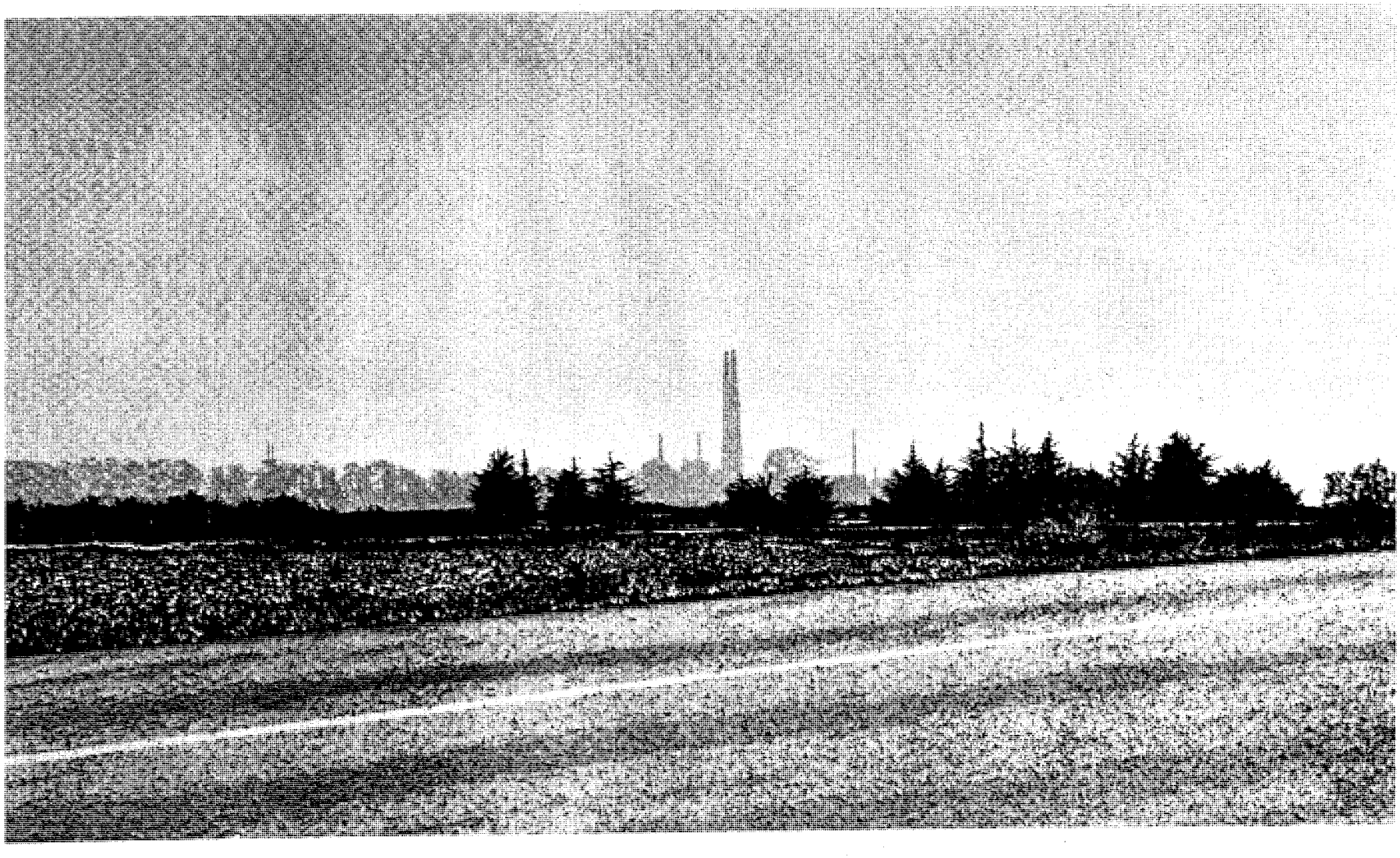


Herb Jackson (Estados Unidos da América)
15º Bienal de São Paulo

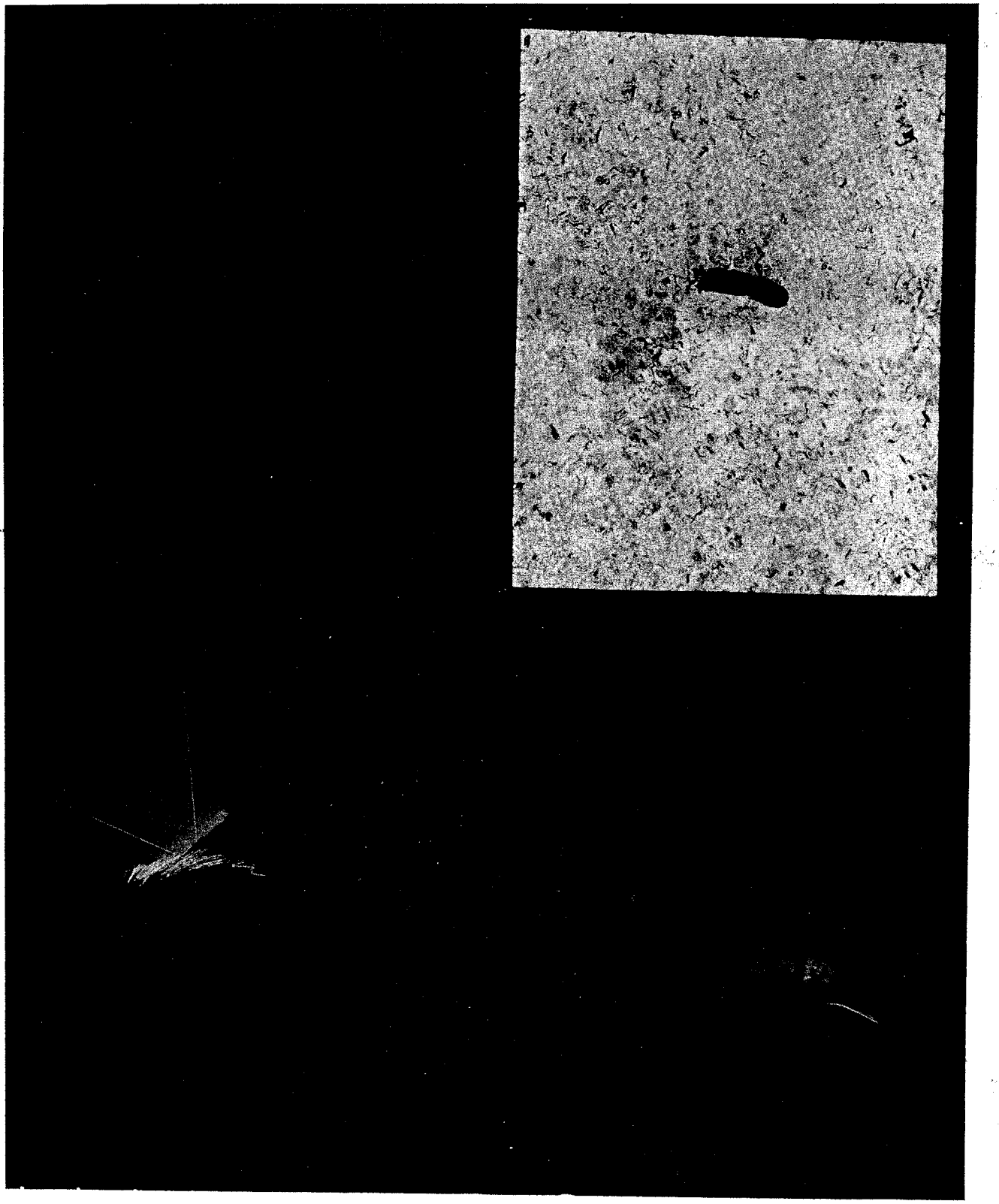
Martin Levine (Estados Unidos da América)
15º Bienal de São Paulo



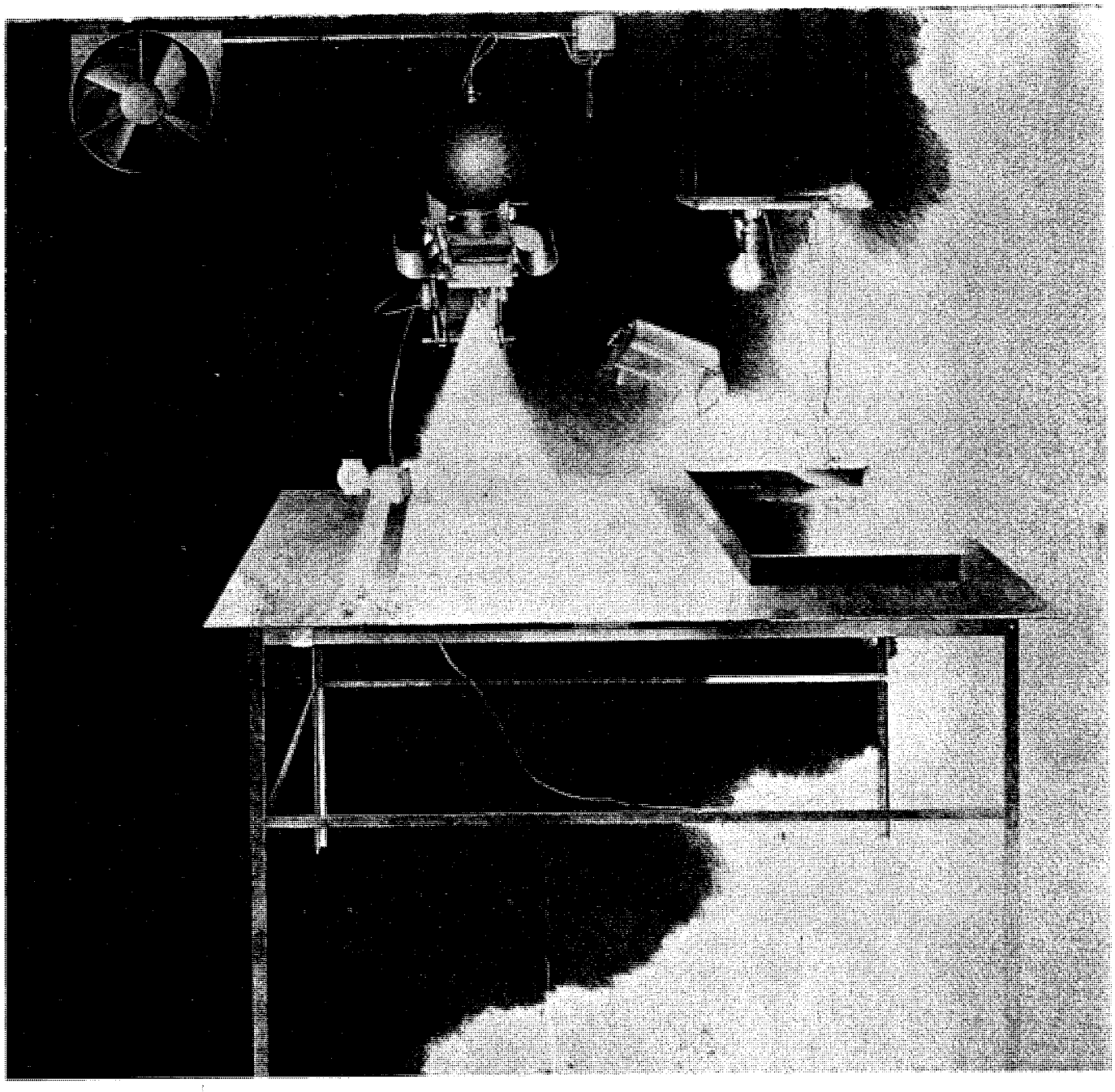
Minna Resnick (Estados Unidos da América)
15º Bienal de São Paulo



