

MusA
MUSEU DE ARTE da UFPR

2002 - 2022
20
anos

APRESENTA:

**O GABINETE DE ARTE PARANAENSE DO MUSA
NO OLHAR CRÍTICO DE** *Fernando Bini*

O GABINETE DE ARTE PARANAENSE DO MUSA NO OLHAR CRÍTICO DE

Fernando Bini

Organização e Curadoria: José Carlos Cifuentes

O “gabinete de arte paranaense” do MusA

“Arte sempre foi uma forma de inteligência” nos diz Maria José Justino na sua obra “Passeio pela pintura paranaense” (2002, p. 9) e, portanto, a arte precisa de um intérprete à altura, isto é, um crítico com uma bagagem de conhecimentos que lhe permitam não apenas apreciar as obras senão também dialogar com os artistas e os pensadores da arte do presente e do passado contribuindo, assim, com a construção da história da arte em seus diversos níveis. O Museu de Arte – MusA da Universidade Federal do Paraná – UFPR, tem essa missão de resguardar a inteligência artística do Paraná, proposta que a professora Maria José ajudou a construir, em estreita colaboração com a artista e professora Dulce Osinski, por ocasião de sua criação em 2002 e, nesses 20 anos de existência do Museu, o professor Fernando Bini, um dos críticos mais importantes do Paraná, ajudou a consolidar com sua cátedra na UFPR e seus diversos textos para catálogos e curadorias.

Com o intuito de comemorar esses 20 anos de institucionalização do MusA, organizamos esta exposição com uma seleção de artistas convidados e guiados na sua fundamentação por textos críticos de Fernando Bini, sendo todos eles, então, de reconhecida trajetória na cultura paranaense. Essa exposição visa, também, o enriquecimento de seu acervo artístico e documental, a partir da procura de doações feitas pelos próprios artistas ou seus familiares, ou ainda por instituições de reconhecido prestígio e colecionadores, quando esses artistas não estejam ainda representados nesse acervo, e eventualmente alguns já representados mas cuja presença mais atualizada seria também igualmente enriquecedora.

A participação desses artistas nesta exposição, além de constituir uma homenagem ao MusA por seus 20 anos, configura também uma homenagem ao seu crítico, Fernando Bini. Suas presenças no acervo, tornam-se assim numa oportunidade de reconhecimento às suas trajetórias por uma instituição cuja missão acadêmica é o estudo e preservação da memória artística brasileira, especialmente no âmbito do Paraná, e sua divulgação.

Os artistas convidados para esta exposição, como já mencionado, fazem parte da fortuna crítica de Fernando Bini e, em conjunto, espelham diversos períodos de constituição da história da arte do Paraná. Esses artistas são considerados “paranaenses” pelas suas contribuições na construção de uma cultura artística paranaense (não desconsiderando suas possíveis projeções nacionais e internacionais). Eles, ordenados por segmentos de exposição, são os seguintes:

a) Pintores e gravadores:

Porta de entrada: Ida Hannemann de Campos (em comemoração ao seu centenário),

Segmento 1: sobre a contemporaneidade da arte paranaense na visão de Fernando Bini

Fernando Calderari (com obra do acervo),
Antonio Arney (com obra do acervo),

Segmento 2: a paisagem na arte paranaense com um “sabor” de modernidade

Guido Viaro (com obra do acervo),
Ida Hannemann de Campos (com obra do acervo),
Theodoro De Bona (com obra do acervo),

Segmento 3: um geometrismo precoce e a abstração emergente na expressão paranaense

Leonor Botteri (com obra do acervo),
Mario Rubinski (com obra do acervo),
Fernando Velloso (com obra do acervo),
Domicio Pedroso (com obra do acervo),

Segmento 4: a gravura e a colagem entram em cena

Paul Garfunkel (com obra de acervo particular),
Violeta Franco (com obra doada a ser incorporada no acervo),
Orlando DaSilva (com obra doada a ser incorporada no acervo),
Rones Dumke (com obra doada a ser incorporada no acervo)

Segmento 5: outros rumos da arte contemporânea

Jair Mendes (com obra de acervo particular),
Josué Demarche (com obra doada a ser incorporada no acervo),
José Antonio de Lima (com obra doada a ser incorporada no acervo),
Mazé Mendes (com obra de acervo particular), e

Segmento 6: a ilustração, a irmã menor das artes gráficas

Poty Lazzarotto (com livro ilustrado doado para o acervo documental do MusA).

b) Escultores:

Segmento 7: as artes tridimensionais na crítica de Fernando Bini

Elvo Benito Damo (com obra do acervo),
Elizabeth Titton (com obra do acervo),
José Antonio de Lima (com obra doada a ser incorporada no acervo),
Alfi Vivern (com obra de acervo particular), e
Jefferson Cesar (com obra doada a ser incorporada no acervo),

A sua distribuição por segmentos e ordem na exposição ilustram os diversos momentos da modernidade e contemporaneidade da história da arte do Paraná. A escolha dos textos, por outro lado, teve seu limite no ano de 2019, ano da aposentadoria do professor Bini na UFPR. A exposição será realizada na sala de exposições itinerantes do MusA, laboratório de formação de alunos em crítica, curadoria e história da arte paranaense. Destaque especial será dado, na “porta de entrada” da exposição, a Dona Ida Hannemann de Campos (1922-2019), dama da arte paranaense, por seu centenário.



Ida Hannemann de Campos

Natureza morta | óleo s/tela | 60x50 cm | década de 70 | doação de Heloísa Campos

Ida Hannemann de Campos, um centenário

Dona Ida Hannemann de Campos (1922-2019), que neste ano comemoramos seu centenário, foi uma artista ímpar. Ela pode ser considerada uma das representantes da primeira geração modernista no Paraná, geração que teve Guido Viaro (1897-1971) como seu principal promotor, e o expressionismo como uma de suas principais formas de expressão.

Nas suas telas, todos os objetos representados, igualmente nas paisagens que nas naturezas mortas, atraem a cor, como a força da gravitação atrai a matéria, inclusive as próprias sombras têm essa força de atração da cor, uma herança impressionista. Elas são testemunhas vivas da existência dos objetos que as produzem.

Nas obras de Dona Ida, e em palavras de Baudelaire, “as cores pensam por si mesmas”, aliás, nas próprias palavras da artista, “as cores são mentiras que capturam a verdade”. São elas que criam o espaço no mundo da tela.

O espírito do expressionismo em Ida Hannemann de Campos consiste em fazer, com suas cores, a própria natureza se expressar, até se ruborizar; nesse caso, a forma é o meio de libertação dessa força interna que a natureza tem.

Dona Ida dialoga com a física do espaço criado pela matéria, muito além do puramente geométrico que seu desenho configura. É o espaço físico com sua áurea de energia que é representado nas suas naturezas mortas, e também nas suas paisagens mais recentes, em que a simetria emergente cria um espaço onde as forças da natureza fazem aparecer personagens inesperadas como, por exemplo, uma borboleta azul, dentre outras, revelando o profundo paranismo que norteia sua arte.

(José Carlos Cifuentes)

A seguir, apresentaremos um panorama da arte paranaense através dos artistas listados acima, acompanhados com alguns trechos dos textos críticos de Bini.

Esses textos, o leitor reparará, não contém apenas uma apreciação estética do artista e de sua obra, senão também sua contextualização na história da arte paranaense.

Panorama da recente arte paranaense através do olhar crítico de Fernando Bini como fundamento da exposição: a “contemporaneidade”

*Arte, dita visual, é construção do olhar,
não é um achado ou uma descoberta.
(Fernando Bini)*

A epígrafe desta seção nos traz o essencial da função da crítica que Fernando Bini pratica: seus textos visam a construção do olhar em todas as manifestações da arte. Essa frase aparece no texto curatorial da exposição “Fernando Velloso e Mariana Canet: as fronteiras entre pintura e fotografia” (Solar do Rosário, 2019), onde, se referindo à fotografia, o que também é válido para outras artes, diz: “O olhar fotográfico é um corte que se faz da natureza ou do objeto nesse contínuo, não é analogia, logo não é verdadeira, é vestígio, é criação, é construção”.

Fernando Bini mostra, em suas diversas críticas, uma certa preferência pela pintura, dentre as artes visuais, porém com um olhar contemporâneo reconhecendo suas transformações ao longo do tempo. A esse respeito podemos citar o seguinte texto.

“Sempre pintura, sempre”, e em todos os seus caminhos e mesmo depois das colagens cubistas e dos objets trouvés surrealistas, e mesmo ainda após a desmaterialização do objeto de arte no final dos anos 70, a pintura permanece, por vezes recupera com mais força o seu espaço.

[...] A pintura é como o adágio na música, o movimento lento, aquele que nos induz à contemplação, à reflexão.

[...] Afirmou Merleau-Ponty que “viver na pintura é respirar ainda este mundo, sobretudo para quem nele vê alguma coisa a pintar, e todo o homem traz um pouco deste olhar”, assim [por exemplo] Fernando Calderari (1929-2021) tira partido desse olhar o mundo e da tensão entre a figuração e a abstração. Nos anos 60 ele opta pela abstração numa espécie de descoberta da pintura – é como um “entrar na pintura” – e o uso dos grandes formatos, mas os objetos nunca se afastaram totalmente de suas telas. Era qualquer coisa como um afastamento para uma posterior aproximação e nos anos 70 associa gravura e pintura e começa a talhar e pintar seus quadros realizados sobre madeira cujo tema vai em direção à paisagem. [fig. 2]

Marcel Duchamp afirmou a impossibilidade da pintura “retiniana e com cheiro de terebintina”, tudo é ready made e a nova pintura é o “diagrama de uma ideia”. A pintura então não é mais só tela e pincel e a relação do artista com a obra foi profundamente modificada: “pintura sem pincel, pintura sem quadro, pintura-escultura, pintura do imaginário”, tudo é pintura, mas o mais difícil é como se livrar da tradição milenar.

[Assim] Antonio Arney (1926-) desde 1966 discute a problemática do suporte da sua obra e atinge uma sofisticada proposição plástica em relação à realidade da matéria, parte das apropriações dadás e surrealistas (os objets trouvés) atualizado com as questões trazidas pela arte povera, ele vai reconstituir a “paisagem com a própria paisagem” utilizando o objeto contaminado pelo seu meio, com o valor do símbolo vivo, o objeto que carrega consigo a sua própria memória. [fig. 3] (de “Pintura Quase Sempre ... e eles construíram a Modernidade no Paraná”, folheto da exposição de mesmo nome, MAC-PR, 2010)



Fernando Calderari

Pintura em vermelho | entalhe e pintura s/madeira | 60,5x85,5 cm | 1968 | acervo MusA

Em “Ruptura: a experiência do suporte”, texto no catálogo da exposição de mesmo nome, MusA, 2003, Bini manifesta que:

[...] Cronologicamente surge no Paraná, em primeiro lugar, as experiências de Fernando Calderari e Antonio Arney. Calderari saindo da abstração em direção ao que ele mesmo chamava, na época, de nova figuração [o “momento de sua abstração madura”, segundo Bini], substitui o suporte tela pela madeira talhada e pintada, originária da xilogravura, e da gravura em geral que é outro campo de interesse do artista. Antonio Arney é o primeira a tratar seriamente a problemática do suporte e da ação sobre ele através de processos não artísticos: a substituição da tela como suporte e o ato de cortar, pregar, colar ou parafusar.

Em “Vestígios de uma paisagem marinha”, texto da exposição de Calderari no Solar do Rosário em 2019, Bini acrescenta:

[...] a pesquisa da técnica especificamente pictural [por Calderari], é um “entrar na pintura” ou como ele mesmo diz, “o espectador é o verdadeiro protagonista da paisagem”. É o “saber olhar”, o sapere vertere (e osare) de Leonardo da Vinci.

É necessário salientar que o pensamento estético de Fernando Bini a respeito da arte moderna e contemporânea e sua crítica influenciaram diretamente sua labor pedagógica na UFPR, especialmente nos anos 2000, quando organiza diversas exposições no MusA cuja curadoria tem a participação de alunos do Curso de Artes Visuais dessa Universidade e que marcam parte da história do MusA nestes primeiros 20 anos. Dentre elas, salientamos “Ruptura: a experiência do suporte” (2003), “Centenário de De Bona” (2004), “Rubinski do silêncio” (2006), e “Desígnio: Marília Diaz” (2009), todas elas trazendo a marca de sua concepção de arte e de história da arte no âmbito do Paraná. Cabe destacar, por exemplo, que nas duas últimas mencionadas, o professor Bini deixa a responsabilidade da curadoria e elaboração do texto curatorial correspondente aos alunos, colocando-se ele como coordenador dos trabalhos e possibilitando assim sua formação prática nesses quesitos.