ames Torlakson (Estados Unidos da América)
Bienal de São Paulo

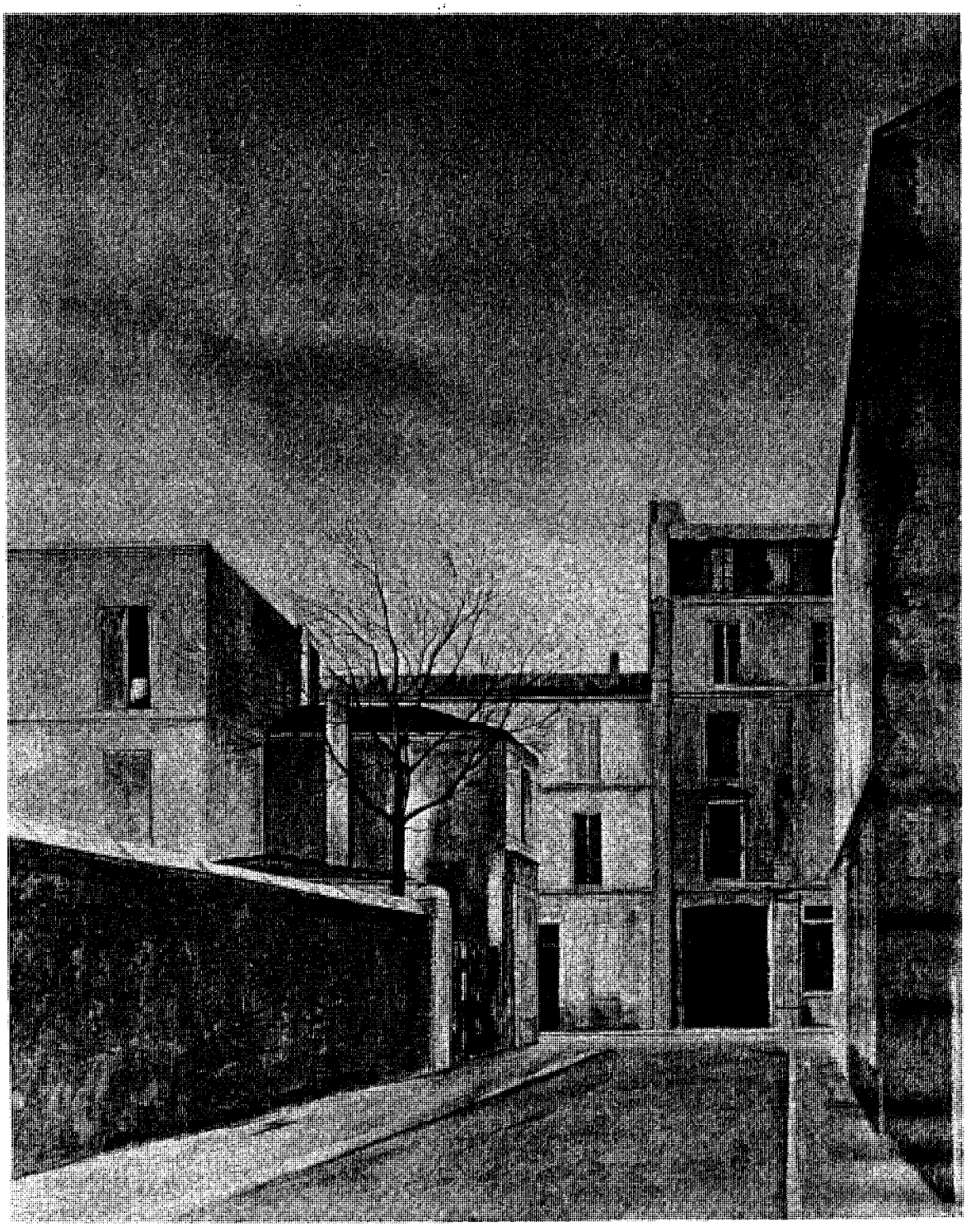


ɔel Kermarrec (França)
5º Bienal de São Paulo

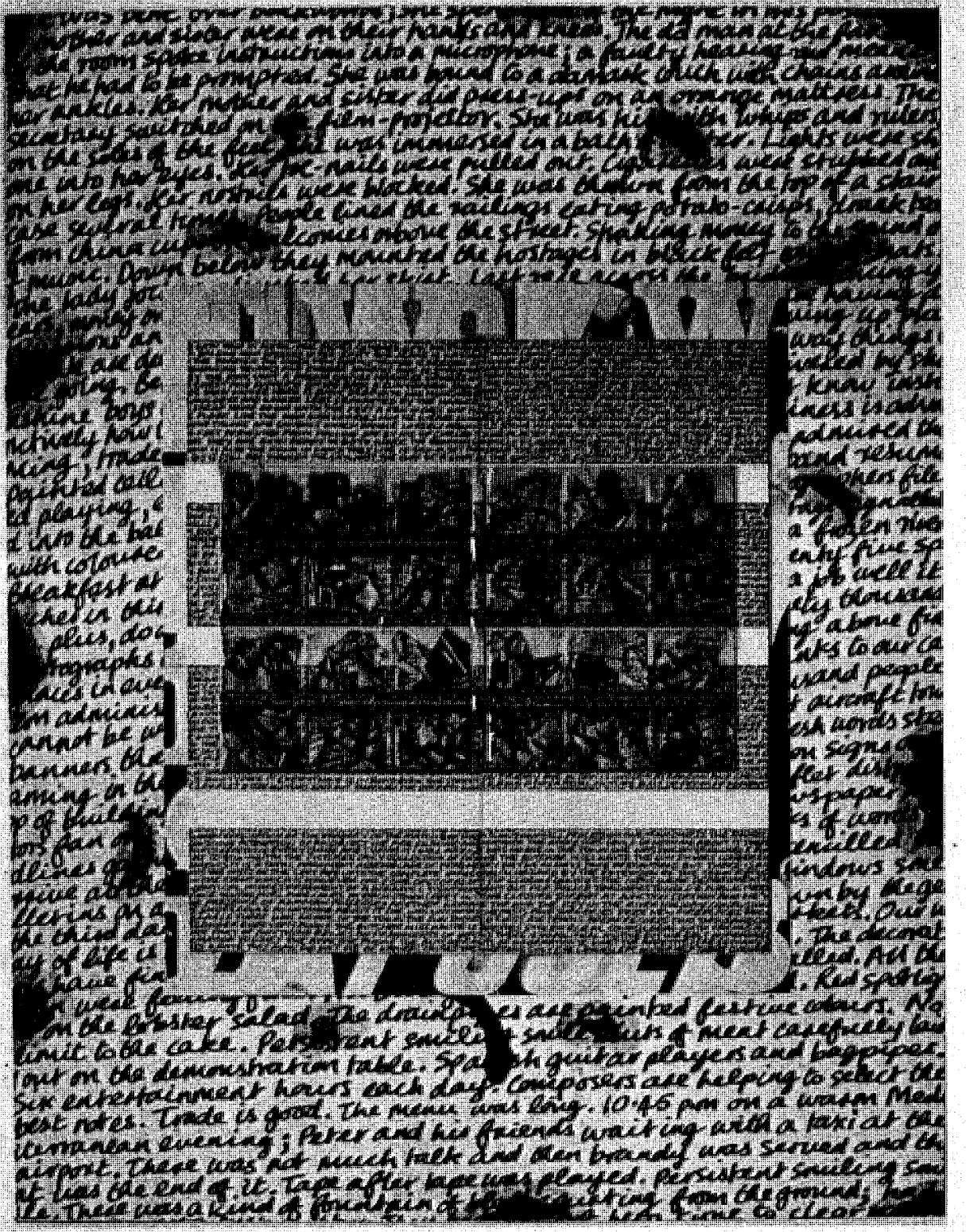


Bernard Moninot (França)
15º Bienal de São Paulo

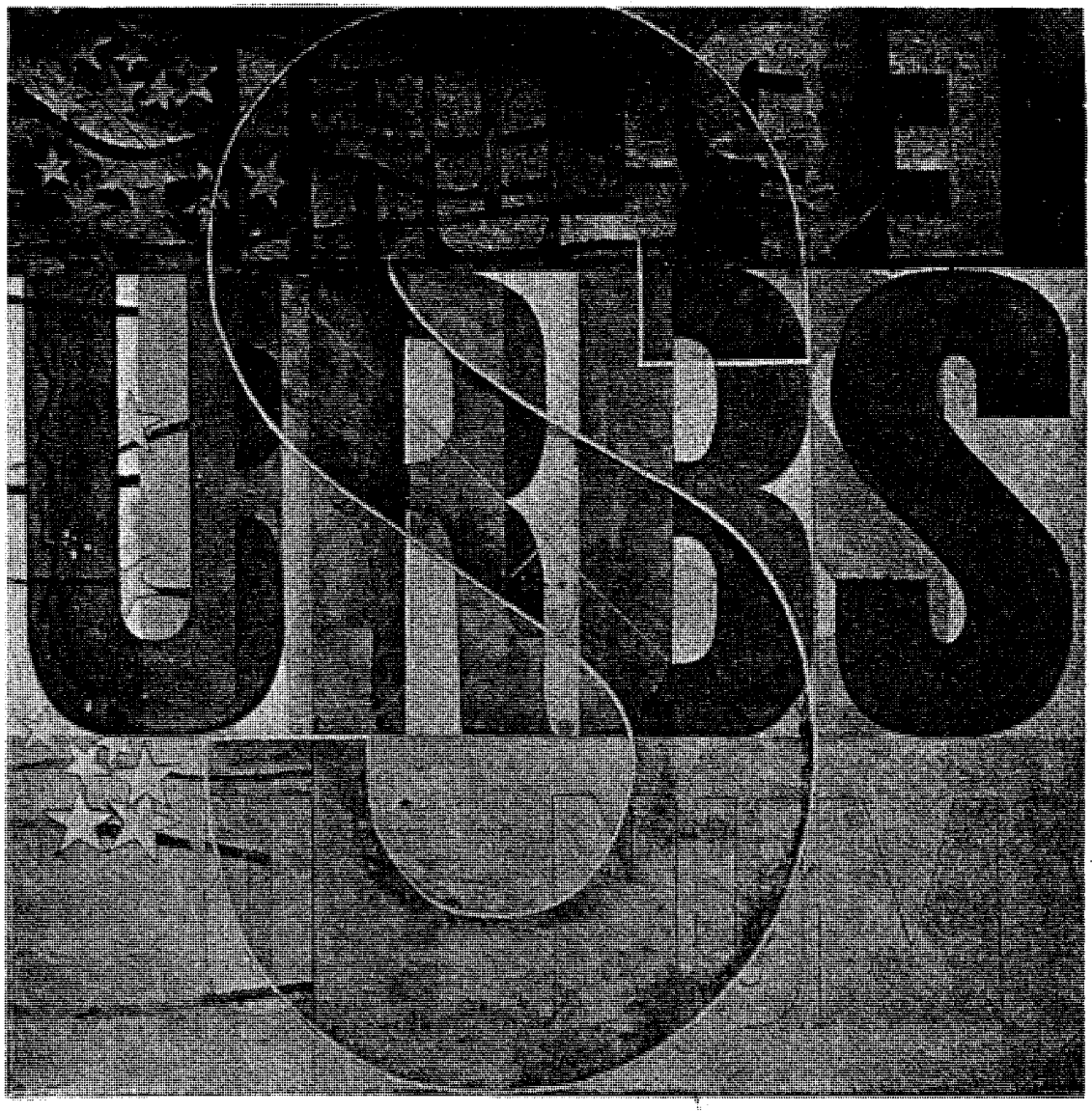
Ernest Pignon-Ernest (França)
15º Bienal de São Paulo



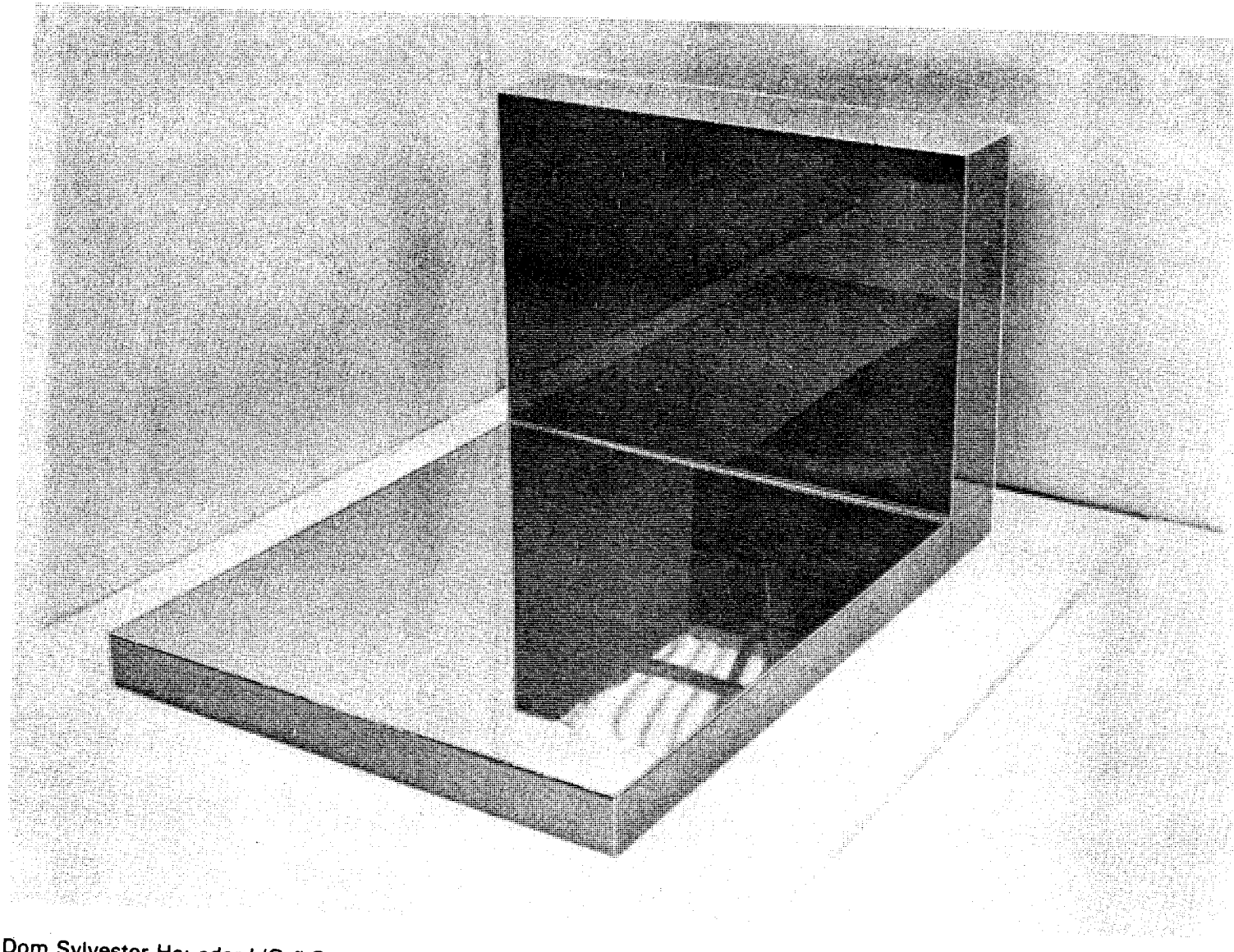
Pierre Skira (França)
15º Bienal de São Paulo



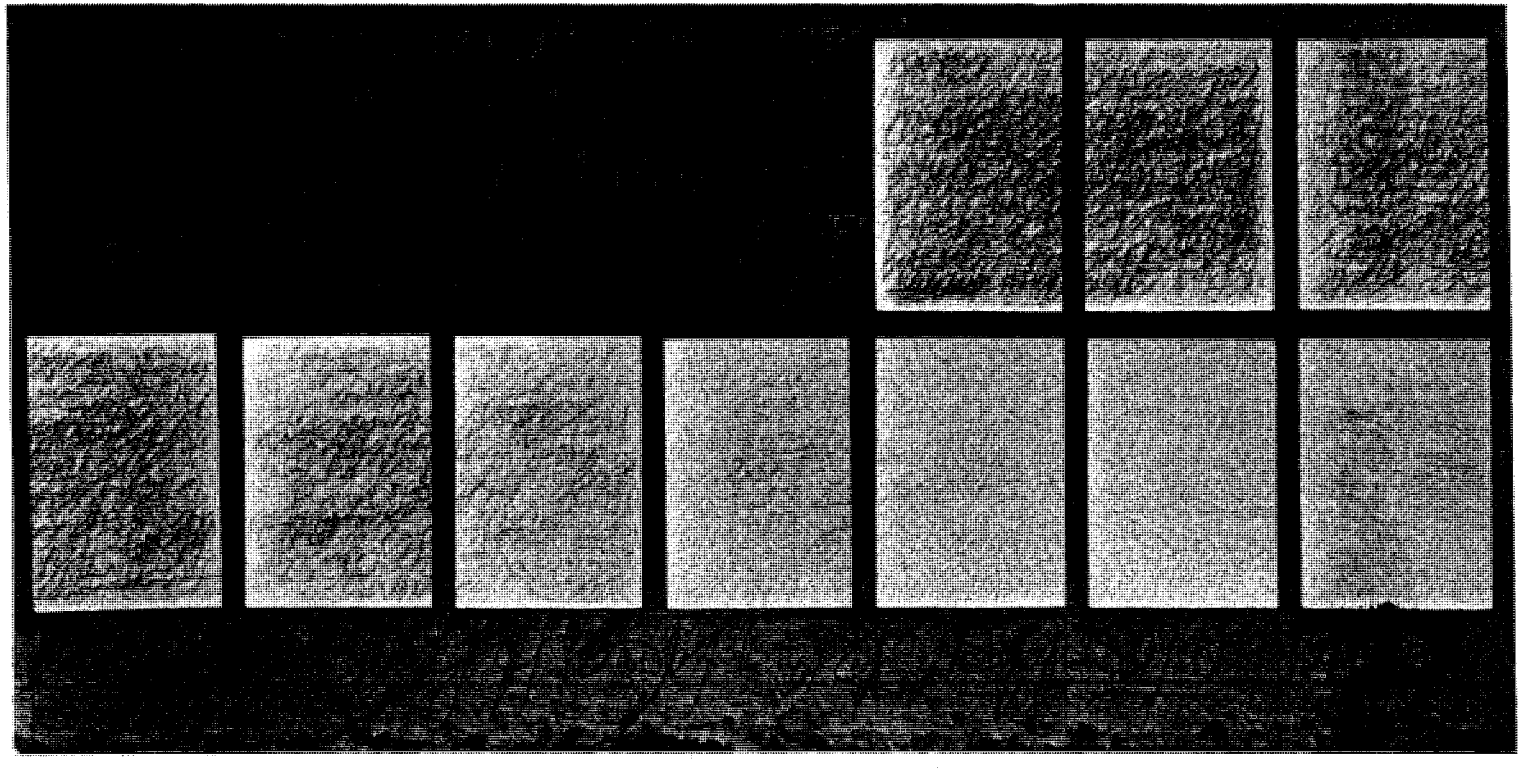
Ian Breakwell (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo



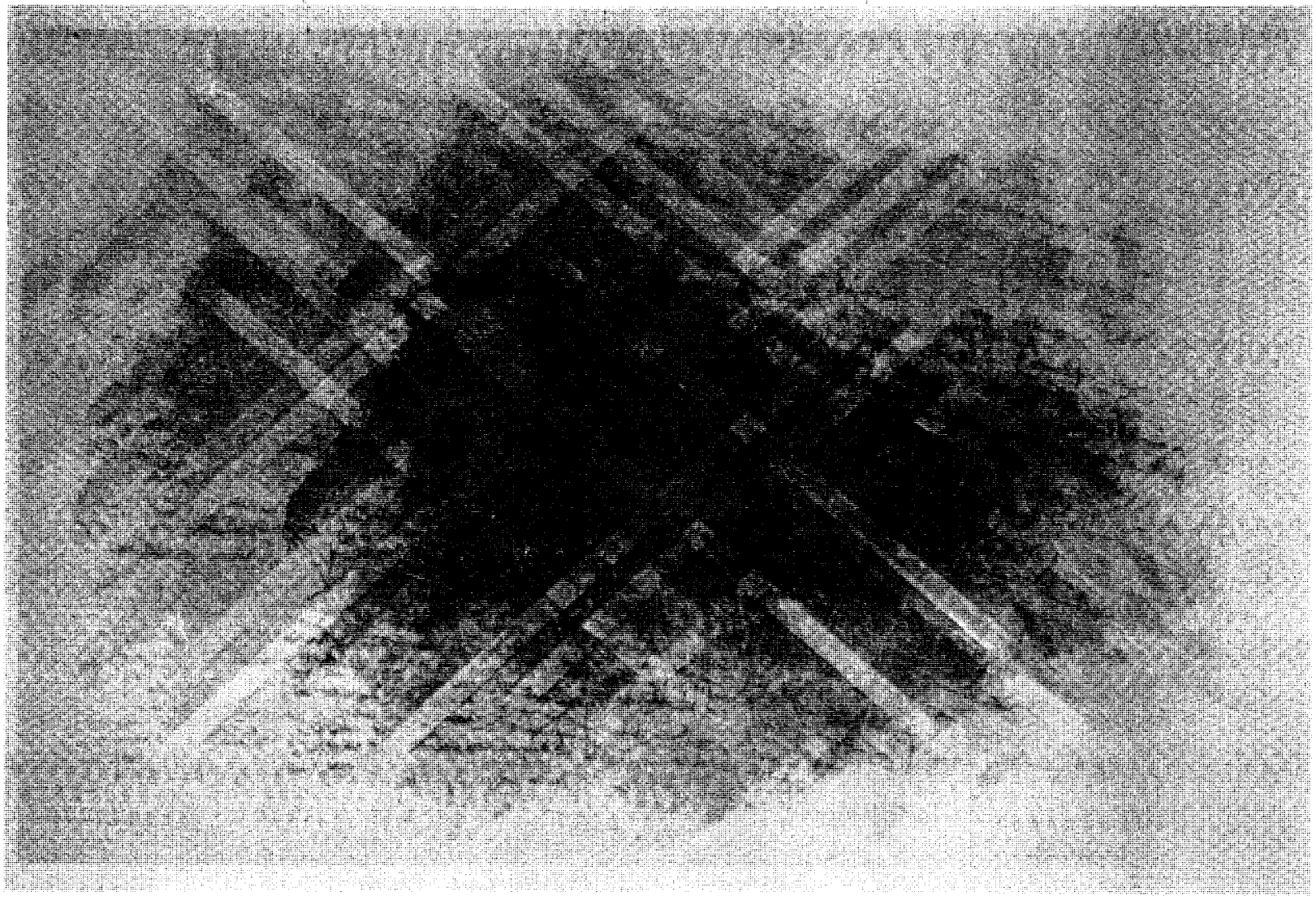
John Furnival (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo



Dom Sylvester Houedard (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo

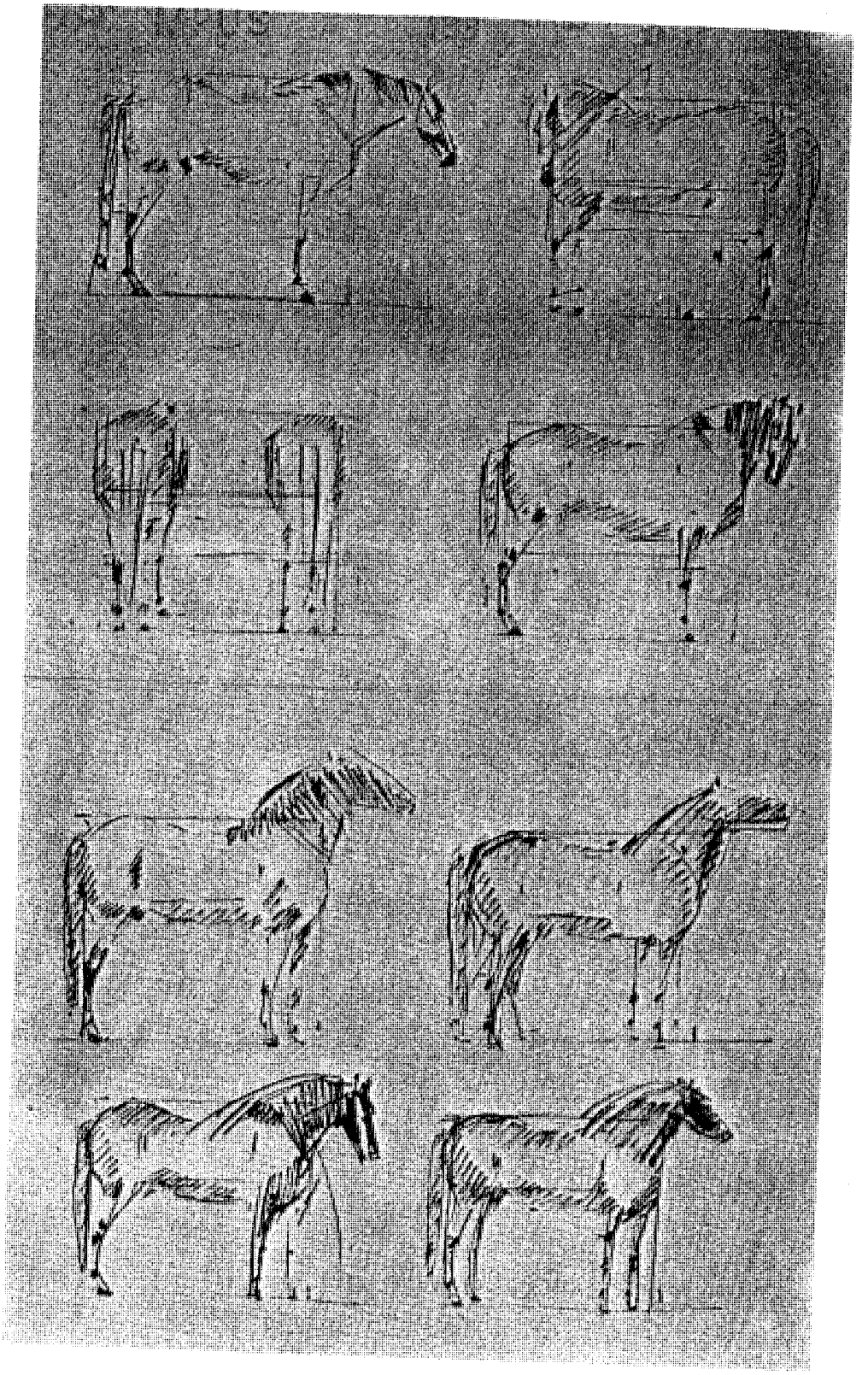


Jeff Instone (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo



David Leverett (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo

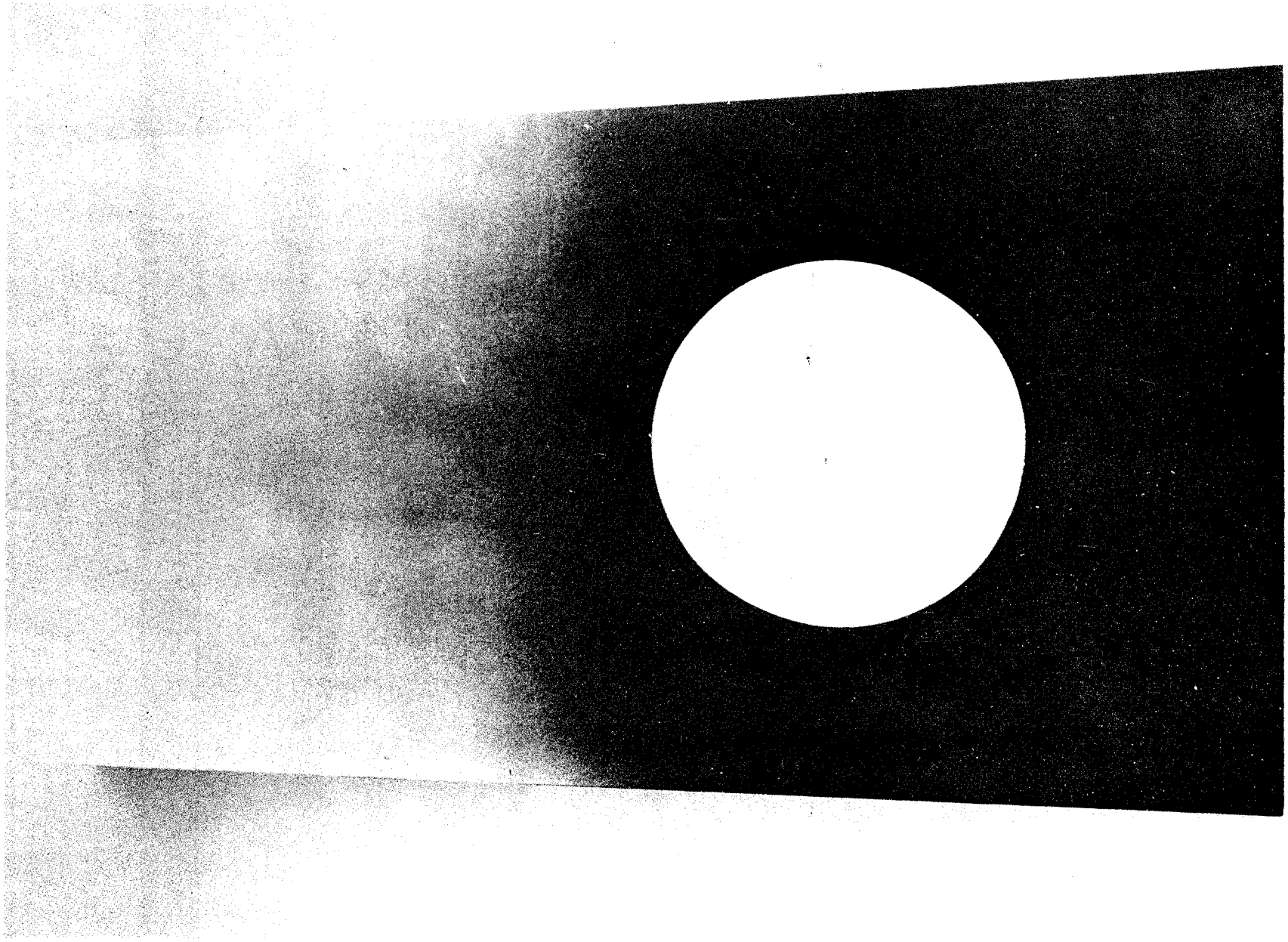
Tom Phillips (Grã Bretanha)
15º Bienal de São Paulo



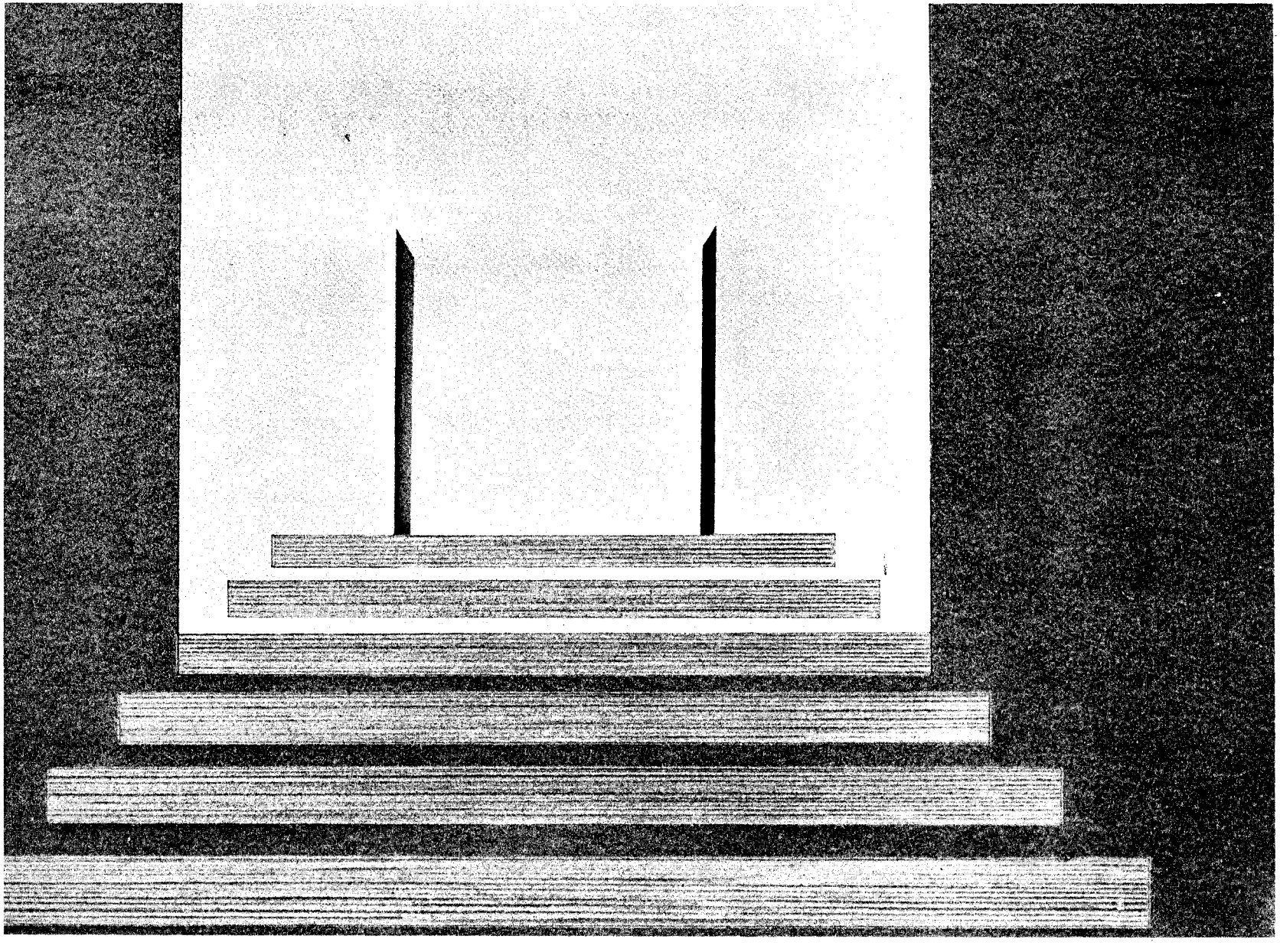
Dimitris kalamaras (Grécia)
15º Bienal de São Paulo

Karavousis (Grécia)
15º Bienal de São Paulo

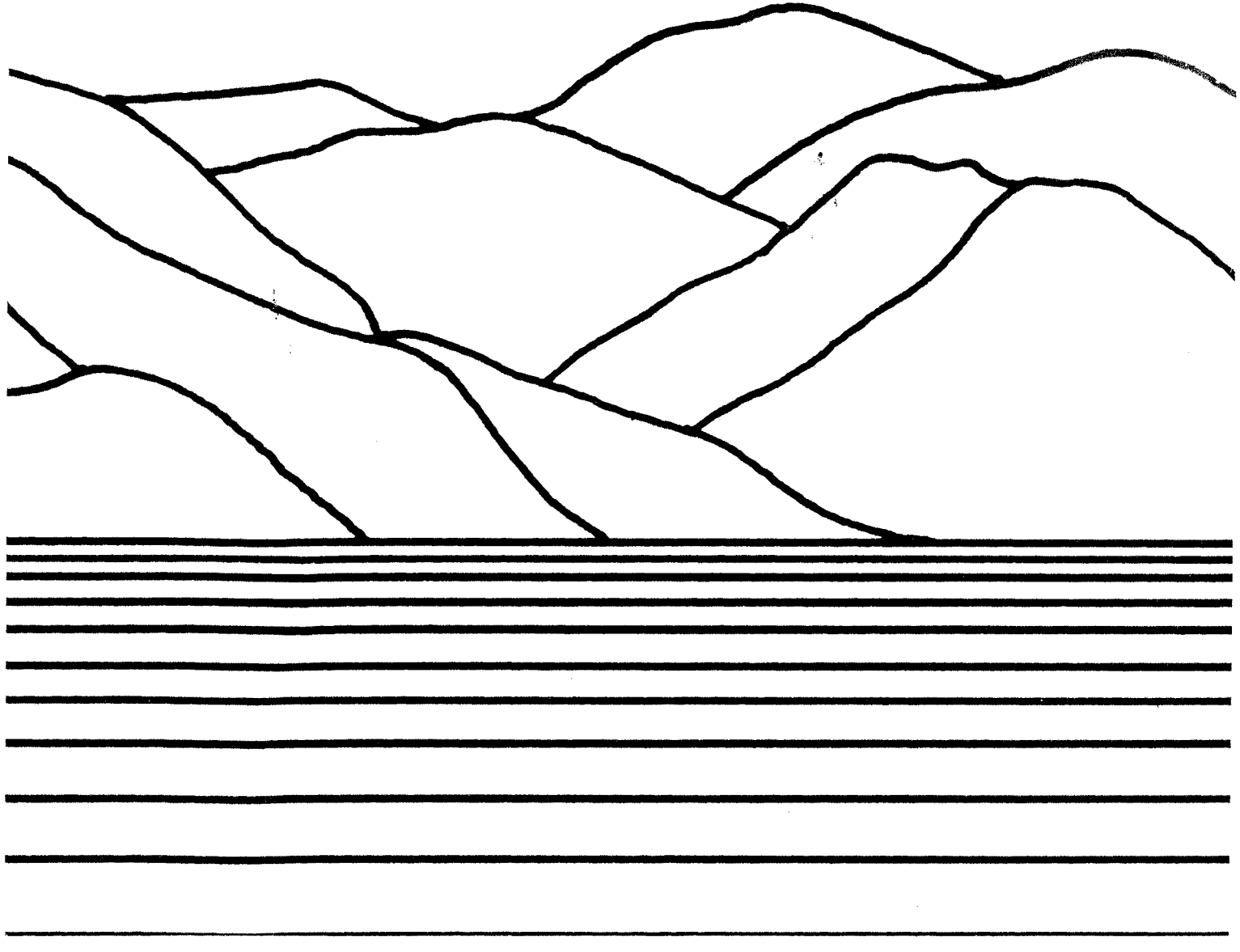
Kyriakos Katsouradis (Grécia)
15º Bienal de São Paulo



ɜ Svoronou (Grécia)
enal de São Paulo

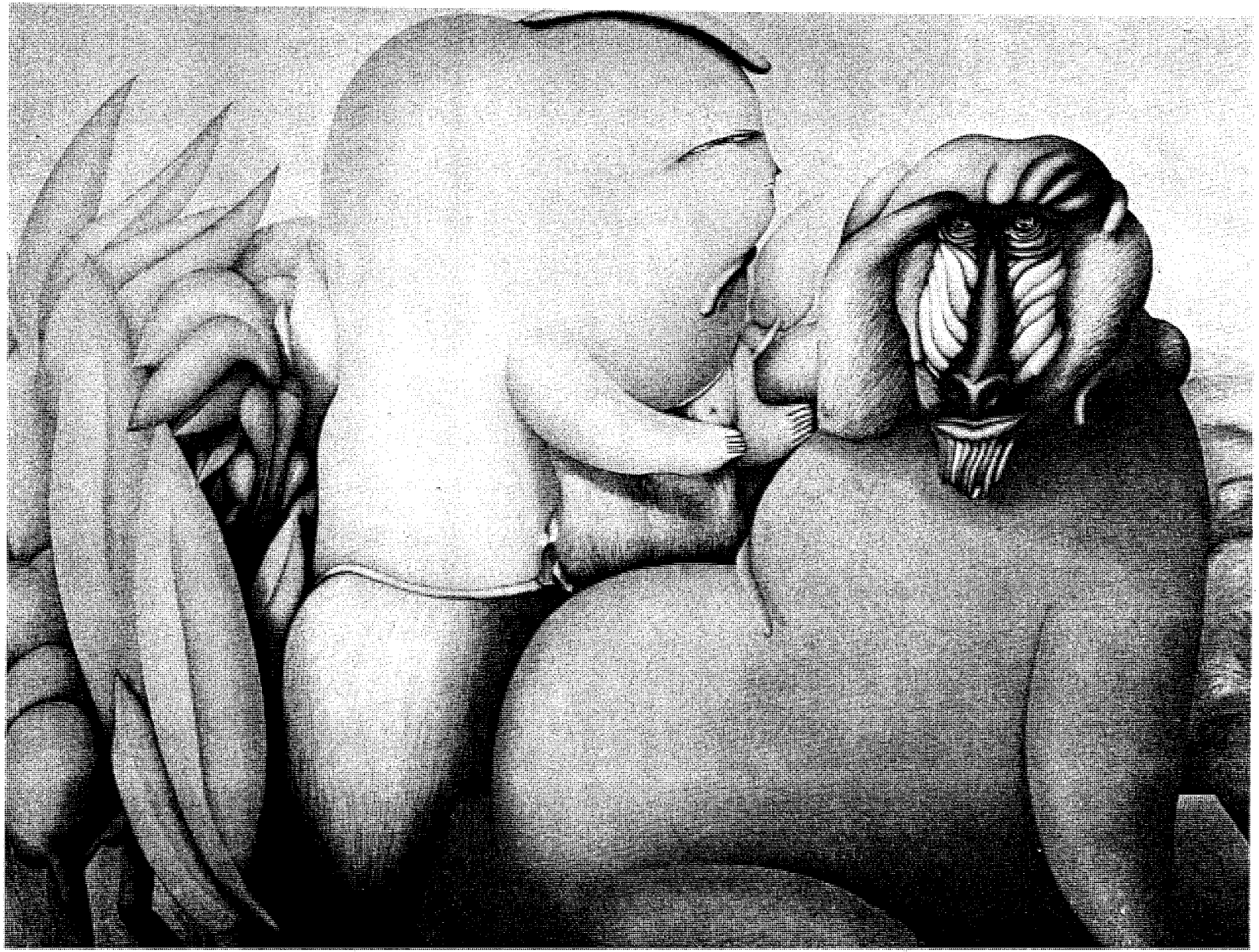


Opy Zouni (Grécia)
15º Bienal de São Paulo



Luiz Díaz (Guatemala)
15º Bienal de São Paulo

Bertil (Holanda)
15º Bienal de São Paulo

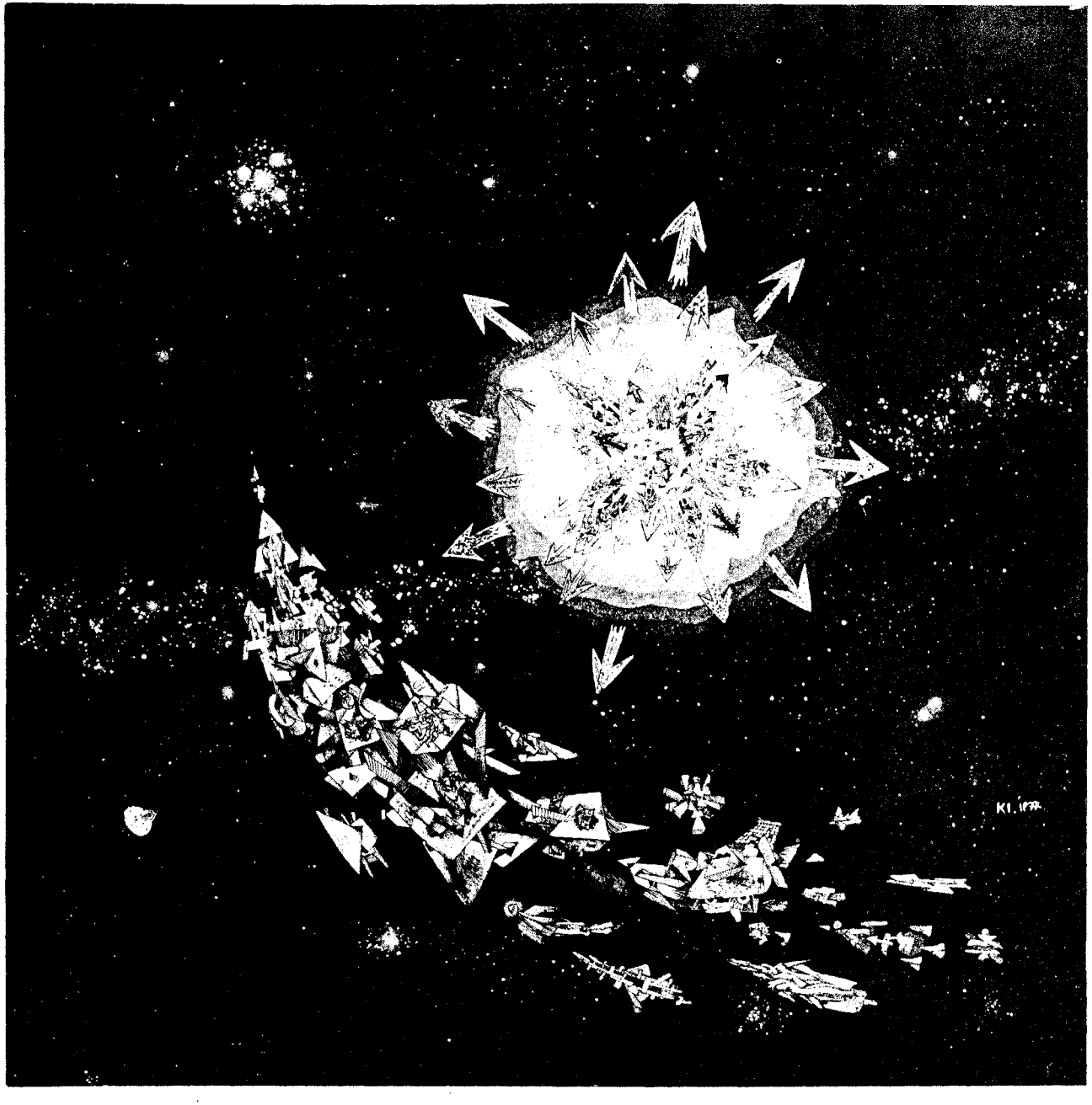


Jorg Remé (Holanda)
15º Bienal de São Paulo

Margit Balla (Hungria)
15º Bienal de São Paulo

Banga Ferenc (Hungria)
15º Bienal de São Paulo

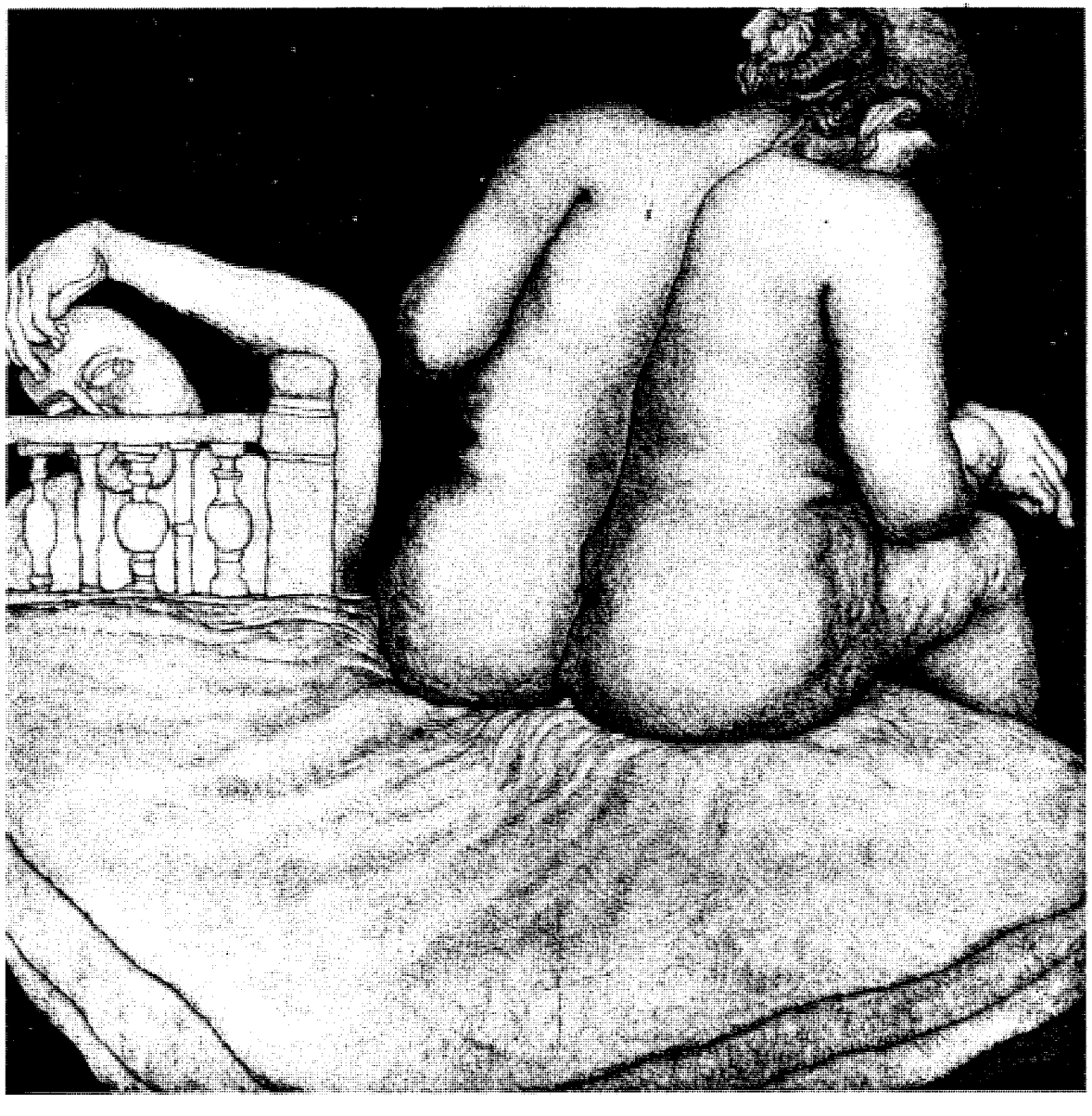
András Felvidéki (Hungria)
15º Bienal de São Paulo



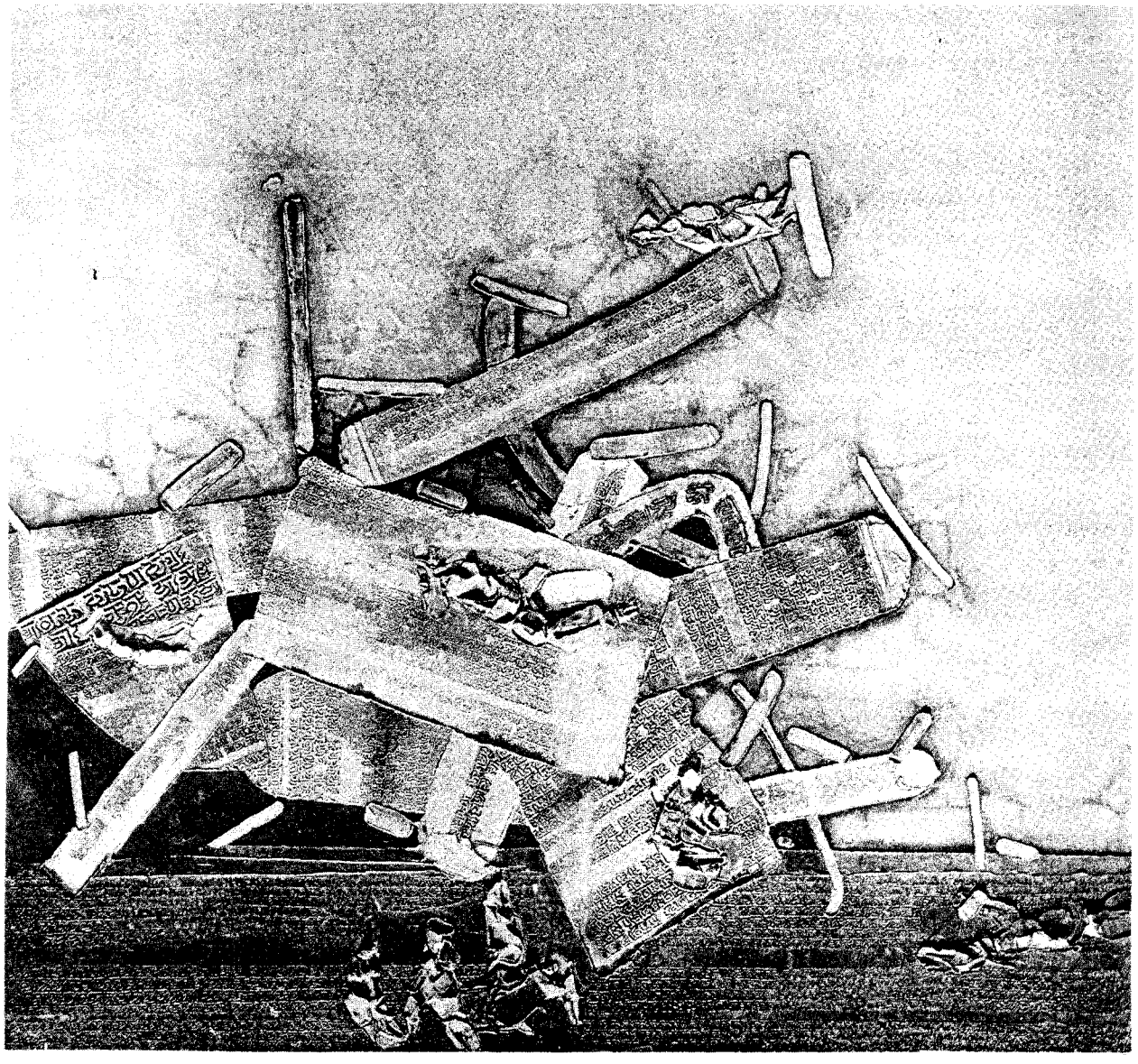
Imre Kovács (Hungria)
15º Bienal de São Paulo

Béla Stettner (Hungria)
15º Bienal de São Paulo

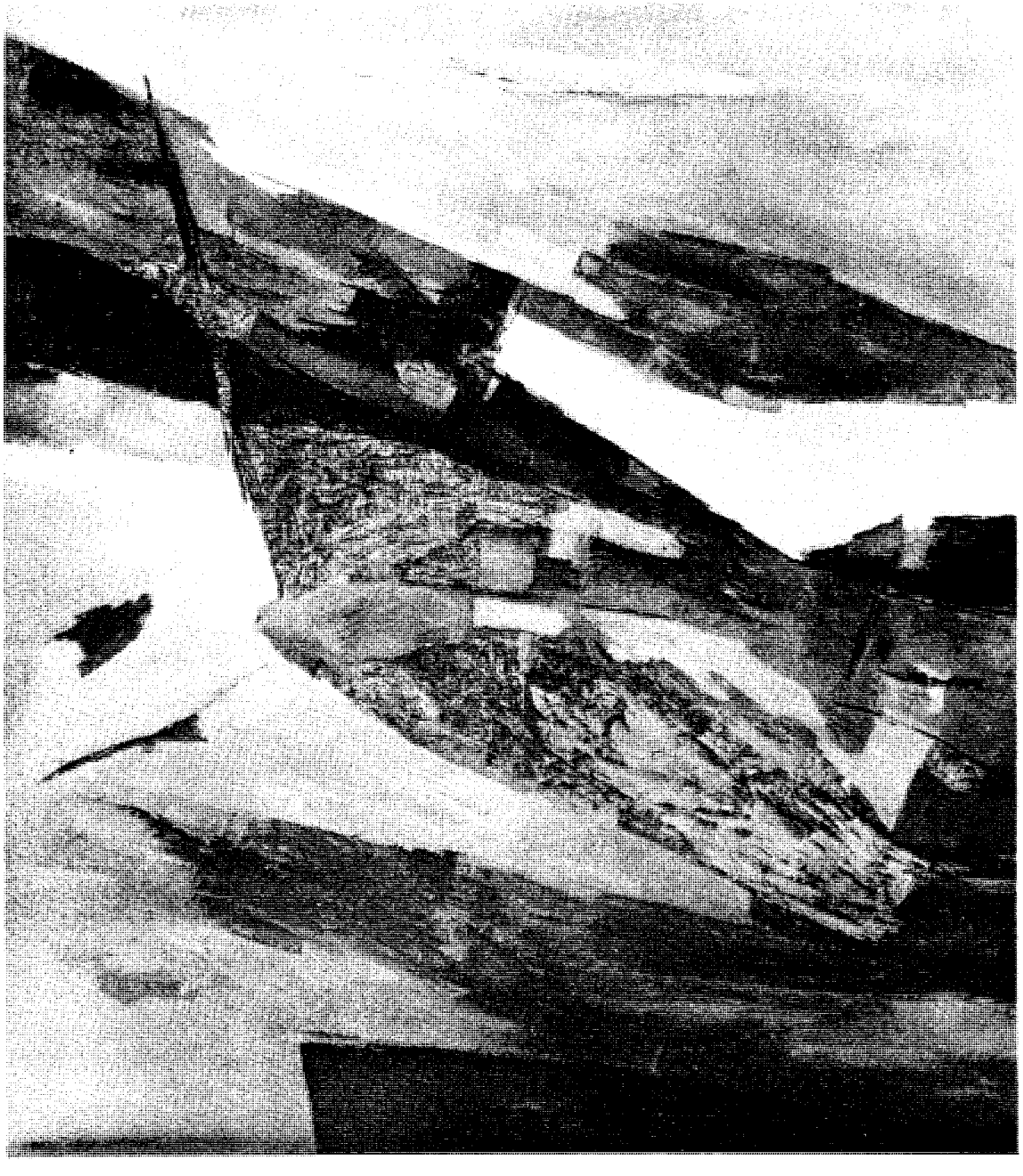
William Hook (Ilhas Virgens Britânicas)
15º Bienal de São Paulo



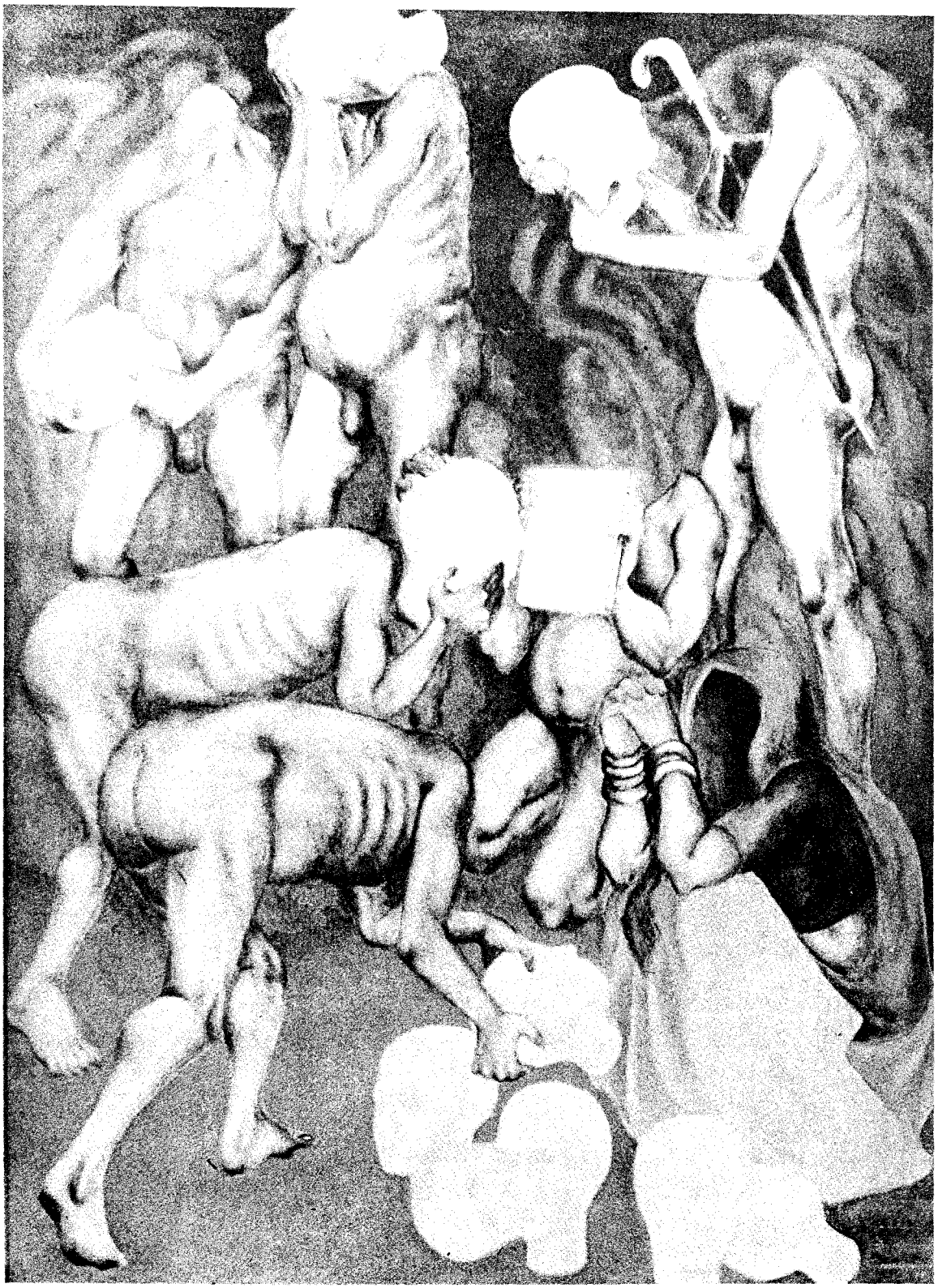
Jogen Chowdhury (India)
15º Bienal de São Paulo



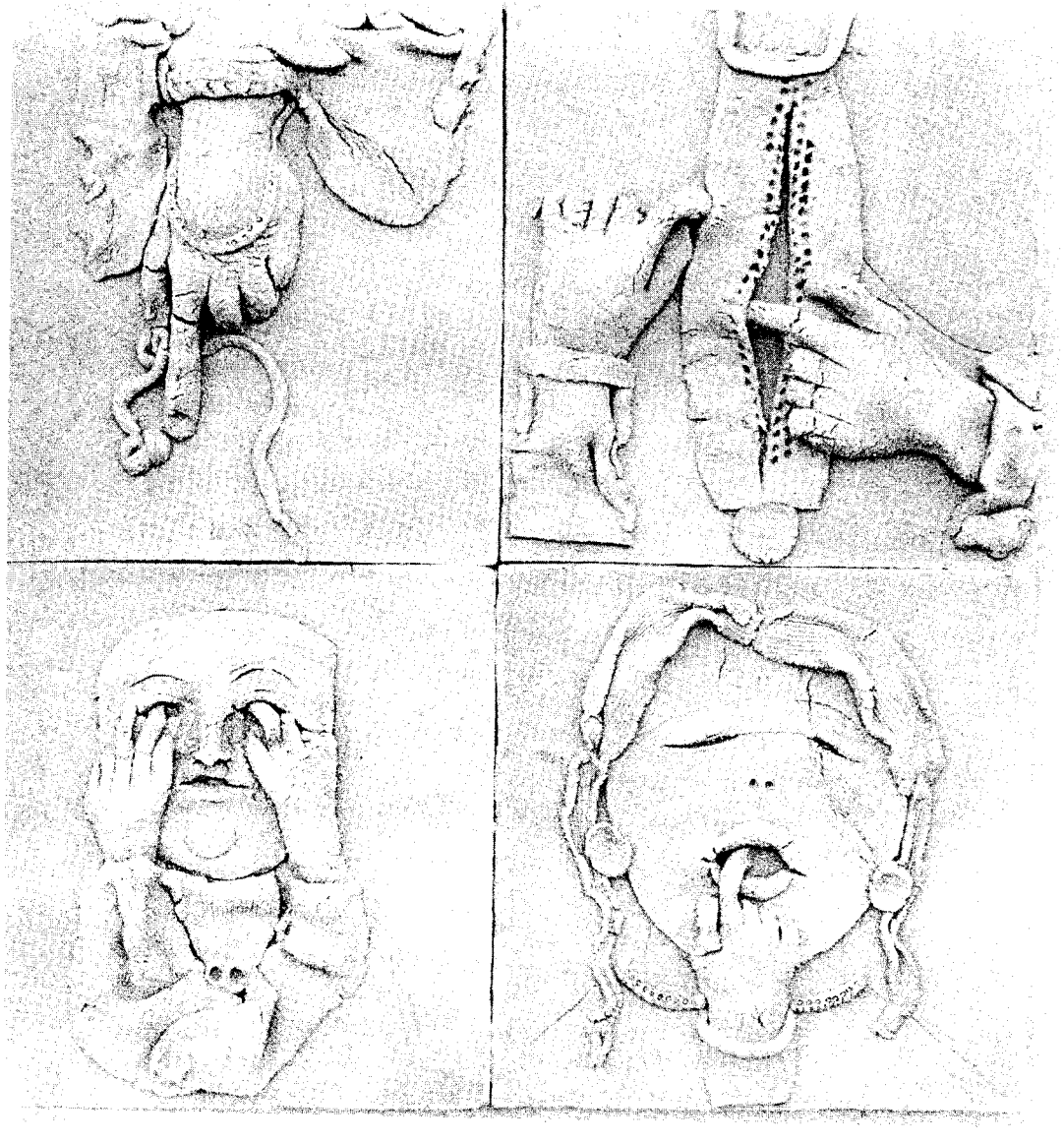
Shanti Dave (India)
15º Bienal de São Paulo