Antonio Arney

Comparação de valores I | mista s/madeira | 103x131 cm | 1978 | acervo MusA

De “Ruptura: a experiência do suporte”, no catálogo da exposição de mesmo nome, MusA, 2003, podemos destacar que:

A existência de uma coleção ou de um acervo de obras de arte numa Universidade que, inclusive mantém um Departamento de Artes, implica que este conjunto de obras deva ser frequentemente analisado [e ampliado] e sirva para reflexões teóricas e de material de pesquisa crítica tanto para professores como para alunos.

Esta exposição Ruptura é, portanto, mais uma forma de utilização deste instrumento de apoio pedagógico unindo o Museu de Arte (MusA) e o Departamento de Artes (DeArtes) da Universidade Federal do Paraná, aqui fazendo com que um grupo de alunos participassem tanto da curadoria quanto da monitoria, eles todos participaram da construção da mostra.

Ainda, na última das exposições organizadas no MusA por alunos da UFPR sob a sua coordenação, intitulada “Coisa com coisa é outra coisa: Antonio Arney 90 anos” (2016), ele nos brinda um traço de sua concepção de arte contemporânea no seguinte trecho:

[Antonio Arney] durante os anos 60 e 70 do século passado foi um dos pioneiros da contemporaneidade no Paraná, trabalhando o suporte da obra de arte e se aproximando, quase como um precursor, do movimento da Arte Povera, embora os seus olhos e ouvidos estivessem ligados a questões bem próprias das pesquisas paranaenses na arte abstrata. Largou a tinta e o pincel e agiu na direção construtiva ao se apropriar de materiais banais e descartáveis.

Outros traços da sua concepção sobre “arte contemporânea”, inspirados na chamada “modernidade de Baudelaire”, aparecem em “Alfi Vivern, o diálogo silencioso com a pedra” (2003, p. 9):

A arte contemporânea nasce do impasse entre o esquecimento de sua história, uma amnésia, e o seu retorno, a sua rememoração, a anamnese platônica, que trata da imanência do passado no presente a condição baudelairiana da modernidade entre o transitório e o efêmero e o eterno ou o imutável, onde “as metáforas são frequentes” tem a sua metáfora na relação que se dá entre o papel e a pedra.

Traços que exemplifica na obra de Alfi dizendo: “Alfi, porém vai mais longe nessa busca do eterno no transitório que passa pelo ‘poético no histórico’”.

Essa condição de transitoriedade que a arte contemporânea compartilha com a modernidade de Baudelaire, também é aplicada, por Bini, para interpretar, por exemplo, a recente “arte escultórica” de José Antonio de Lima, um dos expoentes da arte contemporânea no Paraná, como veremos depois.

A persistência de Baudelaire em seus textos críticos é notória, como por exemplo, no recente “Juarez Machado: estive e estou em Curitiba” (2018):

Seus personagens parecem tirados dos poemas de Baudelaire, mulheres sedutoras, provocantes, rodeadas não dos “malandros cariocas”, mas de libertinos que se refugiam na poesia para se salvarem do tédio mortal da vida ordinária. Como em Baudelaire, muitas vezes ele também é o personagem de suas pinturas, o flâneur/voyeur sempre acompanhado de mulheres sensuais e sofisticadas, elegantes como ele, tanto na imagem quanto na vida real.

A seguir apresentamos a sequência de artistas da exposição distribuídos nos seus diversos segmentos, com trechos críticos de Fernando Bini.

GUIDO VIARO (1897-1971)

Texto crítico

Guido Viaro, pintor e gravador (algumas vezes quando buscava certas soluções plásticas também fez escultura), tem uma origem quase que autodidata e assim é muito mais aberto e sensível às transformações plásticas do seu tempo. Foi ele que tudo fez inicialmente no Paraná para mostrar, como artista e educador, que há uma outra beleza que não aquela que sai das Academias. Viaro pinta o homem e a terra, o homem que sofre numa terra, que por acaso é a terra do Paraná: “Pinta não a gente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra. Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mãos enormes, ...” (Dalton Trevisan, Joaquim, “Viaro, hélas ...”). Essa vontade “expressionista” de Viaro transformou a arte paranaense através dos seus quadros ou de suas gravuras mas, principalmente, através do ensino da arte para as crianças, para os jovens e para os adultos, educando-os para a liberdade de expressão que só a arte pode inspirar. É o modelo do artista “nômade” no sentido em que viveu numa eterna busca, sempre irrequieto e insatisfeito na procura de novas técnicas e novos temas.

[...] Apesar ainda da persistência da “mancha” impressionista, o “expressionismo” será a grande expressão da arte moderna no Paraná. Ai se encontrará um caminho intermediário entre o instinto e a razão, entre a raiz antiga e a vanguarda. De um lado as vias da razão que conduziram a arte brasileira para as técnicas construtivas (o concretismo e o neo-concretismo), de outra, as vias do instinto acentuaram o espírito “expressionista” ou “fauve” pela dominância do cromatismo e da mancha informe que conduziu a algumas experiências abstratas, como a experimentada por Viaro nos anos 60, por exemplo. (de “Arte Paranaense, movimento de renovação”, catálogo da exposição, CEF, 1998)



Guido Viaro

Paisagem marinha | óleo s/tela | 58,1x70 cm | s/data | Acervo Musa

IDA HANNEMANN DE CAMPOS (1922-2019)

Texto crítico

“Entre o pincel e a pena...

Vale a pena viver?

Usufruindo

rabiscando

analisando

tentando ver.

(Ida Hannemann de Campos)”

[...] é o olhar que Ida tem sobre as coisas que a faz poeta da pena e do pincel; é o seu lirismo e é, principalmente, a sua atenção às cores, pois também nas palavras a cor é essencial. A cor e a luz são os valores do olhar e assim surgem as cores vivas, por vezes rebeldes. Mas a criação do novo vem da rebeldia. São manchas de palavras com toques de pincel e, como na pintura, não há linearidade (nem literalidade): há exageros para representar o sublime, se refletir e se perder ao exaltar a espiritualidade.

[Na sua fase inicial] seus retratos exageram e deformam os detalhes e está presente em suas obras a dominância “expressionista” da cor [herdada de seu mestre Guido Viaro]. É uma colorista. Neste momento ela já se mostrava como paisagista. É a paisagem que a atrai, o espírito da paisagem, o seu valor psicológico, mas também o valor sensível. Ela se utiliza das cores quentes, algo derivado do barroco, e é com elas que começa a sua síntese pictórica.

O verbal poético transformado em pictórico também está presente nestas primeiras obras que vão em direção ao sintético como em Cézanne, com a análise de planos fragmentados, quase suprimindo a perspectiva linear.

[...] Ida tem um olhar que acompanha e ultrapassa toda a arte moderna no Paraná, seu ver é também uma abertura para os olhos do espectador.

[...] O seu caminho é o da eliminação do supérfluo, da simplificação e representa a sua tranquilidade e o seu equilíbrio, apesar de ser atraída por estas formas distorcidas da tendência expressionista. A sua síntese vai em direção ao simbólico em busca da natureza como espaço de repouso e de silêncio, que contribui para o desenvolvimento da espiritualidade.

[...] para Adalice Araújo, as pinturas de Ida Hannemann de Campos mostram a “impossibilidade de se deixar dominar por uma arte que exclua a figuração” (1971), mas o tratamento que ela põe nas suas obras resulta em figuras que são leves, coloridas e espontâneas, produzidas por sua rica imaginação. Trabalha com os planos transparentes de luz e cor, produzindo uma síntese plástica sempre com base na simplicidade e, desta maneira, recriando a natureza. O pintor e crítico de arte Fernando Velloso, ao falar sobre a artista, chama a atenção para a sua “atenta contemplação da natureza”, paisagens que depois “emergem, renovadas e transfiguradas” em sua pintura. (de “Ida Hannemann de Campos: entre o pincel e a pena”, no catálogo da exposição de mesmo nome, 2015)



Ida Hannemann de Campos

s/título | óleo s/tela | 68x80 cm | s/data | Acervo MusA

THEODORO DE BONA (1904-1990)

Texto crítico

Foi [pelo] impulso dado por um artista mais experiente, João Ghelfi, que o levou ao atelier e às aulas de pintura de Alfredo Andersen. Foi o próprio De Bona quem afirmou: “aqui começou, então, a minha verdadeira carreira de pintor”.

[...] A construção do quadro, o desenho pictórico, a organização das massas cromáticas que De Bona desenvolveu em suas pinturas, tiveram origem certamente nas aulas de Andersen. Mas Andersen também propiciava um ambiente erudito que De Bona procurava, não somente a erudição artística mas, principalmente, a cultural em todos os seus sentidos. É possível que daí tenha De Bona tido a ideia de procurar centros maiores e produtores de arte, indo então a Veneza.

[...] Seus mestres na terra da Bienal davam continuidade ao que ele procurava: o ambiente erudito, as discussões sobre arte e a possibilidade de estar próximo dos grandes movimentos artísticos. Assistesse De Bona trabalhar a luz, desde a luz límpida dos vedutistas venezianos até o uso de uma luz mais dramática, ligada também ao realismo italiano e presente nas paisagens de Ettore Tito. Em Veneza ele começa a construir o espaço, mas separa-se do vedutismo para construir ricas paisagens a partir da pintura ao ar livre.

[...] Mas a participação no grupo de artistas venezianos do Cà Pesaro deve ter lhe aproximado da sensibilidade expressionista. Foi tocado também, quando procurava a luz-cor dos impressionistas, pelos toscanos Macchiaioli e é quando sua pintura traduz as vibrações da luz através dos tons puros, de manchas, que se exaltam mutuamente nos contrastes de claro e escuro. Os Macchiaioli resolvem a pintura de modo diverso dos vedutistas venezianos, trabalham a tela com a pincelada fragmentada e não somente com a perspectiva.

[...] Tem ainda a oportunidade de conhecer a obra de Cézanne e de Morandi, ambos tem concepções de espaço análogas, isto é, o espaço é materializado pelo deslizamento dos planos numa inversão sutil da ordem de combinação de elementos. É Cézanne, mais do que o impressionismo, que o atrai na sua construção do quadro, a partir de uma disciplina rigorosa cuja expressividade é reforçada pelos efeitos cromáticos das “pequenas sensações”, produzida através das pinceladas fragmentadas.

[...] Os seus desenhos, estudos e esboços são os documentos de seu percurso artístico. Sempre lhe agradou a pintura ao ar livre como a dos impressionistas: “então eles pegaram os cavaletes e foram pintar paisagens, para realizar pintura dentro da paisagem”, e o que interessa a De Bona é a atmosfera, o “efeito do momento na paisagem”, as cores, as linhas de fuga e as distâncias. É a liberdade do artista diante do tema que ele encontrou em Cézanne. A imaginação e a “sensação pensada” é que constroem o quadro. (de “De Bona: luz, cor e paixão”, no catálogo “Centenário De Bona”, MusA, 2004)



Theodoro De Bona

Curitiba | óleo s/tela | 79x99 cm | 1962 | Acervo MusA

LEONOR BOTTERI (1916-1998)

Texto crítico

Quando se fala em Botteri, a artista, algumas telas nos vêm imediatamente à mente, pois marcaram a tendência dita “expressionista” da arte no Paraná e que tem suas origens em Guido Viaro, de quem ela foi aluna entre 1942 e 1945. É um “expressionismo” estranho e inquietante, uma compulsão interior, algo que deveria ficar escondido, mas que saiu. Um “expressionismo” nostálgico e não marcado pela guerra como o expressionismo europeu, mas que anuncia a mesma crise do sujeito.

[...] Botteri será sempre fiel à figura naturalista, mas vai situá-la entre o realismo e a imaginação, como pode-se ver no quadro premiado com a Medalha de Ouro do XV Salão Paranaense de Belas Artes [intitulado Figura I]. Ainda o “expressionismo”, mas dentro de um clima surreal; a figura do desespero, da angústia, que cobre um olho como se quisesse ver somente meia realidade, numa busca de uma inexistência ou da própria suspensão do tempo, a busca da eternidade; a beleza petrificada, fria e imóvel (é o olhar da Medusa que petrifica? ou é a Esfinge e o seu enigma: me decifra ou te devoro?).

[...] Para o mestre Viaro, Botteri é intelecto e subjetividade, um protesto resignado que afirma e nega; ela quer afogar a sua alma, o seu eu, dentro de uma tristeza imensa, sem ao menos dar um sorriso. “Sua pintura não é mais pintura; a matéria cor desapareceu por completo, tornou-se funéria (...) são gritos sociais, não de turbas enfurecidas, mas de protestos quietos de braços cruzados, de inação fatalística expressa através de sua ‘figura’”. [No] quadro Menina, que pertence ao acervo da Universidade Federal do Paraná, [há] o mesmo azul sombrio, a iluminação é fria como a iluminação da lua, o ambiente agora é metafísico e a pintura é em superfície, posada, o olhar fixo, olhar que se olha, olhar interior, meditativo e do pensamento em espiral, aquele que pode sempre se reinterpretar, que não tem fim. Em Dürer, a Melancolia está sentada em uma pedra, geométrica, aqui, a figura da menina está pousada num fundo geométrico, que lembra uma cidade ao longe, na qual ela está dentro e fora ao mesmo tempo, novamente a dimensão atemporal, cristalizada; é denúncia, mas de quê? (de “Leonor Botteri e a beleza petrificada”, no catálogo da exposição “Leonor Botteri, homenagem à artista e mestra”, EMBAP, 1988)



Leonor Botteri

Menina óleo s/tela | 65x51 cm | 1960 | Acervo MusA

MÁRIO RUBINSKI (1933-2021)

Texto crítico

[Rubinski] parte de uma rigorosa análise do espaço e das formas, qualquer coisa de cézanniano, fazendo com que os objetos escapem da sua realidade material. Professor de perspectiva que se recusa a perspectivar: “Para mim a pintura não conta história”, diz o artista.