Ram Kumar (India)
15º Bienal de São Paulo

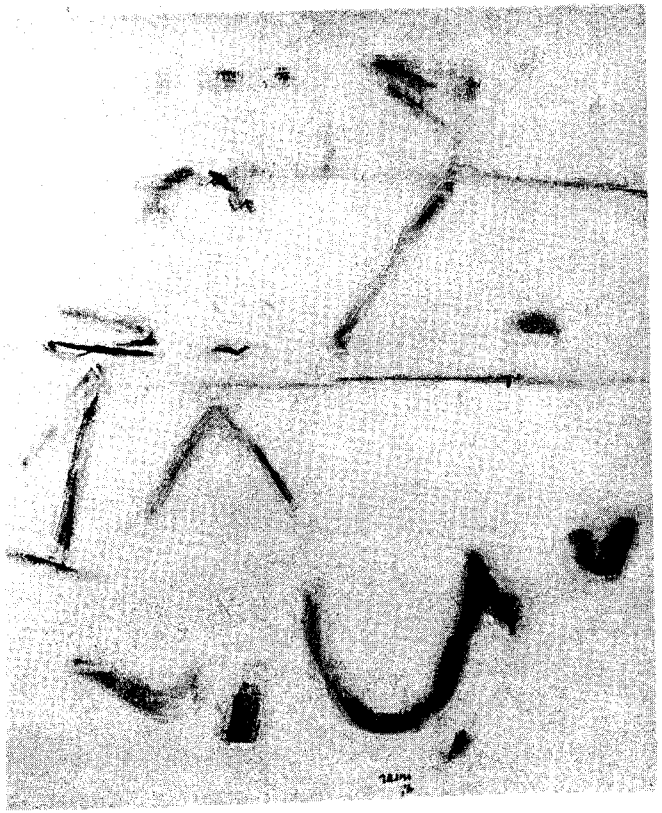


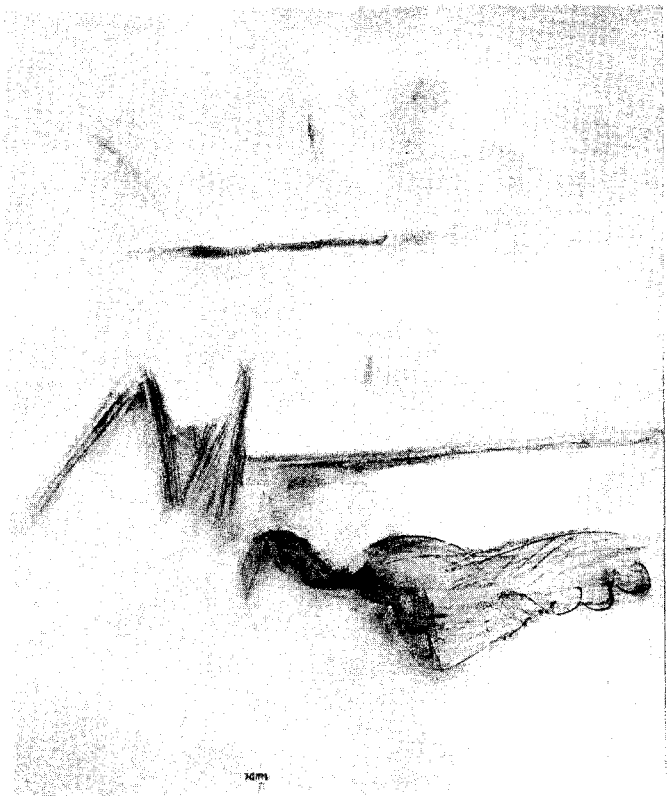
A. Ramachandran (India)
15º Bienal de São Paulo



K. G. Subramanyan (India)
15º Bienal de São Paulo

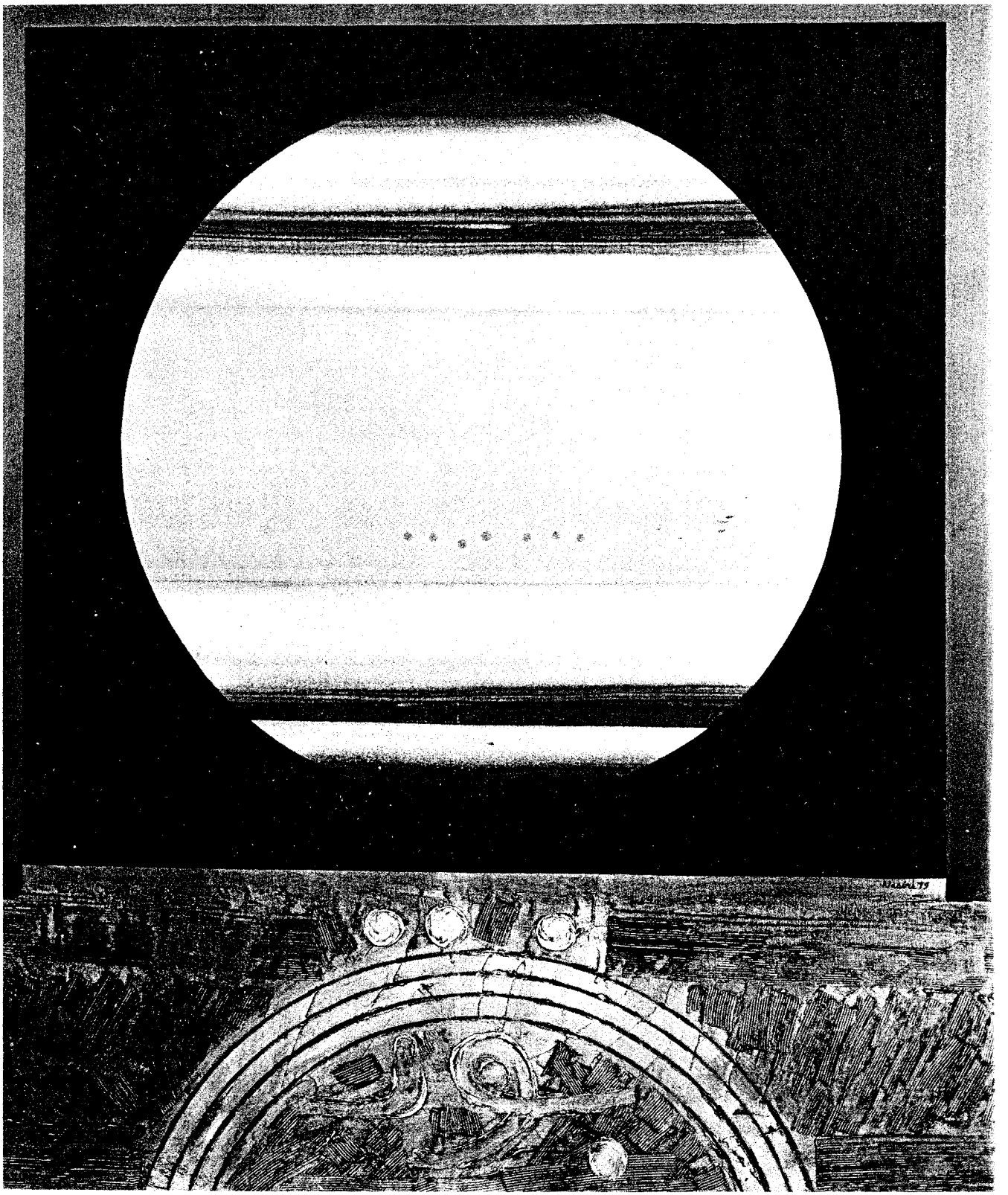
Bagong Kusudiardjo (Indonésia)
15º Bienal de São Paulo



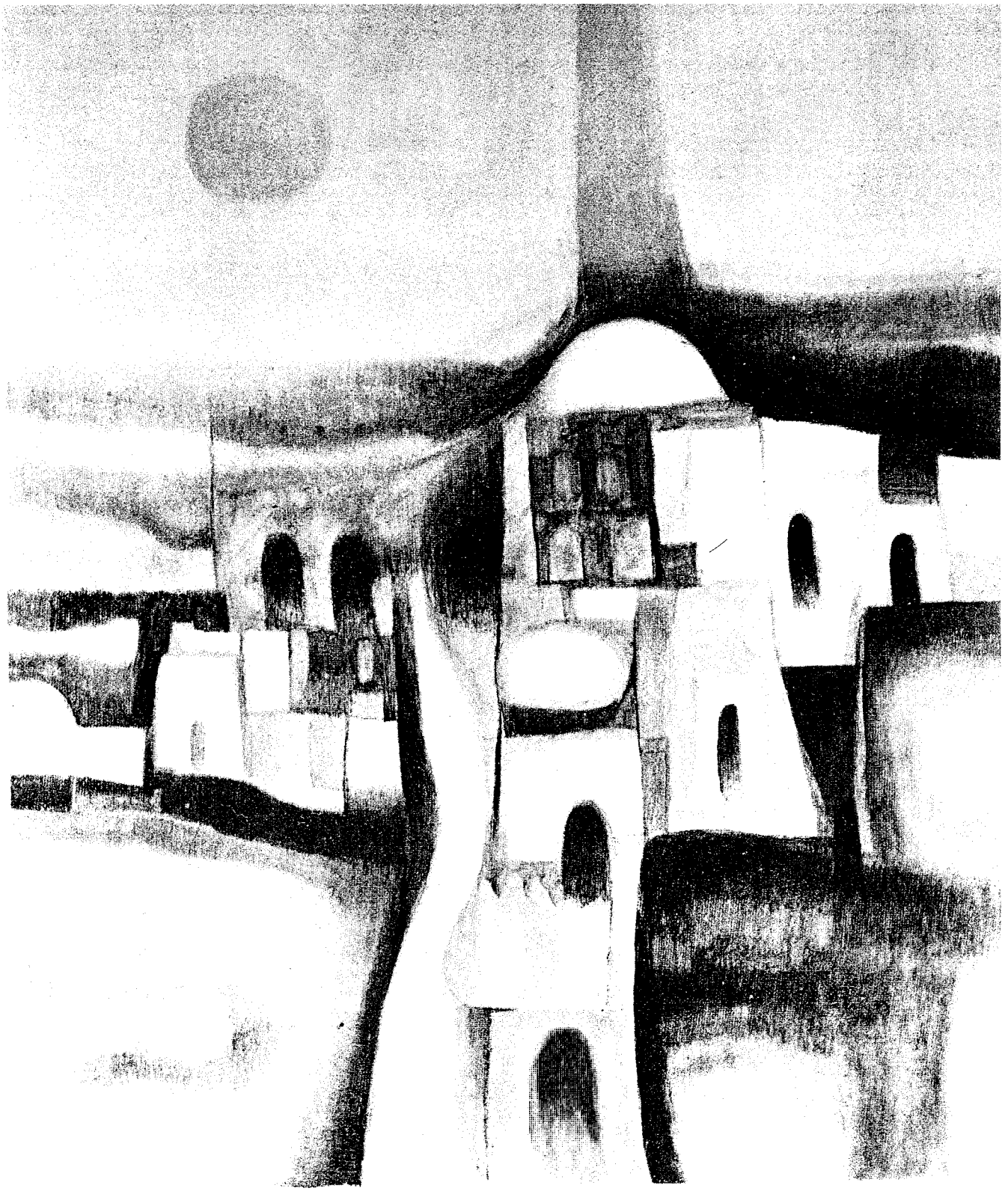


Zaini (Indonésia)
15º Bienal de São Paulo

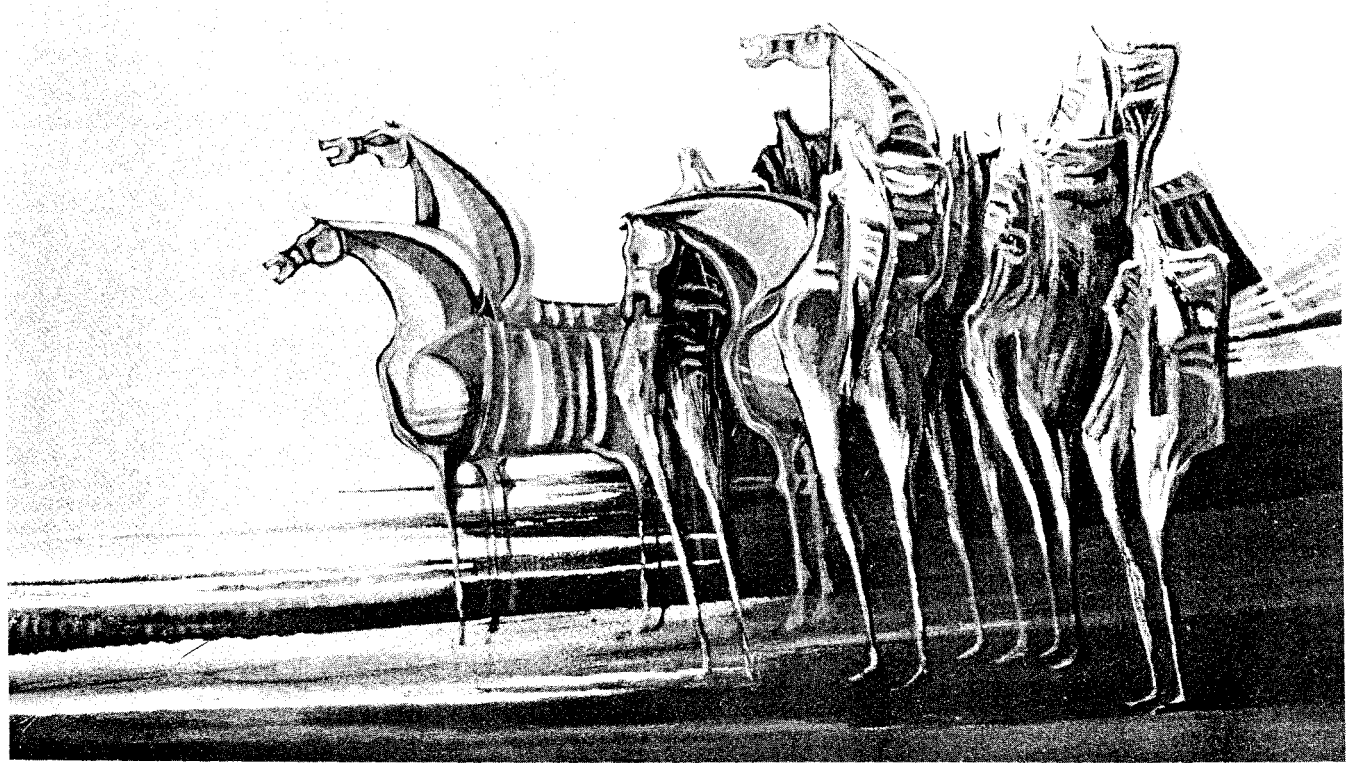
Dia Al-Azzawi (Iraque)
15º Bienal de São Paulo



Rafa Al Nasiri (Iraque)
15º Bienal de São Paulo



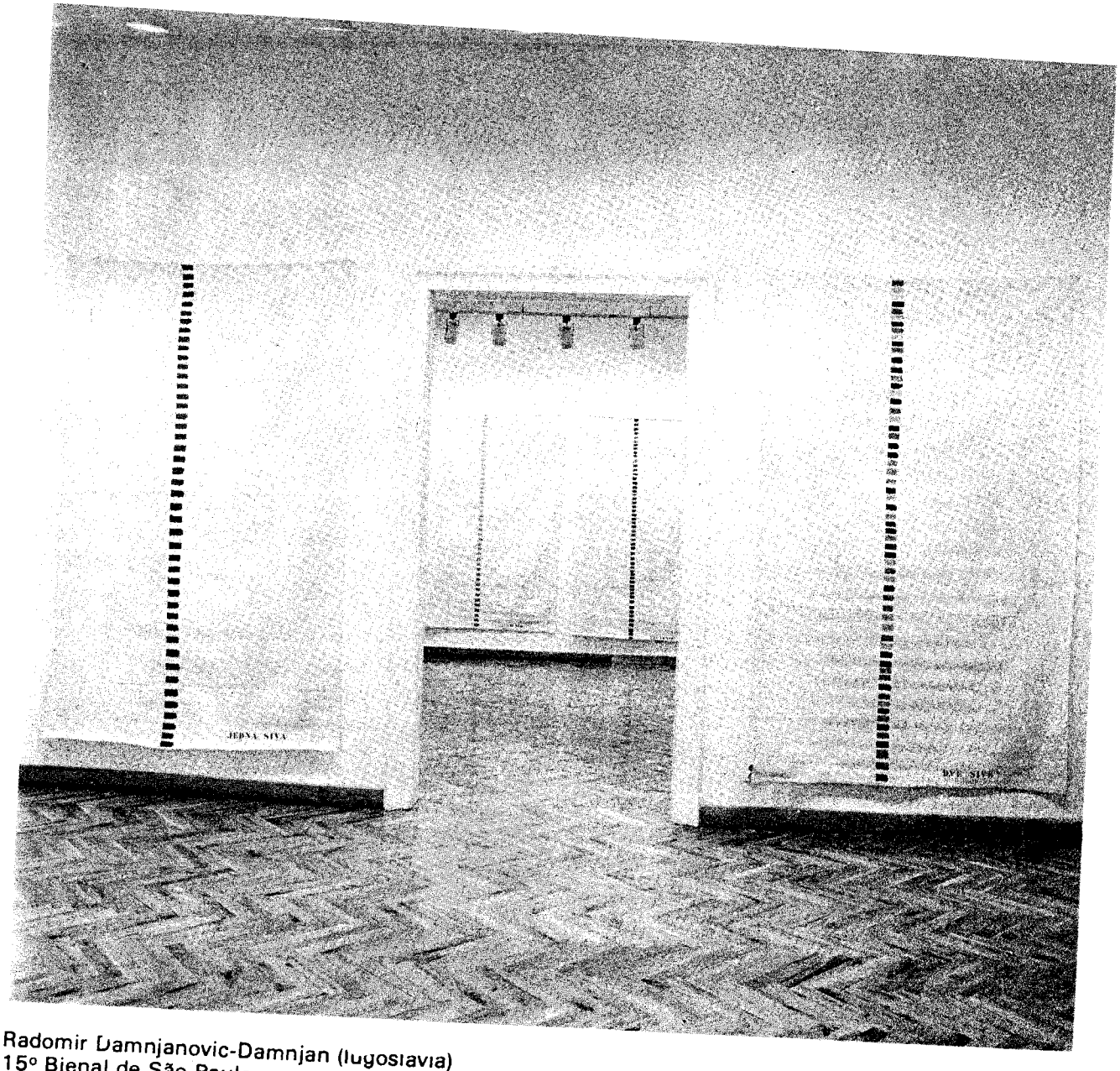
Noori Al- Rawi (Iraque)
15º Bienal de São Paulo