[...] Sua pintura de paisagem, curricular obrigatória na Escola de Belas Artes, vai se transformando. Dela ele vai extraindo a vida silenciosa da matéria, animada ou inanimada, vai construindo arquitetonicamente o espaço produzindo formas sólidas, algo único e absoluto, uma realidade além das aparências, saídas dos modelos de árvores, riachos, lagos, muros e casas: “não faço casa com cara de casa, é uma certa proporção, um certo equilíbrio, não é casa de morar”. Por vezes uma forma tomada de uma criança serve de modelo ideal, é o “resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua”, nos ensinou Baudelaire.

[...] O conjunto de toda a sua obra é contemplativo, são paisagens despovoadas, de uma qualidade espartana e clássica na composição e cuja dimensão obsessivamente repetitiva conduz à abstração (entendendo aqui abstração como a transformação do objeto ou da figura numa realidade “outra” do que a palpável). (de “Mário Rubinski: o espírito silencioso da matéria”, no catálogo “Mário Rubinski”, Solar do Rosário, 2007)



Mario Rubinski

Pintura A | óleo s/eucatex | 60x43 cm | 1980 | Acervo MusA

FERNANDO VELLOSO (1930-)

Textos críticos

“Pintar é tornar sensível uma superfície que se limitou” (1963). Desta maneira, e bem no centro do turbilhão do movimento de renovação das artes plásticas no Paraná, assim se expressa o pintor Fernando Velloso, artista e crítico, homem de grande sensibilidade e de conhecimentos teóricos e técnicos, que liderou o início da vanguarda curitibana, principalmente daquela que vai se interessar pela problemática da matéria que é a substância sensível da arte contemporânea. A extensão da “modernidade” na arte paranaense pode ser determinada pela presença de Fernando Velloso em seu meio.

[...] Suas primeiras obras abstratas tinham ainda uma paleta escura, cores pouco brilhantes onde dominavam os castanhos e os marrons, mas a partir dos anos 80 elas explodem na “doçura” lírica da cor e da matéria.

[...] Suas pinturas são abstrações, pois a decepção com o ritual cubista de Lhote [com quem estudou em sua Academia em Paris], com o seu dogmatismo pseudocientificista, o fez cair na abstração, mas não numa abstração hermética, a sua figura nunca está muito longe – mas ele não é figurativo em forma alguma, pode ser figurativo conforme a concepção de Lyotard – com esforço podemos ver a natureza do Paraná, as construções no espaço, os planos que se entrecortam, a cor, o dinamismo das formas transpassadas pelos elementos geométricos.

[...] As suas formas sensíveis, definidas como exercícios de racionalização na bidimensionalidade da tela, são barrocas, como é barroco também o tratamento matérico dessas formas; um atavismo brasileiro ou o resultado do processamento da forma pela matéria? (de “Fernando Velloso, o artista e o crítico”, no Jornal da ABCA, no. 19, 2009)

[...] Perguntamos: como o artista extrai algo da realidade natural e a transforma em outra realidade? Isto é, como torna “concreta” esta outra realidade, como faz para tornar a obra objeto e não mais representar objeto? Como estetizar este mundo que ele vive e transforma-lo em criação artística?

O artista abstrato não precisa excluir a realidade, nem esquecer a natureza. É da realidade e da natureza que ele recebe as sugestões, nas suas múltiplas manifestações, e que ele sensibiliza transformando em sua obra.

O gesto artístico é plural, é tanto o de utilizar um aparelho fotográfico, quanto manipular um pincel; é muito mais importante não o que representa, mas como o representa. [É uma construção].

[...] Fernando Velloso tem a consciência clara que o espaço da tela não é um espaço de ilusão, ele é espaço de inscrição, de linguagem, de transformação da natureza vivida e sentida em pintura. A construção desse novo espaço plástico, uma espécie de transposição metafórica da concepção de tempo do próprio artista, é já uma abstração. (de “Fernando Velloso e Mariana Canet: as fronteiras entre pintura e fotografia”, no folheto da exposição de mesmo nome, Solar do Rosário, 2019)

[...] Mesmo que relegada por Velloso, nota-se a influência que recebeu da gravura, talvez da xilogravura, na forma do corte do desenho [a tela como “espaço de inscrição”, mencionada acima], no contraste de cores, num expressionismo inicial mas já com uma tendência a geometrização das formas.

[...] Velloso apesar de manter a sensualidade e a dramaticidade da cor e da forma, não ignora a lição de Matisse que sempre propôs “uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem assunto inquietante ou preocupante”.

[Em Velloso] não há perspectiva, pois o quadro é plano, mas há espaço determinado pela matéria e pela cor. Tempo e espaço são duas grandes conquistas da arte moderna; o espaço para o Fernando é estável, duradouro, é o tempo necessário para se ler o quadro, para atravessá-lo com o olhar de um lado para o outro, perscrutar todos os detalhes, nuances de cores e volumes, mas jamais para tentar atingir o objeto. O objeto, se ele existe, está preso, ou mesmo transformado no espaço. O espaço é o universo de suas obsessões formais. (de “Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor”, no catálogo “Fernando Velloso”, 2003)



Fernando Velloso

Composição castanha no. 1 | óleo s/tela | 80x40 cm | 1961 | Acervo MusA

DOMICIO PEDROSO (1930-2014)

Textos críticos

Domicio trabalha como uma espécie de “floração” na pintura, ele escolheu um tema que também é tradicional na arte do Paraná – a paisagem, ela é sua semente. Desenhou e pintou-a inúmeras vezes até sabe-la de cor e, isto então, deu-lhe uma grande liberdade para continuar dissecando o seu motivo.

[...] preocupado com a espacialização, ele parte de uma figuração alusiva, nega toda a perspectiva e afirma a frontalidade da superfície pictórica. É a fusão da cor e do grafismo que se realiza nas suas paisagens.

A escolha da paisagem é recorrente na história da pintura, ou mesmo na história da arte; somente o artista consciente do seu ofício é capaz de transformar a natureza em paisagem. Como nos adverte Georg Simmel: a natureza é contínua, não se fragmenta, é a unidade de um todo e a paisagem é justamente sua delimitação.

[...] No retorno ao Brasil [daquela Paris onde permaneceu de 1959 a 1962 assimilando “a concepção cubista do espaço, o colorismo, a pintura não figurativa ...”], abandonou a pintura ao ar livre (d’après nature) e começou a trabalhar no ateliê a partir de paisagens da sua memória. Simplifica a forma, explora o ritmo das linhas e das cores, buscando a frontalidade da paisagem a partir do espaço plano do quadro. Neste momento encontra novamente nas favelas [do Rio de Janeiro] a possibilidade do tratamento pictórico desejado pela simplificação e geometrização do tema e o abandono da perspectiva; ele aborda agora a construção plástica sob o ângulo de uma transposição ordenada da realidade sensível, mas cujo verdadeiro ponto de apoio é a invenção.

[...] “O signo se faz realidade”, diria Pierre Francastel, pois o artista Domicio Pedroso determina as qualidades do real em função não dos atributos supostamente referenciados deste real, as favelas, os telhados, as pequenas casas, mas da sua própria realidade, suas sensações óticas que o motivam a selecionar estes elementos, as formas, as cores, os conjuntos, pesquisados no interior de um universo de sensações visuais. (de “Domicio Pedroso: tema e variações”, no catálogo “Domicio Pedroso”, Solar do Rosário, 2009)

[...] para o artista que aqui tratamos, a favela hoje é simplesmente um pretexto para continuar fazendo suas variações, da mesma forma que foi a “natureza morta” para os primeiros cubistas, o “signo esquemático” para Giuseppe Capogrossi (1900-1972) ou a “cor negra” para Pierre Soulages (1919). Com relação ao artista italiano Capogrossi, considero que a “variação estrutural” utilizada por Domicio é muito mais rica pela imensa possibilidade que ele abre com relação às variações; ele está muito próximo da linguagem verbal, de um alfabeto gráfico, mas com infinitas articulações. O signo tem a mesma estrutura, mas com múltiplos valores, possibilitando que a linguagem produza

múltiplas composições, diferentes uma das outras, mas todas incluídas dentro de uma mesma serialidade.

[...] Domicio afirma, em entrevista a Adalice Araújo, que seu processo de criação é totalmente subjetivo e é desencadeado por uma “imagem, ou uma visão interior nem sempre muito clara, que surge durante o desenrolar do próprio processo de execução da obra” (Domicio Pedroso, 1994). Da mesma forma conclui Matisse: “Quanto à execução dos meus desenhos de estudo, os meus Thèmes, não vejo tão claramente minha ação, porque é muito mais complexa e muito voluntária” (Matisse, Escritos..., p. 155). São “uma cinematografia dos sentimentos do artista”, isto é, o “cinema”, fotograma por fotograma, de sua própria sensibilidade.

[...] A repetição, o modelo de fotograma de que falamos anteriormente, lembra a apreensão do tempo em Monet: pintar todos os instantes para poder aprisionar o tempo, aprisionar o infinito; Domicio é um herdeiro do impressionismo; ele submete o mesmo tema plástico em variações cromáticas totalmente diferentes como se estivesse em busca de uma totalidade próxima a do cinema, na qual cada unidade fílmica é baseada num enquadramento e numa duração e a sua unidade é o filme: “a perenidade do tempo que passa” (Louis Aragon).

[...] Para abandonar a perspectiva ilusionística, ele partiu em busca da fórmula já proposta por Mondrian: saiu da representação de uma árvore realista e chegou à sua essência – a linha reta vertical. Em um caminho entre a abstração geométrica de Mondrian e a abstração poética de Klee, Domicio deslocou o ponto de vista do espectador para o centro do quadro. Com isso a perspectiva se anulou, a visão se tornou frontal e o quadro se tornou plano. Optou pela forma horizontal ou quadrada, que é a que melhor define a paisagem, e abandonou o volume dado pelo claro-escuro da pintura tradicional, utilizando-se puramente dos efeitos de afastamento e aproximação dada pela mediação cromática.

[...] Klee lhe ensina sobre a estrutura e a textura do espaço sem a figura; sobre o valor da linha, da cor, da tonalidade, que podem ser independentes, mas podem também se inter-relacionar. Tem o modelo da construção do espaço que não é o “lugar” e no qual o objeto se torna secundário. Tanto Klee como Mondrian lhe dão as chaves da redução ao elementar, da síntese e da representação frontal que é o caminho da abstração, conforme já afirmou Adalice Araújo.

[...] Suas cidades, onde alguns gostam de ver favelas, é metafísica, essencial, anônima, é a magia da luz filtrada pela memória [reminiscências de um vitral?], mas é também estrutura e espaço na superfície da tela para lembrar a poesia que surge das coisas comuns e banais. Os minúsculos reflexos laranjas ou amarelos distribuídos no plano da tela indicam, talvez, que o sol não esteja longe ou, na frieza uniforme de uma tela cinza, existe, apesar de tudo, o “calor do conteúdo”. (de “O pintor, poeta do espaço: a obra de Domicio Pedroso”, no catálogo “Domicio Pedroso: variações em torno do tema”, 2011)



Domicio Pedroso

Composição geométrica | acrílica s/tela | 100x100 cm | 2000 | Acervo MusA

PAUL GARFUNKEL (1900-1981)

Texto crítico

[De Paul Garfunkel e Poty Lazzarotto] poderíamos dizer, usando as palavras de Baudelaire, que eram “enamorado pela multidão e pelo incógnito”. E, segundo os critérios de Baudelaire, Garfunkel seria um grande flâneur: “Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito.”

[...] O desenho de Paul Garfunkel é rápido e preciso e, como na obra de Raoul Dufy, a cor entra quase com uma autonomia desenvolta, de um movimento leve que parece evocar a impaciência de um manuscrito musical. Documental e inventiva, gestual, sua obra nada tem de exotismo ou de estereótipo e é sempre lírica.