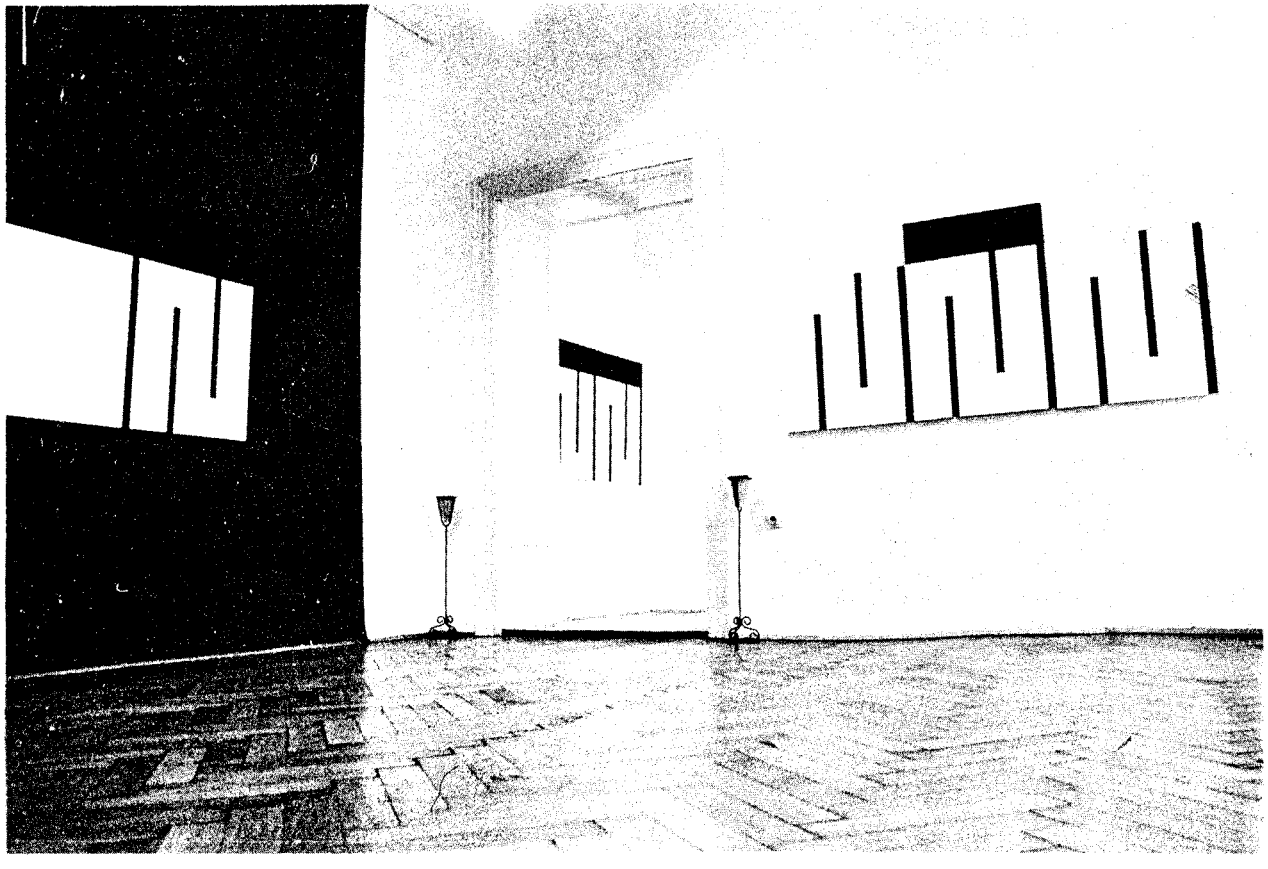
Amer Al-Ubaidi (Iraque)
15º Bienal de São Paulo

Shakir Hasan (Iraque)
15º Bienal de São Paulo

Boris Bucan (Iugoslávia)
15º Bienal de São Paulo

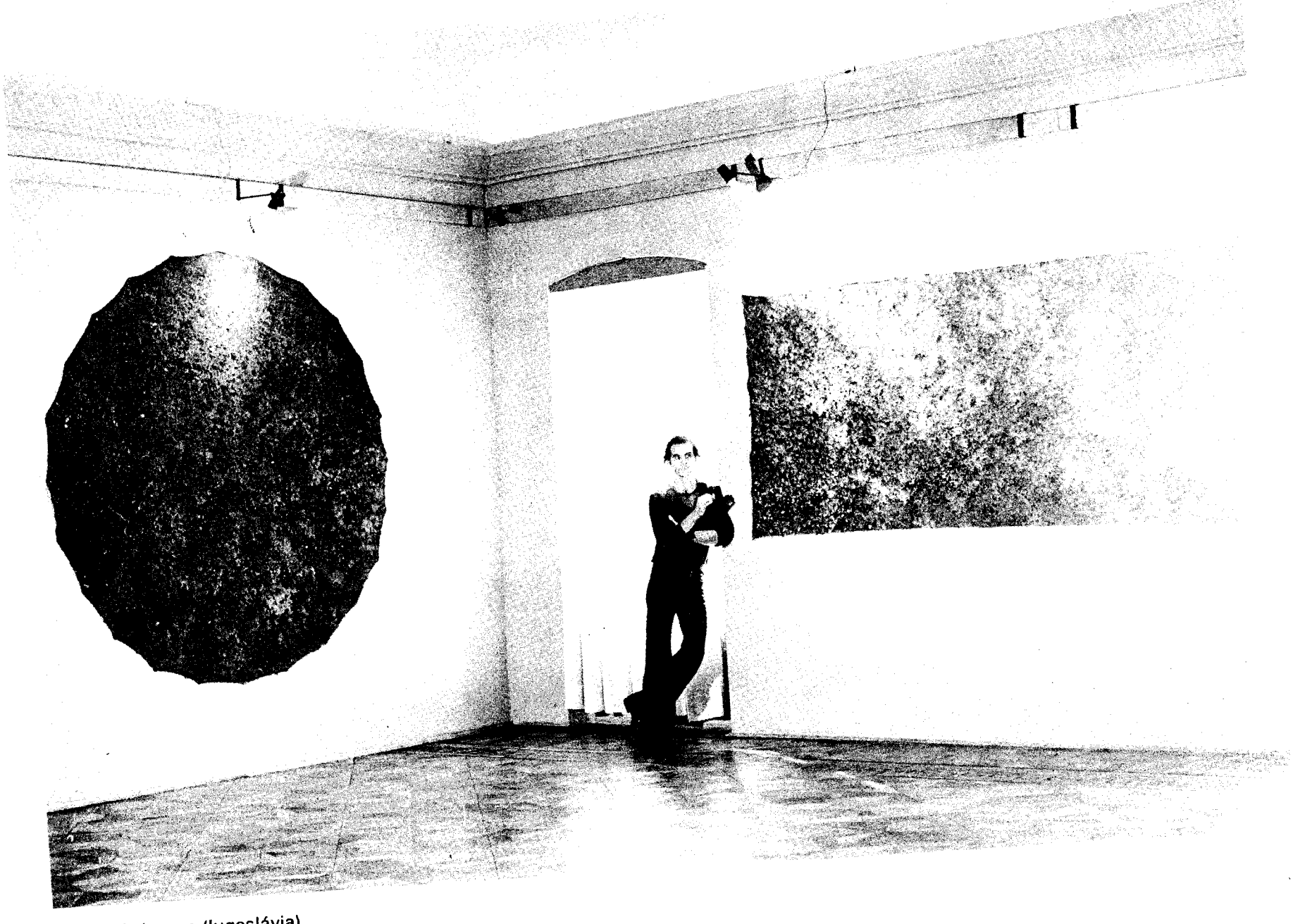


Radomir Damnjanovic-Damnjan (Iugoslavia)
15º Bienal de São Paulo



Julije Knifer (Iugoslávia)
15º Bienal de São Paulo

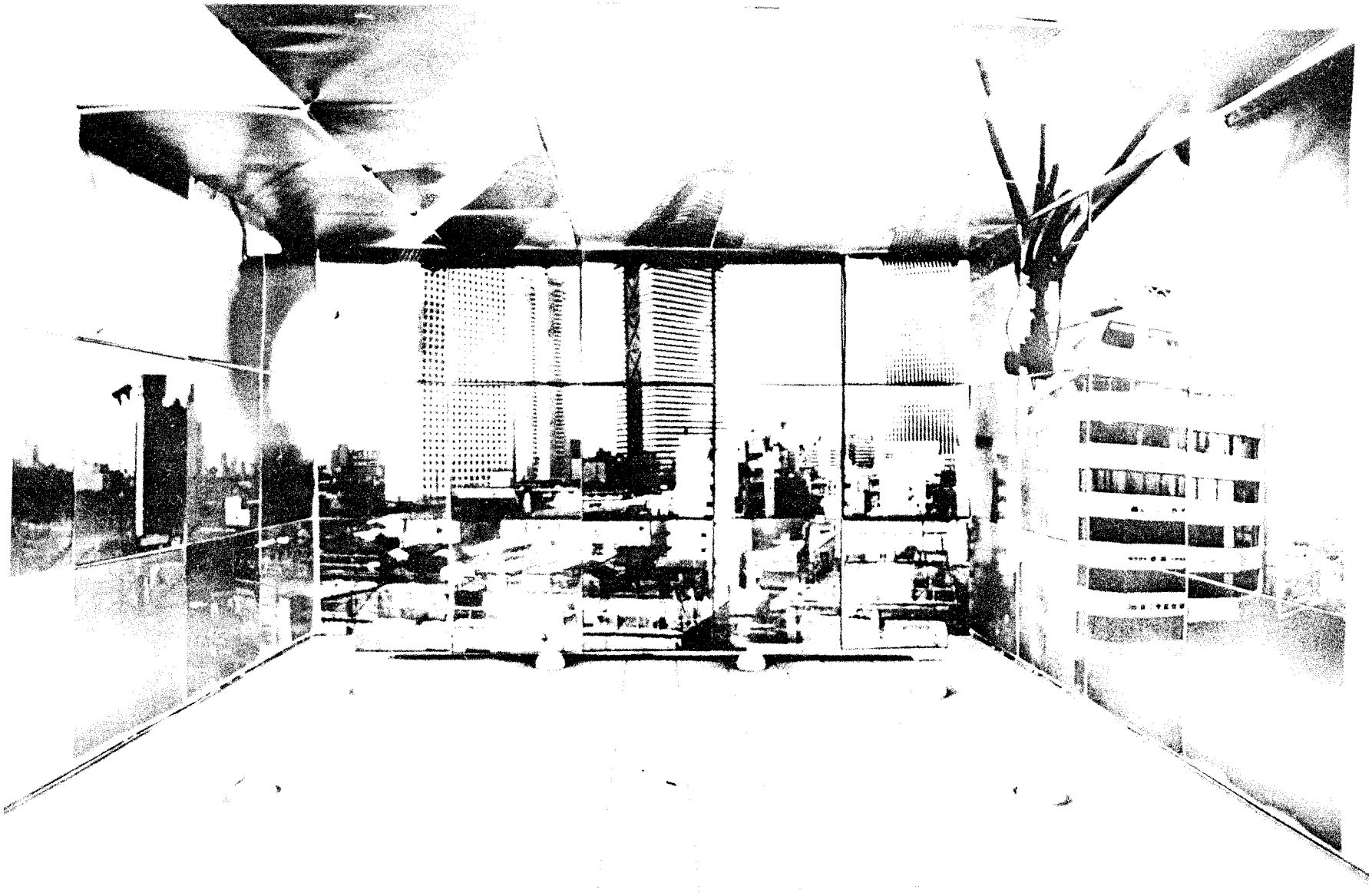
Ivan Kosaric (Iugoslávia)
15º Bienal de São Paulo



Andraz Salamun (Iugoslávia)
15º Bienal de São Paulo

Shoichi Ida (Japão)
15º Bienal de São Paulo

Setsuki Ishi (Japão)
15º Bienal de São Paulo

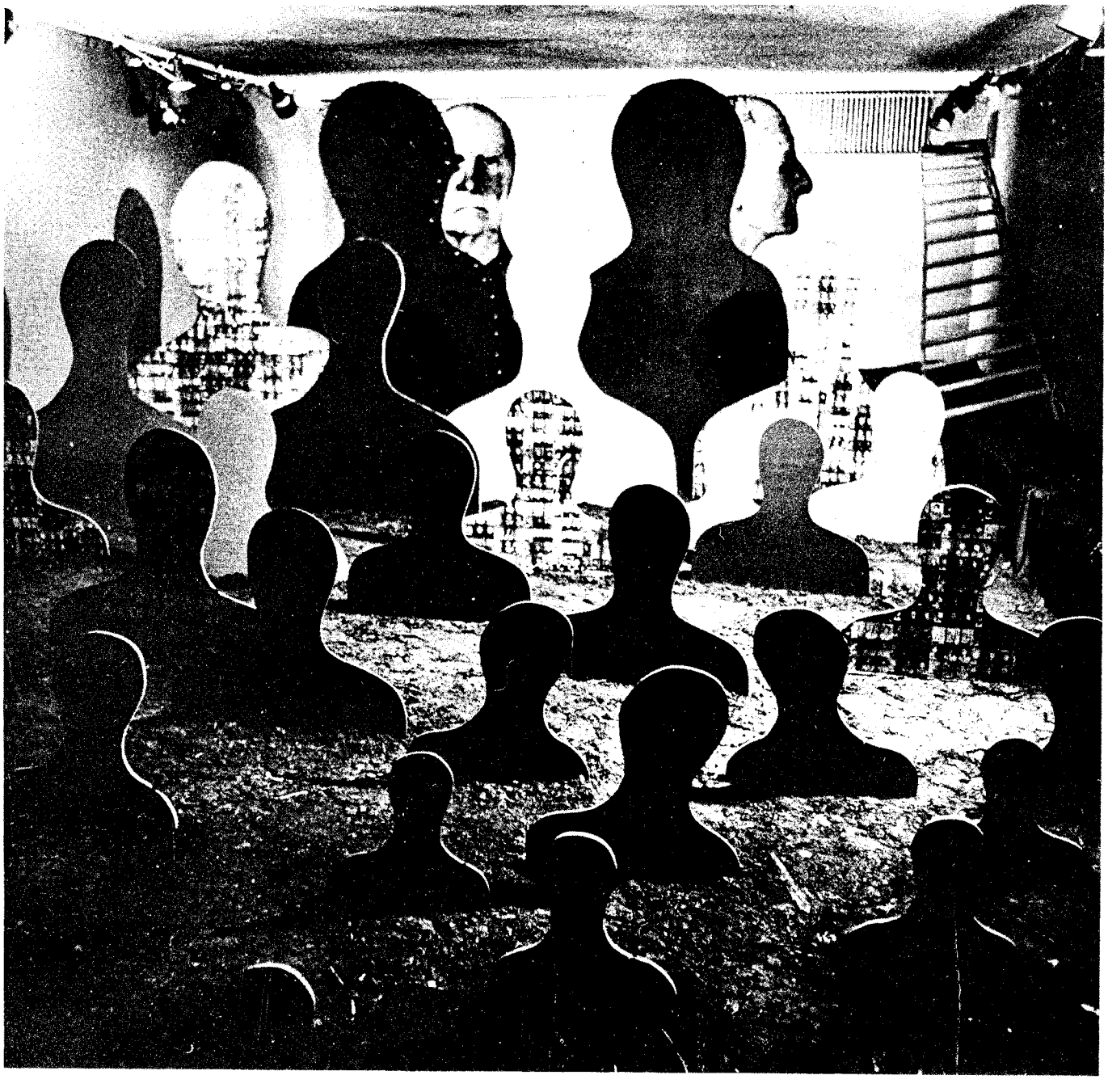


)buo Yamanaka (Japão)
ío Bienal de São Paulo

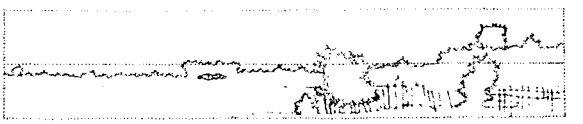
Carlos Colombino (Paraguai)
15º Bienal de São Paulo

J. Laterza Parodi (Paraguai)
15º Bienal de São Paulo

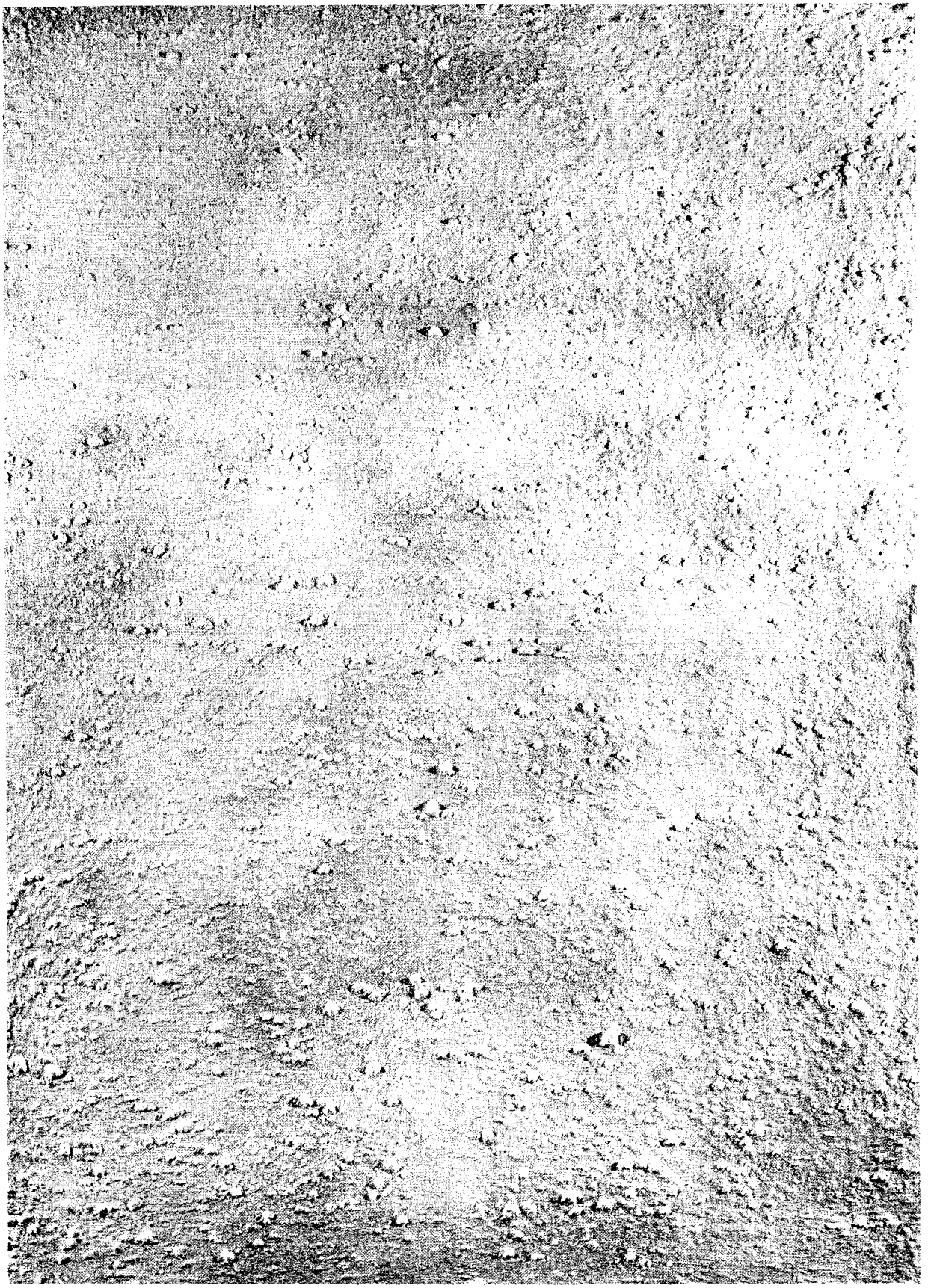
Tilsa Tsuchiya (Peru)
15º Bienal de São Paulo



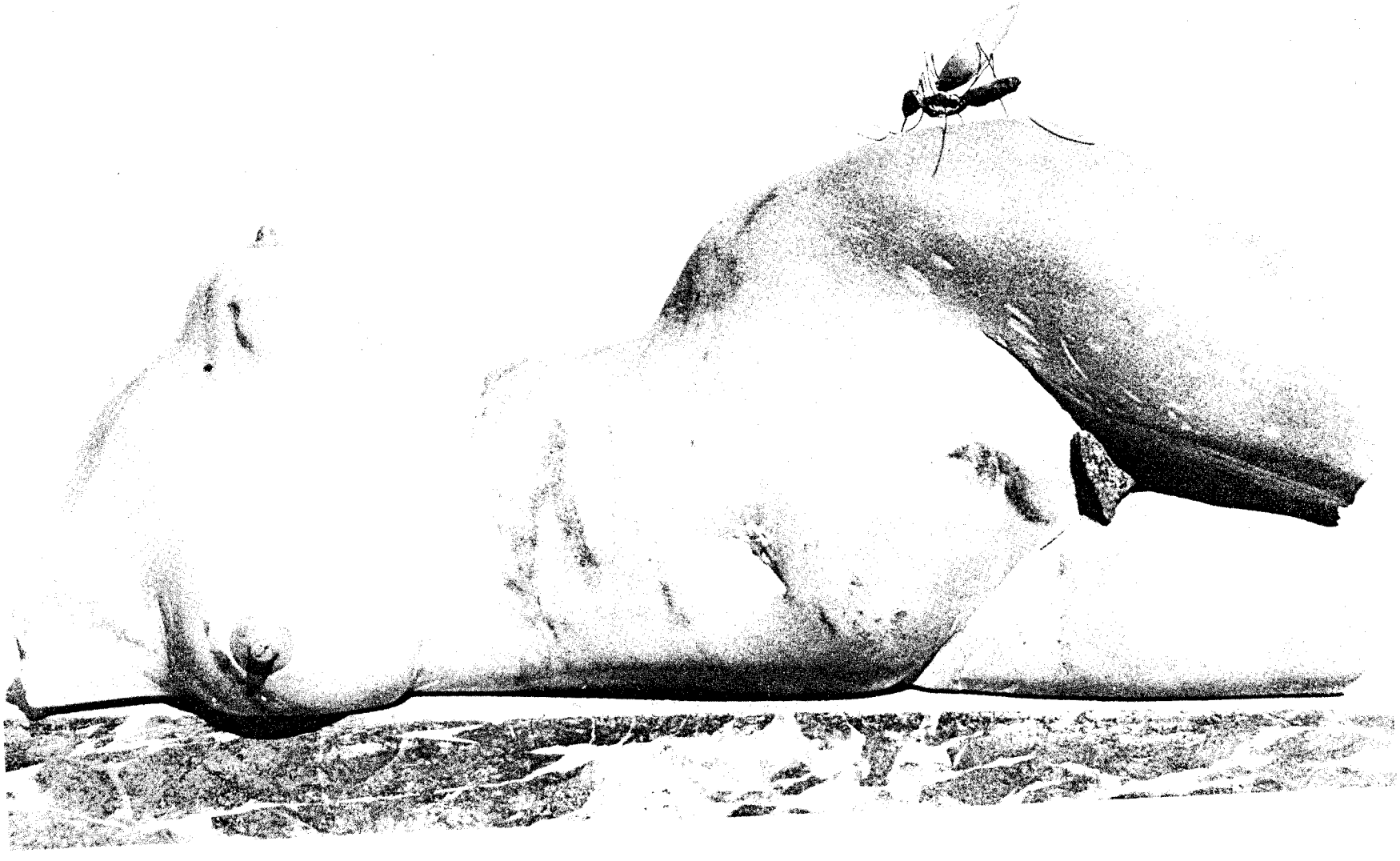
Józef Szajna (Polônia)
15º Bienal de São Paulo



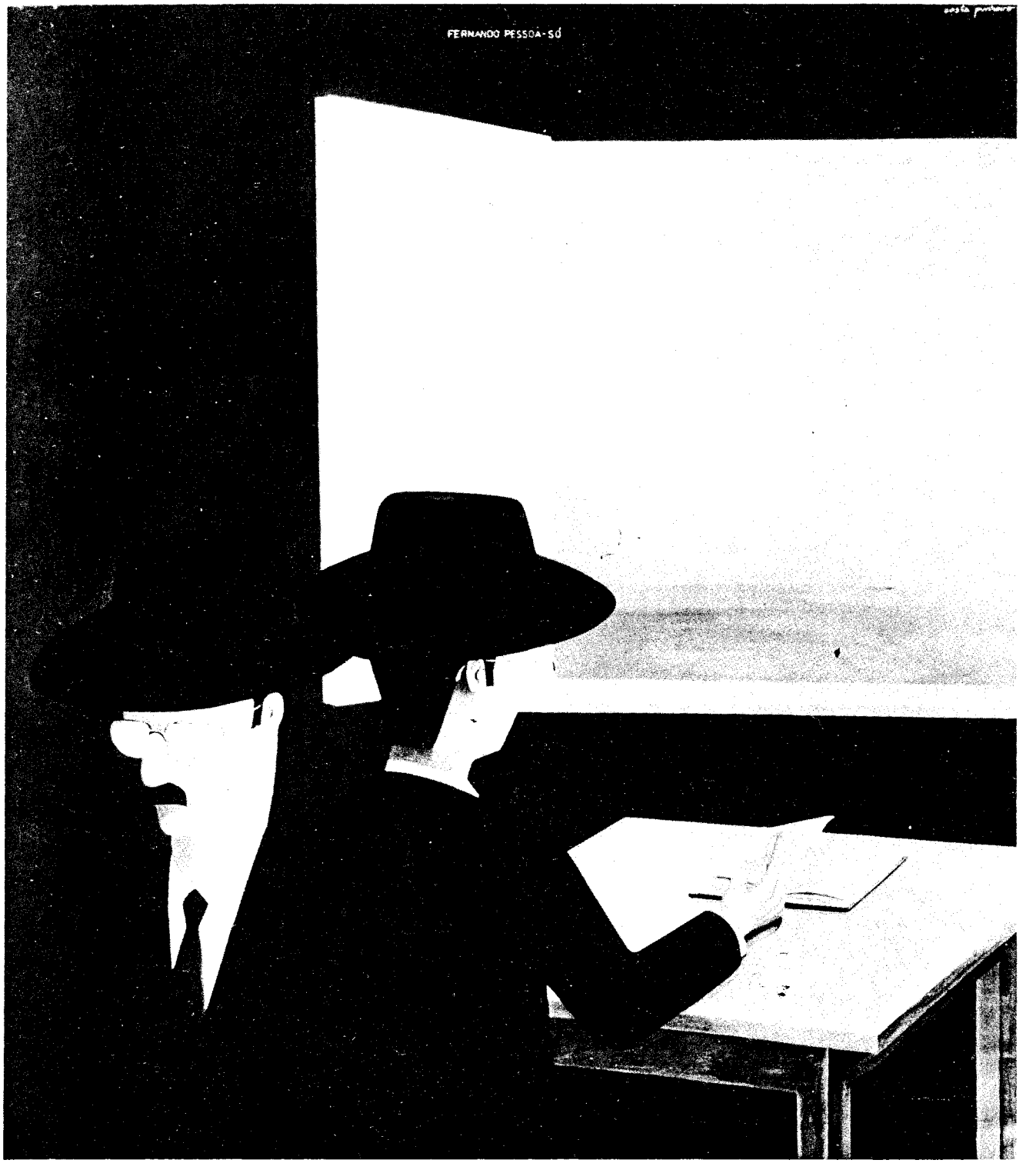
Grzegorz Sztabinski (Polônia)
15º Bienal de São Paulo



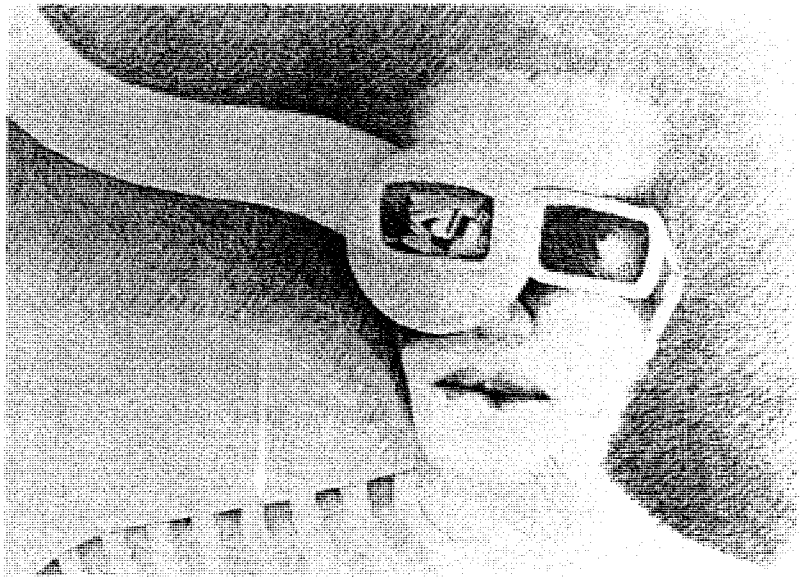
Graça Coutinho (Portugal)
15º Bienal de São Paulo



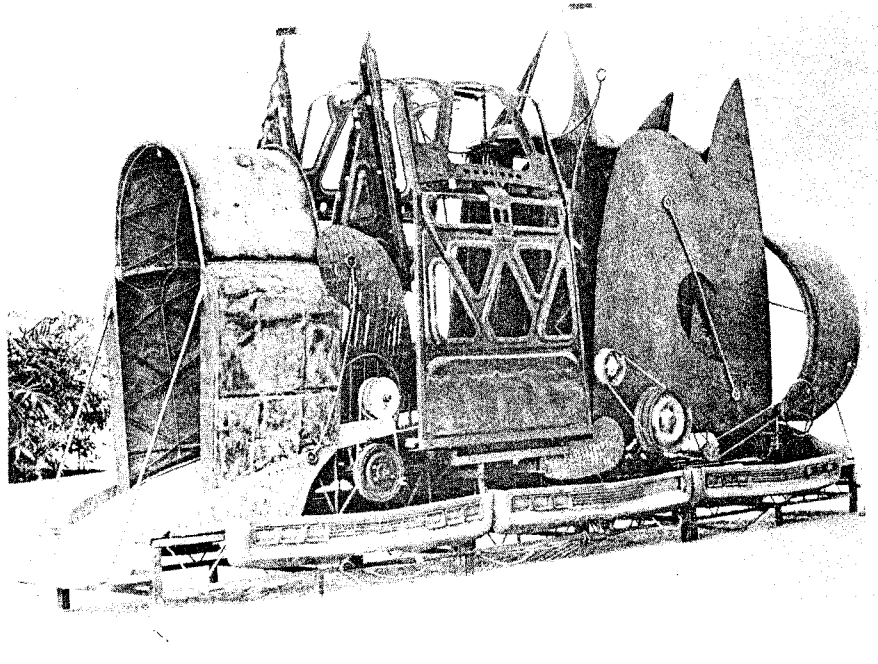
João Cutileiro (Portugal)
15º Bienal de São Paulo



Costa Pinheiro (Portugal)
15º Bienal de São Paulo

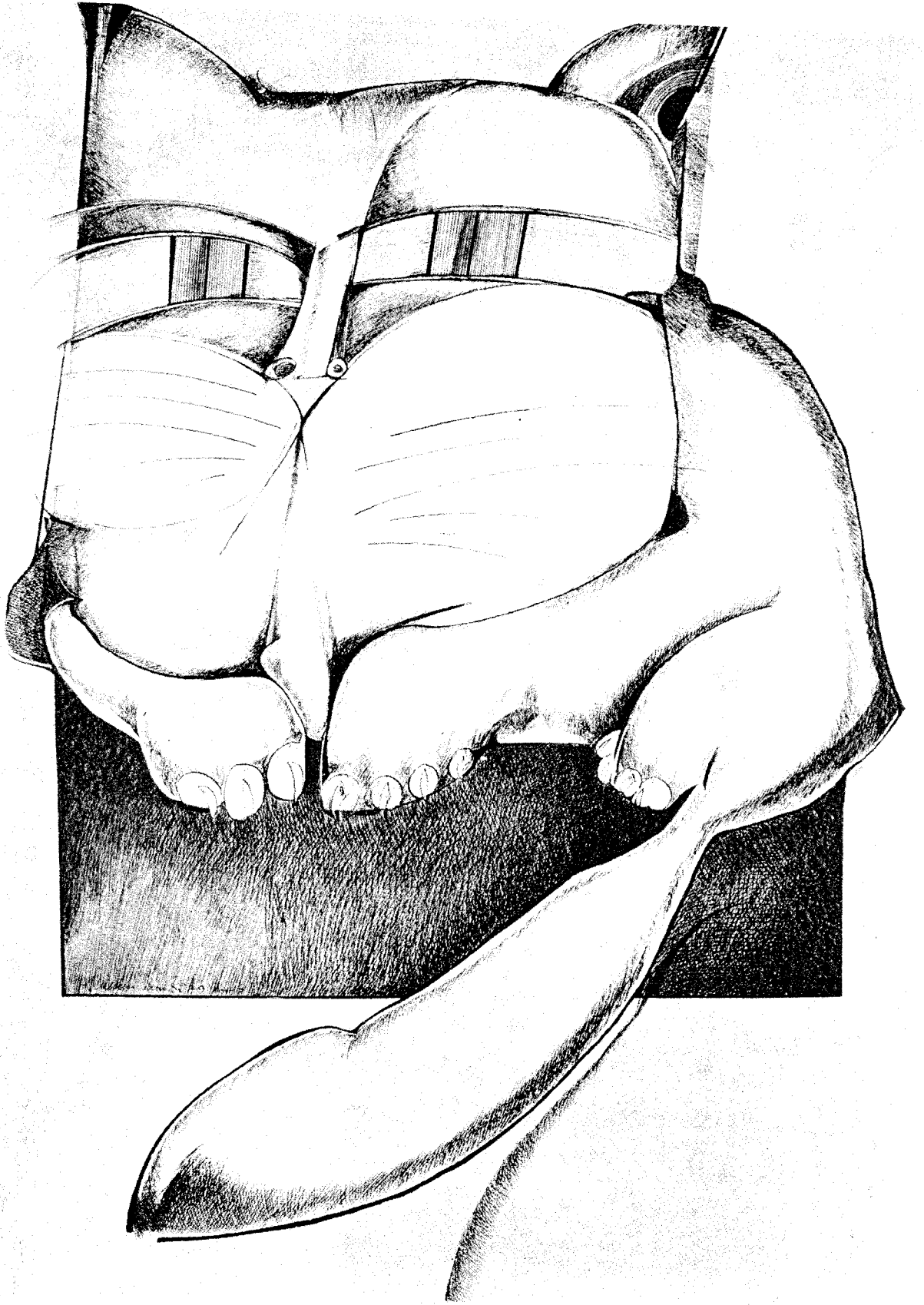


Jose R. Garcia Cordero (República Dominicana)
15º Bienal de São Paulo



Soucy de Pellerano (República Dominicana)
15º Bienal de São Paulo

Joseph Beuys (República Federal da Alemanha)
15º Bienal de São Paulo



Aldemir Martins
I Bienal de São Paulo

Agradecemos a gentileza do Museu de Arte Brasileira, Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arte de São Paulo, bem como as galerias e colecionadores que cederam obras para a realização da 15ª Bienal Internacional de São Paulo.

AGRADECIMENTOS

Banco do Brasil
Banco de Boston
Banco Mercantil de São Paulo
Caixa Econômica Federal
Volkswagen do Brasil
Varig e Cruzeiro
VASP
Rede Globo de Televisão
Olivetti do Brasil

A omissão de biografias, relações de obras, excertos críticos e currículos de alguns artistas foi motivada pelo atraso da confirmação de participação. Muitas informações, sobre os artistas participantes da 15ª Bienal Internacional de São Paulo, foram redigidas a partir de material proveniente do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, antes da confirmação de participação efetiva na mostra.

Deixam de figurar neste catálogo as informações referentes algumas representações nacionais e internacionais, não recebidas dentro do prazo estabelecido pelo regulamento da 15 Bienal Internacional de São Paulo, bem como outras nã abrangidas pelos critérios fixados para a elaboração dest catálogo.

INDICE GERAL

005 Diretoria/Fundação Bienal de São Paulo
Comissão de Honra
017 Apresentação/Presidencia
018 Apresentação/Conselho de Arte e Cultura
023 Regulamento/Portugues
025 Regulamento/Espanhol
028 Regulamento/Frances
030 Regulamento/Inglês
033 I BIENAL DE SÃO PAULO 1951
051 II BIENAL DE SÃO PAULO 1953
067 III BIENAL DE SÃO PAULO 1955
073 IV BIENAL DE SÃO PAULO 1957
079 V BIENAL DE SÃO PAULO 1959
087 VI BIENAL DE SÃO PAULO 1961
099 VII BIENAL DE SÃO PAULO 1963
107 VIII BIENAL DE SÃO PAULO 1965
117 IX BIENAL DE SÃO PAULO 1967
127 X BIENAL DE SÃO PAULO 1969
135 XI BIENAL DE SÃO PAULO 1971
149 XII BIENAL DE SÃO PAULO 1973
163 XIII BIENAL DE SÃO PAULO 1975
175 XIV BIENAL DE SÃO PAULO 1977
187 15.ª BIENAL DE SÃO PAULO 1979
189 PAÍSES PARTICIPANTES
197 ANGOLA/Programação Cinematográfica
298 ARGENTINA
200 BANGLADESH
203 BELGICA
206 BOLIVIA
208 BRASIL
220 CHILE
225 COLOMBIA
228 COREIA DO SUL
231 CURAÇAO
231 EGITO
234 EL SALVADOR
235 ESPANHA
239 ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA
245 FRANÇA
250 GRÃ BRETANHA
255 GRÉCIA
259 GUATEMALA
259 HOLANDA
261 HUNGRIA
265 ILHAS VIRGENS BRITÂNICAS
266 INDIA
260 INDONÉSIA
271 IRAQUE
273 IUGOSLAVIA
275 JAPÃO
276 PARAGUAI
279 PERU
279 POLONIA
283 PORTUGAL
286 REPÚBLICA DOMINICANA
287 REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA
288 REPÚBLICA DA CHINA/Pintura Popular Chinesa
289 REPÚBLICA POPULAR DA CHINA/Recortes de Papel
290 SUIÇA
294 TAILANDIA
296 URSS/ Programação Cinematográfica
297 URUGUAI
299 VENEZUELA
301 ARQUITETURA
307 DANÇA
309 CINEMA
311 TEATRO

INDICE DE ARTISTAS

109 ABAKANOWICZ, Magdalena
053 ABRAMO, Livio
117 AGUILAR, José Roberto
035 AMARAL, Tarsila do
271 AL-AZZAWI, Dia
283 ALMEIDA, Helena
271 AL-NASIRI, Rafa
271 AL-RAWI, Noori
272 AL-UBAIDI, Amer
261 BALLA, Margit
262 BANGA, Ferenc
234 BARRIERE, Victor
036 BARROS, Geraldo de
208 BARROSO, Haroldo
200 BASEER, Murtaja