*[...] Eu já disse em outra ocasião que o desenho é a escritura da imagem, e que a litografia constitui processo muito próximo ao do desenho; na gravura, o artista desenha sobre a pedra que será posteriormente impressa. Garfunkel realizou estes estudos iconográficos [no álbum *Imagens do Brasil* (1958)] do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e, depois, do Norte e Nordeste [no álbum *Novas Imagens do Brasil* (1962)]: homens, paisagens, animais, hábitos e costumes. Um século depois de Jean-Baptiste Debret, Garfunkel também faz sua “viagem pitoresca através do Brasil”, como lembrou Pietro Maria Bardi.*

[...] as pinturas de Garfunkel lembram as dos impressionistas, mas os desenhos nervosos o aproximam das vanguardas históricas do século XX. Mesmo assim, o Impressionismo, como método, sem o conteúdo revolucionário dos primeiros tempos, tornou-se a “forma-tipo da cultura pictórica do Ocidente” (Pierre Francastel). É a primeira manifestação da pintura moderna que provocou todas as transformações formais no século XX – a linha solta, fragmentada e em movimento se completa com a mancha de cor transparente da aquarela. (de “Paul Garfunkel, um pintor da vida no Brasil”, no catálogo “Paul Garfunkel, Imagens do Brasil”, 2014)



Nocturne

Nuit chaude de Paranagua. Le bar du coin éclaire violemment «la rue» d'ou jaillissent les hurlements des postes de radios mêlés aux rires des femmes et des matelots en bordée.

De temps en temps, ces dames viennent prendre l'air sur le trottoir, blanches, noires et mulâtres, légèrement vêtues et outrageusement fardées.

Dans la journée elles vivent dans la rue; innocentes comme des pensionnaires, elles jouent à la balle ou à la «peteca» avec les enfants du quartier.

Noturno

Noite quente de Paranaguá. O bar da esquina ilumina violentamente "a rua" de onde brotam os gritos dos aparelhos de rádio misturados aos risos das mulheres e dos marujos em festa.

De vez em quando, essas damas vêm tomar ar na calçada, brancas, negras e mulatas, pouco vestidas e escandalosamente maquiadas.

Durante o dia elas vivem na rua; inocentes como alunas de internato, elas jogam bola ou "peteca" com as crianças do bairro.

Paul Garfunkel

Noturno | litografia aquarelada | página XIV do álbum "Imagens do Brasil" | 1958 | Acervo José Carlos Cifuentes

VIOLETA FRANCO (1926-2006)

Texto crítico

Maria Violeta de Carvalho Franco, pintora, gravadora e pesquisadora, nasceu e faleceu em Curitiba, Paraná... Ela fez parte desta geração inquieta e entusiasmada pelo existencialismo que chegava da França e pelo expressionismo de Guido Viaro e Poty Lazzarotto, ambos colaboradores da revista Joaquim.

[...] O pensamento existencialista Sartriano diz respeito à própria realidade humana, às questões de liberdade e responsabilidade que estavam sendo equacionadas; [...] E é desta inquietação, desta angústia, de existência autêntica e inautêntica que falavam os “moços” do Joaquim e, depois, da “Garaginha”. Eles todos tinham certeza da sua “liberdade de escolha”.

[...] Foi justamente neste ateliê [de Violeta], a “Garaginha”, quando a Avenida Iguaçu ainda abrigava as vilas e as chácaras na periferia da cidade, que se reuniu o primeiro grupo de jovens artistas da vanguarda curitibana ansiosos pela renovação da arte paranaense. Comandados por Guido Viaro, eles abriram as portas da arte moderna no final dos anos 1940 e inícios dos anos 1950.

[...] Guido Viaro foi que primeiro lhe orientou na pintura, e, junto com Poty Lazzarotto, que ministrou um curso de gravura em Curitiba quando de seu retorno de Paris, determinaram o caminho que Violeta seguiria. Ambos artistas são pioneiros da tendência expressionista dominante na Curitiba dos anos 1950, ligados à figuração subjetiva, centrada no homem, e tratavam com violência formal os fatos do cotidiano. Assim, para ela, pintura significa liberdade, e gravura, disciplina.

[...] A liberdade expressiva de Violeta é intuitiva e visceral e não teme desrespeitar as normas das misturas cromáticas. Ela não procura a pureza, ela quer a expressão e vai em busca do signo como vestígio, [...] vai em busca da alegoria, do objeto contaminado pela realidade que ela pretende representar.

[...] em São Paulo frequentou o ateliê Gravura Atual se tornando amiga da artista argentina Maria Del Carmen Perez Sola, professora também de alguns gravadores paranaenses. A convite de Perez Sola, Violeta voltará a São Paulo em 1982 para ministrar um curso de gravura em relevo (a técnica da “Colografia”, desenvolvida por ela e por Orlando Dasilva no

ateliê da Fundação Cultural de Curitiba). Posteriormente foi convidada, novamente por Perez Sola, fundadora e coordenadora do Clube de Colecionadores de Gravura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, para fazer parte do Conselho de Artes Gráficas do museu, entre 1986 e 1990, período que voltou a residir na cidade de São Paulo.

[...] A gravura sempre foi o espaço experimental para Violeta, o local onde ela podia dominar a sua criatividade, controlar a sua liberdade e desenvolver sua habilidade gráfica. Mas segundo Perez Sola “a grafia surge entrelaçada no meio de outras manifestações e atividades, ficando difícil achar o corte onde termina um para dar início a outra”.

[...] Em Curitiba, a partir dos anos 1970, sua pintura vai em direção ao gestual e começa a se impregnar de muitas cores; as telas também aumentam de tamanho como se ela pretendesse a pintura mural. Folhagens, fragmentos vegetais, plumagens, folhas, flor, pétalas, cálices, corolas, frutos, zoomorfos são agora os seus temas. As cores também se libertam e, cada vez mais, se tornam luminosas e vibrantes, deixando transparecer os brancos da tela. O tema do quadro é passado para o segundo plano, Violeta vai em busca das massas coloridas, dos ritmos das cores, ao encontro da luminosidade. A coerência expressionista se mantém, mas o seu espírito irrequieto leva sua obra a se fundamentar na mudança, nas mutações, nas metamorfoses.

[...] O leque temático se abre da flora para a fauna. Além das folhagens aparecem os pássaros, os peixes, mas podem conter também figuras humanas, formas sempre resultante de uma vivência intensa, incluindo seu papel de mulher e de pessoa humana.

[...] É a ruptura com o ilusionismo, é a luz mesmo, a luz atmosférica, que Violeta decompõe segundo seus próprios critérios e que são mutáveis, coloca em jogo uma espacialidade na qual a ausência da linha do horizonte reduz consideravelmente a profundidade de campo.

[...] Violeta por vezes mergulha na abstração, não por muito tempo, pois cada quadro seu é uma abordagem na qual o quadro mesmo pede a solução. Pintar é produzir um mundo, não reproduzir uma imagem do mundo; o processo do quadro depende dele mesmo, vai sendo criado junto com a construção do mesmo quadro. É intuitivo, exigiu a gestualidade, o gesto largo, o gesto que reproduz a memória do mundo vegetal ou animal. (de “Violeta Franco: a ‘Garaginha’ e a Arte Moderna no Paraná”, no catálogo da exposição no MON, 2013)



Violeta Franco

s/título | monotipia | 76x56 cm | 1999 | Doação de regina e joão Casillo

ORLANDO DASILVA (1923-2012)

Texto crítico

Sua verdadeira fascinação é com a água, e tudo o que vem dela, as suas metamorfoses frequentes, mas principalmente que a água só possui uma forma quando é aprisionada. Orlando é como a água, se fixa sempre no conteúdo, como ele sempre diz, e não na imagem, lembra-me Bachelard: “No tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade”. (A água e os sonhos)

O que lhe interessa é essa imaterialidade da água, o fluído, o líquido, o misterioso, o disforme que precisa ser aprisionado para obter uma forma: a água-forte, a aquarela ... mas na sua criação sempre há vazios, e são “... as matérias elementares [que] colocam em ordem nossos sonhos”.

[...] Procurou a ponta-seca e, para descansar, usava a aquarela, mas sempre seus temas se aproximavam da paisagem, principalmente da marinha, que possibilitavam seu contato com a natureza, mas a sua paixão na gravura é a água-forte, quando o ácido lhe deu o “deslumbramento da textura”: “o gravador desenha somente traços”, é quase um trabalho de joalheiro, é na gravura que ele “desabrocha como uma medusa no mar” (Bachelard).

[...] Orlando concorda, inclusive com Fayga Ostrower, que a gravura é uma chamada “arte de música de câmara”, resultado da sensibilidade do artista, num trabalho paciente, introvertido, quase sozinho no seu momento de criação e cujo processo é muito rígido, exige frequentes experimentações e diversas modificações na matriz, além de um controle consciente dos acidentes possíveis.

No gosto dos clássicos, a escolha da gravura como meio queria mostrar o seu rigor e a sua nitidez como escritura, representava as aspirações científicas da arte e o buril era o seu instrumento privilegiado: na água-forte de origem barroca, o artista podia melhor representar com espontaneidade o seu ser íntimo, dissolvendo lentamente a realidade tátil.

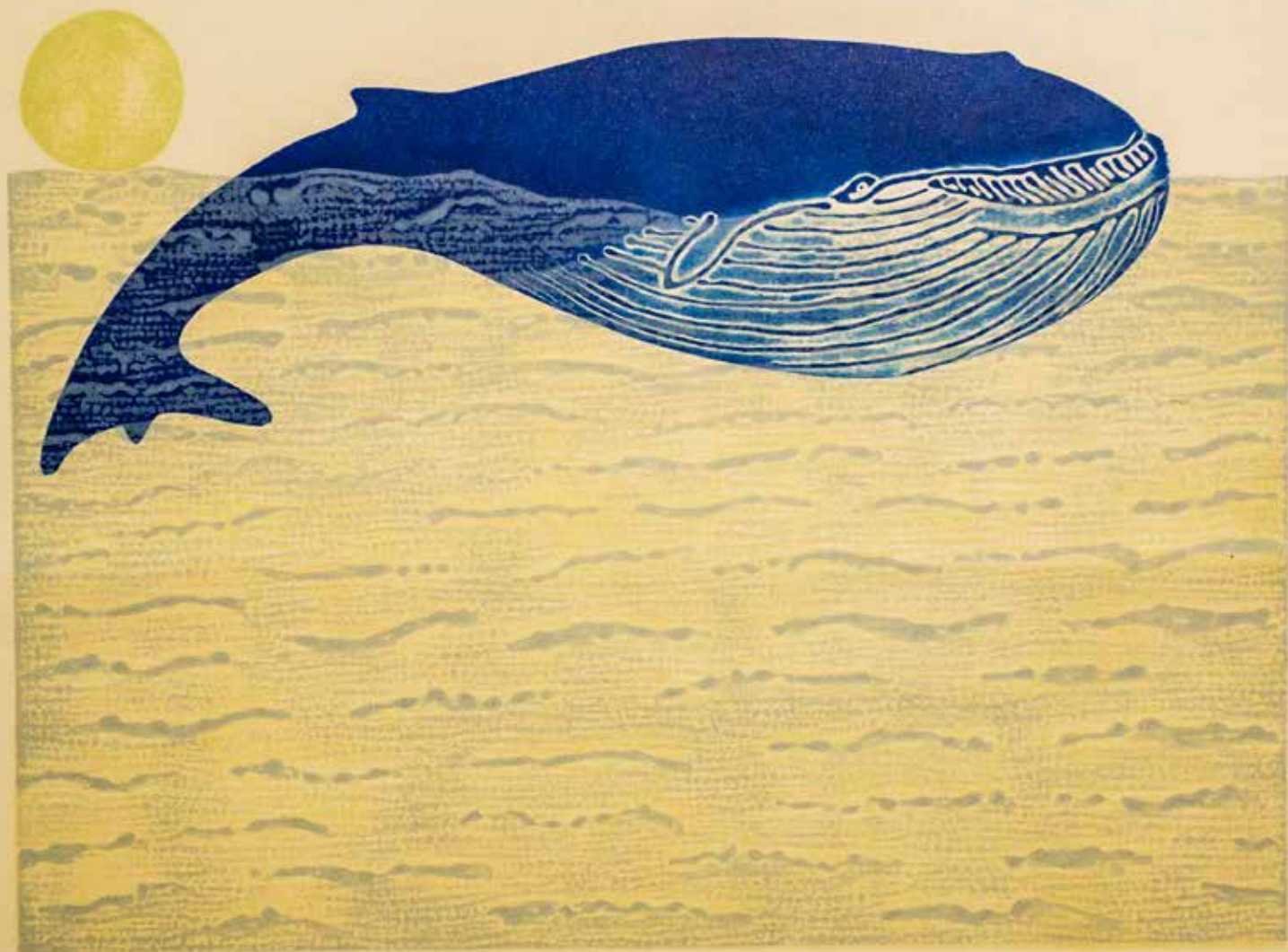
[...] Desde 1942 ele se diz ver envolvido com estas duas espécies de líquido: a água-forte e a aquarela [termo adotado por Orlando], a primeira destruidora, seguida pela outra que é renovadora.

[...] Agrupando suas gravuras com as suas aguarelas melhor podemos analisar o valor de seu simbolismo, a criação de um “bestiário” totalmente particular, surgido das associações de formas da natureza com sua memória pessoal e que tem origem na infância, ele criou todo um conjunto de figuras que correspondem ao seu imaginário, construiu a sua mitologia pessoal.

[...] As águas vão trazendo os animais marinhos que se associam à figura feminina, os peixes, as mulheres e as sereias. Assim vai constituindo o seu “bestiário ingênuo”, segundo Walmir Ayala. Acrescentemos, então, os golfinhos, delfins ou botos; bois, hipopótamos, árvores, mulheres ou anjos, um rinoceronte que nos parece uma homenagem a Dürer (pintor, gravador e aquarelista do Renascimento Alemão). Também há monstros, polvos, mulheres-sereia, cujos corpos se transformam em contornos geográficos e seus seios viram montanhas.

[...] Ele não nega sua atração pelo simbólico, formas e ritmos, formas flutuantes que tem nas sereias a síntese da relação entre a imagem e seu conteúdo.

[...] As imagens flutuantes remetem novamente ao aéreo icariano, de um mundo sem alto nem baixo, “um mundo cósmico libertado de seu peso” (Buci-Glucksmann). A leveza do ser a caminho de sua imaterialidade; o leve, o suspenso, o que flutua, a leveza é um paradigma estético e cosmológico. (de “Memórias de um homem sem memória” do catálogo “Orlando DaSilva”, 2008)



43/50 Orlando DaSilva 1973

Orlando DaSilva

Baleia azul | gravura | 33x44 cm | 1973 | doação de José Carlos Cifuentes

RONES DUMKE (1949-2020)

Texto crítico

Ele é um gentleman!

Elegante no agir e no falar. Seu presente se fundamenta no passado, é um verdadeiro herdeiro dos 25 séculos de cultura Ocidental. Mas sempre foi vanguarda desde quando ressentiu, mais do que qualquer outro artista do Paraná, o choque conceitual dos anos 70 no século passado. [...] a crítica de arte não pretende decifrar todos os mistérios embutidos nas obras de arte, o que tentaremos fazer é, em observando atentamente a obra de Rones Dumke, procurarmos algumas portas, mesmo que pequenas, para conseguir penetrar em seu mundo com o intuito de iniciar um diálogo, no qual a nossa percepção de mundo, fará a leitura daquilo que ele se dispôs a nos mostrar.

Como para Leonardo da Vinci, ou então posteriormente para Marcel Duchamp, “a pintura é coisa mental” e está “... à serviço da mente”. A famosa janela de Duchamp, “Fresh Widow” (de 1920), não é mais a Janela de Alberti – aberta para o espaço -, ela é uma janela negra, bloqueada, seus vidros são lacrados com couro preto, onde nada se vê, mas que abre a nossa mente para tudo ver. Diz Duchamp: “eu poderia ter feito vinte janelas, com uma ideia diferente em cada uma, sendo as janelas chamadas ‘as minhas janelas’”, mas ele fez somente mais uma “La Bagarre d’Austerlitz” (em ambas estão presentes os seus jogos de palavras) e continua dizendo que usou “a ideia de janela para tomar como ponto de partida”. “Fresh Widow” faz referência ao privado, ao indivíduo fechado no seu mundo interior, ao contrário em sua reflexão de “La Bagarre”, esta se refere ao público, a tudo o que o espectador tem a ver, mas não vê, seu bloqueio agora é intelectual. [Eis o nosso fundamento para procurar as portas de entrada à obra de Rones Dumke].

[...] não é nova [na obra de Rones] a associação de imagens, normalmente retiradas de um tempo longínquo, um tempo que passou e que restou na memória, um tempo sem tempo de uma visão apolínea, estável, entre o simbólico e o narrativo: a estatuária clássica greco-romana, Rafael, Ingres, David, os simbolistas franceses como Gustave Moreau, ainda William Blake, Dante Gabriel Rossetti. A colagem também não lhe era desconhecida, é o seu repertório material para descrever a “aventura humana”.

[...] ele se aventura por novos caminhos, mas a tendência escolhida já se abria dentro da arte do Paraná, uma tendência “metafísica”, surreal, com forte apelo ao inconsciente do observador e de grande rigor formal (que aparece também na obra de Isabel Bakker e Rubens Esmanhotto, entre outros).

O contato com o artista Carlos Scliar foi decisivo para sua obra (o mesmo ocorrendo com outro paranaense, o pintor Carlos Eduardo Zimmermann); a partir de um comentário de Scliar dizendo que seu trabalho “*tinha uma qualidade metafísica*”, foi a motivação para continuar produzindo, assim ele nos explica:

“Eu já tinha algumas sementes, antes de ler sobre a estética, principalmente, do surrealismo, que me interessou muito, de princípio, eu já tinha intuitivamente, já sabia mais ou menos a direção que eu iria tomar. E que eu queria inclusive, fazer uma obra que tivesse uma mitologia pessoal, que tivesse uma alquimia pessoal, das minhas coisas, dos meus elementos, das minhas ideias.” (Rones Dumke, 2015)

[...] *É o olhar da medusa que tudo petrifica, congela, fixa, produzindo uma nostalgia mágica, uma impressão de estranheza, justamente uma “beleza que vem do abismo”* (Christine Buci-Glucksman). Rones trabalha o fragmento, a exatidão do detalhe, petrifica a imagem saída de um tempo para se tornar permanente. É alegórica, carregada de melancolia, quem sabe de um paraíso perdido onde tudo seria perfeito.

[...] *Apesar da grande semelhança com os métodos surrealistas que Rones Dumke utiliza para a elaboração de suas colagens, não é nem o insignificante, nem o ridículo, que ele apresenta, mas ele busca seus personagens, antigos ou atuais, em uma mitologia pessoal e atemporal, mais próxima da de “De Chirico” do que de “Max Ernst”. Talvez ele esconda sobre uma forma próxima de Ernst, o colar, raspar, esfregar ou riscar, um conteúdo de sabor mágico e metafísico que faz lembrar De Chirico.*

[...] *Estes trabalhos de colagem, raspagem e de decalque, são realizados à partir de material retirado de antigas reproduções, livros ou revistas, que são como palavras separadas de seus contextos e que ao se reagruparem novamente em situações diferentes, geram novos significados, lembrando os famosos “cadares exquis” dos surrealistas, usados por eles tanto com palavras como também com imagens.*

[...] *Para ele é maravilhosa a manipulação desse material, a alquimia, o hermetismo, afinal “um pouco de mistério sempre fica”, ele nunca quis que a facilidade de leituras fosse característica dos seus quadros, sempre trabalhou com significados.*

Rones Dumke sempre procura o seu assunto lírico através da natureza ou das alegorias poéticas da tradição clássica, como os simbolistas ele valoriza as formas e os elementos, a espuma, o fluído, a superfície, a água, a profundidade ou o abismo. (de “Os Átrios de Memória de Rones Dumke”, na Revista Ideias, no. 170, Curitiba: Travessa dos Editores, 2015, p. 36-41)



Rones Dumke

s/título | da série "Ocidente e Oriente" |
colagem | 18x58 cm | 2011 | doação de
Eduardo Beirith

JAIR MENDES (1938-2017)

Textos críticos

É considerado um dos artistas que mais fielmente mantém a figuração “expressionista” seguindo o veio riquíssimo que foi explorado inicialmente por Viaro, mas é também uma classificação que não tem muito a ver com Jair; ele escapa a ela sem no entanto o expressionismo lhe ser estranho, principalmente nas suas soluções plásticas. O “expressionismo” de Jair Mendes é rebelde e explosivo, por isso alegre e colorido.

[...] Jair é o desenhista e o pintor da condição humana, do herói e da vítima, do amor e do ódio, da alegria e da tragédia, do humor e da tristeza. O que conta é sua espiritualidade amadurecida nos formas de um dramático existencialismo católico. Toda a sua obra tem um sentido de meditação, os personagens desfigurados ou transfigurados se situam fora do tempo e refletem um mundo interior onírico, formado pelo realismo trágico de homens e mulheres que por vezes, também eles, estão em introvertidas meditações sonhadoras.

[...] Desde o início de sua carreira profissional de artista plástico, Jair se preocupou com os aspectos pedagógicos da arte. Participou da criação do Círculo de Artes Plásticas do Paraná junto a outros colegas recém-formados da Escola de Belas Artes e foi professor de educação artística durante muito tempo. Estes fatos, mais a sua formação acadêmica, lhe fazem um conhecedor da história da arte e assim, sua obra é uma forma de síntese dos artistas do passado que trabalharam com profundidade as relações entre o sagrado e o profano, a realidade da arte e a realidade da sociedade.

[...] Suas novas pinturas, trabalhadas com a transparência das cores, talvez numa metáfora do vidro, são camadas não estabilizadas de tintas que se movem; sobre estas camadas entra o grafismo, que é a sua grande tradição do desenho e que ele mantém com maestria. O grafismo sempre faz surgir a figura humana que por vezes se fragmenta ou se dissolve na pintura. (de “Jair Mendes, o lado humano do sagrado”, no catálogo da exposição “Jair Mendes”, 2005)

[...] A obra de Jair Mendes é um canto, quase um grito; é uma Ópera realista, trágica ou cômica, ópera séria ou ópera bufa, mas sempre ópera; ele mesmo gosta de cantar, no seu corpo corre o sangue dos Rondinelli, do Scala de Milão; sua preferencia é a ópera romântica, e é, justamente na concepção que o romantismo faz do amor que encontramos a mais clara assimilação entre o sagrado e o profano, [...] é o artista no melhor momento de sua criação quando seu traço incisivo e forte se mistura com a matéria e a cor que nos fazem pensar se Jair já não está procurando as soluções da abstração lírica. (de “Jair Mendes: o lado humano do sagrado”, no Jornal da ABCA, no. 9, 2005)



Jair Mendes

Figura com flores | óleo s/tela | 70x50 cm | 2005 | Acervo Fernando Bini

JOSUÉ DEMARCHE (1958-)

Texto crítico

Ninguém passa ileso diante de uma tela de Josué Demarche.

[...] O primeiro pensamento que nos vem é a exclamação de Diderot diante de uma tela de Chardin: "... não é o branco, o vermelho, o preto que você mói na tua palheta, é a substância mesmo dos objetos, é o ar e a luz que você prende na ponta do pincel e gruda na tela" (Salão de 1763).

[...] A sua vontade de desenhar começou cedo e, entre 1978 e 1982, frequentou os atelieres da Casa Alfredo Andersen onde trabalhou sob a orientação de Luís Carlos Andrade Lima e Alberto Massuda, dois grandes artistas contemporâneos do Paraná. É possivelmente que dos ensinamentos de Andrade Lima venha esta sua estruturação da composição, a valorização que faz da figura humana e a importância que ele dá aos planos de fundo do quadro; é provável também que tenha começado nos cursos de Massuda esta sua paixão pelos empastamentos, o uso da cor (uma cor que remonta a Cézanne e Matisse), e o automatismo gestual de origem surrealista, que ele concluirá com o aprendizado em Toronto junto a artistas como William Ronald, ligado a uma tradição que vem desde Borduas, Tom Thomson e Riopelle e que usam com toda a liberdade a matéria pictórica.

[...] As paisagens lembram Soutine, pintadas com uma massa espessa, incandescentes onde casas e árvores se entrecrocavam num espaço saturado, os empastamentos destacam a presença dos vermelhos, dos amarelos, das terras, com toques de branco (como em Bacon). Há fogo, há terra, é telúrico; das árvores numa paisagem restam os troncos e galhos queimados mantendo ainda os restos das brasas. A violência da cor, a exuberância inesgotável das formas, proclamam no seu trabalho a abundância e a embriaguez das energias criativas. Tudo é resultado de investigação, de trabalho, de prazer.

[...] A imagem aparece no final do processo pictural e esta imagem nada tem a ver com a imagem copiada. Com o retrato da realidade; ela joga com a analogia, possivelmente premeditada, mas que deve mais aos meios picturais do que ao modelo no qual se inspira, elas brotam do interior do artista como uma linguagem fluente, ardente, uma linguagem do desejo, traduzida em intensidade pictórica e cromática, cuja fonte desta "escritura" rápida, livre, espontânea e automática se encontra no "expressionismo abstrato" dos artistas canadenses ou ainda na pintura de Karel Appel, de Asger Jorn, de Jean Fautrier, mas também de Matisse e Picasso. (de "O prazer da cor e da matéria: pinturas recentes de Josué Demarche", no catálogo da exposição "Demarche" no Museu Universitário PUCPR, 2000)



Josué Demarche

Bernunça | óleo s/tela | 64x85 cm | 2016 | doação do artista

JOSÉ ANTONIO DE LIMA (1954-)

Texto crítico

Quando os artistas da Transvanguarda Italiana redescobriam, no final dos anos 70, que fazer arte é “pôr a mão na massa”, incluindo o seu sentido literal, enviaram um sinal de alerta para um jovem artista que ainda tateava seus primeiros passos na produção artística. Seja nos processos manuais da produção da obra de arte ou nos meios eletrônicos atuais, o prazer da arte está no fazer, no metamorfosear, no transformar matéria em forma. A arte retornava nesse momento aos seus motivos internos, ao seu lugar por excelência que é encontrar dentro de si a energia necessária para construir imagens.

[...] Dos grafitos, dos desenhos, dos Totens, dos Casulos surgiram as Catedrais e as Tramas – “do casulo à borboleta”, diz o artista –, mas é sempre a ação do artista sobre a matéria, é a crisálida que surge pela transformação da matéria viva como a larva ou mesmo da matéria inerte, que se alça em vôos no espaço: um silêncio vivo em escala monumental. [...] Todas as suas buscas, ensaios e caminhos percorridos mostram que é na procura e no trabalho árduo e rigoroso que se forma o artista. Pelo amor aos detalhes, pelo recolher as pequenas sensações e os pequenos pensamentos no desejo de sempre permanecer em mudança e aberto às experiências.

[..] Os Casulos [previamente projetados em desenho] pertencem à etapa intermediária, prontos para que o artista manipule o material amorfo e arranque o “ser do não ser”. As “catedrais” são as consequências diretas da sua pesquisa formal que se consolidam nas Tramas, cujo material efêmero [como voltando ao desenho] solicita a permanência. [...] no início era o plano que alçou vôo sem abandonar os seus começos.

As metamorfoses mostram que tudo pode se transformar em tudo em direção a um centro do “inespacial” e do intemporal, talvez do invariável também, mas na sua obra, José Antonio mostra que tudo é temporal e só podemos perceber as coisas através da mediação do espaço e do tempo. (de “A síntese de um percurso”, no catálogo “José Antonio de Lima: trajetórias”, 2013)



José Antonio de Lima

s/título | mista s/papel | 102x114 cm | 2017 | doação do artista

MAZÉ MENDES (1950-)

Texto crítico

Quando temos diante de nós o conjunto de obras de Mazé Mendes, parece-nos que ela quer fazer reconhecer e, ao mesmo tempo, celebrar o instante mítico da pintura. Metodicamente ela abraça a ação pictórica com uma grande qualidade técnica para revisitar, ou mesmo interrogar com inquietação, a história da pintura no interior de sua própria linguagem. Consciente de que a pintura é um “tornar imagem”, que o quadro torna sensível um objeto ausente, isto é, torna-o signo, a artista demonstra assim o quanto nossa dependência à imagem é essencial.

[...] Muitas vezes coloca o observador diante de uma grande abstração, diante de uma grande superfície vibrante de luz e de cor, para, ao mesmo tempo, envolve-lo num ambiente total de prazer diante da pintura, lembrando o que Matisse queria: “uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem assunto inquietante ou preocupante”.

[...] A artista estudou e pesquisou o desenho e a gravura, origem de seu traço forte, que sempre faz apelo ao pictórico, sempre é pintura. Gosta de desenhar com o pincel e assim, o preto, o branco e a disciplina da gravura estão sempre presentes nas suas pinturas. A relação entre grafia e pictorialidade, ela a encontrou na obra da artista paranaense, de origem chinesa, Helena Wong, que lhe remetia a Francis Bacon e em Franz Kline, ainda persistindo em suas buscas da oposição entre a grafia e a massa (o linear e o pictórico de Wöllfflin).

[...] Seu jogo de pintura e escritura veio tecido da sua memória, construído pelo seu pensamento. Então ela pinta e escreve na tela o que voluntariamente foi esquecido e que será a sua forma suprema de memória: “No fundo, escrever e desenhar são idênticos” (Klee).

[...] Mazé optou pela indicação de Klee: “ver com um olho, sentir com o outro”. Assim, ela faz com que o observador tenha a chance de se aproximar do seu universo, cujo objetivo é a felicidade de ver e a alegria de olhar. (de “Os palimpsestos cromáticos de Mazé Mendes”, no catálogo “Matiz. Mazé Mendes”, 2004)



Mazé Mendes

s/título | da série "Horizontalidades possíveis" | óleo s/tela | 100x100 cm | 2018 | acervo do artista

Antes de apresentar os artistas-escultores desta exposição, devemos introduzir um dos nossos mais importantes artistas gráficos do século XX:

Napoleon Potyguara Lazzarotto, o Poty, que junto com Guido Viaro forjaram a nossa modernidade. Poty, no âmbito do Paraná, é bem conhecido como gravador, desenhista, ilustrador e muralista, porém, no âmbito nacional, apesar de sua intervenção precoce nos ambientes culturais e artísticos de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife, só é conhecido como ilustrador de livros literários (por certo, de grandes editoras como, dentre outras, a José Olympio, a Civilização Brasileira e a Itatiaia).

Assim, por exemplo, José Roberto Teixeira Leite, em seu clássico *A gravura brasileira contemporânea*, afirma que “Conhecido na atualidade mais como desenhista e ilustrador, Poty foi um dos primeiros gravadores que se sobressaíram na década de 1940, sendo autor de obra vasta e valiosa. Organizou ele o primeiro curso de gravura do Museu de Arte de São Paulo, em 1950, tendo tido então a oportunidade de iniciar a inúmeros jovens” (1966, p. 9).

No entanto, apesar desse sucesso gráfico de Poty, seu viés de artista-ilustrador, capturado pelo título de “o Gustave Doré da arte brasileira” (por Valêncio Xavier), é pouco estudado na academia, e a contribuição de Fernando Bini nessa direção é relevante e oportuna.

POTY LAZZAROTTO, ILUSTRADOR (1924-1998)

Textos críticos

Com Poty (Napoleão Potyguara Lazzarotto) o Paraná se integra nos movimentos modernos brasileiros. Ele ajuda a dar o impulso, junto com Viaro, para que a arte do Paraná entre em movimento, saia de seu marasmo. Tendo frequentado a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, o atelier de Carlos Oswald e a École de Beaux Arts de Paris, Poty faz a ligação entre a sofisticação do desenho de origem europeia com a ingenuidade da forma tipicamente brasileira, além de promover a combinatória mágica entre o antigo e o moderno, por isso escolhe, de início, a gravura, que é muito mais dinâmica para relatar os acontecimentos e valorizar o ser humano; sua realidade é uma realidade vivida, quase autobiográfica, tirada de uma experiência pessoal, mas que conserva, também, o mistério de sua origem, mágica ou mística, real ou social que lembra as palavras de Barnett Newman também nos anos 40, para quem a pintura deveria encarnar “o complexo que estabelece o contato com o mistério – da vida dos homens, da natureza, do caos duro e negro da morte, ou do caos mais cinza e terno que é a tragédia” e ele mesmo conclui que estas imagens que atualmente são feitas, podem ser compreendidas pelo homem simples e comum de hoje, “sem os óculos nostálgicos da história” é o que encontramos no caráter “realista expressionista” ligado à temática social de Poty. (de “Arte paranaense: movimento de renovação”, no catálogo da exposição, CEF, 1998)

Poty é desenhista, é um mestre da linha, do vigor do traço sintético e altamente expressivo, ao mesmo tempo que se utiliza de uma linguagem clara – “eu não me dou bem com a cor” (Poty). Pela problemática da cor é que ele opta pela gravura, com o expressionismo retoma a importância da intensidade dramática do claro e escuro: “eu me interessava muito mais pela gravura, por causa do preto e branco” (Poty).

[...] A vocação do “múltiplo”, intrínseca na gravura, como uma possibilidade de democratização da arte, o conduz às ilustrações. Como se aprende a ver aprendendo ler (Debrai), jamais se capta uma imagem independente de sua cultura e o caminho da imagem passa pelo livro. Poty foi grande ilustrador porque foi grande leitor. Na ilustração ele acentua o valor verbal da origem da representação gráfica e, por esta razão, as imagens que cria são carregadas de significados, profundas, que vêm de sua memória e não simplesmente da representação de acontecimentos da atualidade.

[...] Se na narrativa de [Guimarães] Rosa há uma genealogia medieval, também encontrada na literatura de tradição oral nordestina, esta narrativa se encaminha em direção a um barroquismo, sem deixar de fazer incursões no claro-escuro da influência clássica. Assim são os signos-hieróglifos de Poty, que partem também de modelos xilogravados, como as capas dos pequenos livretos de cordel, acentuando o valor do claro-escuro para atingir a profusão de elementos próprios do barroco. A ilustração se torna, desta forma, uma forma de paratexto, pois abre a possibilidade de outras leituras [...]. (de “Poty, ilustrador de Guimarães Rosa”, no Jornal da ABCA, no. 13, 2007)

O seguinte trecho da poesia de José Cadilhe (p. 17-19) mostra, no caso de Poty, o dito por Bini: “foi grande ilustrador porque foi grande leitor”:

A Alma, / encarcerada na matéria, / obedece à lei física / e toma / a forma / do vaso argiloso que a contém.

[...] Considerada em si mesma, / na sua essência divina, / a Alma / é pura, / inocente / e boa, / sem atritos, sem paixões.

Princípio alheio ao Bem e ao Mal / como as aves, que cantam / inconscientes, / nas gaiolas, / que são cárceres; / como as estrelas, / que brilham sem saber que o Mundo / as contempla; / [...] porque a Alma, em sua essência, / é pássaro, / estrela, / sol; / toda feita dos bálsamos / da luz.

obedece à lei física
e toma
a forma
do vaso argiloso, que a contém.
Faz-se carinhosa, sutil, diáfana;
filigrana de Bondade,
dulçuroso manancial de afetos puros,
ou fogaréu voraz que tudo arrasa;
bandido que empunha um bacamarte;
vibora, que se enrolilha
para morder
e instilar
mortífero veneno,
nas alternativas das paixões humanas.

Considerada em si mesma,
na sua essência divina,
a Alma
é pura,
inocente
e boa,
sem atritos, sem paixões.

18



Poty Lazzarotto

A alma encarcerada na matéria | ilustração | 1944 | em "Delirium Tremens" de José Cadilhe, GERPA, 1945 | livro doado por José Carlos Cifuentes

a seguir, As artes tridimensionais da nossa
"contemporaneidade" na crítica de Fernando Bini

ELVO BENITO DAMO (1948-)

Texto crítico

Elvo foi companheiro das vanguardas que desde os anos 70 puseram à prova uma quantidade de materiais, incluindo algumas vezes os inabituais, mas sempre deu a sensação de estar ao lado daqueles que desejam ficar de acordo com a tradição e não se importam nem um pouco de serem modernos ou não. Ele segue seu caminho de experiências sem dogmatismo, com humor e com grandes preocupações teóricas.

Ele desafia a modernidade quando lava a pedra e o mármore, quando funde o bronze, quando solda a sucata, quando entalha a madeira.

[...] Elvo ama o movimento, o jogo e a fantasia e ele reduz o mais que pode o peso da matéria e a sua imobilidade, mostrando que a escultura é uma arte do espaço que exige modelagem e trabalho artesanal.

[...] Se o “bode” e a “cabra” (os caprinos) [um de seus temas principais] são fortes, expressiva e plasticamente, não é possível ignorar também que são animais rebeldes, orgulhosos e resistentes, indóceis, que jamais se deixam domesticar completamente. La Fontaine lhes destaca o gosto pela liberdade, de uma liberdade espontânea que levou a darem seu nome aos “caprichos”, e não esqueçamos também que foi do canto do cabrito que nasceu a “tragédia”. (de “Elvo Benito Damo”, no catálogo da exposição no Museu Alfredo Andersen, 1996)



Elvo Benito Damo

Bode com rodas vermelhas | alumínio, madeira e metais | 148x48x119 cm | 1995 | Acervo MusA

ELIZABETH TITTON (1949-)

Texto crítico

[...] ela começou seu trabalho artístico pela gravura, técnica na qual a mão é solicitada com muita intensidade e as intervenções puramente mecânicas são pouco consideradas; e é pela gravura que ela chega à escultura.

Realizando experiências com diversas matérias ela toma consciência da dicotomia entre esculpir e modelar, e seguindo a tradição modernista iniciada com Rodin, ela acentua sua ação no modelado, sem esquecer que este é consequência também da obra de grandes gênios passando por Miguel Angelo e Bernini.

[...] Nas utopias estéticas contemporâneas as formas não acabadas, incompletas, fragmentadas, rasuradas ou infantis, querem a “dessublimar” a arte no sentido de fazê-la escapar da “boa forma” (o que não acontece de todo na obra de Elizabeth Tilton) e acentuam o caráter instável e impuro da arte contemporânea caminhando para a realização da arte total, arte como instrumento de transformação da vida.

[...] As memórias de infância remetem ao simbolismo de Bilac e conduzem à sedução adulta: a obra de arte é o resultado do amor e da paixão, o importante é a poesia, a metáfora, o cativar, o criar laços, mas a clareza conceitual é praticamente impossível. De Bilac ainda, a paixão pela beleza ideal e a busca incessante da perfeição, cheia de emoção pessoal.

[...] As rosas vermelhas são símbolo da paixão, as hastes polidas fazem o jogo do contraste entre o liso e o rugoso, a luz e a sombra; o liso pede o olhar do conjunto e do detalhe, potencialmente infinito ele exige uma relação ótica e tátil. O rugoso é anulado pela luz das rosas e o todo se torna um espaço aberto que pede música, talvez um tango de Piazzola, para dançar, ou um concerto de violino para sentar, calar e esperar ... (de “Elizabeth TITTON, das esculturas surgem as instalações”, no catálogo da exposição de mesmo nome no Museu Universitário PUCPR, 1997)



Elizabeth Tilton

A alma se mostra aos olhos III | alumínio, vidro e resina
168x35x20 cm | 1997 | Acervo MusA

JOSÉ ANTONIO DE LIMA, ESCULTOR

Textos críticos

José Antonio de Lima pintava, amassava diversos materiais, misturava, modelava, esculpia com papel e arame, com tecido, terras ou limalhas de ferro; mas um dia estas formas que, num momento anterior, tinham saído do plano para o espaço tridimensional da escultura e dos volumes, quiseram alçar vôo. (de “As (im)permanências de José Antonio de Lima”, no folheto do “Projeto Tramas: (im)permanências”, 2011)

[...] O trabalho de José Antonio, na sua contemporaneidade, quer mostrar como se dá o encontro do ser sensível dentro da obra de arte, a experimentação de formas e sobre as formas; a forma como processo na dificuldade de criar imagens e com isso, a necessidade de verticalizar esta imagem. A imagem que quer voar, se libertar de sua forma [...].

[...] As suas esculturas, pois José Antonio é, sem dúvidas, escultor, fazem parte da [sua história a partir] da pintura. [...] Ele logo substitui a técnica clássica de pintar pelo uso de massas que produziam superfícies densas de aspecto corpóreo. [Seus] primeiros trabalhos, incluindo os experimentos com desenho, traziam um sentido de vazio e de uma nova espacialidade pelo seu domínio da textura. [...] o artista inscreve, incisa, entalha ou rasga, lembra ou faz referencia ao muro e ao grafite, coloca signos ancestrais, memórias do tempo, sempre em franca oposição ao permanente.

[...] “... gosto muito de fazer as esculturas pelo seu movimento, pelo seu desenho, que começa nos desenhos e na pintura”, diz o artista, e o seu desenho também é espacial.

[...] José Antonio não gosta de esculpir (no sentido tradicional do termo), mas de manipular o material, reciclar a matéria [com sua conotação dinâmica], gosta da modelagem, do torcer, tender, não de soldar, mas colar, agregar, por isso a estrutura [aparentemente] sólida [de algumas de suas esculturas como as Catedrais e as Tramas] é falsa, efêmera, feita com materiais pobres como o papel, os tecidos, [...] mantendo sempre o diálogo com o orgânico, com o provisório.

[...] Essas transformações, essas possibilidades das “metamorfozes constantes” deixaram nascer os “Casulos”, verdadeiras metáforas das mutações que esperam a transformação em borboletas.

[...] Toda a sua trajetória esteve ligada à busca de materiais, sempre manteve a intenção de trabalhar com novos materiais – “se a lagarta produziu o casulo, agora é a vez da borboleta”, afirma ele. Foi um grande percurso para chegar até este ponto, agora terá que quebrar a limitação do espaço, e por que não, do tempo. José Antonio se serve de materiais pelas suas qualidades plásticas, mas também físicas, pela aptidão que estes materiais têm de jogar com a luz e o espaço circundante sem abandonar a intenção de manter a forma e a textura, ou mesmo a cor, o mais próximo dos tecidos.

Por suas características plásticas e técnicas o alumínio foi o material escolhido, ele é o primeiro dos metais não ferrosos, é claro e luminoso. Sua leveza, sua inalterabilidade plástica, sua facilidade decorativa e a sua grande resistência mecânica respondem ao que o artista espera. Assim o efêmero vai se diluir no perene, no permanente [como a manifestação fóssil de uma de suas Catredais Espaciais, metamorfoseada a partir de sua vida artística anterior]. Para que a nova obra surja é necessário que a trama seja destruída. O trabalho que lhe deu origem desaparece, fica na memória do novo – morre para dar origem ao novo. (de “José Antonio de Lima: o diálogo entre o efêmero e o permanente”, no catálogo da exposição “José Antonio de Lima: (im)permanências”, 2011)



José Antonio de Lima

s/título | escultura em alumínio | 80x140x80 cm | 2010 | doação do artista

ALFI VIVERN (1948-)

Texto crítico

O basalto, conhecido como pedra ferro (ou pedra capote) pela sua capa “marrom de ocre de ferro” tem o seu interior, a sua alma, cinza escuro, que nos remete de imediato à ideia de obscuro, de vazio ou de profundidade, mas também de contemplação quase religiosa ou mesmo existencial. O basalto, que é uma rocha vulcânica, tem no Paraná jazidas de imensa extensão que o identifica como o “basalto do Paraná” (bacia do Paraná, uma extensão de um milhão de quilômetros quadrados de derramamento basáltico).

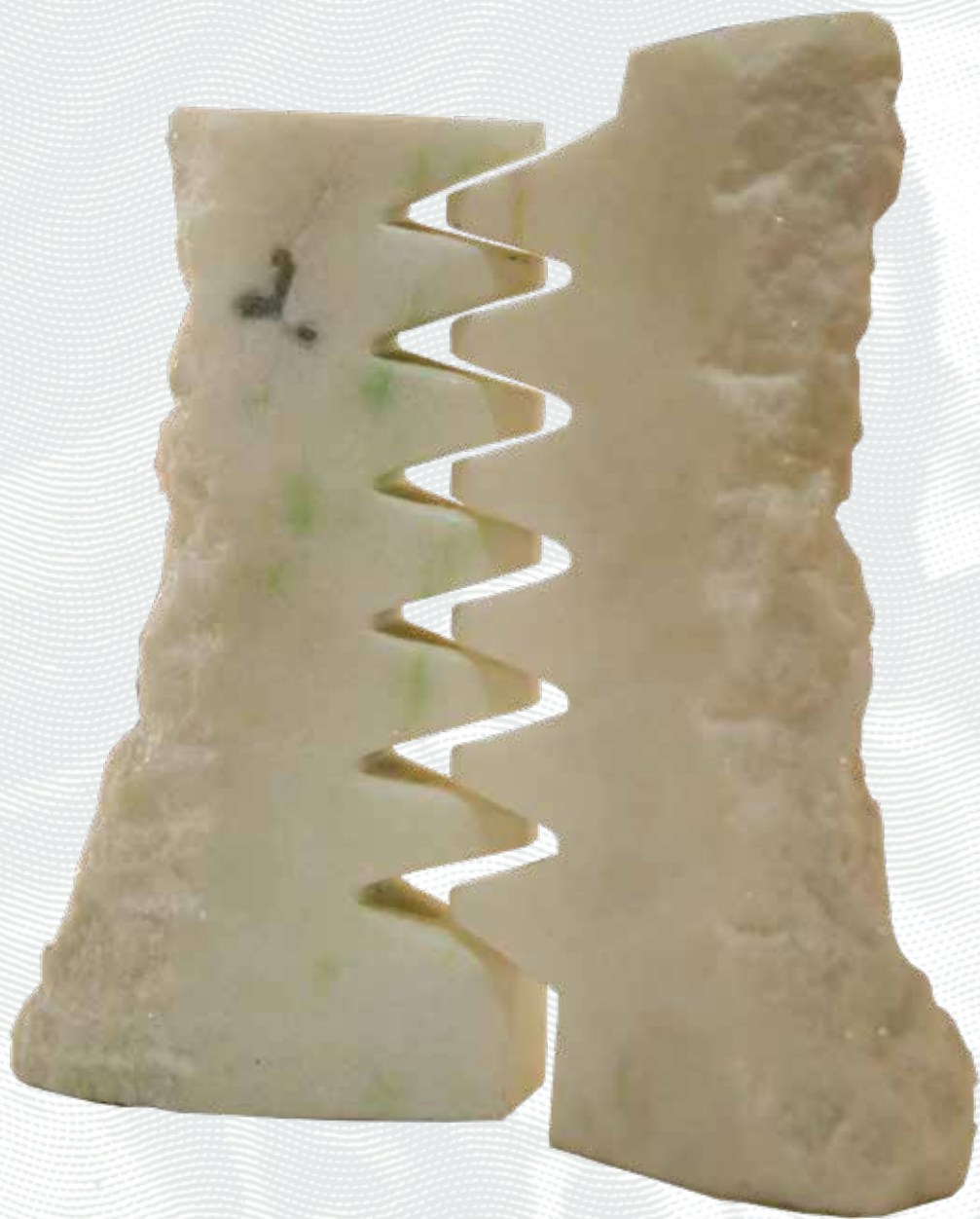
Este não é o único material de que Alfi Vivern faz uso. Ele passa das matérias duras para as matérias moles, da talha direta à fundição do metal, mas a sua paixão parece ser a talha direta sobre o imenso rochedo basáltico dantesco, pois este rochedo carrega consigo uma imagem primordial, de uma origem, a mais afastada possível no tempo e, assim, carrega nela toda uma história, a memória da terra. As camadas da pedra devem ser descascadas, descamadas para desvendar o seu núcleo, duro, escuro, como metáfora da eternidade.

[...] Ele explora as superfícies brutas [dentre elas o mármore] com suas falhas e transforma estes dados naturais em obras para onde convergem a memória arcaica e o projeto racional do artista. Ele nos lembra Michelangelo ao dizer que do bloco de pedra bruta ele extraía o que não queria e o que restava era a escultura. A obra já está pronta dentro da pedra, é só abri-la, é da pedra bruta que sai a pedra polida.

[...] deparamo-nos ainda, com um novo ritual de passagem, como se não bastasse a afirmação de que dentro da pedra está o objeto, que dentro da matéria está a ideia, ele agora nos propõe a relação da matéria bruta e da matéria elaborada cuja metáfora é o arco e os pequenos cubos de pedra, a relação entre o natural e o artificial, tirando daí que a arte é artifício, criação humana, e então o “quadro preto” de Malevicht se torna cúbico, isto é, a forma artificial por excelência.

[...] Na procura do coração da pedra ele passa pelo seu desnudamento. A brancura e a transparência do mármore são os símbolos clássicos da perfeição artística, mas são também uma não-presença. O basalto escuro produz mais reflexos e quebra a quietude do material. Ao desnudar o basalto, ele encontra o diálogo, um diálogo silenciosos entre o artista e o Tempo.

[...] Tornar sensível, este é o ponto cosmogênico do Alfi-escultor. A afinidade que ele encontra entre a matéria e a vida [uma versão de O Beijo ou o dar-se as mãos na obra em apreço] revela a concepção orgânica de ambas, importante para os Orientais, mas que ele transforma a partir da ideia de forma pura platônica, que busca essa sabedoria anterior, uma sabedoria primeira, que é a sabedoria da pedra. (de “Alfi Vivern, o diálogo silencioso com a pedra”, no catálogo “Alfi Vivern, esculturas”, 2003)



Alfi Vivern

Encontro | escultura em mármore do Espírito Santo | 24x25x6 cm | s/data | acervo Eduardo Beirith

JEFFERSON CESAR (1932-1981)

Texto crítico

“Modernismo” significa sempre mestiçagem, sincretismo, hibridismo ou simultaneidade (no sentido mesmo de Apollinaire), pois surge a semelhança de coisas não semelhantes, sendo essencialmente conflito e complexidade.

[...] Dadá tornou possível a aventura espiritual da liberdade, sem a obrigação de ser coerente com o passado ou com a tradição. Tudo em arte era permitido, o que conduziu o artista a um autêntico espírito de pesquisa. “Pela primeira vez na história, arte é sinônimo de liberdade”, disse o próprio Jefferson Cesar, e mesmo que ele tenha tido contato com a vanguarda brasileira dos anos 60, conserva sua visão de homem do interior, lírico e ingênuo, reclinado [sic, “recriando” no manuscrito original], à sua maneira, o “pop art” o mesmo o “Hiperrealismo”.

[...] a obra esculpida de Jefferson Cesar sai de um universo imaginário cheio de máscaras, de elmos, de cavaleiros e de heroínas medievais, de santos, de arlequins, de dragões e de seres alados. No início trabalhou o bronze e depois a sucata de ferro: objetos de uso comum como pregos, engrenagens, canos de escapamento, trincos, que são sobras da civilização industrial e fazem alusão aos princípios estéticos do Dadá, da “pop art” e também aos “objets trouvés” do surrealismo ou às “collages” cubistas.

Retoma o artifício barroco nas montagens ou “assemblages”, com a interação [sic, “intenção” no manuscrito original] de dar um sentido mágico aos objetos do dia a dia. Como numa brincadeira infantil estes objetos se tornam arlequins ou guerreiros medievais, carregados de um sentido político agudo, enigmas de um passado e de um presente.

[...] Como o Dom Quixote de Cervantes, ele exprime, através do humor, a natureza ambígua da realidade. (de “Jefferson Cesar: na aparente calma, a revolução”, no catálogo da exposição no Museu PUCPR, 1997)



Jefferson Cesar

Pierrô/Arlequim | escultura em madeira com
renda | 113x47x29 cm | 1980 | doação de Beatriz
Cesar

Outros artistas de relevância para a arte paranaense, sem pretender sermos exaustivos, mas que Fernando Bini incluiu na sua crítica são, dentre outros:

a) com obras no MusA:

Alfredo Andersen,
Arthur Nísio,
Estela Sandrini,
Guilmar Silva,
João Turin.

b) sem obras no MusA:

Cláudio Álvarez,
Franco Giglio,
Helena Wong,
Juarez Machado,
Leila Pugnali,
Sady Raul Pereira,
João Osorio Brzezinski,
Leopoldino de Abreu, etc.

FERNANDO BINI, um perfil

Pelo discutido anteriormente, esta exposição é também uma homenagem ao professor Fernando Bini por sua contribuição no registro e construção da arte paranaense no processo de consolidação do MusA através de sua aproximação crítica aos artistas acima relacionados. Fernando A. F. Bini, nasce em Rio das Antas (SC) em 07 de setembro de 1946 e sendo ainda criança veio morar em Curitiba tendo tido a oportunidade precocemente de frequentar as aulas do mestre Guido Viaro na sua Escolinha de Arte na Biblioteca Pública do Paraná. Nesta cidade ele fez o Curso Superior de Pintura da EMBAP formando-se em 1969, realizou também estudos de Licenciatura em Desenho e História da Arte na PUCPR, formando-se em 1970. Fez a especialização em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico na UFPR (1971) e o Curso de Mestrado em Letras na PUCPR (1984) com uma dissertação sobre Semiótica da Pintura. A partir de 1992 realiza estudos de doutorado em Estética e Tecnologia das Artes na Universidade de Paris VIII, na França, obtendo o DEA - Diplôme d'Etudes Approfondies. Até finais de 2019 foi Professor no Departamento de Artes da UFPR e atualmente continua sua docência no Departamento de Design da PUCPR. Bini é também membro da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte e da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte. As áreas em que atua como pesquisador e como professor, além da crítica de arte e da curadoria, são a Estética e a História da Arte.

Adalice Araújo nos apresenta precocemente Fernando Bini em seu texto "Arte no Paraná I" (1980, p. 76 e 80) da seguinte maneira:

[É na "Belas Artes" que, na década de 70,] ter-se-ia formado o Grupo dos Encontros de Arte Moderna com: Ivens Fontoura, Márcia Simões, Olney da Silveira Negrão, Margareth Born, Fernando Bini, Lauro Andrade, entre outros, que desenvolvem as pesquisas mais vanguardistas e polêmicas do estado.

[...] Embora tendo se dedicado ultimamente a pesquisas teóricas e ao "design", como artista plástico, Fernando Bini, foi atuante na primeira metade dos anos 70, tendo sido no Paraná um dos que mais utilizou os recursos da "pop art", como tentativa de recriação. Além de acentuada tendência para o campo teórico, já na época da Belas Artes, Fernando Bini caracterizava-se tanto por um espírito acentuadamente polêmico, como por incessantes pesquisas: desenho, colagens, apropriações, de sabor pop, acentuando-se finalmente características de uma nova figuração (metalinguagem), em que tenta analisar a insólita sociedade contemporânea. Seus personagens são quase exclusivamente mulheres, que com seu aspecto descompromissado se prestam à montagem: processo/símbolo; processo/denúncia. Através desse jogo "verbo-lúdico" atinge toda a complexa coisificação dos fenômenos sociais dentro da nova ordem social.

O aparecimento de Bini no cenário da arte deu-se, então, como artista, com um marcante engajamento cultural e político.

De fato, sua participação nos Salões Paranaenses de Belas Artes deu-se desde o 26º Salão de 1969 até o 31º Salão de 1974. Também participou na 12ª Bienal Internacional de São Paulo de 1973 e teve uma individual no MAC do Paraná em 1975. Sua primeira atuação como júri no Salão Paranaense acontece na 52ª versão de 1995 na sua volta da França.

Sua formação em Estética e História da Arte deve muito à influência que nela teve Baudelaire (sua principal fonte de inspiração na crítica como já mencionado), e a sua professora Adalice Araújo.

Eis o retrato do personagem Fernando Bini, professor, pesquisador, teórico das artes, divulgador, ao que ainda teríamos de acrescentar o de gestor. Dentre seus múltiplos cargos, foi Presidente da Associação Brasileira de Semiótica, Regional do Paraná, e também Diretor do Museu da Imagem e do Som da Secretaria Estadual de Cultura do Estado do Paraná. Finalmente, foi distinguido também com a Medalha de Mérito Cultural Barão do Cerro Azul pelo Clube Curitibano em 2004 e com o Diploma e Medalha de Mérito Acadêmico pela UFPR em 2014.

Acrescentaremos as seguintes outras duas premiações que a UFPR concedeu ao nosso personagem: 1) o convite para ser curador da Agenda 2016 da UFPR cujo tema condutor foi “Uma coleção para conhecer: acervo de obras artísticas da UFPR”, um percurso pelas obras de arte da nossa Universidade com textos críticos do próprio Bini selecionados pela professora Katiucya Perigo; e 2) o convite, também, para a elaboração de um texto para o livro comemorativo do centenário da UFPR (2012) intitulado “Reflexões: UFPR 100 anos”. O texto por ele escrito é de caráter histórico e se intitula “Theodoro De Bona e o retrato de Victor Ferreira do Amaral” (2012, p. 226-241).

Nesse texto apresenta-se, na pessoa do Reitor Vítor Ferreiro do Amaral (1862-1953), um dos fundadores da Universidade do Paraná (1912) e seu primeiro Reitor, em 1946, em vias de sua federalização, o “verdadeiro espírito universitário” que deve guiar, pelos caminhos da cultura em todas as áreas do saber, os destinos da nossa instituição. Bini, numa interpretação poética do quadro de Theodoro De Bona, afirma:

Através da imaginação ou pelo sonho, De Bona recupera o sonho de Vítor do Amaral, pois o artista diseca um momento espiritual mais do que representa um acontecimento. [...] De um lado, os livros, encadernações pergaminhadas de uma cultura pela qual ele [o retratado] se sente responsável por preservar e difundir. De outro lado, a paisagem e o sonho de transformar aquele local de lamaçal descampado na então periferia de Curitiba, plantando ali um “Palácio da Luz”.

[...] A janela traz a metáfora da luz, a luz que vem iluminar a figura (da janela da direita), mas há também uma luz interna (vindo da esquerda para a direita), a luz do esclarecimento, da razão, do intelecto, [dialogando com] a luz real, presente na natureza, e a luz metafórica



Theodoro De Bona

Reitor Victor Ferreira do Amaral | óleo s/tela | 191x141 cm | 1938 | acervo Musa

Desejaria terminar este relato agradecendo a Fernando Bini por seus ensinamentos que ao longo de mais de 20 anos recebo, primeiro, naquele grande palanque que são suas aulas semanais no Solar do Rosário, o primeiro Centro Cultural que conheci em Curitiba e que me fez amar sua cultura e seus artistas, e segundo através de sua amizade que muito me fez sentir também curitibano. Em particular, sua contribuição à promoção de diversos artistas paranaenses no Solar do Rosário traduz-se também nos seus textos escritos para a coleção “Pintores Contemporâneos do Paraná” (seis volumes) editados pelo Solar do Rosário sob a coordenação de Dona Regina de Barros Correia Casillo. Em seus títulos, com uma pincelada, mediante frases poeticamente construídas, Bini descreve a essência das obras analisadas. Os títulos de suas críticas já são sínteses dos textos que se seguem. Assim, por exemplo, “Fernando Velloso: a sensibilidade do plano pictórico” (vol. II, 2002), ou “Constância Nery: a emoção de sonhar a realidade” (vol. IV, 2004), ou ainda “Leila Pugnaroni: o passeio do olhar” (vol. VI, 2008), o que se continua em outros catálogos como em “Violeta Franco: a natureza por expressão” (2001), ou o já citado “Alfi Vivern: o diálogo silencioso com a pedra” (2003), revelando-se, então, como um “poeta da crítica”.

DESENHO DA EXPOSIÇÃO

Baseados no exposto organizamos, então, esta exposição temporária no Museu de Arte - MusA da UFPR em comemoração ao seu vigésimo aniversário, a que é realizada a partir de outubro de 2022 com o título “O Gabinete de Arte Paranaense do MusA no Olhar Crítico de Fernando Bini” que é também o título deste texto. Essa exposição mostra, como foi discutido, obras de alguns artistas que fazem parte da apreciação crítica do professor Bini, a maioria deles já representados no acervo do MusA e alguns outros com obras adquiridas por doação para esta oportunidade, mas que, em conjunto, fornecem um panorama dos diversos períodos de constituição da história recente da arte do Paraná.

Para a organização espacial das obras na sala de exposições temporárias do MusA, visando a concretização de um roteiro presencial, estabelecemos a seguinte distribuição. As obras de pintura e de gravura dos artistas ocuparão as quatro paredes da sala começando pelo lado direito após a porta de entrada nessa sala, e cada obra virá acompanhada de um trecho da crítica de Bini sobre o respectivo artista, trecho que será extraído do texto principal aqui colocado.

Ainda, como parte da exposição, temos obras de artistas-escultores que ocuparão um espaço na sala em plataformas apropriadas. Esses artistas e suas obras mostram a versatilidade da crítica de Fernando Bini em diferentes campos da arte, especialmente no Âmbito do contemporâneo.

Além disso, apresentamos uma vitrine com alguns catálogos e folhetos organizados por Bini com textos seus, além do seguinte livro com ilustrações precoces de Poty oferecido em doação pelo autor deste texto para estimular a consolidação do acervo documental e bibliográfico do MusA como fonte autônoma de estudos e pesquisas no campo da arte: "Delirium Tremens" de José Cadilhe (GERPA, 1945), uma das primeiras fontes de obras de desenho e gravura de Poty.

SOBRE O CURADOR: JOSÉ CARLOS CIFUENTES

Possui graduação em Matemática pela Universidad Nacional de Ingeniería (Lima-Peru, 1982), mestrado em Matemática pela Universidade Estadual de Campinas (1988) e doutorado em Matemática pela Universidade Estadual de Campinas (1993). Atualmente é professor associado no Departamento de Matemática da Universidade Federal do Paraná e participa da Pós-graduação em Educação em Ciências e em Matemática da mesma universidade. No campo das artes já organizou exposições no MusA nos anos 2000, é um forte articulador das políticas de aquisições de acervo do MusA-UFPR, com grande interlocução com artistas, colecionadores e críticos de arte de Curitiba.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Reitor
Ricardo Marcelo da Fonseca

Vice-Reitora
Graciela Bolzón de Muniz

Pró-Reitor de Extensão e Cultura
Rodrigo Arantes Reis

Coordenadora de Cultura
Lúcia Helena Alencastro

MUSEU DE ARTE DA UFPR

Lidiane do Nascimento Silva
Museóloga

Michele Dacas
Relações Públicas

Rodrigo Augusto Borba
Assistente em Administração

Ana Paula Pádua Pires de Castro
Recepção e Atendimento

Lucélia Carneiro
Monitoramento e vigilância

Projeto gráfico:
UNIGRAF - Wilson M. Voitena
e Mateus Teruhiro Sasai

Auxiliar de montagem:
Agilson Rodrigues da Luz e Evair Santos Leite

Limpeza e serviços gerais
Juliana Helena Pereira, Maria Zilda Neves
Mycykowski, Samira Ferreira e Solange Aparecida

MusA
MUSEU DE ARTE da UFPR



Curadoria, expografia e produção
José Carlos Cifuentes

Agradecimentos:
Beatriz Cesar
Eduardo Beirith (do Beirith Escritório de Arte)
Elvo Benito Damo
Fernando A. F. Bini
Heloísa Campos
João Casillo
José Antonio de Lima
Josué Demarche
Regina de Barros Correia Casillo (do Solar do Rosário)

Comissão do Acervo MusA 2022

Apoio:
Alexandre Luis Trovon de Carvalho
(Diretor do Setor de Ciências Exatas)

Realização
Museu de Arte da UFPR - MusA
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura - PROEC

MusA

MUSEU DE ARTE da UFPR



Museu de Arte da UFPR - MusA
Rua XV de Novembro, 695 | 1º andar
Curitiba | Paraná

www.musa.ufpr.br | musa@ufpr.br