089 BASKIN, Leonard
297 BATEGAZZORE, Miguel
109 BERNIK, Janez
259 BERTIL
287 BEUYS, Joseph
037 BILL, Max
089 BISSIER, Julius
250 BREAKWELL, Ian
038 BRECHERET, Victor
273 BUCAN, Boris
265 BUCHER, Carl
166 BUIC, Jagoda
245 BURAGLIO, Pierre
110 BURRI, Alberto
209 CAMARA FILHO, João
091 CAMARGO, Ibere
111 CAMARGO, Sergio
137 CANOGAR, Rafael
139 CAPOGROSSI, Giuseppe
140 CARRINO, Nicola
119 CARVALHO, Flavio de
299 CASTILLO, Manuel Quintana
210 CASTRO, Amilcar de
283 CASTRO, Lourdes
040 CHASTEL, Roger
228 CHIN, Ok-Sun
228 CHOI, Byong-So
266 CHOWDHURI, Jogen
200 CHOWDHURI, Qayyun
220 CIENFUEGOS, Gonzalo
276 COLOMBINO, Carlos
112 COLVIN, Marta
286 CORDERO, José R. Garcia
206 CORDOVA, Ines
141 CRAVO NETO, Mario
284 COUTINHO, Graça
120 CRUZ-DIEZ, Carlos
284 CUTILEIRO, João
210 DAIBERT DO AMARAL, Arlindo
273 DAMNJANOVIC-DAMNJAN, Radomir
266 DAVE, Shanti
081 DEBENJAK, Riko
221 DIAZ, Gonzalo
259 DIAZ, Luiz
054 DI CAVALCANTI, Emiliano
041 DI PRETE, Danilo
129 DISTEL, Herbert
279 DLUBAK, Zbigniev
178 EQUIPE ARTE/AÇÃO
180 EQUIPE BÓIAS FRIAS
151 EQUIPE ETSEDRON
181 EQUIPE IADÊ
153 EQUIPE PROJETO ABERTO
235 FAJARDO, José Luiz
167 FELGUEREZ, Manoel
262 FELVIDÉKI, András
154 FOLON, Jean Michel
198 FORNER, Raquel
198 FORNER, Raquel
168 FRANCO, Siron
121 FUKITA, Fumiaki
250 FURNIVAL, John
211 GERCHMAN, Rubens
043 GOELDI, Oswaldo
101 GOTTLIEB, Adolph
213 GRANATO, Ivald
069 GRASSMANN, Marcelo
214 GREGORIO, Luiz
182 GRUPO DE LOS TRECE
276 GUGGIARI, Hermann
231 HAFIZ, Farghali Abdel
075 HAMAGUCHI, Yoso
239 HAMILTON, Susan
275 HASAN, Shakir
201 HASSAN, Quamrul
082 HEPWORTH, Barbara
235 HERNANDEZ, Feliciano
143 HOFKUNST, Alfred
265 HOOK, William
251 HOUEDARD, Dom Sylvester
155 HUGHES, Patrice
275 IDA, Shoichi
252 INSTONE, Jeff
275 ISHI, Setsuki
201 ISLAM, Monirul
240 JACKSON, Herb
169 JARDIM, Evandro Carlos

171 JIMÉNEZ, Edith
122 JOHNS, Jasper
123 KANTOR, Tadeusz
256 KARAVOUSIS
256 KATZOURADIS, Kyriakos
245 KERMARREC, Joel
202 KIBRIA, Mohammad
229 KIM, Gui-Line
229 KIM, Yong-Min
231 KIRINDONGO, Hubert
273 KNIFER, Julije
274 KOSARIC, Ivan
263 KOVACS, Imre
269 KUSUDIARDJO, Bagong
092 KULISIEWCZ, Tadeusz
267 KUMAR, Ram
280 LACH-LACHOWICZ, Natalia
280 LACHOWICZ, Andrzej
206 LARA, Hugo Rojas
056 LAURENS, Henri
144 LEAL, Paulo Roberto
230 LEE, Guen-Yong
229 LEE, Sang-Nam
070 LÉGER, Fernand
102 LEIRNER, Felicia
253 LEVERETT, David
241 LEVINE, Martin
221 LIRA, Benjamin
083 LISMONDE
297 LONGA, Hugo
207 LÓPEZ, W. Machicano
083 MABE, Manabu
203 MAEYER, Marcel de
216 MAGALHÃES, Roberto
044 MAGNELLI, Alberto
057 MANESSIER, Alfred
225 MARIN, Alvaro
236 MARTINEZ, Juan
046 MARTINS, Aldemir
071 MARTINS, Maria
182 MATSUZAWA, Yutaka
297 MATTO, Francisco
234 MILIÁN, Alfredo
215 MMM, Ascanio
104 MOHALYI, Yolanda
246 MONINOT, Bernard
225 MONTOYA, P.G.
058 MOORE, Henry
222 MORA, Robinson
060 MORANDI, Giorgio
172 MORELLET, François
203 MULKERS, Urbain
237 NAVASCUES, José Maria
232 NAWAR, Ahmed Mohamed
076 NERY, Wega
294 NIRAND, Pichai
130 NITSCHE, Marcelo
277 NUNEZ, Ignacio Soler
113 ODRIOZOLA, Fernando
183 OKUMURA, Lydia
077 OSTROWER, Fayga
230 PARK, Hyun-Ki
278 PARODI, J. Laterza
062 PEDROSO D'HORTA, Arnaldo
286 PELLERANO, Soucy de
254 PHILLIPS, Tom
047 PIGNON, Edouard
246 PIGNON-ERNEST, Ernest
285 PINHEIRO, Costa
217 PINTO DE MORAES, Glauco
124 PISTOLETTO, Michelangelo
085 PIZA, Arthur Luiz
094 PONS, Isabel
048 PRAZERES, Heitor dos
267 RAMACHANDRAM, A.
131 RAMIREZ, Eduardo
145 RAYO, Osmar
232 REDA, Saleh Mohamed
260 REMÉ, Jorg
242 RESNICK, Minna
184 RIBEIRO, Dimitri
049 RICHIER, Germaine
147 RICHTER, Vjenceslav
204 RIET, Jan Van
218 RODRIGUES, Berenice Gorini
173 ROJAS, Carlos
223 ROJO, Benito
185 ROSENTHAL, Hildegard
274 SALAMUN, Andraz

132 SALDANHA, Ione
186 SANDOVAL, Roberto
226 SANIN, Fanny
232 SELIN, Ahmed Fouad
156 SENDIN, Armando
050 SERPA, Ivan Ferreira
062 SHAHN, Ben
157 SHIMOTANI, Chihiro
247 SKIRA, Pierre
125 SMITH, Richard
086 SOMAINI, Francesco
174 SOUSA, Angelo de
297 SPOSTO, Hector
158 STAROWIESKY, Franciszek
264 STETTNER, Bela
268 SUBRAMANYAN, K.G.
114 SUGAI, Kumi
294 SUPANIMIT, Pishnu
257 SVORONOU, Sophie
133 SWIERZY, Waldemar
282 SZTABINSKI, Grzegorz
281 SZAJNA, Jósef
064 TAMAYO, Rufino
294 TANTISUK, Sawasdi
219 TARCISIO, José
295 TERAPICHIT, Tuan
295 THANGCHALOK, Ithipol
290 THOMKINS, André
115 TINGUELY, Jean
105 TOMASZEWSKI, Henryk
298 TONELLI, Carlos
243 TORLAKSON, James
279 TSUCHIYA, Tilsa
207 UGALDE, Gastón
207 VALCARCEL
116 VASARELY, Victor
227 VELLOJIN, Manolo
095 VIEIRA DA SILVA, Maria Helena
160 VILLALBA, Dario
065 VOLPI, Alfredo
233 WECHAHI, Abd-El Hadi El
161 WESTERMANN, H.C.
097 WLADYSLAW, Anatol
148 YASUDA, Haruhiko
275 YAMANAKA, Nobuo
269 ZAINI
258 ZOUNI, Opy
238 ZUSH, Alberto Porta

INDICE DE CRITICOS

— ABAKANOWICZ, Magdalena 109
— ABRAMO, Lívio 78, 172
— ABRAMO, Radha 36, 54, 103
— ACHA, Juan 152
— ADRIAN, Dennis 162
— ADRIANI, Goetz 287
— AHMAD, Sayeed 200, 201, 202
— ALLEY, Ronald 82
— ALMEIDA, Guilherme de 39
— AMARAL, Aracy 36, 55, 90, 130, 142
— ANDRADE, Geraldo Edson de 210
— ARGAN, Giulio Carlo 90, 139, 140
— ARNASON H.H. 49
— ARP, Jean 44
— ATALA, Fuad 132
— AULER, Hugo 210
— AYALA, Walmir 91, 132, 168, 185, 215, 217, 219
— AZEVEDO, Fernando 174
— BANDEIRA, Manuel 44
— BARATA, Mario 78, 216
— BARDI, Lina Bo 37
— BARDI, Pietro Maria 75, 85
— BARTHOLOMEW, Richard 267, 268
— BASTIDE, Roger 63
— BELLUZO, Ana Maria 142
— BENTO, Antonio 55, 92
— BERGER, Peter 259
— BERKOWITZ, Marc 131, 146
— BEUTTENMULLER, Alberto 114, 180
— BIGONGIARI, Piero 62
— BITTENCOURT, Francisco 185, 211, 212, 216
— BLANCO, Aldir 180
— BORDA, Juan Gustavo Cobo 227
— BORGES, Ernesto 38
— BOROWSKI, Wieslaw 109

— BOSCO, João 180
— BOUDAILLE, Georges 84
— BOUVIER, Jerôme 304
— BOURNIGUEL, Camille 58
— BRANOI, Cesar 111
— BRIOT, Marie Odile 245, 246, 247
— BRITO, Ronaldo de 112
— BUIC, Jagoda 166
— BUZZATI, Dino 154
— CALZADILLA, Juan 299
— CAMARA, João (Filho) 209
— CARBONEL, Galaor 174
— CARUACHO, Victor 222, 224
— CARVALHO, Flávio de 119
— CASTILLO, Manuel Quintana 120
— CASSOU, Jean 41, 56
— CAVALCANTI, Carlos 48
— CHAVARRI, Raul 233
— CHAR, René 95
— CLAY, Jean 120
— COGNIAT, Raimond 65
— COELHO, Nelson 89
— CORK, Richard 70
— CRAVO, Mario (Neto) 142
— CRUZ DIEZ, Carlos 120
— CURZI, Lucien 301
— CZARTORYSKZ, Urszula 134
— C.D.A. 48
— DEGAND, Léon 44, 86
— DORFLES, Gillo 141
— DORIVAL, Bernard 47
— DLUBAK, Zbigniew 279
— FERRAZ, Geraldo 41, 43, 53, 98, 103, 104
— FERRIC, André 59
— FOLON, Jean-Michel 154
— FREITAS, Newton 63
— FRIEDE, Juan 131
— GHEERBRANT, B 85
— GIACOMETTI, Albert 57
— GIOBBI, Cesar 214
— GLUSBERG, Jorge 182
— GONÇALVES, Paulo 38
— GORINI, Berenice 218
— GOTTLIEB, Adolph 101
— GRANATO, Ivald 214
— GRUEN, Johu 145
— GUEVARA, Roberto 180
— GUISASOLA, Felix 237
— HABASQUE, Guy 116
— HAGEN, Yvone 75
— HAMILTON, Susan 239
— HEPWORTH, Barbara 82
— HIJIKITA, Teuchi 148
— HODIN, J.P. 82
— HUGHES, Patrice 155
— HUGON, Claire 49
— ILEIN, Abraham 183
— INUI, Yoshiaki 158
— IVELIC, Milan 220, 221, 222
— JACKSON, Herb 240
— JACQUÉ, Jacqueline 155
— JARAMARILLO, Dario 226
— JARYU, ICHIRO 183
— JOUFFROY, Alain 124
— KASTELAN, Jure 166
— KILLER, Peter 165
— KLEIN, Paul 130
— KLINTOWITZ, Jacob .....
— 46, 77, 170, 178, 211, 214, 215, 218
— KOHLER, Arnold 94
— KRAMER, Hilton 122
— KRUSE, Olney 153
— KREVELEN, Laure Van 260
— KRZISNIK, Zoian 81, 110
— KUBIN 43
— KUSUDIARDJO, Bagong 269
— LACHOWICZ, Andrzej 281
— LASSAIGNE, Jaques 40, 45, 64, 112
— LEINO, Lily 102
— LEIRNER, Sheila 104, 210, 215
— LEMOS, Fernando C. 214
— LEVINE, Martin 241
— LEYMARIE, Jean 96
— LHOTE, André 47
— LIEBERMAN, William S. 89
— LINHARES, Tereza 151
— LIONNI, Leo 154
— LOGRONO, Miguel 235

— LONGHI, Roberto 45
— LUYTEN, Jos 179
— MACHADO, Lourival Gomes 53, 90
— MAGDOLNA, Supka 261, 262, 263, 264
— MAIUSZ 106
— MALDONADO, Sergio 105
— MALDONADO, Tomas 37
— MALIK, Adam 269
— MANESSIER, Alfred 57
— MASSARI, Stefania 61
— MATOS, Matilde 152
— MAURICIO, Jayme 49, 71, 72, 78, 133, 160, 168, 178,
— MAUTNER, Jorge 177
— MENDES, Murilo 45, 66, 72, 78, 94
— MENEZES, Junior 278
— MEYER, Frans 115
— MICHAEL, Jean 64
— MILLIET, Sergio 35, 39, 43, 54, 86, 103
— MONTEIRO LOBATO 38
— MORAIS, Frederico de .....
— 43, 50, 55, 85, 120, 215, 277
— MOORE, Henri 60
— MORELLET, François 173
— MURDOCK, Robert M. 124
— NAKAHARA, Yusuke 157
— NATHEY, François 154
— NEISTEN, José 170
— NIEMEYER, Oscar 304
— OGURA, Tadao 148
— OLIVA, Achille Bonito 140
— PEDROSA, Mario 44, 61, 62, 76, 84, 103
— PEDROSO D'HORTA 54
— PERET, Benjamin 72
— PIANZOLA, Maurice 47
— PICAZZIO, Claudia 186
— PICCHIA, Menotti Del 39
— PICON, Gaetan 96
— PLÁ, Josefina 276
— PONS, Isabel 94
— PONTUAL, Roberto .....
— 86, 116, 144, 168, 182, 208, 210, 215, 303
— POPOVICI, Cirilo 236
— POREBSKI, Mieczyslaw 123
— PROTIC, Miodrag B. 166
— RAGON, Michel 114
— RATTO, Marcio 180
— READ, Herbert 58, 59
— REAL, Osvaldo Gonzalez 277
— RESNICK, Minna 242
— RESTANY, Pierre 75, 94, 161, 198
— RICHTER, Vjenceslav 147
— ROBLES, Luiz Gonzalez 157
— ROCHA, Carlos Eduardo da 46
— ROSE, Barbara 125
— ROTZLER, Willy 129, 143, 165
— RUBIN, Ida Ely 227
— RUSINOL, Joaquim Dois 238
— RUSSEL, John 122
— SALLES, Francisco Luiz de Almeida 119
— SANDOVAL, Seferino Moreira 160
— SCHENBERG, Mario 66, 177, 178, 213, 214
— SCHULZE, Franz 162
— SCHWARTS, Ellen 184
— SEBEN, Regis 181
— SIERRA, Alberto 225
— SILVA, Quirino da 103
— SILVA, Vieira da 75
— SILVIA, Maria 42, 210
— SIMON, Michel 119
— SMITH, Richard 125
— SOBOTA, Adam 280
— SOBY, James Tharall 64
— SOLIER, René de 95
— SOUBRIET, TERESA 236
— SPANUDIS, Theon 65
— STANISLAWSKI, Ryszard 93, 123
— STAROWIEYSKI, Franciszek 158
— SUSOVSKI, Marijan 166
— SYLVESTER, A.D.B. 59
— SZAJNA, Josef 282
— TAPIÉ, Michel 110
— TAVARES DE ARAUJO, Olivio 84, 145, 211, 215
— TEIXEIRA LEITE, José Roberto 169
— TIBOL, Raquel 209
— TOMASZEWSKI, Henryk 106
— TORLAKSON, James 243

— TRABA, Marta 131
— UNGARETTI, Giusepe 45
— URBAN, João 180
— VALLADARES, Clarival do Prado 70, 208
— VAN LERBERGHE, J. 83
— VASSÃO, M. Olimpia 184
— VIEIRA, José Geraldo .....
— 61, 93, 104, 42, 50, 84, 96, 98, 76, 102, 115, 170
— VILLALBA, Dario 160
— VON SCHMIDT, Carlos 98,170, 185, 217
— WEELEN, Guy 97
— WLADYSLAW, Anatol 97
— WESTHEIM, Paul 65
— WLADYSLAW, Anatol 97
— XYDIS, A.G. 255, 256, 257, 258
— YAMAGISHI, Harumi 179
— ZANINI, Walter 54, 95, 186
— ZAPIOLA, Jaime 182
— ZEYONS, Serge 303

FOTOCOMPOSIÇÃO — Lino Auxiliar S/C Ltda.
FOTOLITO — Litocromo Fotolito Ltda.
IMPRESSÃO — Litocromo Artes Gráficas Ltda.
ACABAMENTO — Artes Gráficas Paulistas S.A.

1ª BIENAL SÃO PAULO BRASIL
DO
MUSEU DE ARTE MODERNA
OUTUBRO DEZEMBRO 1951

2ª BIENAL
IV CENTENARIO

junho-outubro-1965
III Bienal
Museu de Arte Moderna de São Paulo

IV Bienal
Museu de Arte Moderna São Paulo
Brasil setembro-dezembro de 1957

5b
5ª BIENAL
DE S. PAULO
SETEMBRO · DEZEMBRO
1959 · P. IBIRAPUERA

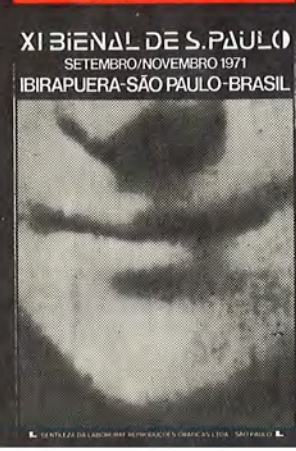
6ª bienal são paulo museu arte moderna
parque ibirapuera setembro dezembro 1961

VII bienal de são paulo
setembro a dezembro de 1963 parque ibirapuera - s. paulo - brasil

8ª BIENAL DE SÃO PAULO
setembro a novembro - 1965
Parque Ibirapuera - São Paulo - Brasil

9 Bienal de S. Paulo
Ibirapuera setembro 67 - janeiro 68
S. Paulo Brasil

X Bienal de São Paulo


XI BIENAL DE S. PAULO
SETEMBRO/NOVEMBRO 1971
IBIRAPUERA-SÃO PAULO-BRASIL

XII
BIENAL
DE
SÃO PAULO

XIII bienal de são paulo
outubro – dezembro 1975
parque ibirapuera são paulo brasil

XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

15ª
BIENAL
INTERNACIONAL
DE S. PAULO 1979
3 DE OUTUBRO A 9 DE DEZEMBRO DE 1979
PARQUE IBIRAPUERA · SÃO PAULO · BRASIL
PAV. ENG. ARMANDO DE ARRUDA PEREIRA
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO