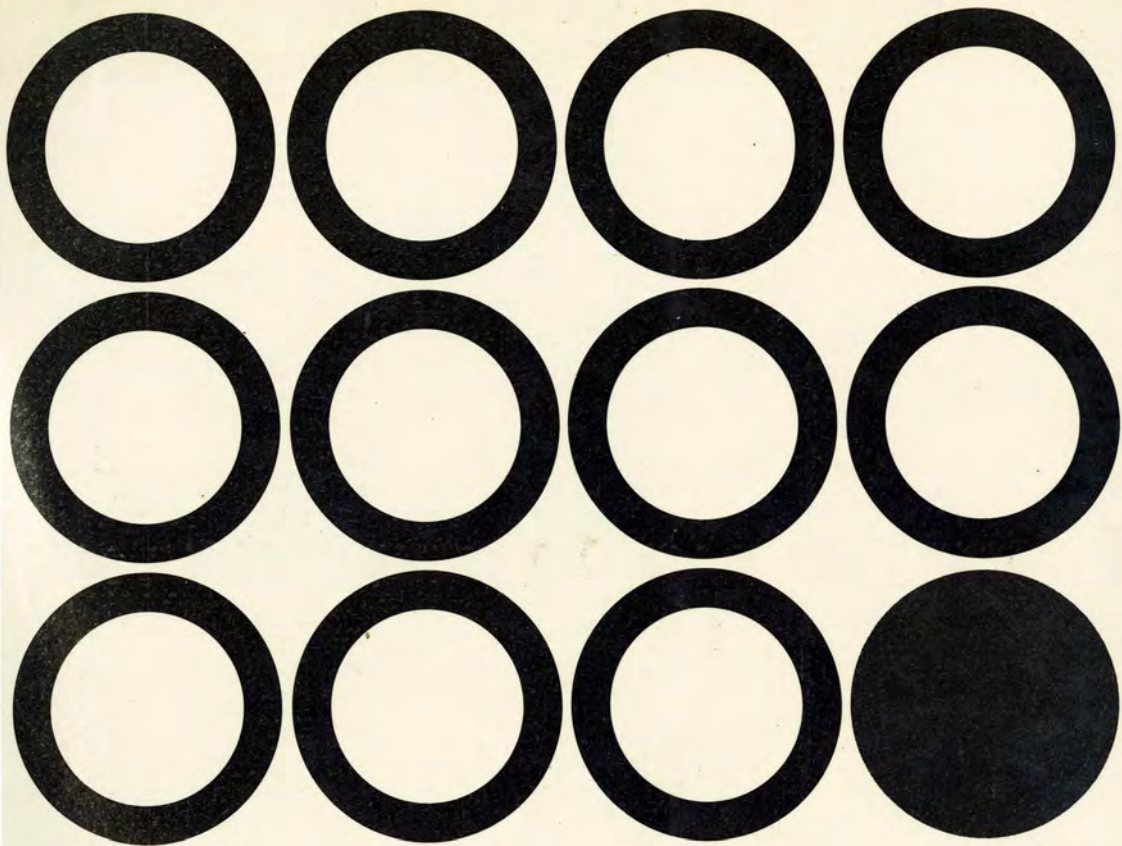




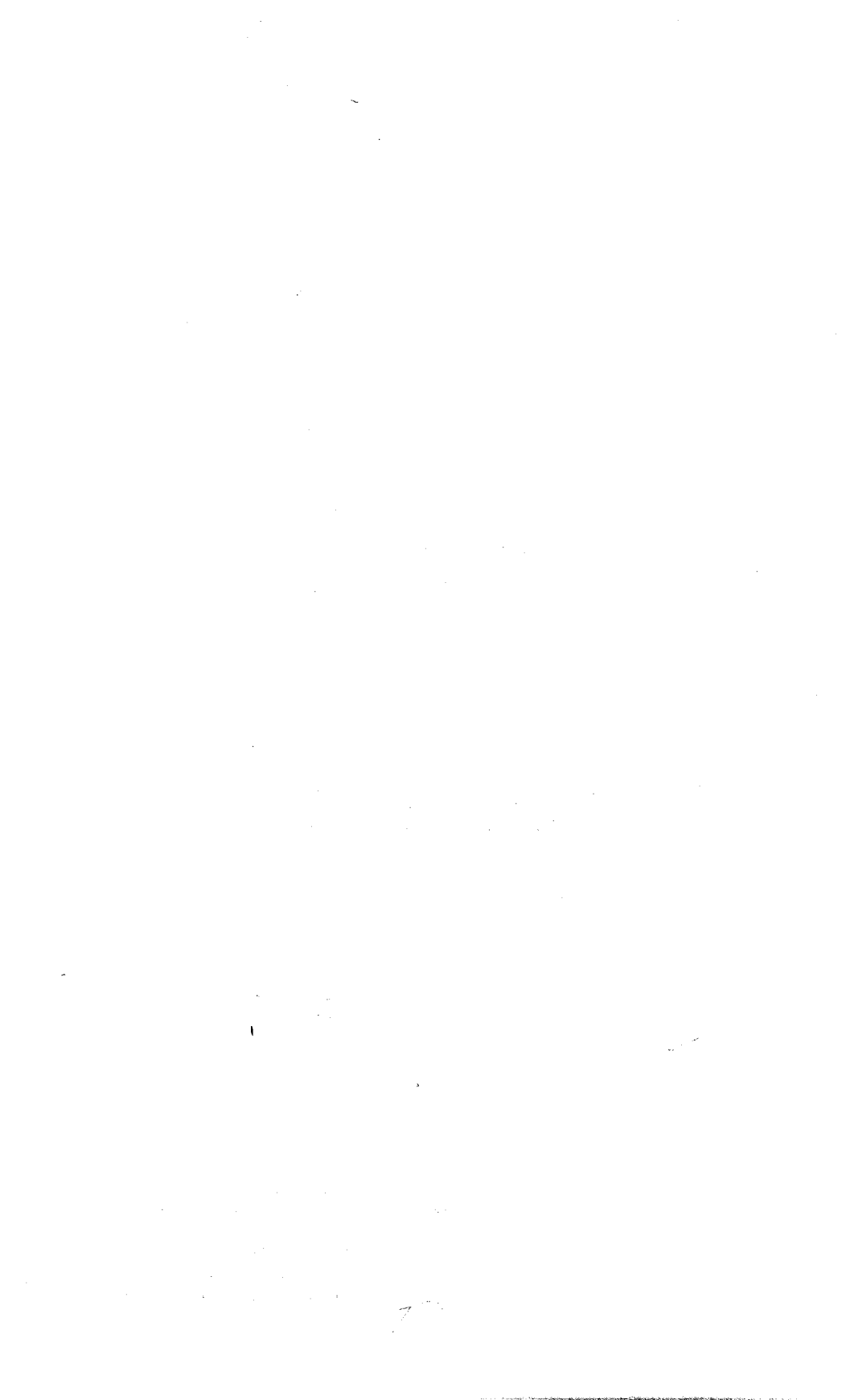
XII BIENAL DE SÃO PAULO
OUTUBRO / NOVEMBRO 1973

XII Bienal de São Paulo

**fundação
Bienal de São Paulo**

CATÁLOGO

Colaboração do Governo Federal
e patrocínio do Governo do Estado de São
Paulo através da Secretaria
de Cultura, Esportes e Turismo
e sob os auspícios da
Prefeitura do Município de São Paulo



Homenagem

*Sua Excelência o Senhor General
Emílio Garrastazu Médici
Presidente da República*

*Sua Excelência o Senhor
Dr. Laudo Natel
Governador do Estado de São Paulo*

*Sua Excelência o Senhor
Miguel Colasuonno
Prefeito Municipal de São Paulo*

Comissão de Honra

Sua Excia. o Sr. Brigadeiro Joelmir Campos de Araripe Macedo
Ministro da Aeronáutica

Sua Excia. o Sr. José de Moura Cavalcanti
Ministro da Agricultura

Sua Excia. o Sr. Coronel Hygino Caetano Corsetti
Ministro das Comunicações

Sua Excia. o Sr. Senador Jarbas Gonçalves Passarinho
Ministro da Educação e Cultura

Sua Excia. o Sr. General Orlando Geisel
Ministro do Exército

Sua Excia. o Sr. Antonio Delfim Netto
Ministro da Fazenda

Sua Excia. o Sr. Marcus Vinicius Pratino e Moraes
Ministro da Indústria e Comércio

Sua Excia. o Sr. General José Costa Cavalcanti
Ministro do Interior

Sua Excia. o Sr. Alfredo Buzaid
Ministro da Justiça

Sua Excia. o Sr. Almirante-de-Esquadra Adalberto de Barros Nunes
Ministro da Marinha

Sua Excia. o Sr. Antônio Dias Leite Júnior
Ministro das Minas e Energia

Sua Excia. o Sr. João Paulo dos Reis Velloso
Ministro do Planejamento e Coordenação Geral

Sua Excia. o Sr. Mário Gibson Alves Barboza
Ministro das Relações Exteriores

Sua Excia. o Sr. Mário Machado de Lemos
Ministro da Saúde

Sua Excia. o Sr. Júlio de Carvalho Barata
Ministro do Trabalho e Previdência Social

Sua Excia. o Sr. Mário David Andreazza
Ministro dos Transportes

Sua Excia. o Sr. Francisco Wanderley Dantas
Governador do Estado do Acre

Sua Excia. o Sr. Afrânio Salgado Laje
Governador do Estado de Alagoas

Sua Excia. o Sr. Antonio Carlos Magalhães
Governador do Estado da Bahia

Sua Excia. o Sr. César Cals de Oliveira Filho
Governador do Estado do Ceará

Sua Excia. o Sr. Hélio Prates Silveira
Governador do Estado do Distrito Federal

Sua Excia. o Sr. Arthur Carlos Gerhard Santos
Governador do Estado do Espírito Santo

Sua Excia. o Sr. Leonino de Ramos Caiado
Governador do Estado de Goiás

Sua Excia. o Sr. Antonio de Pádua Chagas Freitas
Governador do Estado da Guanabara

Sua Excia. o Sr. Pedro Neiva de Santana
Governador do Estado de Maranhão

Sua Excia. o Sr. José Manuel Fontanillas Fragelli
Governador do Estado de Mato Grosso
Sua Excia. o Sr. Rondon Pacheco
Governador do Estado de Minas Gerais
Sua Excia. o Sr. Fernando Leão Guilhón
Governador do Estado do Pará
Sua Excia. o Sr.
Governador do Estado do Paraná
Sua Excia. o Sr. Eraldo Gueiros
Governador do Estado de Pernambuco
Sua Excia. o Sr. Alberto Tavares da Silva
Governador do Estado do Piauí
Sua Excia. o Sr. Ernani Ayres Sátiro e Souza
Governador do Estado da Paraíba
Sua Excia. o Sr. Raimundo Dalmiriano Padilha
Governador do Estado do Rio
Sua Excia. o Sr. José Cortez Pereira
Governador do Estado do Rio Grande do Norte
Sua Excia. o Sr. Euclides Triches
Governador do Estado do Rio Grande do Sul
Sua Excia. o Sr. Colombo Machado Salles
Governador do Estado de Santa Catarina
Sua Excia. o Sr. Paulo Barreto de Menezes
Governador do Estado de Sergipe
Sua Excia. o Sr. Ivanhoé Gonçalves Martins
Governador do Território do Amapá
Sua Excia. o Sr. Jayme Augusto da Costa e Silva
Governador do Território de Fernando de Noronha
Sua Excia. o Sr. João Carlos Marques Henriques
Governador do Território de Rondônia

Sua Excia. o Sr. Abraham Jacobus François Viljoen
Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário da África do Sul
Sua Excia. o Sr. Karl Hermann Knoke
Embaixador da Alemanha
Sua Excia. o Sr. José Maria G. Alvarez de Toledo
Embaixador da Argentina
Sua Excia. o Sr. Frederick Thomas Homer
Embaixador da Austrália
Sua Excia. o Sr. Friedrich Hartlmayr
Embaixador da Áustria
Sua Excia. o Sr. Barão Paternotte de La Vaillée
Embaixador da Bélgica
Sua Excia. o Sr. Mário Zamora
Embaixador da Bolívia
Sua Excia. o Sr. Atanas Karbov
Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário da Bulgária
Sua Excia. o Sr. Barry Connell Steers
Embaixador do Canadá
Sua Excia. o Sr. Hamilton Shirley Amerasinghe
Embaixador do Ceilão
Sua Excia. o Sr. Raúl Rettig Guissen
Embaixador do Chile
Sua Excia. o Sr. Fu-sung, Chu
Embaixador da China
Sua Excia. o Sr. Zenon Rossides
Embaixador de Chipre

Sua Excia. o Sr. Victor G. Ricardo
 Embaixador da Colômbia
 Sua Excia. o Sr. Suk Chan Lo
 Embaixador da Coréia
 Sua Excia. o Sr. Humberto Nigro Borbón
 Embaixador de Costa Rica
 Sua Excia. o Sr. Luis Valencia Rodriguez
 Embaixador do Equador
 Sua Excia. o Sr. José Pérez del Arco
 Embaixador da Espanha
 Sua Excia. o Sr. John Hugh Crimmins
 Embaixador dos Estados Unidos
 Sua Excia. o Sr.
 Embaixador das Filipinas
 Sua Excia. o Sr. Heikki Leppo
 Embaixador da Finlândia
 Sua Excia. o Sr. Paul Fouchet
 Embaixador da França
 Sua Excia. o Sr. E. C. Quist-Therson
 Embaixador de Gana
 Sua Excia. Sir David Hunt
 Embaixador da Grã-Bretanha
 Sua Excia. o Sr. Aristote Hatzoudis
 Embaixador da Grécia
 Sua Excia. a Sra. Francisca Fernández Hall Zuñiga
 Embaixadora da Guatemala
 Sua Excia. o Sr. Evan Stonwell Anderson
 Embaixador da Guiana
 Sua Excia. o Sr. Itzhak Harkavi
 Embaixador de Israel
 Sua Excia. o Sr. Carlo Enrico Giglioli
 Embaixador da Itália
 Sua Excia. o Sr. Mirko Ostojic
 Embaixador da Iugoslávia
 Sua Excia. o Sr. Shigeru Nakamura
 Embaixador do Japão
 Sua Excia. o Sr. Jean Hadji-Thomas
 Embaixador do Líbano
 Sua Excia. o Sr. Juan José Torres Landa
 Embaixador do México
 Sua Excia. o Sr. Thorleif Lintrup Paus
 Embaixador da Noruega
 Sua Excia. o Sr. Contra-Almirante J. Wenceslao Benites E.
 Embaixador do Paraguai
 Sua Excia. o Sr. Alberto Ruiz-Eldredge
 Embaixador do Peru
 Sua Excia. o Sr. Eugeniusz Ciurus
 Embaixador da Polônia
 Sua Excia. o Sr. José Hermano Saraiva
 Embaixador de Portugal
 Sua Excia. o Sr. Cirilo José Castellanos
 Embaixador da República Dominicana
 Sua Excia. o Sr. Ion Moraru
 Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário da Romênia
 Sua Excia. o Sr. Emil A. Stadelhofer
 Embaixador da Suíça
 Sua Excia. o Sr. Coronel Arsh Boongrapu
 Embaixador da Tailândia
 Sua Excia. o Sr. Pavel Bojar
 Embaixador da Tchecoslováquia

Sua Excia. o Sr. Albert Gerard Montano
Embaixador de Trinidad-e-Tobago
Sua Excia. o Sr. Serguei S. Mikhailov
Embaixador da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
Sua Excia. o Sr. Carlos Manini-Rios
Embaixador do Uruguai
Sua Excia. o Sr. Alfredo Baldó
Embaixador da Venezuela

Dr. Joseph Reufels
Cônsul Geral da Alemanha
Sr. Eduardo Maria Breton
Cônsul Geral da Argentina
Dr. Otto Heller
Cônsul Geral da Áustria
Sr. Willy de Smaele
Cônsul Geral da Bélgica
Sr. Júlio Cezar Banzer Soares
Cônsul Geral da Bolívia
Sr. Brian F. Armishaw
Cônsul do Canadá
Sr. Undurraga Perez Cotapós
Cônsul Geral do Chile
Sr. Pingchao Su
Cônsul Geral da China
Sr.
Cônsul Geral da Colômbia
Sr. Rodolfo Marco Bonfiglioli
Cônsul Geral de Costa Rica
Dr. Pedro Kalim Cury
Cônsul Geral do Equador
Sr. José Maria Aguado Saralegui
Cônsul Geral da Espanha
Sr. Frederic L. Chapin
Cônsul Geral dos Estados Unidos
Sr. Ahti Matti Olave Karasto
Cônsul Geral da Finlândia
Sr. Michael de Camaret
Cônsul Geral da França
Sr. George Edmond Hall
Cônsul Geral da Grã-Bretanha
Sr. George Linardos
Cônsul da Grécia
Dr. Adhemar da Rocha Azevedo
Cônsul da Guatemala
Sr.
Cônsul Geral de Israel
Sr. Paolo Valfri Di Bonzo
Cônsul Geral da Itália
Sr. Djordje Hadzi Nikolajevic
Cônsul Geral da Iugoslávia
Sr. Masao Ito
Cônsul Geral do Japão
Sr. Salim Naffah
Cônsul do Líbano
Dr. Alberto Sanchez Luna
Cônsul do México

Sr. Finn Johan Bergh
Cônsul Geral da Noruega
Sr. Aurelio Benitez Ortiz
Cônsul Geral do Paraguai
Sr. Hernán Ramirez Lituma
Cônsul Geral do Peru
Sr. Stanislaw Banbula
Cônsul Geral da Polónia
Sr. Francisco Antonio Borges Grainha do Valle
Cônsul Geral de Portugal
Sr. Peter Muranyi
Cônsul Honorário da República Dominicana
Sr. Constantino Enéa
Cônsul da Romênia
Sr. Joseph Anton Graf
Cônsul Geral da Suíça
Sr. Frantisek Martinak
Cônsul Geral da Tchecoslováquia
Sr. Italo L. Sordo Alonso
Cônsul Geral do Uruguai
Sr. Teodardo Estrada Briceño
Cônsul Geral da Venezuela

Sua Excia. o Sr. Antonio Rodrigues Filho
Vice-Governador do Estado de São Paulo
Sua Excia. o Sr. Pedro de Magalhães Padilha
Secretário de Estado de Cultura, Esportes e Turismo
Sua Excia. o Sr. Carlos Antonio Rocca
Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda
Sua Excia. o Sr. Rubens de Araújo Dias
Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura
Sua Excia. o Sr. Oswaldo Muller da Silva
Secretário da Educação
Sua Excia. o Sr. João Evangelista Leão
Secretário de Estado dos Negócios da Economia e Planejamento
Sua Excia. o Sr. Mário Romeu de Lucca
Secretário da Promoção Social
Sua Excia. o Sr. Hugo Lacorte Vitale
Secretário de Estado dos Negócios do Interior
Sua Excia. o Sr. Waldemar Mariz de Oliveira
Secretário de Estado dos Negócios da Justiça

Apresentação

Aproxima-se a Bienal de São Paulo de quase um quarto de século de atividades. Um quarto de século de aproximação entre os povos, através da arte, representada sempre pela produção renovada de artistas de praticamente todos os quadrantes da terra.

Já bem longe vai a I Bienal de São Paulo, nos idos de 1951, que marcou o início de nossa atividade, até transformar-se a nossa manifestação em uma autêntica assembléia da cultura artística mundial.

Numerosas alterações foram realizadas, de uma para outra Bienal, a fim de ser mantida sempre a atualidade necessária e indispensável a um encontro periódico de arte internacional. Este ano, contudo, esboça-se uma mudança mais profunda, considerando sugestões de debates realizados por nossa Bienal e também aproveitando a nossa experiência e a de outras entidades afins nos últimos anos.

Nossa preocupação maior é, como pode ser lido no regulamento, acelerar a comunicação da arte, abrindo-a mais e mais ao grande público, para que a arte possa exercer uma influência significativa na vida do homem em geral, proporcionando-lhe motivação para suas atividades.

As modificações que estamos introduzindo em nossa manifestação deste ano são assim válidas, especialmente porque objetivam conseguir respostas que irão ser de grande interesse para todas as entidades que organizam grandes exposições, para os artistas, para os críticos, para os teóricos da comunicação, para os canais de divulgação, para todos os que se interessam pelas atividades culturais, para a juventude, para os professores e estudantes, para o grande público.

Sabemos, de antemão, que muitas omissões poderão ser encontradas. E não poderia ser de outra forma, já que a reformulação que pretendemos é por demais complexa, levando-se em conta as amplas e aceleradas transformações em todos os setores de ação, na ciência, na técnica e, obviamente no campo das atividades artísticas internacionais.

Mas, acreditamos que nosso esforço, não obstante as possíveis omissões a que nos referimos, venha a ser útil, não apenas para a Bienal de São Paulo, mas para todas as suas co-irmãs e, sobretudo, para as artes, artistas e público.

É esse o nosso maior desejo, a fim de que a cultura e a arte continuem sendo um decisivo fator de entendimento entre os homens. Diz a sabedoria oriental que *arte é vida*. E vida é paz, é amor, é compreensão.

Francisco Matarazzo Sobrinho

Présentation

La Biennale de São Paulo approche le presque un siècle d'activités. Un quart de siècle de rapprochement des peuples par l'art toujours représenté par la production renouvelée des artistes de pratiquement de tous les coins du monde.

Il y a déjà fort long temps, que la Ière Biennale de São Paulo, depuis les années de 1951, a marqué le commencement de notre activité et cette manifestation s'est transformée dans une assemblée authentique de la culture artistique mondiale.

Des nombreuses modifications se sont produites, d'une à l'autre Biennale, por que la nécessaire actualité soit toujours maintenue et qui est indispensable à une rencontre périodique d'art international. Néanmoins, cette année s'ébauche un plus profond changement, tenant compte des suggestions, débats réalisés par notre Biennale et aussi en profitant de notre expérience et celle des autre entités dans les dernières années.

Notre plus grande préoccupation est — comme on peut lire dans les statuts — d'accélérer la communication de l'art, en l'ouvrant de plus en plus au grand public, pour que l'art puisse exercer une influence significative dans la vie de l'homme en général, et lui donner une motivation pour ses activités.

Les modifications que nous adoptons maintenant dans notre manifestation de cette année sont pourtant valables, en particulier parce qu'elles ont comme but obtenir des réponses qui pourront être de grand intérêt pour toutes les entités qui organisent des grandes expositions, pour les artistes, pour les critiques, pour les théoriciens de communication, pour les canaux de divulgation, pour tous ceux qui s'intéressent aux activités culturelles, pour la jeunesse, pour les professeurs et étudiants, pour le grand public.

Nous savons d'avance que beaucoup d'omissions pourront être trouvées. Et il ne pourrait pas en être autrement, puisque la réformulation à laquelle nous aspirons est beaucoup trop complexe, tenant compte des amplexes et accélérées modifications qui s'opèrent dans tous les domaines d'action, dans la science, dans la technique, et, évidemment, dans le champs des activités artistiques internationales.

Mais, nous croyons que notre effort, malgré les possibles omissions que nous avons déjà mentionnées, va être utile pas seulement pour la Biennale de São Paulo, mais aussi pour toutes les expositions similaires et, surtout, pour les arts, artistes et public.

Ceci est notre plus grand désir afin que la culture et l'art continuent à être un facteur décisif d'entente entre les hommes. La sagesse orientale dit que "art est vie". Et vie est paix, amour et compréhension.

Francisco Matarazzo Sobrinho.

Presentation

The São Paulo Biennial is reaching its twenty fifth year of activities. A quarter of a century of bringing nations together through art, showing an ever renewed production by artists from almost all corners of the world.

We seem to be far from the first São Paulo Biennial which in the bygone days of 1951 marked the beginning of our activities and this event has now become a real gathering of the world's artistic culture.

Many changes took place between one Biennial and another, in order to maintain the ever necessary up-to-dateness which is indispensable in a periodic international artistic meeting. This year, however, a deeper change is to be seen taking into account the discussions carried out by our Biennial and also taking advantage of our experience and that of other similar bodies in the past few years.

Our greatest concern, as can be read in our statutes, is to accelerate the communication of art, opening it more and more to the public at large so as to enable art to have a significant influence in the life of man, providing him with motivation for this activities.

Thus the changes we are introducing into our meeting this year are valid, specially since they aim to obtain answers which will be of great interest to all the bodies organizing large exhibitions, to the artists, to the critics, to the communications theoreticians, to the channels of communication, to all those who are interested in cultural activities, to youth, to teachers and students and to the public at large.

We know beforehand that many omissions may be found. This could not be otherwise since the reformulation we aspire to is excessively complex, since we take into account the large and accelerated changes which occur in all fields of action, in science, technology and, obviously, in the field of international artistic activities.

However, we believe that in spite of the possible omissions which we have mentioned, our efforts may be of use not only to the São Paulo Biennial but also to all its sisters and, specially, to the arts, artists and public.

This is our dearest wish, so that culture and art continue to be a decisive factor in an understanding among men. Eastern wisdom says that *art is life*. Life is peace, love and understanding.

Francisco Matarazzo Sobrinho.

Agradecimento

A Diretoria Executiva da Fundação Bienal agradece o inestimável apoio que recebeu para a elaboração deste catálogo que agrupa todas as informações principais relativas à realização da XII Bienal de São Paulo.

Desejamos salientar, igualmente, a colaboração que recebemos de numerosas outras entidades privadas, oferecendo numerosos prêmios concedidos aos participantes de nossa Bienal, vindos de todas as regiões do mundo.

Ainda desejamos exprimir nossa gratidão pela ajuda que numerosas empresas e entidades prestaram diretamente a artistas a fim de que os mesmos pudessem realizar seus trabalhos para a XII Bienal de São Paulo.

Esse auxílio, que se concretizou nas mais variadas formas, vem mostrar a importância sempre mais intensa que os setores empresariais estão atribuindo às atividades artísticas e culturais, fato não somente auspicioso como sumamente útil ao desenvolvimento cultural do país.

Acknowledgement

The Executive Directorate of the Biennial Foundation wishes to acknowledge the invaluable support it received during the elaboration of this catalogue which brings together all the main information relating to the XIIth São Paulo Biennial.

We also wish to point out the collaboration we received from several other private bodies who offered many of the prizes which are awarded to those who coming from all parts of the world are taking part in our Biennial.

We also wish to extend our gratitude to the many companies and bodies that helped artists directly, enabling them to carry out their work for the XIIth São Paulo Biennial.

This help, which manifested itself in the most varied ways, shows us the increasing importance that the managerial sectors are attributing to artistic and cultural activities, a fact which not only bodes well but is also extremely useful for the country's cultural development.

Remerciement

Le Comité Directeur Executif de la Fondation Biennale remercie l'incalculable appui reçu pour l'élaboration de ce catalogue qui réunit toutes les informations principales concernant la réalisation de la XIIème. Biennale de São Paulo.

Nous voudrions, également, mettre en valeur la collaboration reçue d'autres nombreuses entreprises privées, qui ont offert plusieurs prix donnés aux participants de notre Biennale lesquels sont venus de toutes les régions du monde.

Nous voudrions encore exprimer notre reconnaissance aux maintes entreprises et institutions pour l'assistance qu'elles ont donnée directement aux artistes, afin qu'ils puissent exécuter leurs oeuvres pour la XIIème. Biennale de São Paulo.

Cette aide, qui s'est concrétisée de les plus différentes manières, vient démontrer l'importance toujours plus intense que les grandes entreprises attribuent aux secteurs des activités artistiques et culturelles, fait — non pas seulement auspiceux, mais aussi extrêmement utile au développement culturel du pays.

Diretoria Executiva

Francisco Matarazzo Sobrinho — Presidente

Ermelino Matarazzo — Vice-Presidente

José Mindlin
Isabel Moraes Barros
Justo Pinheiro da Fonseca
Oscar Landmann
Oswaldo Silva

Ministro Fernando Simas Magalhães — Representante do Governo Federal
Conselheiro Alcides Costa Guimarães — Representante do Governo Federal
em S. Paulo
Octacílio Lopes — Representante do Governo Estadual
Carlos Pereira de Campos Vergueiro — Representante da Prefeitura Municipal

Conselho Administrativo

Membros Vitalícios

Aldo Magnelli
Antonio Sylvio da Cunha Bueno
Benedicto José Soares de Mello Pati
Erich Humberg
Francisco Matarazzo Sobrinho
João Fernando de Almeida Prado
João Leite Sobrinho
José Humberto Affonseca
Justo Pinheiro da Fonseca
Paulo Motta
Sabato Magaldi
Sebastião Almeida Prado Sampaio

Conselho Administrativo

Adalberto Queiróz
Albert Bildner
Aldo Calvo
Armando Costa de Abreu Sodré
Caio de Alcântara Machado
César Giorgi
Dora de Souza
Edgard Baptista Pereira
Edmundo Vasconcellos
Ema Gordon Klabin
Ermelino Matarazzo
Fernando Muniz de Souza
Francisco Luiz de Almeida Salles
Gastão Vidigal Baptista Pereira
Ciannandréa Matarazzo
Guido Santi
Gustavo Capanema
Haidée Lee
Hasso Weiszflog
Helio Rodrigues
Isabel Moraes Barros
João S. Hirata
João de Scantimburgo
José Adolpho da Silva Gordo
José de Aguiar Pupo
José Mindlin
Luiz Diederichsen Villares
Márcio Ribeiro Porto
Mauro Salles
Niso Viana
Oscar Klabin Segall
Oscar P. Landmann
Oswaldo Arthur Bratke
Oswaldo Miguel Frederico Balarin
Oswaldo Silva
Otto Heller
Paulo Uchôa de Oliveira
Roberto de Oliveira Campos
Roberto Maluf
Roberto Pinto de Souza
Sergio Mellão
Valentim dos Santos Diniz
Walter Belian
Wladimir de Toledo Piza
Wladimir do Amaral Murtinho

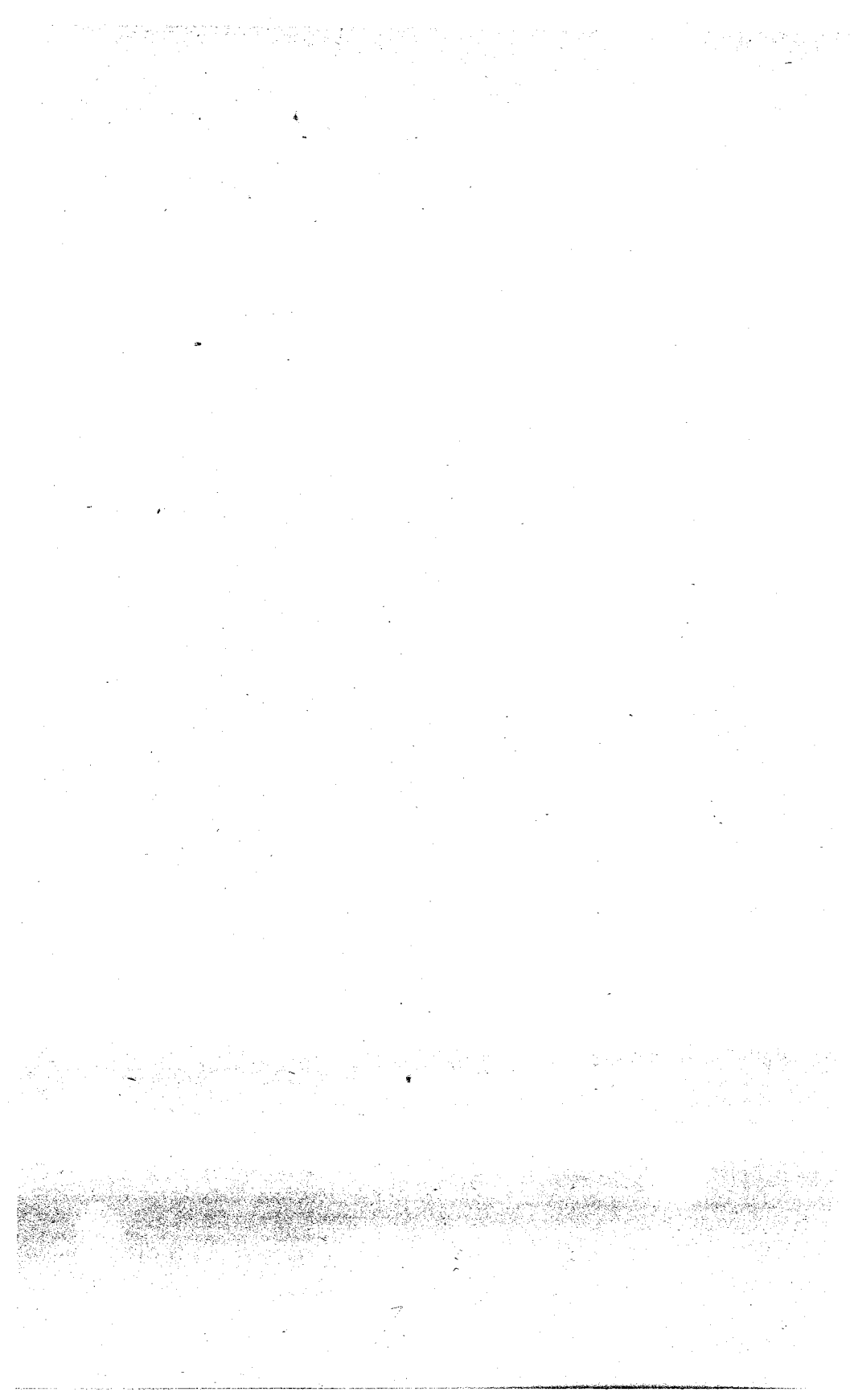
Conselho Fiscal

Hercules Augusto Massom
Mário Capanari
Élio Cipolina

Superintendência

Mario Beni

Países Participantes



Países Participantes

ÁFRICA DO SUL
ALEMANHA
ANTILHAS HOLANDESAS
ARGENTINA
AUSTRÁLIA
ÁUSTRIA
BÉLGICA
BOLÍVIA
BRASIL
BULGÁRIA
CANADÁ
CEILÃO
CHILE
CHINA
CHIPRE
COLÔMBIA
CORÉIA
COSTA RICA
EL SALVADOR
EQUADOR
ESPANHA
ESTADOS UNIDOS
FILIPINAS
FINLÂNDIA
FRANÇA

GRÃ-BRETANHA
GRÉCIA
GUATEMALA
GUIANA
ISRAEL
ITÁLIA
IUGOSLÁVIA
JAMÁICA
JAPÃO
LÍBANO
MÉXICO
NORUEGA
NOVA CALEDONIA
PARAGUAI
POLÔNIA
PORTO-RICO
PORTUGAL
REPÚBLICA-DOMINICANA
SUIÇA
TAILÂNDIA
TAITI
TCHECOSLOVÁQUIA
TRINIDAD Y TOBAGO
URUGUAI
VENEZUELA

Os Premiados

1951 — I BIENAL

Roger Chastel (França)
Max Bill (Suíça)
Giuseppe Viviane (Itália)
Renzo Vespignani (Itália)
Danilo Di Prete (Brasil)
Victor Brecheret (Brasil)
Osvaldo Goeldi (Brasil)
Aldemir Martins (Brasil)

1953 — II BIENAL

Grande Prêmio: Henri Laurens (França)

Rufino Tamayo (México)
Henry Moore (Grã-Bretanha)
Giorgio Morandi (Itália)
Ben Shahn (Estados Unidos)
Alfredo Volpi (Brasil)
Emiliano Di Cavalcanti (Brasil)
Bruno Giorgi (Brasil)
Lívio Abramo (Brasil)
Arnaldo Pedroso d'Horta (Brasil)

1955 — III BIENAL

Grande Prêmio: Fernand Léger (França)

Alberto Magnelli (Itália)
Mirko (Itália)
Anton Steinhart (Áustria)
Alfred Kubin (Áustria)
Milton Dacosta (Brasil)
Maria Martins (Brasil)
Marcelo Grasmann (Brasil)
Aldemir Martins (Brasil)
Caribé (Brasil)

1957 — IV BIENAL

Grande Prêmio: Giorgio Morandi (Itália)

Ben Nicholson (Grã-Bretanha)
Jorge de Oteiza (Espanha)

Yoso Hamaguchi (Japão)
Frans Krajcberg (Brasil)
Frans Weissmann (Brasil)
Fayga Ostrower (Brasil)
Wega Nery (Brasil)
Fernando Lemos (Brasil)

1959 — V BIENAL

Grande Prêmio: Barbara Hepworth (Grã-Bretanha)

Modesto Cuixart (Espanha)
Francesco Somaini (Itália)
Riko Debenjak (Iugoslávia)
José Luis Cuevas (México)
Manabu Mabe (Brasil)
Arthur Luiz Piza (Brasil)
Marcelo Grassmann (Brasil)

1961 — VI BIENAL

Grande Prêmio: Maria Helena Vieira da Silva (França)

Yoshishige Saito (Japão)
Alicia Peñlba (Argentina)
Leonard Baskin (Estados Unidos)
Tadeusz Kulisiewicz (Polônia)
Iberê Camargo (Brasil)
Lygia Clark (Brasil)
Isabel Pons (Brasil)
Anatol Wladyslaw (Brasil)

**Prêmio Decenal da Bienal de São Paulo —
Julius Bissier (Alemanha)**

1963 — VII BIENAL

Grande Prêmio: Adolph Gottlieb (Estados Unidos)

Alan Davie (Grã-Bretanha)
Arnaldo Pomodoro (Itália)
Cesar Olmos (Espanha)
Sonderborg (Alemanha)
Yolanda Mohalyi (Brasil)
Felícia Leirner (Brasil)
Roberto de Lamônica (Brasil)
Darel Valença Lins (Brasil)

1965 — VIII BIENAL

**Grande Prêmio (ex-aequo) Alberto Burri (Itália)
Victor Vasarely (França)**

Kumi Sugai (Japão)
Marta Colvin (Chile)

Janez Bernik (Iugoslávia)
Juan Ponce (Espanha)
Danilo Di Prete (Brasil)
Sérgio Camargo (Brasil)
Maria Bonomi (Brasil)
Fernando Odriozola (Brasil)

1967 — IX BIENAL

Grande Prêmio: Richard Smith (Grã-Bretanha)
Prêmios Bienal de São Paulo:

Flávio de Carvalho (Brasil)
Johns Jasper (Estados Unidos)
Cesar (França)
Fumiaki Fukita (Japão)
David Lamelas (Argentina)
Carlos Cruz-Diez (Venezuela)
Tadeusz Kantor (Polônia)
Michelangelo Pistoletto (Itália)
Josua Reichert (Alemanha)
Jan Schoonhoven (Holanda)

Grande Prêmio Latino Americano:
Francisco Matarazzo Sobrinho:

Alejandro Obregón (Colômbia)

1969 — X BIENAL

Grande Prêmio: Erich Hauser (Alemanha)

Ernst Fuchs (Áustria)
Eduardo Ramirez (Colômbia)
Marcelo Bonevardi (Argentina)
Anthony Caro (Grã-Bretanha)
Waldemar Zwierzy (Polônia)
Robert Murray (Canadá)
Jiri Kolar (Tchecoslováquia)
Herbert Dister (Suíça)

1971 — XI BIENAL

Grande Prêmio: Rafael Canogar (Espanha)
Prêmio "Vinte Anos de Bienal", Giuseppe Capogrossi (Itália)

Nicola Carrino (Itália)
Libero Badii (Argentina)
Alfredo Hofkunst (Suíça)
Omar Rayo (Colômbia)
Vjenceslav Richter (Iugoslávia)
Günther Uecker (Alemanha)
Haruhiko Yasuda (Japão)
Paulo Roberto Leal (Brasil)

Prêmio Latino-Americano "Francisco Matarazzo Sobrinho",
Luiz Diaz Aldana (Guatemala).

África do Sul

Comissário: A. J. WERTH

Exposição organizada pela The South Africa Association of Arts, JOHANNESBURG.

Partindo da hipótese de que os países, representados na passada Bienal de São Paulo, voltariam em 1973 a apresentar obras de arte características do seu país refletindo o seu passado cultural, a contribuição da África do Sul é pois tradicional. Embora os temas sugeridos para a Décima Segunda Bienal dêem ênfase à arte como uma forma de comunicação de massas nos vários aspectos da vida social, a contribuição da África do Sul apresenta reações de vários sul-africanos, de raças diferentes, ao desafio do continente africano de hoje. cremos contudo, em que a contribuição da África do Sul à Décima Terceira Bienal esteja bem mais de acordo com os novos temas sugeridos recentemente pelos organizadores da Bienal. *Alexis Preller* é a figura central à volta da qual se edificou a delegação sul-africana. Nos primórdios da sua carreira artística já estabelecera uma forte mitografia africana. Subseqüentemente enveredou pelo caminho de uma arte em que os mitos de toda a humanidade se encontram entrelaçados. Começando com motivos tirados da via tribal africana, seus rituais, crenças no animismo e veneração dos antepassados, evoluiu gradualmente para uma forma de arte altamente complexa, englobando culturas tão variadas como as da antiga Grécia (comparem-se as suas figuras "Kouros"), do Egipto, da África Central e do homem urbano moderno. Neste aspecto a sua arte está ligada à dos outros artistas sul-africanos que tomam parte na exposição. As tapeçarias de *Rorke's Drift* expressam a arte africana tradicional ao serviço de uma religião nova: o passo gigante dado pelos africanos que, até pouco tempo estavam embrenhados nas tradições e cultos da vida tribal adotando depois os ensinamentos da Igreja Luterana Evangélica e se reconciliando assim com a cultura dos seus mestres. Disto resultou uma arte altamente remanescente da arte dos primitivos cristãos da Europa Medieval mas adicionada de uma força e virilidade e ao mesmo tempo de uma libertação ingênua verdadeiramente africanas. Estes indígenas têm um poder narrativo de traduzir o folclore, lendas da Bíblia e cenas da vida quotidiana em tapeçarias altamente decorativas. A ausência de perspectiva, típica da arte "primitiva", harmoniza-se admiravelmente à tapeçaria como arte bi-dimensional. *Leonard Matsoso* é acima de tudo um desenhista, embora a sua interpretação de formas tri-dimensionais pesadas sugira que ele trabalha tendo presente a forma escultural. Os seus desenhos arrojados, no entanto delicados, refletem o espírito africano imbuído de lendas, mitos e folclore, e ao mesmo tempo confrontado pela problemática da vida urbana moderna e em conflito para com ela se reconciliar. Ele é, além de tudo uma espécie de expressionista em luta com a realidade áspera da vida dos bairros indígenas e com os aspectos cruéis e freqüentemente brutais do mundo de hoje. De um estilo baseado fundamentalmente em formas orgânicas, um estilo áspero, abrasivo e mesmo duro, *Johan van Heerden* desenvolveu nos últimos anos uma nova faceta da sua obra escultural. Os seus últimos trabalhos evidenciam uma reação contra o seu estilo anterior. Têm normalmente uma base altamente geométrica uma certa impessoalidade industriosa, possuindo ao mesmo tempo uma beleza sóbria, muito atraente. Assim, embora remanescentes das primeiras estruturas de artistas como *Ad Reinhardt* e *Barnett Newman*, estes trabalhos não são tão impessoais. *Ronald Mylchreest* começou a sua carreira como pintor, tendo mudado para outro meio, o da madeira, no fim dos anos "sessenta". As suas criações são formadas por plaquetas de madeira, adicionando à sua cor e textura naturais um ou outro produto tal como óleo de linhaça ou mesmo tinta. Os primeiros

exemplos deste tipo de obra executados por Mylchreest possuíam uma forte orientação vertical-horizontal e profunda mobilidade plástica. Posteriormente as formas tornaram-se menos densas e maior ênfase foi dada à textura e cor, a que deu à sua obra uma nota mais pessoal. As formas que usa incluem plantas indígenas de África e os seus trabalhos enquadram-se naturalmente na paisagem sul-africana. Ele interessa-nos contudo, primordialmente devido à sua técnica hábil e ao uso extremamente delicado da textura e forma nas suas criações graciosamente orquestradas. O artista europeu Preller e os artistas de cor Matsoso e os que trabalham na missão Rorke's Drift têm pois um laço comum na sua arte: África e os seus mitos, folclore e mistério, com as suas asperezas mas também com os seus momentos de alegria espontânea, com os seus ritmos contraditórios, contrastes fortes de luz e sombra e explosões brilhantes de cor. Mas este laço entre os nossos artistas pode ser também verificado confrontando-se na África o homem vivendo num estado semiprimitivo e o homem científica e tecnologicamente especializado vivendo em cidades altamente civilizadas e modernas. Deste último tipo de artista Van Heerden e Mylchreest são verdadeiros expoentes. Mas todavia eles estão ligados a África (apesar da qualidade internacional das suas obras) pela interpretação delicada da flora e cor locais, ritmos e papel desempenhado pela luz no nosso ambiente natural.

A África do Sul tem sido frequentemente chamada de terra de contrastes e a verdade desta asserção reflete-se certamente nas suas artes plásticas. Mas para aqueles indivíduos com sensibilidade e visão suficientes para ver além destes contrastes flagrantes, há ainda uma unidade mais profunda: a fraternidade com a África, esse continente misterioso e ainda não completamente explorado, vibrando com um poder adormecido.

Working on the assumption that countries exhibiting at the São Paulo Biennial would again in 1973 show works of art peculiarly their own, reflecting their own cultural background, the South African contribution is, once more, traditional. Whereas the themes suggested for the Twelfth Biennial stress art as a form of mass communication in various aspects of the larger social environment, this South African contribution presents the reactions of various South Africans of different races to the challenge of the African continent today. It is foreseen that the South African contribution to the Thirteenth Biennial will be much more in keeping with the new themes suggested recently by the Biennial authorities.

The central figure around which this South African contribution has been built up is *Alexis Preller*. Earlier in this artistic career he already established a very potent African mythography, moving later towards an art in which the myths of all mankind were involved; beginning with motifs taken from African tribal life, its rituals, its belief in animism, its ancestor worship, he gradually evolved a highly complex form of art encompassing such varied cultures as that of ancient Greece (compare his "kouros" figures), of Egypt, of central Africa and of modern urbanised man. In this his art is linked to the other artists in the South African exhibition.

The *Rorke's Drift* tapestries reflect the expression of the traditional African art in service of a new religion: the giant step taken by Africans who, up till recently, had been absorbed in the traditions and cults of tribal life and had then taken on the teachings of the Evangelical Lutheran Church and come to terms with the culture of their teachers. The result of this has been an art strongly reminiscent of the art of the early Christians in mediaeval Europe, but with a strength and virility, also a certain naive freedom, which is truly African. These Africans have a narrative gift of translating folklore, Bible legends and scenes from everyday life into richly decorative tapestries. The lack of perspective typical of "primitive" art is admirably suited to the tapestry as a two-dimensional form of art.

Leonard Matsoso is primarily a draughtsman, although his vivid rendering of heavy, third dimensional shapes suggests that he works with sculptural form in mind. His bold yet sensitive drawings reflect the African mind steeped in legend, myth and folklore, but at the same time a mind confronted by the sophistication of modern urban life and battling to come to terms with it.

He is, furthermore, a kind of expressionist grappling with the harsh realism of township life, the cruel and often brutal aspects of the everyday world. From a style which was based primarily on organic forms, a style harsh, abrasive, powerful and even tough, *Johan van Heerden* has over the last few years evolved a new approach in his sculptural work. His latest works show a reaction against the personal expression of his former style. It usually has a strong geometric base, a certain industrial impersonality but still possessing a stark beauty which remains appealing. Thus whilst being allied to the primary structures of artists like Ad Reinhardt and Barnett Newman, these works are not so impersonal.

Ronald Mylchreest who started his career as a painter changed to a new medium, that of wood, in the late sixties. His designs are assembled from planes of wood, to the natural colour and texture of which he usually adds some kind of material such as stain or even paint. Early examples of this type of work by Mylchreest possessed a strong vertical-horizontal order and plastic movement in depth. Later the forms loosened up, and a greater play of texture and colour gave the work a more personal note. In his use of forms he takes note of the indigenous plants of Africa and his works fit naturally into the South African landscape. He interests us primarily, however, because of his skillful technique and his extremely sensitive use of texture and form in his beautifully orchestrated designs.

The White artist, Preller, and the Black artists Matsoso and those working for the Rorke's Drift mission station have, therefore, a common bond in their art: Africa and its myths, folklore and mystery; with its harshness but also with its spontaneous moments of joy; with its clashing rhythms, strong contrasts of light and shade and vivid splashes of colour. But this bond between our artists can also be seen in the confrontation in Africa between man living in a semi-primitive state and man, highly skilled in science and technology, living in highly civilized modern cities. Of the latter type of man the artists Van Heerden and Mylchreest are the true exponents. But they, again, are linked to Africa (despite the international quality of their work) by means of their sensitive interpretation of local plant forms, local colour, rhythms and the play of light on our natural surroundings.

South Africa has so often been called a land of contrasts, and the truth of this is certainly reflected in its visual arts. But for those sensitive enough to see beyond these obvious contrasts there is also a deeper unity: the bond with Africa, the mysterious continent, still not fully discovered, vibrating with slumbering power.

HEERDEN, Johan van (1930 — Bethal)

Aço inoxidável

1. Sem título. 126 x 116 cm.
2. Sem título. 116 x 116 cm.
3. Sem título. 122 x 118 cm.
4. Sem título. 118 x 118 cm.

Aço inoxidável fornecido por THE SOUTHERN CROSS STEEL COMPANY OF SOUTH AFRICA.

MATOSO, Leonard (1950 — Johannesburg)

Óleo sobre Papel

5. "Dança Tribal Africana". 41x183
6. "Agonia e a Besta". 41x178
7. "O Mateiro" (ou: "O Colono"). 41x166 cm.

MYLCHREEST, Ronald (1920 — Johannesburg)

Óleo sobre Madeira

8. "Citação". 183 x 300 cm.
9. "Eenie Meenie Minie Mo". 163 x 122 cm.
10. "Johannesburg". 91,5 x 104,5 cm.

PRELLER, Alexis (1911 — Pretoria)

Óleo

11. Agaménnon — 106,5 x 122 cm.
12. Adão — 102 x 102 cm.
13. Icarus I — 123 x 153 cm.
14. Icarus II — 183 x 183 cm.
15. Nunca Saberás — 137,5 x 137,5 cm.

Técnica mista

16. Kouros Perdido — 122 x 92 cm.
17. Maratona — 122 x 137 cm.
18. Dois Anjos — 92 x 122 cm.
19. Rei de Ouro/Anjo — 92 x 107 cm.
20. Apollo Kouros I — 127 x 92 cm.
21. Apollo Kouros II — 122 x 152,5 cm.

Em 1963 foi criado um Umpumulo, Natal, o centro de artesanato ELC, sob o patrocínio da Igreja Evangélica Luterana da África do Sul, Região Sudeste. A primeira oficina existente foi uma oficina de tecelagem, incluindo cardagem, fição e tingição da lã. Em 1965 este centro deslocou-se para Rorke's Drift no Natal. 1963-1967: exposições do artesanato deste centro em escolas de arte da Suécia e nos Museus de Arte moderna e Artesanato contemporâneo na Suécia e Dinamarca. 1967-1970: exposições na Galeria Nacional da Cidade do Cabo, na Galeria de Arte de Durban, na Galeria de Arte de Pietermaritzburg e no Canadá e Suécia. Exemplos de tapeçarias e outros artigos de artesanato de Rorke's Drift têm sido adquiridos por numerosas coleções públicas e particulares na África do Sul e no estrangeiro. As tapeçarias são criadas e executadas inteiramente por membros deste centro de artesanato. Todos pertencem ao povo kwazulu.

KWAZULU TAPESTRIES

In 1963 the ELC Artland Craft Centre was started at Umpumulo, Natal under sponsorship of the Evangelical Lutheran Church of South Africa, South Eastern Region. The first workshop was a weaving workshop including carding, spinning and dyeing of the wool. In 1965 the Centre moved to Rorke's Drift, Natal. 1963-1967: exhibitions of arts and crafts of the Centre in art schools in Sweden and at the Museums of Modern Art and of Contemporary Crafts in Sweden and Denmark. 1967-1970: exhibitions at National Gallery, Cape Town, at Durban Art Gallery, at Pietermaritzburg Art Gallery and in Canada and Sweden. Examples of Rorke's Drift tapestries and other crafts have been sold to numerous public and private collections inside South Africa and abroad. The tapestries are designed and executed entirely by members of the Art and Craft centre. These members all belong to the kwaZulu people.

1. **O Casamento Zulu** — 182,8 x 624,3 cm.
Desenho: Ephraim Sigubu; Tecelagem: Esther Nxumalo e Philda Majoji.
2. **Crueldade de Shaka** — 188 x 246,3 cm.
Desenho e tecelagem: Esther Nxumalo e Philda Majoji.
3. **O leão cruel** — 134,6 x 190,5 cm.
Desenho: Jessi Dlamini; Tecelagem: Jessi Dlamini e Regina Buthelezi.
4. **O curral Zulu** — 137,2 x 209,5 cm.
Desenho: Jessi Dlamini; Tecelagem: Jessi Dlamini e Regina Buthelezi.
Propriedade de R. Olowin.

Alemanha

Comissário: DRA. EVELYN WEISS

Exposição organizada pela Wallraf-Richartz Museum der Stadt, KOLN.

Parece pouco prático caracterizar e descrever mais precisamente a vida e personalidade destes três artistas alemães, Hanne Darboven, Erwin Heerich e Klaus Rinke. Seus pronunciamentos artísticos nada têm de narrativo, anedótico ou autobiográfico. Esta é a primeira identidade entre três artistas que a primeira vista nada parecem ter em comum. Eles não pertencem a uma determinada escola ou grupo, eles trabalham com meios e materiais totalmente diferentes. Visualmente também não se encontra um denominador comum. O que me moveu a expor suas obras juntas foi uma comparável qualidade intrínseca de seus trabalhos, que inicialmente se torna clara no decurso serial. É a busca expressa pela regularidade, pela norma, pela sistematização. A consequência imediata é a rejeição de uma experiência apenas retinal do ambiente, a rejeição da arte como representação ilusionista. Procura-se antes a regularidade, que é presumida atrás da experiência, as estruturas, segundo as quais o mundo e nós próprios — nosso corpo bem como nossos pensamentos são construídos.

Em sua obra faltam os grandes gestos, a estupefação imediata, o encantamento pelas cores. Eles utilizam material simples, reduzido, barato: papel, tinta (Darboven), papelão (Heerich), madeira, cordel, chumbo (Rinke). O "understatement" visual é sublinhado pelo vocabulário de formas acentuadamente simples. Nele são nítidas as influências dos setores das ciências naturais (matemática, física, geometria) e das doutrinas da percepção psicológica.

Nós vivemos numa era científica e entre o homem e o meio ambiente, através de constelações técnicas e políticas, resultou uma situação tão nova, que os especialistas falam de um "novo inventário do mundo". O aparentemente muito conhecido é renovadamente examinado detidamente, reunido e reconhecido sob novos pontos de vista. Mas isto significa também, definir novamente a própria posição, através de uma compreensão modificada do mundo exterior. No plano estético, livre da obrigação finalista da prova e da fundamentação, as categorias tempo — espaço são determinantes para o teor e a forma dos trabalhos de muitos artistas.

Sistemas numéricos são as bases da obra de Hanne Darboven. Seu princípio repousa sobre o método matemático da adição horizontal, que ela aplica na cronologia, isto é, nas datas (dias, meses e anos). Cada número combinado do ano é decomposto em algarismos isolados e então somado. Assim o dia 1.10.71 é transformado em $1+10+7+1=19$. Esta data é constituída portanto de 19 elementos unitários, que podem ser representados por vários sistemas gráficos: 1 — Por quadrinhos (1 quadrado por número), 2 — Pelo simples enfileiramento dos algarismos, 3 — Pelo apontamento alfabético de cada número isolado, etc. Observando-se a anotação de um mês, vê-se que a progressão dos números torna-se visualmente legível, as fileiras de números e letras tornam-se cada vez mais densas. Cada um de acordo com a chave usada (para cada trabalho há várias, no sentido da redução ou expansão do índice concebido), as datas de um determinado período são comprimidas ou esboçadas em toda minuciosidade. Hanne Darboven representa o tempo, seu movimento e seu decorrer, ela torna visível a ganância (Index) e extensão (Dessenho) do tempo. Reconheceu-se os fundamentos das suas operações matemáticas, compreendeu-se a sua terminologia, não é mais necessário uma explicação. Se é a decifração de um mês, de um ano ou de um século, tudo parece lógico, simples, consequente. Tanto mentalmente quanto visualmente tem-se que mudar a agudeza dos olhos, de caso para caso, para vislumbrar qual o

grau de redução do tempo ou de expansão do tempo que é representado. Isto porque Darboven pode visualizar numa folha um dia bem como um século inteiro. Ocorre o fenômeno curioso de que não se sente mais o tempo como passado, futuro ou presente e sim como uma dimensão, que tem qualidades como as do espaço, isto é, longínquo e próximo.

Corpo e espaço são o tema da obra de Erwin Heerich. "Para mim plástica é a produção de um corpo, cuja origem indica um sistema de organização relacionado consigo mesmo (comparavelmente a uma fruta ou a uma concha no âmbito do orgânico)". A inconsistência do material não é importante, pois a duração da obra não se situa no domínio da concretização e sim no da idéia. Esta é fixada num delineamento, que representa a "estrutura norma" da obra. Heerich é um escultor que concebe suas esculturas no plano. Quando o sistema, a estrutura norma é transposta do plano para o espaço, tem origem a plástica; é o processo contrário da escultura tradicional, onde se parte de um núcleo sólido, já existente no espaço.

Este é o motivo pelo qual Heerich utiliza papelão. Este material é como uma pele fina, que define a forma, não há uma massa, um núcleo sólido. Desta maneira ocorre que em seus objetos plásticos não há uma orientação obrigatória para a determinação do lugar, nem um compromisso para cima e para baixo.

Examinando-se o processo de trabalho de Heerich, nota-se quase sempre três fases de uma obra — o desenho planimétrico, a representação estereométrica e a plástica de papelão.

Muitas vezes tem origem também uma confecção em aço, o que de forma alguma significa uma elevação frente à plástica de papelão. As diferentes formas de expressão são inteiramente equivalentes: deixam inalteradas as relações de medidas dentro da figura e apenas acentuam, de vez em quando, outras propriedades. O artista entende o que faz não como um processo variador da forma e sim como comparador da forma.

Se as informações sobre os termos tempo e espaço foram um aspecto importante da obra de Heerich e Darboven, a relação e o condicionamento mútuo destes domínios, bem como a observação humana das estruturas básicas físicas e psíquicas que lhe servem de motivo são ponto de partida e tema dos trabalhos de Klaus Rinke. Nele o espaço é determinado por verticais e horizontais e desta maneira fixado exatamente com um local sólido de baixo para cima.

Numa série de trabalhos — Demonstrações Primárias, Mutações — ele examina as relações de um corpo com este espaço, de formas de comportamento mínimas — estar em pé, andar, deitar, etc. — até as formas sempre mais complicadas da comunicação humana. O artista utiliza para tal o seu próprio corpo, um fato que nada tem a ver com auto-representação narcisista e sim surgido da necessidade de expressar certo conteúdo direto, sem um estranho indiscreto portanto.

Os conceitos em que as "Mutações" se fundamentam, também caracterizam sempre um determinado comportamento psíquico. A escala vai de: eu/minha/para mim, etc. até destroçar/desintegrar/destruir. Rinke: "Para mim as atividades do espírito e do corpo constituem juntas uma realidade coesa, cuja diferenciação é justamente palpável através do momento da mutação, da transformação". E: "Eu represento uma espécie de ABC do ver, viver e agir, do ser humano portanto".

As mutações constituem-se de 120 fotos. O princípio serial também aqui, como em Darboven e Heerich, é uma necessidade íntima. Apenas no lado alado, na confrontação é que as ações recebem tensão, elas são compreendidas como desenrolar de movimentos no tempo, enquanto que individualmente elas são sinais estáticos, comparáveis às letras do alfabeto, que somente na junção em palavra e frase se tornam uma informação.

Um interesse essencial de Rinke é a representação do fenômeno do decorrer temporal de uma ação, fazer visualmente abrangível o processo da modificação. Em seu trabalho "Deplazierung 1970" (ilustração), com a câmara fixa no tripé foram feitas fotografias do artista, que se movimentava em distâncias de 15 metros (15 passadas). Depois de cerca de 20 fotos a figura reduziu-se a um ponto, a paisagem circundante uniu-se. Originou-se uma espécie de diagrama, um movimento no tempo e espaço. Num espaço, cujas determinantes são verticais e horizontais, é determinante a lei da gravitação.

Muitos dos seus trabalhos baseiam e demonstram este princípio. No grupo "Lotstücke" o trabalho correspondente é originado de um sistema de cordões e pesos (fios de prumo), esticados através da força de gravidade sobre um

determinado sistema de pontos (pregos de aço na parede). Do simples triângulo até sistemas complicados como o "Messinstrument für Zeitlosigkeit" — Instrumento de Medição da Eternidade — (exposto), Rinke mostra a multiplicidade estética da sua lei física elementar.

Darboven, Heerich, Rinke. Três comunicações do campo da arte, que não desafiaram o espectador apenas a ver mas também a pensar. Uma das qualidades estéticas mais importantes e desta forma também a experiência estética de todos os três grupos de obras situa-se no reconhecimento do sistema, que lhes serve de base e na pós-execução do processo, cuja fase final eles se tornaram.

Evelyn Weiss

Leben und Persönlichkeit dieser drei Künstler aus Deutschland näher zu charakterisieren und zu beschreiben, erscheint wenig sinnvoll. Ihre Kunstäußerungen haben nichts Erzählendes, Anekdotisches oder Autobiographisches. Dies ist die erste Übereinstimmung unter drei Künstlern, die zunächst nichts Gemeinsames zu haben scheinen. Sie gehören keiner bestimmten Schule oder Gruppe an, sie arbeiten mit ganz verschiedenen Medien und Materialien. Auch optisch ist kein gemeinsamer Nenner zu finden. Was mich dazu bewog, ihr Werk zusammen auszustellen, ist eine vergleichbare innere Qualität ihrer Arbeiten, die zunächst im seriellen Ablauf deutlich wird. Es ist das ausdrückliche Suchen nach Gesetzmäßigkeit, nach Norm, nach Systematisierung. Die unmittelbare Konsequenz ist die Ablehnung einer nur retinalen Erfahrung der Umwelt, die Ablehnung von Kunst als illusionistischer Darstellung. Man sucht eher die Gesetzmäßigkeit, die hinter der Erfahrung vermutet wird, die Strukturen, nach denen die Welt und wir selbst — unser Körper wie unsere Gedanken konstruiert sind. In irrem Werk fehlt die große Gebärde, die unmittelbare Verblüffung, die Verzauberung durch Farbe. Sie benutzen einfaches, kärgliches, billiges Material: Papier, Tinte (Darboven), Karton (Heerich), Holz, Schnur, Blei (Rinke). Das visuelle Understatement wird durch das betont einfache Formenvokabular unterstrichen. In ihm werden Einflüsse aus den Bereichen der Naturwissenschaften (Mathematik, Physik, Geometrie) und den psychologischen Wahrnehmungslehren deutlich.

Wir leben in einem wissenschaftlichen Zeitalter, und zwischen Mensch und Umwelt hat sich durch technische, wirtschaftliche und politische Konstellationen ein so neues Verhältnis ergeben, daß die Fachleute von einer "neuen Bestandsaufnahme der Welt" sprechen. Scheinbar längst Bekanntes wird erneut durchmustert, unter neuen Gesichtspunkten gesammelt und erkannt. Das bedeutet aber auch, durch ein verändertes Verständnis der Außenwelt den eigenen Standort neu zu definieren. Auf der ästhetischen Ebene, frei von finalistischem Zwang des Beweises und der Begründung werden die Kategorien Zeit — Raum bestimmend für Inhalt und Form der Arbeiten vieler Künstler.

Zahlensysteme sind die Grundlagen der Werk von Hanne Darboven. Ihr Prinzip beruht auf der mathematischen Methode der Quersummen, die sie auf die Zeitrechnung, d.h. auf Tages —, Monats — und Jahresdaten anwendet. Dabei wird jede kombinierte Zahl des Jahres in Einzelziffern zerlegt und dann addiert. So wird der Tag: 1.10.71 in: $1+10+7+1=19$ aufgeschlüsselt. Dieses Datum besteht also aus 19 Einheitselementen, die durch verschiedene grafische Systeme dargestellt werden können: 1. Durch quadratische Kästchen (1 Kasten pro Zahl), 2. Durch einfache Aufreihung der Ziffern, 3. Durch die alphabetische Niederschrift jeder einzelnen Zahl usw. Betrachtet man die Aufzeichnung eines Monats, so wird die Progression der Zahlen optisch ablesbar, die Zahlen — und Buchstabenreihen werden immer dichter. Je nach benutztem Schlüssel (für jede Arbeit gibt es mehrere, im Sinne der Reduktion oder Expansion konzipierter Indices) werden die Daten einer bestimmten Zeitspanne komprimiert oder in aller Ausführlichkeit aufgezeichnet. Hanne Darboven stellt Zeit dar, ihre Bewegung und ihre Abläufe, sie macht Raffung (Index) und Ausdehnung (Aufzeichnung) der Zeit sichtbar. Hat man die Grundlage ihrer mathematischen Operationen erkannt, hat man sich in ihre Terminologie eingesehen, ist eigentlich keine Erklärung mehr notwendig. Ob es die Aufschlüsselung eines Monats, eines Jahres oder eines Jahrhunderts, alles erscheint logisch, einfach,

folgerichtig. Dabei muß man gedanklich wie optisch die Schärfe der Sicht von Fall zu Fall umstellen, um zu erkennen, welcher Grad von Zeitabkürzung oder Zeitausdehnung dargestellt ist. Denn Darboven kann auf einem Blatt einen Tag visualisieren sowie ein ganzes Jahrhundert. Es ergibt sich das merkwürdige Phänomen, daß man Zeit nicht mehr als Vergangenheit, Zukunft oder Gegenwart empfindet, sondern als eine Dimension, die Qualitäten wie die des Raumes, d.h. Ferne und Nähe, hat. Körper und Raum sind das Thema der Werke von Erwin Heerich. "Für mich ist Plastik die Hervorbringung eines Körpers, dessen Entstehen ein auf sich selbst bezogenes Organisationssystem aufzeigt (vergleichbar einer Frucht oder einer Muschel im Bereich des Organischen)". Dabei ist die Vergänglichkeit des Materials unwichtig, denn die Dauer des Werkes liegt nicht im Bereich der Konkretisierung, sondern der Idee. Diese wird in eine Planzeichnung festgehalten, die die "Regelstruktur" des Werkes darstellt. Heerich ist ein Bildhauer, der seine Skulpturen in der Fläche konzipiert. Wird das System, die Regelstruktur von der Fläche in den Raum umgesetzt, entsteht die Plastik; es ist der umgekehrte Prozess der traditionellen Bildhauerei, wo man von einem festen Kern ausgeht, der im Raum bereits vorhanden ist. Dieses ist auch der Grund, warum Heerich Karton benutzt: Dieses Material ist wie eine dünne Haut, die die Form prägt; keine Masse, kein fester Kern ist vorhanden. Dadurch ergibt sich, daß es in seinen plastischen Objekten keine zwingende Orientierung zur Standortbestimmung, keine Verpflichtung zum Oben und Unten gibt. Untersucht man den Arbeitsprozess von Heerich, so ergeben sich fast immer drei Phasen eines Werkes — die planimetrische Zeichnung, die stereometrische Darstellung, die Karton-Plastik. Manchmal entsteht auch eine Ausführung in Stahl, die keineswegs eine Steigerung gegenüber der Karton-Plastik bedeutet. Die verschiedenen Ausdrucksformen sind vollkommen gleichwertig, sie lassen die Bezüge des Mabe innerhalb der Figur unverändert, sie betonen nur von Mal zu Mal andere Eigenschaften. Der Künstler versteht sein Tun nicht als Gestalt-variegender, sondern als Gestalt-vergleichender Prozeß.

Waren die Mitteilungen über die Begriffe Zeit und Raum ein wesentlicher Aspekt der Werke von Heerich und Darboven, so ist die Beziehung und das gegenseitige Sichbedingen dieser Bereiche, sowie die menschliche Wahrnehmung der ihnen zugrunde liegenden physikalischen und psychischen Grundstrukturen Ausgangsbasis und Thema der Arbeiten von Klaus Rinke. Bei ihm ist der Raum von Senkrechte und Waagerechte determiniert und somit ganz genau fixiert mit einem festen Standort von unten nach oben. In Arbeiten "Primärdemonstrationen", "Mutationen", untersucht er die Beziehungen eines Körpers zu diesem Raum, von minimalen Verhaltensformen — stehen, gehen, liegen usw. — bis zu immer komplizierteren Formen menschlicher Mitteilung. Der Künstler benutzt dazu seinen eigenen Körper, eine Tatsache, die nichts mit narzisstischer Selbstdarstellung zu tun hat, vielmehr aus der Notwendigkeit entstanden ist, bestimmte Inhalte unmittelbar, also ohne einen fremden Zwischenträger auszudrücken. Die Begriffe, die den "Mutationen" (Augestellt) zugrundeliegen, bezeichnen auch immer ein bestimmtes psychisches Verhalten. Die Skala geht von: ich/meine/mir/mich usw. bis zu: zerschlagen/zerstrümmern/zerstören. Rinke: "Für mich bilden die Tätigkeiten des Geistes und des Körpers zusammen eine geschlossene Realität, denen Differenzierung gerade durch den Moment der Mutation, der Verwandlung faßbar wird". Und: "Ich stelle eine Art Abc des Sehens, Erlebens, und Handelns, also des menschlichen Seins dar". Die "Mutationen" bestehen aus 120 Fotos. Das serielle Prinzip ist auch hier wie bei Darboven und Heerich eine innere Notwendigkeit. Erst in dem Nebeneinander, also in der Konfrontation bekommen die Handlungen Spannung, sie werden als Bewegungsabläufe in der Zeit verstanden, während sie einzeln statische Zeichen sind, den Buchstaben des Alphabetes vergleichbar, die erst in der Zusammenfügung in Wort und Satz zu einer Mitteilung werden. Ein wesentliches Interesse Rinkes ist es, das Phänomen des zeitlichen Ablaufes einer Aktion darzustellen, den Prozeß der Veränderung visuell faßbar zu machen. In seiner Arbeit "Deplazierung 1970" (Abbildung) wurden bei feststehender Kamera Aufnahmen vom Künstler gemacht, der sich in Abständen von 15 m (15 Schritte) weiterbewegte. Nach ungefähr 20 Aufnahmen reduziert sich die Gestalt zu einem Punkt, die umgebende Landschaft schließt sich zusammen. Entstanden ist eine Art Diagramm einer Bewegung in Zeit und Raum. In diesen Raum, dessen Determinanten Senkrechte und Waagerechte sind, ist das Gesetz der Gravitation bestimmend. Viele seiner Arbeiten basieren und veranschaulichen dieses Prinzip.

In der Gruppe der "Lotstücke" entsteht die jeweilige Arbeit aus einem System

von Schnüren und Gewichten (Lote), die sich über ein bestimmtes Punktesystem (Stahlnägel in der Wand) durch Erdanziehung spannen. Vom einfachen Dreieck bis zu komplizierten Systemen wie das "Meßinstrument für Zeitlosigkeit" (ausgestellt) zeigt Rinke die ästhetische Vielfalt eines elementaren physikalischen Gesetzes.

Darboven, Heerich, Rinke. Drei Mitteilungen aus dem Bereich Kunst, die den Zuschauer nicht nur zum Mitsehen, sondern auch zum Mitdenken fordern. Eine der wichtigen ästhetischen Qualitäten und somit auch die ästhetische Erfahrung aller drei Werkgruppen liegt im Erkennen des Systems, das ihnen zugrunde liegt und im Nachvollziehen des Prozesses, dessen Endphase sie geworden sind.

Evelyn Weiss

DARBOVEN, Hanne (1941 — München)

- 1/40. 0099 / 100 a 19 = 19 x 42 No / z K — 61 K., 1970. Desenhos, pena em papel. 29 x 41. Coleção Ludwig, Museu Wallraf-Richartz, Colonia.
- 41/75. 1 / 10 / 71 — 31 / 10 / 71., 1971. Desenhos, pena em papel. 41 x 29. Coleção Ludwig, Museu Wallraf-Richartz, Colonia.

HEERICH, Erwin (1922 — Kassel)

Obras Plásticas de Papelão 1969-1973

76. 46,5 x 46,5 x 46,5 ctms.
77. 48 x 48 x 48 ctms.
78. 48 x 48 x 48 ctms.
79. 80 x 80 x 80 ctms.
80. 64 x 64 x 64 ctms.
81. 72 x 72 x 72 ctms.
82. 72 x 72 x 24 ctms.
83. 95 x 25 x 25 cmts.
84. 98 x 56 x 14 ctms.
85. 78 x 78 x 12,5 ctms.
86. 50 x 50 x 50 ctms.
87. 100 x 100 x 10 ctms.
88. 75 x 75 x 20 ctms.
89. 70 x 70 x 10 ctms.
90. Plástica de Aço 1970.

Papel e Cartolina

- 91/108. Delineamentos. Linear preto em papel branco. 45 x 63 ctms.
- 109/130. Delineamentos, 1960-1973. Linear preto em papel branco. 65 x 100 ctms.
- 131/156. Delineamentos — Trechos Arquitetônicos, 1972. Linear preto em papel branco. 65 x 100 ctms.
- 157/170. Delineamentos, 1963-1973. Linear preto em papel branco. 64 x 96 ctms.
- 171/181. Serigrafias, 1960-1973. Vermelho e preto em papel de coloração cinzenta. 50 x 75 ctms.
- 182/185. Serigrafias, 1960-1973. Dois tons de cinzento e preto em papel branco. 50 x 70 ctms.
- 185/210. 25 Posições de uma Figura Base, 1970. Impressão "offset" em cartolina branca. 25 x 35 ctms.

RINKE, Klaus (1939 — Wattenscheid)

- 211.** Mutações, 1970. 112 fotos, 42 x 59,5 ctms. cada.
- 212.** Entre a Parede e o Chão, 1970-72. 42 barras de madeira, 42 correntes de ferro zincadas. 500 x 2.000 ctms.
- 213.** Expansão — Angular. Ampliação de todo e qualquer local, do ponto zero até vinte (até o infinito), 1972-1973. 9 desenhos a grafite em papel. 70 x 100 ctms. E 9 fotos. 18 x 24 ctms.
- 214.** Um Momento (diminuído) ou desaparecido no meio, 1972. 25 fotos. 42 x 59,5 ctms. cada.
- 215.** Momentos (somados) ou desaparecidos no meio (preto), 1972. 25 fotos. 42 x 59,5 ctms.
- 216.** Instrumento de Medir a Eternidade, 1972-1973. Duas partes, diâmetro à vontade, 60 cordeis de cânhamo, 60 fios de prumo de aço.
- 217.** De 0 a 0, 1972. 12 fotos, formato DIN A 4.
- 218.** Diagonais 1972. 4 fotos, formato DIN A 4 cada.
- 219.** Deplacierung — Deslocamento — (Mudança de posição tempo-pontual), 1972. Foto, 120 x 60 ctms.
- 220.** Expansão circular, 1972. 60 desenhos a grafite. 235 x 18 ctms. E 60 fotos.

Antilhas Holandesas

Exposição organizada pelo Bureau Cultuur en Opvoeding, WILLEMSTAD.

CAPRICORNE, José (1932 — Curaçao)

1. 4 Magic Boxes.
2. Magic Goat. Serigrafia.
3. Magic Playing Child. Serigrafia.

DIEKMANN, Fransje (1943 — Diepenveen)

Monoprint, papel

4. The Country I Come From, 1971. 38 x 42.
5. Please Dont'Go Far Away, 1972. 38 x 42.
6. On the Road to the Land of Infinity, 1972. 48 x 58.
7. Part II of the Country between Life an Death, 1973. 22 x 50.

GOSSELINK, Noor (1936 — Nijmegen, Holland)

8. The Hop-its, 1971. 23,5 x 9,20 diametro.
9. Submarine Surprise, 1973. 15,5 x 6,10 diametro.

HAGENAARS, Toos (1932 — Venlo)

10. Head of an Old Curaçaoonian. Man.

INDERSON, Stanley (1938 — Curaçao)

11. Calabash Composition IV — Coleção de S. M. Youbert.
12. Calabash Composition IX — Coleção de A. Van Rossum.

JULIANA, Elis (1927 — Curaçao)

13. Church Going Women.
14. Grandma.
15. Zamanakitoki — jogo acrobático para adultos.
16. Luna Ku Solo (Moon and Sun) — jogo para crianças.

MARCANO, Eb (1939 — Curaçao)

17. Atoba.
18. Cosmic-Dancer.
19. The Horse that Can See into the Future.
20. Witch Doctor.

21. THE BOOK OF MEASUREMENT

Técnica Mista. 34,5 x 41,5.

the sea
with her silver seed
creates
the blue fruit
of birth

man searchin'
flies
for the birth
of the measurement

keep doing
the measurements
is hidden
in the searchin'man

22. THE BOOK OF MEASUREMENT MOUNTAINS.

Monotype, 44 x 58.

translation of poem in this work:
in the silver seed of the sea
the water washes
her own limitation
along the coasts of tomorrow
along the bottom of the truth
along the edge of measurement
and it washes
the sea
with a longing
to impregnate
man

23. THE BOOK OF MEASUREMENT MOUNTAINS.

Monotype, 48 x 64.

translation of poem in this work:
because the mountains
behold the sun

14. THE BOOK OF MEASUREMENT. MOUNTAINS.

Creoline drawing, 36 x 52.

translation of poem in this work:
let the mountains
dance
in the light of the sun

SCHASFOORT, Ben (1933 — Netherlands)

25. Xilogravura 1.

26. Xilogravura 2.

27. Xilogravura 3.

28. Xilogravura 4.

Argentina

Comissário: FREDERICO AUGUSTO MARTINO

Exposição Organizada pelo Ministério de Relações Exteriores y Culto, Buenos Aires.

BARRAGAN, Luís (1914 — Buenos Aires)

Óleo

1. Imagem do Espaço, 1970. 50 x 70.
2. Pássaro de Fogo, 1971. 40 x 50.
3. Pintura, 1971. 50 x 70.
4. Eclosão, 1971. 50 x 70.
5. Monstro, 1971. 66 x 113.
6. Figuras-Mulheres, 1972. 80 x 100.
7. Navio Espacial, 1972. 50 x 70.
8. O Olho, 1973. 40 x 50.
9. Imagem, 1973. 80 x 100.
10. Espacial, 1973. 80 x 100.
11. Fuga ao Espaço, 1973. 80 x 100.

BERCETCHE, Juan (1944 — Buenos Aires)

Técnica Mista

12. Sin Título, 1973, Cinco Painéis. Arte Conceitual. 60 x 80. Conceitual. 60 x 80.

ERCILLA, Jorge Luna (1923 — Buenos Aires)

Troqueado-Alumínio

13. L. E. Troquel — Color 1, 1973. 100 x 100.
14. L. E. Troquel Color 2, 1973. 100 x 100.
15. L. E. Troquel, 3, 1973. 100 x 100.
16. L. E. Troquel 2, 1973. 100 x 100.

MANES, Pablo Curatella (1981 — Buenos Aires) — Sala Especial

Escultura em Bronze

17. Guitarrista, 1924. 25 x 15 x 20.
18. Acordionista, 1924. 25 x 15 x 20.
19. Homem do Contra-Baixo, 1924. 25 x 15 x 20.
20. Ninfa Recostada, 1926. 70 x 30 x 30.
21. Ícaro, 1926. 63 x 20 x 23.
22. A Guerra, 1926. 110 x 40 x 30.
23. As Três Graças, 1926. 100 x 100 x 50.
24. Terra Argentina, 1927. 100 x 700 x 60.
25. Torso Feminino, 1928. 90 x 80 x 100.
26. Torso Braço Levantado, 1928. 100 x 50 x 40.
27. Torso dos Planos, 1928. 80 x 50 x 40.
28. Santa, 1929. 180 x 100 x 100.
29. Pugoy, 1929. Gesso. 120 x 110 x 60.

30. Estrutura Madre, 1929. Ferro. 100 x 20 x 100.
31. Pássaro, 1929. 70 x 60 x 30.
32. Tango, 1930. 85 x 55 x 25.
33. Projeção 8, 1930. Bronze Dourado. 40 x 40 x 15.
34. Projeção 7, 1930. Bronze Dourado. 50 x 55 x 25.
35. Construção Espacial, 1930. Chapa Metal Dourado. 70 x 40 x 50.
36. Duas Formas em Uma, 1947. Chapa de Aço Inoxidável. 80 x 20 x 10.
37. Duas Formas em Uma, 1948. Chapa de Aço Inoxidável. 70 x 15 x 10.
38. Luciola, 1955. Acrílico. 70 x 70 x 25.

ORLANDI, Alicia (1937 — Buenos Aires)

Água-Tinta

39. O Sól de Fina E Severino S. Re I 1 A — Liberdade, 1971. 50 x 50.
40. Rafael S. Rei 2 B Espaço Homeométrico, 1971. 50 x 50.
41. S. Re I 6 Imagem Raveliana, 1972. 50 x 50.
42. Retrato de Meu Amigo Paco Sobrinho S. Re I 4, 1972. 50 x 50.
43. Retrato de Sir Herbert Read S. Re I 3, 1972. 50 x 50.
44. Amanhecer para Severino S. Re I 1 E-, 1972. 50 x 50.
45. S. R. e I 5 Imagem Gardeliana, 1972. 50 x 50.
46. S. R. e I 7 Retrato-Monumento a Pablo Picasso, 1973. 50 x 50.

PAEZ, Roberto (1930 — Buenos Aires)

Técnica Mista

47. O Torturador, 1973. (36 Partes), de 100 x 70 cada uma.

SANTANDER, Cristina (1942 — Buenos Aires)

Gravura

48. O Grande Corso, 1972. 50 x 65.
49. Paisagem de Mobel e do Movel, 1972. 50 x 65.
50. Oh! Mi Papá!, 1972. 58 x 65.
51. José Dimagio, 1973. 85 x 84.
52. Paisagem do Drama Troncado, 1973. 59 x 65.
53. Personagem Sem Muito Peso, 1973. 48, x 66,5.
54. M. M., 1973. 80 x 64.
55. Cidadão Livre do Espaço, 1973. 55 x 50.

Austrália

Comissário: JAMES GLEESON

Exposição organizada pelo Department of the Prime Minister and Cabinet, CANBERRA.

John Armstrong nasceu em Sidney — Austrália, em 1948 e fez sua educação artística na "National Art School", em Sidney, de 1967 a 1969. A partir de 1968 expôs regularmente, ganhando o Alcorso-Sekers Travelling Award (prêmio de viagem) para escultura. Viajou pelo Japão e Rússia, trabalhando na Inglaterra e na França. Dois dos trabalhos expostos na Bienal foram adquiridos pela Galeria Nacional Australiana de Canberra, estando o artista representado em várias coleções particulares de Sidney, Melbourne e Brisbane. Armstrong tem talento para a comédia, talento prontamente encontrado e aceito na novela, no teatro, no cinema e na música, mas raro de ser achado na pintura e na escultura. O Dadaísmo usava a comédia, ou o absurdo, como arma de pesquisa. Foi exatamente ao movimento dadaísta que Armstrong relacionou-se mais intensamente.

Não é, no entanto, um Dadaísta retardado. O absurdo, em seu humor, não se volta contra a Arte ou a Sociedade; é gracejo pelo gosto de fazer gracejo, e também porque se trata de um artista com talento para a invenção cômica, como Chaplin ou Tati.

A base de sua comédia é o absurdo e muito do absurdo cômico vem da realização literal de termos comuns. As imagens verbais advêm de realidades plásticas e tais realizações são reflexos de uma mentalidade operando na tangente do lugar comum.

Seu mundo encontra-se entre o espelho, o mundo confuso das coisas familiares num contexto não familiar e as suas afinidades.

* * *

Jan Senbergs nasceu em Latvia, em 1939, chegando à Austrália em 1950, com 11 anos de idade. Frequentou a Melbourne School of Painting and Graphic Arts, sendo dirigido por Leonard French em seus estudos independentes. Desde 1962 desenvolveu sua reputação como pintor e artista gráfico, e muitos de seus quadros apresentam técnicas combinadas de pintura e impressão.

Em 1965 ganhou uma bolsa de viagem para artistas de Helena Rubinstein que lhe permitiu visitar longamente a Europa.

Está representado na Galeria Nacional Australiana de Canberra, em diversas Galerias Regionais e de Estado, no Museu de Artes em Huston — Texas, e em muitas coleções particulares.

Senbergs iniciou sua carreira como um criador de abstrações sombrias e perturbadoras. Ao voltar da Europa desenvolveu um estilo, passando material fotográfico ampliado para serigrafia. Esta introdução de imagens precisas teve o efeito de tornar acessível sua arte e dar liberdade a muitas facetas, antes obscuras, de sua imaginação.

Usualmente o sentido de sua imaginação permanece indefinido. Como acontece na pintura Surrealista, as obras muitas vezes desafiam a análise lógica mas seu conteúdo emocional filtra-se através da porta dos fundos do subconsciente. São obras irracionais — justamente como a vida é irracional — assim o temor se insinua enquanto a lógica dorme.

John Armstrong was born in Sydney, Australia in 1948 and received his Art education at the National Art School, Sydney, 1967-69. Since 1968 he has exhibited regularly, won the Alcorso-Sekers Travelling Award for Sculpture and travelled through Japan and Russia to work in England and France. Two of the works in the Biala have been purchased by the National Gallery of Australia in Canberra, and he is represented in various private collections in Sydney, Melbourne and Brisbane.

Armstrong has a talent for comedy, a talent readily found and accepted in the novel, in the theatre, cinema and in music, but rare in painting and sculpture. The Dada Movement used comedy — or absurdity — as weapons of enquiry, and it is to the Dadaists that Armstrong is most closely related.

He is not, however, a belated Dadaist. The absurdity in his humour is not directed against Art or Society; it is fun for the sake of fun — and because he is an artist with a talent for comic invention, like Chaplin or Tati.

The keystone of his comedy is absurdity and much of the comic absurdity comes from literal realizations of common terms. Verbal images become plastic realities and these realizations are reflections from a mind that is operating on a tangent from the commonplace.

His world is the one that lies beyond the looking glass, the topsy-turvy world of familiar things in unfamiliar contexts and relationships.

* * *

Jan Senbergs was born in Latvia in 1939 and arrived in Australia in 1950, at the age of 11. He studied at the Melbourne School of Painting and Graphic Arts and was assisted by Leonard French in his independent studies. Since 1962 he has developed a reputation as both a painter and a graphic artist, and many of his paintings combine the techniques of both painting and printing. In 1965 he won the Helena Rubinstein Travelling Art Scholarship and travelled extensively in Europe.

He is represented in the National Gallery of Australia in Canberra; most State and Regional Galleries; the Museum of Fine Arts, Houston, Texas — and in many private collections.

Senbergs began his career as a creator of sombre and disturbing abstractions. After his return from Europe he developed a style in which blown-up photographic material was silk-screened into the painting, and this introduction of precise imagery had the effect of opening up his art and allowing free play to many previously hidden facets of his imagination.

Usually the meaning of his imagery remains elusive. As in Surrealist painting, they often defy logical analysis but surrender their emotional content through the back door of the subconscious. They are irrational — just as life is irrational — so fear creeps in while logic sleeps.

ARMSTRONG, John (1948 — Sydney)

Madeira

1. Prisma, 1973. 400 x 300 x 600. National Gallery, Canberra A.C.T.
2. Feet, 1973. 75 unidades 40 x 40. National Gallery, Canberra A.C.T.
3. Bag Rack, 1973, 434 x 140 x 400.

SENBERGS, Jan (1939 — Latvia)

Acrílico

4. The Lite, 1971, 167 x 183.
5. Barthelme's Diagram, 1971. 167 x 183 — Travelodge Collection.
6. Object on Platform or Why Not Camps Here I, 1972. 152 x 183

Óleo

7. Object on Platform or Why Not Camp Here II, 1972, 167 x 243

8. Black Garden, 1972. 152 x 183. — National Gallery, Canberra A.C.T.
9. Monument and Loose Skyscrapers, 1972. 152 x 183. Emanuel Hirsh Collection.
10. Holiday Resort, 1972. 167 x 243
11. Settlement — Soft Base I, 1972. 122 x 183
12. Settlement — Soft Base II, 1972. 122 x 167. Frank Galbally Collection
13. The Black Plank, 1972. 152 x 183
14. Plaza, 1972-73. 167 x 183
15. Fort I, 1973. 152 x 228
16. Fort II, 1973. 243 x 197
17. Moundhouse, 1973. 197 x 274

Áustria

Comissário: PETER BAUM

Exposição organizada pela Neuen Galeria-Gurlitt-Museum, LINZ.

O cenário da Arte austríaca, nos últimos anos, caracterizou-se, sem dúvida, por obras decididamente “não conformistas”. Confirmando a subjetividade e a necessidade da própria e livre decisão artística e seu desenvolvimento, indica, este fato, ao mesmo tempo, uma independência satisfatória da moda e tendência internacionais por parte de excelentes artistas austríacos, mais jovens. Os talentos mais interessantes, que podem ser encontrados sob as formas mais diversas, principalmente, na geração entre os 25 e 40 anos, mostram uma concepção própria e, geralmente, uma transformação teimosa, original e plástica. Nesta base do inigualável, a Áustria ocupa na pintura, gravura, objetos de arte e plástica, posições — embora correspondam efetivamente ao quadro pluralístico da arte atual, tão freqüentemente citado — cuja soma contribui ao quadro internacional com uma série de obras fora do comum e excepcionais, incomparáveis.

Entre os “não conformistas” e individualistas desta espécie, figuram Jürgen Messensee, Hermann J. Painitz, ambos vienenses, e Erwin Reiter, da Alta Áustria, representantes da Áustria na XII Bienal de São Paulo com trabalhos novos e de data mais recente.

JÜRGEN MESSENSEE

Nascido em 1936, em Viena, pintor e desenhista, Jürgen Messensee, desde o término de seus estudos acadêmicos em 1960, trabalha intensivamente, com autocrítica, na exploração e experimentos do poder da expressão atual da arte representativa. O ponto de partida e de cristalização dos temas de seus trabalhos, são geralmente a cabeça e a figura humana, mas, de vez em quando também objetos de interiores. Messensee vê, porém, nestes objetos apenas indicações, afirmações e modelos de identificação abstrata, que, somente após o processo de transformação plástica, inspirada, obtêm caráter artístico. Messensee desenvolveu, em consequência, um vocabulário nitidamente delimitado, relacionando harmoniosamente o rigor formal e a vitalidade pitórica. Seu estilo, fortemente abstrato, recebe um encanto especial devido ao equilíbrio entre os elementos puramente pitóricos e os desenho-gráficos fundamentais. Chama a atenção a concepção clara da forma e espaço, caracterizada pelo traço de contorno, fortemente oscilante na largura, e pela veemência, como pela realização indicando uma segurança formal.

As equações existencialistas de Messensee, pelo seu simbolismo indecifrável e pelas indicações de uma temática totalmente antiliterária, embora dialética, provocam o espírito e a fantasia do observador. Não oferecem soluções patenteadas, não contam e muito menos reproduzem; ativam, no entanto, nossa capacidade de ver e a necessidade de interpretar as possibilidades legítimas da percepção sensual e as qualidades estéticas da pintura vital. Suas obras revelam força e entusiasmo, juntamente com uma sensibilidade fora do comum e uma riqueza esbanjadora de tonalidades, cuja espontaneidade, hoje em dia, raramente é encontrada na pintura atual. A atitude fundamental do artista é

flexível e está aberta a novos impulsos. O perigo de uma simples variação e repetição da rotina está proscrito pela constante e planejada renovação criadora.

Peter Baum

HERMANN J. PAINITZ

Entre todas as obras de Hermann J. Painitz, pintor, gravador e plástico vienense, foram escolhidos proposital-e-unicamente exemplos dos seus "retratos estatísticos", surgidos em 1970. Os quadros e folhas gráficas desta série, pela sua lógica e consequência severas, representam uma contribuição significativa sobre o modo de pensar e procedimento plástico do pintor, nascido em 1938.

Contrastando com o retrato convencional, que dá importância à fixação das exterioridades características, e buscando a penetração artística até a pessoa retratada, Painitz escolhe o procedimento e a atividade do ser humano, os resultados de uma escolha política ou um extrato da literatura mundial (Jonathan Swift), como motivação para retratar.

Para Painitz servem de ponto de partida as estatísticas, produzidas pelas pessoas que retrata, de acordo com prazos de duração ajustada e pontos de vista detalhados, igualmente combinados. Nesses retratos estatísticos estão fixados, por exemplo, o trabalho realizado por alguém, a ocupação de uma determinada pessoa em seu tempo livre, a impressão do decorrer diário e horário, a natureza de certas funções físicas e outras coisas mais. O artista desenvolve símbolos e sinais óticos para a contagem destes fatos objetivos, que embora seu número e sequência indiquem uma ordem pré-determinada, estão sujeitos à livre decisão e ao poder criativo pessoal do autor, quanto à valência plástica e estética.

HERMANN J. PAINITZ reúne a arbitrariedade criativa (geralmente sob forma muito racional e econômica) e acontecimentos obtidos por estatística, como fatores equivalentes e de igual importância.

Peter Baum

ERWIN REITER

ERWIN REITER, escultor, nasceu em 1933 em Julbach, na Alta Áustria, alcançando em 1959 o título de Mestre, em curso administrado pelo Professor Fritz Wotruba, na Academia de Formação de Arte, em Viena. Partindo de formas fortes, geralmente barrocas e graciosamente vegetativas, desenvolveu, principalmente, nos últimos cinco anos — a par de constante atividade gráfica — um estilo pessoal, marcante, do mesmo modo convincente, pela maneira de sua execução formal, como pelas possibilidades de interpretação, ligadas a um símbolo livre e aberto.

As formas plásticas, quase abstratas de Reiter, executadas em aço cromoníquel, bronze, cobre e alumínio, em sua dinâmica espacial, em sua solidariedade e entrelaçamento equilibrado, mas impaciente, reúnem elementos sinuosos, curvos, uma expressão contemporânea e moderna com certas tendências para o arcáico. Apesar de toda a elegância e exatidão resultantes do material, salta aos olhos do observador uma centelha irracional, essencialmente motivada no simbolismo destes trabalhos, onde, entre os supostos anjos antípodas e o astronauta, está lançada uma ousada ponte ideológica.

ERWIN REITER, fascinado por trechos bíblicos a respeito de anjos e arcanjos e por romances de ficção científica bem escritos e estimulando a fantasia, vê no navegante do espaço de nossa era, algo mais do que o simples emissário

de uma parte da humanidade seguindo para o Cosmos com incumbências determinadas. Para o artista, o astronauta personifica, ao mesmo tempo, a fatalidade de nossa época, que exige o máximo da capacidade produtiva e emotiva do homem, tanto no campo da técnica, como no campo psíquico. É, portanto, com toda razão que o teólogo Kurt Lüthi caracteriza as plásticas de Reiter como "implicações que unem a experiência do psíquico e do cósmico sob novas dimensões". Os impulsos da mente e as sensações, conciliados através de sua beleza áspera e estrutura nítida, sua densidade maciça e seu ritmo superior e sensível, valem o risco corrido.

Peter Baum

Die österreichische Kunstszene der letzten Jahre wurde in entscheidendem Ausmaß durch die Leistungen ausgesprochener Einzelgänger geprägt. Man kann darin eine Bestätigung für die Subjektivität und Notwendigkeit der eigenen freien künstlerischen Entscheidung und ihrer Entwicklung sehen. Zugleich weist dieser Umstand aber auch auf eine erfreuliche Unabhängigkeit Maßgebender jüngerer österreichischer Künstler von internationalen Modetrends und Tendenzen hin. Bei interessantesten Begabungen, wie sie in großer Verschiedenartigkeit vor allem innerhalb der Generation der Fünfundzwanzig- bis Vierzigjährigen anzutreffen sind, dominiert die eigene Konzeption und eine zumeist sehr eigenwillige originäre bildnerische Umsetzung. Auf dieser Basis des Nichtepigonalen werden innerhalb der Malerei, Graphik, Objektkunst und Plastik in Österreich Positionen bezogen, deren Summe zwar durchaus dem vielzitierten pluralistischen Bild heutiger Kunst entspricht, der internationalen Szene allerdings in herausragenden Leistungen eine Reihe bemerkenswerter, kaum oder gar nicht vergleichbarer künstlerischer Akzente beisteuert. Zu Außenseitern und künstlerischen Einzelgängern dieser Art zählen auch die Wiener Jürgen Messensee und Herman J. Painitz sowie der Oberösterreichler Erwin Reiter, die Österreich auf der 12. Biennale von São Paulo mit Arbeiten neuen und neuesten Datums vorstellt.

JÜRGEN MESSENSEE

Seit Beendigung seines Akademiestudiums 1960 arbeitet der 1936 geborene Wiener Maler und Zeichner Jürgen Messensee intensiv und selbstkritisch an der Erschließung und Erprobung zeitgemäßer Ausdrucksmöglichkeiten einer gegenstandsgebundenen Kunst. Thematischer Ausgangs- und Kristallisationspunkt seiner Arbeiten sind zumeist Kopf und menschliche Figur, gelegentlich aber auch Requisiten eines Interieurs. Messensee sieht in diesen Gegenständen allerdings nicht mehr als Ansätze, Vorgegebenheiten und begriffliche Identifikationsmodelle, die erst durch den Prozeß inspirierter bildnerischer Umsetzung künstlerische Verbindlichkeit erhalten. Er entwickelte mit Konsequenz ein klar abgegrenztes Vokabular, das formale Strenge mit malerischer Vitalität harmonisch in Beziehung setzt. Sein stark abstrahierender expressiver Stil bezieht seinen besonderen Reiz aus der Balance zwischen rein malerischen und primär zeichnerisch-graphischen Elementen. Auffallend ist dabei die klare Form- und Raumvorstellung, für die ein in seiner Breite und Vehemenz stark schwankender Konturstrich ebenso charakteristisch ist wie sein formale Sicherheit verratender Einsatz.

Messensees existentielle Gleichnisse provozieren in ihrer verschlüsselten Symbolik und den Andeutungen einer ganz und gar antiliterarischen, wenn auch dialektischen Thematik den Geist und die Phantasie des Betrachters. Sie bieten keine Patentlösungen an, erzählen nicht und bilden schon gar nicht ab, sondern aktivieren über die legitimen Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung und die ästhetischen Qualitäten vitaler Malerei unser Sehvermögen und Interpretationsbedürfnis. Seine Bilder und Zeichnungen verraten Kraft und Elan, zugleich

aber auch ungewöhnliche Sensibilität und einen verschwenderischen Nuancenreichtum, wie er in derartiger Spontaneität innerhalb der heutigen Malerei selten ist. Die Grundhaltung des Künstlers ist flexibel und für neue Anstöße offen. Die Gefahr bloßer Variation und routinierten Wiederholens wird so durch permanent vorgenommene schöpferische Erneuerung gebannt.

Peter Baum

HERMANN J. PAINITZ

Mit voller Absicht wurden aus dem Gesamtwerk des Wiener Malers, Graphikers und Plastikers Hermann J. Painitz ausschließlich Beispiele seiner seit 1970 entstandenen "Statistischen Portraits" ausgewählt. Die Bilder und graphischen Blätter dieser Serie stellen in ihrer strengen Logik und Konsequenz einen für die Denkweise und das bildnerische Vorgehen des 1938 geborenen Künstlers bezeichnenden Beitrag dar.

Zum Unterschied vom konventionellen Porträt, dem es um ein Fixieren charakteristischer Äußerlichkeiten und das dadurch ausgelöste künstlerische Vordringen zur porträtierten Person geht, wählt Painitz das Verhalten und die Tätigkeit des Menschen, die Ergebnisse einer politischen Wahl oder einen Auszug aus der Weltliteratur (Jonathan Swift) als Bildanlaß.

Ausgangspunkt sind für ihn Statistiken, die von den Personen, die er porträtiert, für die Dauer vereinbarter Zeiträume unter gleichfalls detailliert abgesprochenen Gesichtspunkten angefertigt werden. In diesen Bildstatistiken wird zum Beispiel festgehalten, welcher Arbeit jemand nachgeht, was eine bestimmte Person in ihrer Freizeit macht, wie Tagesablauf und Stundenplan aussehen, wie bestimmte Körperfunktionen beschaffen sind und anderes mehr. Für die objektiven Fakten dieser Zählungen werden vom Künstler optische Zeichen und Signale entwickelt, die zwar im Bild der Anzahl und Abfolge nach vorbestimmte Reihen ergeben, in ihren bildnerischen und ästhetischen Wertigkeiten allerdings der freien Entscheidung und dem persönlichen gestalterischen Vermögen ihres Urhebers unterliegen. Bei Hermann J. Painitz treffen somit schöpferische Willkür (in zumeist sehr rationeller, bildökonomischer Form) und statistisch ermittelte Fakten als gleichwertige und gleichwichtige Faktoren seiner Darstellungen zusammen.

Peter Baum

ERWIN REITER

Der 1933 in Julbach in Oberösterreich geborene Bildhauer Erwin Ritter absolvierte 1959 die Meisterklasse von Professor Fritz Wotruba an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Ausgehend von kraftvollen, zumeist barock und vegetativ anmutenden Figurationen entwickelte er vor allem in den letzten fünf Jahren -begleitet von konstanter zeichnerischer Tätigkeit-einen einprägsamen Personalstil, der in gleicher Weise durch die Art seines formalen Vollzugs wie seine an eine freie und offene Symbolik gebundenen Deutungsmöglichkeiten überzeugt.

Reiters nahezu abstrakte Plastiken aus Chromnickelstahl, Bronze, Kupfer und Aluminium vereinen in ihrer räumlichen Dynamik, in ihrem ausgewogenen und doch spannungsreichen Verbunden- und Verschlungensein meanderartiger, kurviger Elemente, zeitbezogenen und zeitgemäßen Ausdruck mit gewissen nachvollziehbaren Tendenzen des Archaischen. Bei aller Eleganz und materialabhängigen Exaktheit springt von ihnen gleichsam ein irrationaler Funke auf den Betrachter über, der sehr wesentlich in der Symbolik dieser Arbeiten, die zwischenenden vermeintlichen Antipoden Engel und Astronaut eine kühne gedankliche Brücke schlagen, begründet ist.

Erwin Reiter, den Bibelstellen über Engel und Erzengel ebenso faszinieren wie gut geschriebene, phantasieanregende Science-fiction-Romane, sieht im Weltraumfahrer unserer Zeit mehr als den mit detaillierten Aufträgen in den Kosmos aufgebrochenen Angestellten menschlicher Ratio. Der Astronaut personifiziert für den Künstler gleichsam das Schicksalhafte einer Epoche indem er die Leistungs- und Erlebnisfähigkeit des Menschen im Technischen und Seelischen extrem beansprucht. Mit Recht charakterisiert daher auch der Theologe Kurt Lüthi Reiters Plastiken als "Implikationen, die das Erleben neuer Dimensionen des Seelischen und Kosmischen zusammenschließen." Die Denkanstöße und Empfindungen, die sie in ihrer herben Schönheit und klaren Gliederung, in ihrer massiven Kompaktheit und überlegten, sensiblen Rhythmisierung vermitteln, lohnen den Einsatz.

Peter Baum

MESENSEE, Jürgen (1936 — Viena)

Óleo sobre pano

1. Liegende, 1971. 97 x 130
2. Liegende, 1971. 114 x 146
3. Paravant, 1971. 182 x 232
4. Liegende, 1972. 97 x 130
5. Sitzende, 1972. 146 x 114
6. Frauenkopf, 1972. 90 x 70
7. Frauenkopf, 1973. 100 x 81
8. Fenster, 1973. 100 x 81
9. Graues Fenster, 1973. 114 x 163
10. Komposition mit zwei Figuren, 1973. 200 x 178
11. Zwei Figuren, 1973. 180 x 240

ZEICHNUNGEN

Técnica Mista em Papel

12. Liegende, 1971. 48 x 66
13. Frauenkopf, 1971. 49 x 48
14. Frau mit erhobenem Arm, 1971. 49 x 63
15. Drei Skizzen, 1971/72. 21 x 30
16. Mädchenkopf, 1971. 42 x 30
17. Frauenkopf, 1972. 66 x 51
18. Frau mit erhobenem Arm, 1972. 50 x 57
19. Zwei Skizzen, 1973. 32 x 24
20. Kopf, 1973. 59 x 45
21. Stehende, 1973. 65 x 48
22. Stehende, 1973. 81 x 50

PAINITZ, Hermann J. (1938 — London)

Técnica Mista em Pano

23. Leichter Regen, 1970. 100 x 150
24. Portrait H. mit Gültigkeit, 1970. 100 x 200
25. Selbstportrait-Struktur des Februar, 1970, 1971. 100 x 200
26. Portrait Hannelore 3, 1971. 100 x 135
27. Portrait Peter Baum, 1971. 100 x 135
28. Bild der Nationalratswahl vom 10. Oktober 1971 (1), 1971. 100 x 200
29. Bild der Nationalratswahl vom 10. Oktober 1972 (2), 1971. 200 x 190
30. Jonathan Swift (4), 1973. 50 x 200
31. Jonathan Swift (5), 1973. 200 x 100
32. Portrait Dr. Harry Ertl 2, 1971. 75 x 56
33. Portrait Dr. Harry Ertl 3, 1971. 76 x 56
34. Portrait Erika Mis 1, 1971. 60 x 83
35. Portrait Erika Mis 2, 1971. 60 x 83
36. Portrait Erika Mis 3, 1971. 60 x 83

- 37. Portrait Erika Mis 4, 1971. 60 x 83
- 38. Portrait Hannelore 1, 1971. 60 x 83
- 39. Anonymes Portrait 1, 1971. 88 x 62
- 40. Anonymes Portrait 2, 1971. 88 x 62
- 41. Anonymes Portrait 3, 1971. 88 x 62
- 42. Jonathan Swift 2, 1972. 56 x 75

Serigrafia

- 43. Straßenverkehrsteilnehmer, 1972. 100 x 70
- 44. Anonymes Portrait, 1972. 100 x 70

REITER, Erwin (1933 — Julbach)

Esculturas

- 45. Englische Schar landend, 1970. Bronze, Stahl verchromt. 63 x 49 x 20
- 46. Besichtiger, 1971. Bronze, Aluminium, Chromnickelstahl. 150 x 46 x 46
- 47. Raumflitzer I, 1971. Chromnickel, Stahl, Kupfer. 192 x 42 x 37
- 48. Raumflitzer II, 1971. Chromnickel, Stahl, Kupfer. 192 x 42 x 37
- 49. Der Start, 1972. Chromnickelstahl. 127 x 75 x 65
- 50. Stürzender Astronaut, 1972. Bronze, Chromnickelstahl. 44 x 71 x 40
- 51. Toter Astronaut, 1973. Chromnickelstahl. 215 x 107 x 138 e 134 x 33 x 40
- 52. Sterbender Astronaut, 1973. Chromnickelstahl. 190 x 155 x 110
- 53. Astronauten im Besitz des heiligen Scheins, 1971. 65 x 53
- 54. Durchdringung, 1972. 65 x 40
- 55. Corss me off for dinner, 1972. 67 x 53
- 56. Brennende Astronauten, 1972. 67 x 53
- 57. Heiliger Astronaut, 1972. 67 x 53
- 58. Schatten triumphiert beim Schwesterkillen, 1972. 67 x 53

Bélgica

Comissário: F. DE LULLE

Exposição organizada pelo Service de la Propagande Artistique, Ministère de l'Education Nationale et de la Culture. BRUXELLES.

CHEMAY, Jacques

Acrílico sobre Tela

1. Accouplement. 26 x 300
2. Grand Marecage. 97 x 130. Coleção do Estado Belga
3. Baryton en Rug. 130 x 97
4. Vegetation Tactile. 130 x 97
5. Les Venins. 146 x 114
6. Montagne Feconde. 114 x 136. M. et. Mme. Foster, Antuerpia
7. Anges Deconnectes. 130 x 97
8. Le Cri de la Nature. 200 x 200. Coleção "Miroir d'Encre", Bruxelas
9. La Grande Ruche. 130 x 97. Coleção dr. Pestiaw, Bruxelas
10. La Grande Cracheuse. 130 x 97. Coleção Galerie Arcanes, Bruxelas

FLAUSCH, Fernand

Acrílico sobre Papel

11. Routes Spatiales III, 73. 80 x 105.
12. Cube Creux, 1973. 103 x 65,5. Coleção Vicent Dusberg, Liège
13. Julie (cubo espacial) Bleu, 1973. 68,5 x 95
14. Routes Spatiales IV (verde), 1973. 68,5 x 95. Coleção Jacques Barlet, Liège
15. Routes Spatiales V (amarelo), 1973. 69 x 108,5
16. Routes Spatiales VI (vermelho), 1973. 105 x 80. Coleção Mme. Lesage, Liège
17. Routes Spatiales VII (laranja), 1973. 66,5 x 104
18. Routes Dangereuses, 67 x 104. Coleção Van Den Wildenberg, Liège
19. Routes Spatiales VIII. 68 x 100
20. Routes Spatiales IX. 68 x 100
21. Routes Spatiales X. 68 x 100
22. Cubes Spatiaux. 100 x 68
23. Cubes Spatiaux. 110 x 150
24. Cubes Spatiaux. 100 x 68
25. Routes Spatiales XI. 100 x 68

FOLON, Jean-Michel

Tinta da China

26. Ville Eteinte, 1970. 74 x 72
27. Day After Day, 1970. 53 x 73

Aquarelas

28. Insomnies, 1971. 100 x 73
29. Comme un Aimant, 1971. 48 x 64
30. Fumees, 1971, 56 x 76

- 31. Sans Fin, 1971. 67 x 100
- 32. Metropolis, 1971. 56 x 76
- 33. La Mort d'un Arbre, 1971. 70 x 100
- 34. Perdus, 1971. 56 x 77
- 35. L'Arbre qui Pense, 1971. 54 x 72
- 36. Danger, 1971. 38 x 46
- 37. Sans Vie, 1973. 56 x 76
- 38. Le Piège, 1973. 76 x 56
- 39. Seul, 1973. 67 x 100
- 40. Ville Deserte, 1973. 67 x 100

Serigrafia

- 41. Le Rêve de Perle, 1973. 60 x 70
- 42. Audiovisuel, 1973. 80 x 60
- 43. Le Messenger, 1973. 90 x 75
- 44. L'Aube, 1973. 105 x 85
- 45. Le Penseur, 1973. 105 x 85

NELLENS, Roger

Óleo

- 46. Machine Coloreé sur Fond Violet, 1972. 145 x 140
- 47. Machine Outil I (a), 1973. 250 x 250
- 48. Machine Outil II (c), 1973. 250 x 250
- 49. Mecanique Azimutale III (b), 1973. 250 x 250
- 50. Rouages Jaunes sur Fond Vert, 1973. 180 x 185
- 51. La Trinité, 1973. 120 x 170
- 52. Engrenages Crepusculaires, 1973. 135 x 155
- 53. Rouages Blancs, 1973. 120 x 130

Bolívia

Comissária: NOHRA BELTRAN

Exposição organizada pelo Museu Nacional de Arte, LA PAZ.

As artes plásticas na Bolívia estão se cristalizando através do aporte de seus artistas que saem pelo mundo à procura de novos horizontes, novas formas, tomando um rumo conceutivo mais contemporâneo.

GIL IMANA passou muitos anos em Paris, onde realizou várias exposições, como também em outros países da Europa.

ALFREDO LA PLACA é um dos artistas mais premiados dos últimos anos, tanto na Bolívia como no exterior. Suas obras estão representadas em diversos museus e coleções particulares na Europa e América.

CESAR JORDAN estudou na Inglaterra, é um artista de visões novas integrado nas últimas correntes plásticas. Sua obra indica a seriedade com que encara o seu trabalho.

INDIANA FAVRE mostra em sua pintura o mundo subjetivo e poético no qual a artista se aprofunda, para logo sair à tona com formas e cores de grande criatividade plástica. É a única artista "naïf" da Bolívia. Jovem ainda, já conta no seu curriculum com exposições em vários países da Europa e América. Indiana mora em Genebra — Suíça.

GILDARO ANTEZANA E CARLOS RODRIGUES têm realizado inúmeras exposições. Artistas de grande capacidade criativa conquistaram diversos prêmios e a oportunidade de expor suas obras no exterior, com excelente crítica. **GONZALO RODRIGUES** estudou na Espanha. Obteve o primeiro prêmio no último Salão Nacional de La Paz, o que lhe permitiu figurar como um dos primeiros artistas nacionais. Participou da XI Bienal de S. Paulo.

PEPE ASBUM apresenta nesta Bienal, um painel múltiplo, chamado pelo artista, de "Modulos". Aproveitando o grotesco, como grande possibilidade plástica, plasma no desenho o homem-espírito-matéria, dando elementos mágicos enraizados no profundo da psique. Conjunto de grande criatividade, permite à apresentação de alto nível plástico. Pepe Asbum passou vários anos na Europa, estudou no Brasil onde reside.

RICARDO PEREZ ALCALA realizou várias viagens ao exterior e participou das Bienais de S. Paulo. É considerado o melhor aquarelista da Bolívia. Mas não se deteve nesta técnica. Seus trabalhos a óleo mostram a força telúrica que transmite a paisagem da Bolívia ao artista.

NORHA BELTRAN participou de várias Bienais, estudou na Europa onde realizou várias exposições. Concorreu a certames internacionais na América Latina. A atual obra de Norha Beltran, mostra a problemática que se apresenta no homem do séc. XX; pressões que envolvem o indivíduo, invisíveis e transparentes como o acrílico utilizado para dar corpo a tais situações; o homem-manequim encontra-se indefeso, transportado, encaixado. Mas, a artista, tenta uma abertura com os jovens que obrigam os adultos a pensar, a deter-se para novas possibilidades. Esta artista está radicada em S. Paulo, onde realiza a maior parte do seu trabalho plástico.

Les arts plastiques en Bolivie sont en train de se cristalliser, à travers de la contribution de ses artistes qui s'en vont ailleurs à la recherche d'horizons

nouveaux, de formes nouvelles, prenant une ligne de conduite plus contemporaine.

GIL IMANA a vécu beaucoup d'années à Paris, où il a réalisé plusieurs expositions, ainsi que dans des autres pays d'Europe.

ALFREDO LA PLACA est un des artistes le plus primés dernièrement, tant en Bolivie comme à l'étranger. Ses travaux se trouvent dans beaucoup de Musées et de collections privées, soit en Europe, soit en Amérique.

CESAR JORDAN a étudié en Angleterre. Il est un artiste avec des visions nouvelles, mais intégré dans les derniers courants plastiques. Son oeuvre indique la gravité avec laquelle il envisage son travail.

INDIANA FAVRE montre, avec sa peinture, le monde subjectif et poétique dans lequel l'artiste s'enfonce, pour revenir à la surface immédiatement après, avec des formes et des couleurs de grande créativité plastique. Elle est la seule artiste "naïve" de Bolivie. Jeune encore, elle compte déjà dans son curriculum plusieurs expositions dans divers pays d'Europe et d'Amérique. Indiana vit à Genève, en Suisse.

GILDARO ANTEZANA ET CARLOS RODRIGUES ont réalisé plusieurs expositions. Artistes de grande habilité créatrice, ils ont conquis beaucoup de prix, outre que l'opportunité d'exposer leurs travaux à l'étranger, avec d'excellentes critiques.

GONZALO RODRIGUES a étudié en Espagne. Il a obtenu le premier prix au dernier Salon National de La Paz, ce qui lui a permis de figurer comme un des premiers artistes nationaux. Il a participé à l'XI Biennale de São Paulo.

PEPE ASBUM présente, dans cette Biennale, un panneau multiple, intitulé "Modulos" par l'artiste. Profitant du grotesque comme grande possibilité plastique, il modèle dans son dessin l'homme-esprit-matière, donnant des éléments magiques profondément enracinés dans le psychique. Ensemble de grande créativité, le travail de cet artiste permet la présentation d'un niveau hautement plastique. Pepe Asbum a vécu plusieurs années en Europe, et il a étudié au Brésil, où il demeure à présent.

RICARDO PEREZ ALCALA a voyagé plusieurs fois en Europe et a déjà participé aux Biennales de São Paulo. Il est considéré le meilleur aquarelliste de Bolivie. Mais il ne s'est pas arrêté seulement sur cette technique. Ses travaux à huile montrent la force tellurique que le paysage bolivien transmet à l'artiste.

NORHA BELTRAN a participé à plusieurs Biennales. Il a participé à des concours internationaux en Amérique Latine. L'oeuvre actuelle de Norha Beltran nous montre la problématique qui se présente à l'homme du XX siècle; les passions qui impliquent l'individu, invisibles et transparentes comme l'acrylique utilisé pour donner une consistance à ces situations; l'homme-mannequin se trouve sans défense, transporté, encagé. Mais l'artiste tâche de trouver une ouverture avec les jeunes qui obligent les adultes à penser, à se contenir pour des nouvelles possibilités. Cette artiste s'est fixée à São Paulo, où elle réalise la plupart de son travail plastique.

ALCALA, Ricardo Perez (1939 — Potosi)

Técnica Mista

1. Los Ultimos en Llegar a la Luna
2. Los Habitantes de las Sombras I
3. Los Habitantes de las Sombras II
4. Los Habitantes de las Sombras III
5. Los Habitantes de las Sombras IV

ANTEZANA, Gildaro

Óleo

6. Composição I
7. Composição II
8. Composição III
9. Composição IV
10. Composição V

ASBUN, Pepe (1934 — Cochabamba)

11. Circunstâncias Interiores, 1973. Técnica Mista série de 10 desenhos.

BELTRAN, Nohra

(Série Objeto — Escultura — Humanidade 73)

12. Causación Circular. 180 x 120
13. Sociedad de Consumo. 180 x 120
14. Incomunicación. 180 x 120
15. Ustedes Piensen. 180 x 120
16. Situaciones I. 70 x 40
17. Situaciones II. 70 x 40
(Obra realizada com a colaboração da Indústria e Comércio de Manequins
"A Nacional Ltda" — de S. Paulo).

FAVRE, Indiana (1947 — Sta. Cruz)

Óleo

18. Amor que vá pelo Mar. 65 x 81
19. Gesto de um Abraço. 65 x 81
20. Pele Preta. 65 x 81
21. Ternura. 65 x 81
22. Assim. 65 x 81
23. Côr e Luz. 65 x 81

IMANÁ, Gil (1943 — Sucre)

Óleo

24. Silêncio Profundo
25. Angústia
26. Soledad Infinita
27. Desesperada Unión
28. Grito Ahogado

JORDAN, Cesar (1947 — La Paz)

Cinética-Mista

29. Imagenes Generadas I, 1973. 120 x 120
30. Imagenes Generadas II, 1973. 120 x 120
31. Imagenes Generadas III, 1973. 120 x 120
32. Imagenes Generadas IV, 1973. 120 x 120
33. Imagenes Generadas V, 1973. 120 x 120

LA PLACA, Alfredo (1929 — Potosi)

Óleo

34. Transfiguración I
35. Transfiguración II
36. Transfiguración III
37. Transfiguración IV
38. Transfiguración V

RODRIGUES VELASCO, Carlos (1950 — Cochabamba)

Metal

39. Dimension Genetica. 110 x 70 x 18
40. Visualidad. 120 x 25

- 41. Sutil Interpretación. 60 x 30
- 42. Encrucijada. 70 x 55
- 43. Ramillete y Espacio. 45 x 50

RODRIGUEZ ZAMBRANA, Gonzalo (1932 — Potosi)

Tinta Acrilica

- 44. Inútil Sresente
- 45. Intolerância
- 46. Testimonio
- 47. Vacia Reflexion
- 48. Hacia Donde?

Brasil

Exposição organizada na base de seleções efetuadas em Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba.

A apresentação brasileira, selecionada para a XII Bienal de São Paulo, reúne uma centena de artistas. Obviamente, seria trabalho de difícil elaboração qualificá-la segundo o que representam os seus integrantes perfilados em variadíssimas técnicas, formas de expressão, conceitos e tudo mais.

Não poderia mesmo deixar de ser assim, já que os seis júris selecionadores atuaram em regiões distintas e distantes entre si, com características diversas não obstante o desenvolvimento assombroso dos meios de comunicação.

Exatamente por esse motivo, os artistas selecionados, até certo modo, asseguram uma visão do que está sendo feito nos mais diferentes pontos do país, refletindo, por vezes, aspectos ou tendências locais, a partir do próprio folclore ou resultantes do material empregado para a elaboração da obra.

Mais a essas circunstâncias do que aos critérios propriamente ditos, de maior ou menor rigor do júri, neste ou naquele local, devem ser atribuídas as possíveis oscilações, quanto ao nível dos trabalhos apresentados e selecionados.

Naturalmente todo o júri é levado a considerar circunstâncias e características regionais, e até mesmo locais, já que não seria justo o estabelecimento de um único figurino, obviamente rígido, como forma de medida da atividade e da criatividade artística em um país de oito milhões de metros quadrados, um verdadeiro continente.

Apresentadas essas ressalvas, no sentido de mostrar a preocupação de justiça dos diferentes júris, atuando cada um segundo os critérios considerados apropriados, senão ideais, para a sua área de ação, queremos, antes de mais nada, tributar de público, os nossos agradecimentos aos críticos de arte que atenderam ao nosso chamado. Igualmente a todos os artistas, não apenas os que tiveram seus trabalhos selecionados, e aos que se inscreveram, em todas as partes do Brasil, enviando suas obras para a respectiva seleção.

Foram estes os críticos de arte que integraram os seis júris:

FORTALEZA: Morgan Motta, Jacob Klintowski, Gilberto Cavalcanti.

SALVADOR: Marc Berkowitz, Esther Emílio Carlos, Celma Jorge Faria Alvim.

BELO HORIZONTE: Lisetta Levi, Antonio Alves Coelho, Flávio Aquino.

CURITIBA: Hugo Auler, Jayme Maurício, José Geraldo Vieira.

RIO DE JANEIRO: Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeifer, Carlos Scarinci.

SÃO PAULO: Walmyr Ayala, Clarival Valladares, Edyla Mangabeira Unger.

La représentation brésilienne sélectionnée pour la XII Biennale de São Paulo, réunit une centaine d'artistes. Il serait naturellement un travail de difficile élaboration qualifier cette représentation selon ce que chacun de ses intégrants représente, dans le cadre de leurs techniques très variées, leur forme d'expression, conceptions, etc.

Il ne pourrait être autrement, puisque les six jurys de sélection ont opéré dans des régions distinguées et éloignées l'une de l'autre et avec peu de contact, malgré le développement surprenant des moyens de communication.

Quoi qu'il en soit, et justement pour ce motif, les artistes sélectionnés, en quelque sorte, assurent une vision de ce qu'on fait dans les différents points du Pays, montrant, parfois, des caractéristiques ou des tendances locales, à

partir du folklore même ou résultant du matériel employé pour l'élaboration de l'oeuvre.

À cette circonstance, plus qu'aux critères proprement dits, de rigueur majeure ou mineure du jury, dans un local ou dans un autre, doivent être attribuées les oscillations possibles, quant au niveau des travaux sélectionnés et présentés. Naturellement, chaque jury a été engagé à considérer des circonstances et des caractéristiques régionales et même locales, puisque il ne serait pas juste d'établir une figuration unique — naturellement rigide, comme mesure de l'activité et de la créativité artistique dans un Pays de huit millions de mètres carrés, un véritable continent.

Ces réserves présentées, dans le but de montrer la préoccupation de justice des différents jurys, chacun desquels donnant son jugement selon des critères considérés appropriés, sinon idéaux, pour son domaine d'activité, nous désirons avant tout, payer le tribut public de nos remerciements aux critiques d'art qui ont répondu à notre appel. Et, également, à nos artistes, pas seulement à ceux qui ont eu leurs travaux sélectionnés, mais aussi à ceux qui se sont inscrits dans toutes les régions au Brésil, envoyant leurs travaux pour la sélection respective.

Les critiques qui ont intégré les six jurys sont les suivants:

FORTALEZA: Morgan Motta, Jacob Klintowski, Gilberto Cavalcanti.

SALVADOR: Marc Berkowitz, Esther Emílio Carlos, Celma Jorge Faria Alvim.

BELO HORIZONTE: Lisetta Levi, Antonio Alves Coelho, Flávio Aquino.

CURITIBA: Hugo Auler, Jayme Maurício, José Geraldo Vieira.

RIO DE JANEIRO: Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeiffer, Carlos Scarinci.

SÃO PAULO: Walmyr Ayala, Clarival Valladares, Edyla Mangabeira Unger.

AKLANDER (1926)

SAMBURSKY, M. B. (1931)

ZAMMA (1936)

(Equipe Triângulo)

1. Origem, 1973. 30 x 120.
2. Ser, 1973. 30 x 160.
3. Expansão, 1973. 250 x 250.
4. Declínio, 1973. 150 x 460.
5. Fuga ou Devir, ou..., 1973. 130 x 190.

ALBUQUERQUE, (Rubens 1951 — Fortaleza)

Acrílico sobre Madeira

6. Brasileira n.º 1, 1973. 100 x 160.
7. Brasileira n.º 2, 1973. 100 x 160.

ALENCAR, Luiz Antonio (1942 — Fortaleza)

BARROSO, Henrique (1941 — Fortaleza)

8. Maquete do Mausoléu do Planeta Terra após a Guerra Nuclear, 1973. Técnica Mista. 144 x 121.

ANNA (1950 — Fortaleza)

MEDEIROS, Aderson Tavares (1948 — Fortaleza)

MORAIS, Carlos (1951 — Fortaleza)

SERRA, Haroldo (1934 — Tamborin)

9. A Morte do Circo, 1973. Ambiental. 500 x 500.

ARCANCHY, N. d' (1924 — Rio)

Água-Forte — Aguatinta

10. A Chegada do Messias, 1971. 50 x 50.
11. A Meta do Povo de Israel, 1971. 60 x 60.

- 12. No Espaço I, 1971. 60 x 60.
- 13. No Espaço II, 1971. 60 x 60.

ARIMORI, Sumiko (S. Paulo)
SOUZA, Hamilton de (S. Paulo)

- 14. Homenagem ao Mito do Super-Herói. Ambiente/Conceitual.

ARANTES, Tadeu
BARCELLOS, Myrian
CHINZON, Bela
JONAS, Rosa
RIBEIRO, Suely Piza
ZANOTTO, Luigi

(GRUPO EXPRESSÃO)

- 15. Natureza-Arte, Ambiental. 500 x 500.

AUGUSTO, Nelson (1942 — Rio)

Tinta Plásticas sobre Tela

- 16. Pintura 3, 1973. 120 x 120.
- 17. Pintura 4, 1973. 120 x 120.
- 18. Pintura 5, 1973. 120 x 120.

AVILA, Sara 1932 — (Nova Lima)

- 19. Desenho I, 1973.
- 20. Desenho II, 1973.
- 21. Desenho III, 1973.
- 22. Desenho IV, 1973.
- 23. Desenho V, 1973.

AZAMBUJA, Thais de (1934 — Porto Alegre)

Colagem de Tecidos — Tinta Acrílico

- 24. De Sois, 1973. 146 x 114.
- 25. Para o Alto, 1973. 123 x 189.
- 26. Primórdios, 1973. 146 x 114.
- 27. De Várzeas, 1973. 97 x 146.

BARCELLOS, Myrian A.

(Ver Arantes, Tadeu)

BARDY, Carmem (1934 — Rio)

- 28. Latitude, 1973. Conceitual. Ambiental. 500 x 500.

BARRETO, Rosa

- 29. Obra I.
- 30. Obra II.
- 31. Obra III.

BARROSO, Henrique (1941 — Fortaleza)

(Ver Alencar, Luís Antonio)

BARTOLO, José Luiz (Rio)
BARTHOLO, Marina
BRUNO, Cláudia Pentagna
SANTOS DUARTE, José dos
WINOGRAD, Marilu
(EQUIPE MUTAÇÃO)

34. Audio Visual.

BENÉ (1953 — Bragança, Pará)

35. Brinquedo de Criança 2, 1973. Técnica Mista. 170 x 70.

BENÍCIO, Edison Luz (1945)

LOPES, Ademar (1954)

MARTINS, Josias (1940)

36. Woman Lib's?, 1973. Mista.

BENJAMIM (1952 — Nanuque-MG)

37. Disneyworld I, 1973.

38. Disneyworld II, 1973.

39. Disneyworld III, 1973.

BERGAMINI, Maria Ivone (MIBE)

Técnica Mista

40. Retrato I.

41. Retrato II.

42. Retrato III.

43. Retrato IV.

44. Retrato V.

BEZERRA, Nelson (Fortaleza)

GALVÃO, Roberto (Fortaleza)

SOUZA, Joaquim de (1945 — Fortaleza)

45. Arraías. 1973.

BORGES, Lucy (1935 — Caldas Novas)

Colagem

46. Filhos do Bamboo I, 1973.

47. Filhos do Bamboo II, 1973.

48. Filhos do Bamboo III, 1973.

BRANDT, Hannah (1923 — S. Paulo)

Xilogravura

49. Fragmentos I, 1973. 87 x 66.

50. Fragmentos II, 1973. 87 x 66.

51. Fragmentos III, 1973. 87 x 66.

52. Fragmentos IV, 1973. 87 x 66.

53. Fragmentos V, 1973. 87 x 66.

BRENO (1922 — Recife)

54. Picapau do Sabuji, 1973. Popmóbile. 160 x 70.

BRUNET, Thereza (1928 — Rio)

Hidro-Cor sobre Papel

55. Superposições Lineares, 1973. 150 x 70.
56. Superposições Lineares, 1973. 150 x 70.
57. Superposições Lineares, 1973. 150 x 100.

BRUNO, Cláudia Pentagonan (Rio)

(Ver Bartolo, José Luiz)

BUMAJNY, Mariselda (S. Paulo)

58. Endocrania. Filme, Super 8, em Côres.
59. Satyagraha. Direção de Emilio Fontana e Grupo Alucinatorio.

CAFÉ, Vera (1946 — S. Paulo)

60. Parenteses (montagem-conceitual). Desenhos, Fotos e Materiais Diversos.

CAMPOS, Odil

Técnica Mista

61. Viagem, 1.^a parte.
62. Viagem, 2.^a parte.
63. Viagem, 3.^a parte.
64. Viagem, 4.^a parte.
65. Viagem, 5.^a parte.

CANTI, Ivonne (1918 — Recife)

Gravura em Metal

66. Olhando a Terra, 1973. 80 x 50.
67. Forma Triste, 1973. 80 x 50.

CARO, Bernardo (1931 — Itatiba)

Técnica-Mista — Ambiental-Conceitual

68. Crianças X Cavalinhos, 1973. Montagem Papelão.
69. Crianças X Garrafas, 1973. Montagem Papelão, Vidro.
70. Crianças — Presépio, 1973. Montagem Papelão.

CAUTÓN, Fernando V.

MURAD, Virginia

RIBEIRO, Ligia T.

SANTOS, Abelardo J.

VALLE, Marcella V.

(EQUIPE GRUPO)

71. Taki 183, 1973. 300 x 300.
72. Orelhão, 1973. 180 x 140.

CARRANCAS, Messias das (1944 — Paulo Afonso)

73. Carranca Gigante, 1973. Madeira lavrada, esculpida e polida. 95 x 23.

CARVALHO JÚNIOR, Edgar de (1944 — Rio)

Técnica-Mista

- 74. Alice Fase, II, O Jogo, 1973.
- 75. Alice Fase II, O Jogo, 1973.
- 76. Alice Fase II, O Jogo, 1973.
- 77. Alice Fase II, O Jogo, 1973.
- 78. Alice Fase II, O Jogo, 1973.

CHIZON, Bela (1937 — P. Alegre)

(Ver Arantes, Tadeu)

CHROMIEC, Osmar Direceu

Relevo e Pintura sobre Madeira

- 79. Paineis em Branco e Preto.
- 80. Composição em Relevo I.
- 81. Composição e Relevo II.
- 82. Composição em Relevo III.

CIRNE-LIMA, Maria Tomaselli (1941 — Áustria)

Carvão, Lápis sobre Papel

- 83. Desenho I, 1972. 150 x 100.
- 84. Desenho II, 1972. 100 x 150.
- 85. Desenho III, 1973. 100 x 150.
- 86. Desenho V, 1973. 150 x 100.

CLAVER, Ronald (B. Horizonte)

- 87. O Pico da Bandeira. 1973. Audio-Visual.
- 88. Viagem Doméstica. 1973. Audio-Visual.

DANTAS, Beatriz (1949 — Alfenas-MG)

PAULO EMÍLIO

- 89. Terra. Audio-Visual.
- 90. Matadouro. Audio-Visual.
- 91. Gênesis. Audio-Visual.

DEMANGE, Márcia (1940 — S. Paulo)

JONAS, George

JONAS, Rosa

- 92. Anti-Comunicação. Audio Visual

DEROSSY, L. (1935 — São Benedito)

- 93. Série "Homenagem a Theillard Chardin", 1973. Técnica Mista.

DI SOUZA

LOPES, Joana

- 94. Aldeia Antropomágica da Terra dos Pés Vermelhos. Arte Ambiental.

DIAS, Olinda (1951 — Miradouro-MG)
MARTINS, Cláudio (1948 — Juiz de Fora)

95. A Publi-cidade e a Fragmentação do Campo: Partida. Montagem.
96. A Publi-cidade e a Fragmentação do Campo: Solidariedade Humana. Montagem.

DIAS DE SÁ, Neide (1940 — Rio)

Técnica Mista-Participação

97. Esferas, 1973. 80 x 60.
98. Opções, 1973. 60 x 60.
99. Prismas, 1973. 60 x 60.

DINA, Cogolli (1910 — Itália)

Baixo-Relevo

100. Máquina n.º 1.
101. Máquina n.º 2.
102. Máquina n.º 3.

EDERLYI, Sergius (1919 — Áustria)

103. Figura — Música — Arte Cinética. 900 x 200.

ESTHERGILDA (1933 — Sta. Tereza — E. Santo)

Objetos

104. Cosmos I.
105. Cosmos II.

FANZERES, Evany (1940 — Rio)

106. Trimorfo (Série Compressão-Expansão), 1971. Acrílico sobre Tela. 81 x 81.
107. Compressão-Expansão, 1971. Acrílico sobre Lona Crua. 130 x 98.
108. Introdução em Vermelho, 1971. Acrílico sobre Tela. 160 x 160.

FERREIRA, Francisco (1935 — P. Alegre)

109. Organos IV, 1973. Tinta Acrílica. 140 x 115.
110 — Organos V, 1973. Óleo. 76 x 150.
111. Organos VI, 1973. Óleo. 76 x 150.
112. Organos VII, 1973. Óleo. 140 x 155.
113. Organos VIII, 1973. Óleo. 135 x 115.

FIGUEIREDO, Vera de (1934 — Rio)

- 114 Visite o Inferno (E Encontre com Você), 1973. Ambiental. 400 x 420.

FOGAÇA, Paulo (1936 — Morrinhos)

115. Hieróglifos. Audio-visual, 1973. 80 Diapositivos e Fita Gravada.

FONSECA, Luiz (1951 — Ponte Nova)

116. Homenagem à Tela (oito peças), 1973.

FREITAS, Ivan (1932 — João Pessoa)

Técnica Mista

- 117. Uzina Azul I, 1973. 176 x 121 x 14.
- 118. Uzina Azul II, 1973. 135 x 40 x 15.
- 119. Tempos Azul, 1973. 153 x 96 x 26.

FUHRO, Henrique (1938 — Rio Grande)

- 120. Ceres, 1973. Lápis/Acrílico. 60 x 40.
- 121. Penépole, 1973. Aquarela. 60 x 40.
- 122. Orion, 1973. Desenho/Colagem. 70 x 50.
- 123. Ikon, 1973. Lápis com Aguada. 60 x 40.
- 124. Lola, 1973. Lápis com Aguada. 70 x 40.

FUKUSHIMA, Takashi (1950 — S. Paulo)

- 125. Espaço Real. Projeto Ambiente.

GALVÃO, João Carlos (1941 — Rio)

Pintura sobre Madeira

- 126. Estrutura Permutacional, 1972/73. 100 x 100.
- 127. Estrutura Permutacional, 1972/73. 100 x 100.
- 128. Estrutura Permutacional, 1972/73. 100 x 100.
- 129. Estrutura Permutacional, 1972/73. 100 x 100.

GALVÃO, Roberto (Fortaleza)

(Ver Bezerra, Nelson)

GENILSON (1940 — João Pessoa)

INARRA, José Francisco

OKUMURA, Lídia

(EQUIPE TRÊS)

- 130. Pontos de Vista. Projeto conceitual-ambiental. 800 x 500.

GREGÓRIO, Luís (1951 — Santos)

Pastel

- 131. Desenho N.º 1, 1973. 70 x 104.
- 132. Desenho N.º 2, 1973. 70 x 104.
- 133. Desenho N.º 3, 1973. 70 x 104.
- 134. Desenho N.º 5, 1973. 70 x 104.

GUSMÃO, Solange (1939 — Franca)

- 135. Aprazível, 1972. Óleo. 80 x 195.
- 136. Anônimo, 1972. Óleo. 80 x 100.
- 137. Autônomo, 1973. Óleo sobre madeira. 152 x 194.

INARRA, José Francisco (1947 — Espanha)

(Ver Genilson)

IVENS (1942 — Florianópolis)

Objeto

- 138. Camisa de Força I, 1973.
- 139. Camisa de Força II, 1973.
- 140. Camisa de Força III, 1973.
- 141. Camisa de Força IV, 1973.
- 142. Camisa de Força V, 1973.

JONAS, George

JONAS, Rosa

(Ver Demange, Marcia.

JUAÇABA, Heloísa (1926 — Guaramiranga)

Colagem-Pintura

- 143. Árvore N.º 1, 1973. 130 x 130.
- 144. Árvore N.º 2, 1973. 130 x 130.

KLEIMAN, Mauro (1950 — Rio)

Nanquim

- 145. Escrita I, 1973. 70 x 60.
- 146. Escrita II, 1973. 70 x 60.
- 147. Escrita III, 1973. 70 x 60.
- 148. Escrita IV, 1973. 70 x 60.
- 149. Escrita V, 1973. 70 x 60.

LACERDA, Carlos E. M. (1942 — Caconde)

Óleo

- 150. As Aves que Aqui Gorgeiam uma Transamazônica I, 1973. 160 x 120.
- 151. As Aves que Aqui Gorgeiam uma Transamazônica II, 1973. 160 x 120.
- 152. As Aves que Aqui Gorgeiam uma Transamazônica III, 1973. 160 x 120.
- 153. As Aves que Aqui Gorgeiam uma Transamazônica IV, 1973. 160 x 120.
- 154. As Aves que Aqui Gorgeiam uma Transamazônica V, 1973. 100 x 120.

LEÃO, Carlos (1906 — Rio)

Aguada de Nanquim

- 155. Tronco I, 1973.
- 156. Tronco II, 1973.
- 157. Tronco III, 1973.
- 158. Tronco IV, 1973.
- 159. Tronco V, 1973.

LEVY, Carlos Roberto Maciel (1951 — Niterói)

Spray Matrizado sobre Eucatex

- 160. 173 — Negativo, 1973. 120 x 120.
- 161. 273 — Negativo, 1973. 120 x 20.
- 162. 373 — Negativo, 1973. 120 x 120.

LIMA, Roberto Mauro

(Ver Mazzoni, Marcos)

LISBOA, Fernando (1934 — Rio)

Tinta sobre Madeira

- 163. Ritual da Felicidade, 1973. 80 x 80.
- 164. Ritual Mágico Religioso, 1973. 80 x 80.
- 165. Estrutura Totêmica, 1973. 80 x 80.
- 166. Ritual Profano-Sagrado, 1973. 52 x 73.
- 167. Ritual Totêmico, 1973. 80 x 80.

LIZARRAGA, Antonio (1924 — Buenos Aires)

SARUÊ, Gerty (Viena-Áustria)

Ambiental-Conceitual, Metrôpoles, 1973.

Poema de Augusto de Campos.

Documentação Cinematográfica Rudi Anker

Para a execução da obra cobaloraram

Sobral S.A. de Fundações

Construtora Guaratã S.A.

Tintas Coral S.A.

Vanguarda S.A.

Stefan Groszmann

Gen. Luiz Faro

José Agostinho de Carvalho e senhora.

LOPES, Ademar

(Ver Benício, Edison)

LOPES, Joana

(Ver DI SOUZA)

LUDOLF, Rubem (1932 — Maceió)

Óleo

- 168. Azul e Preto, 1973. 89 x 116.
- 169. Vermelho e Azul, 1973. 89 x 116.
- 170. Ocre e Amarelo, 1973. 89 x 116.
- 171. Verde e Vermelho, 1973. 89 x 116.

LUIZ (1952 — Niterói)

172. Desenho, 1973. 102 x 73.

173. Desenho, 1973. 102 x 73.

MACEDO, Ronaldo do Rego (1950 — Rio)

Vinil sobre Duratex

- 174. 1973/2 — 1973. 150 x 120.
- 175. 1973/5 — 1973. 150 x 120.
- 176. 1973/6 — 1973. 120 x 96.

MAGALHÃES, Gastão (1953 — S. Paulo)

177. Retrato do Artista, Registro Fotográfico. 1972/73. 500 x 400.

MAIKEN, Anne W. (1939 — Rio)

178. Moça em Roxo, 1973. 72 x 93.

179. Mãe e Filha em Vermelho, 1973. 67,5 x 204.

MAIOLINI, Ana Maria (1942 — Rio)

180. Inaut, 1973. Filme Super 8 — Duração 9,55 c/Fita de Som.

MAREINES, Sulamita (1936 — S. Paulo)

MAREINES, Ivo Pedro (1956 — S. Paulo)

Ambiental

181. Templo Cabalístico, 1973.

182. A Procura do Nome de Deus, 1973.

MARTINS, Cláudio (1948 — Juiz de Fora)

(Ver DIAS, Olinda)

MARTINS, Josias

(Ver Benício, Edison)

MARTINS, Roberto Tostes

(Ver Mazzoni, Marcos)

MARTINS, Romanita (1940 — Santiago-RS)

Serigrafia

183. Portantos Caminhos Venho Andando..., 1973. 100 x 65.

184. ... e Quando Cheguei já Estavam Poluindo o Rio, 1973. 100 x 65.

185. Mas Ainda Quero Morar no Mato, Perto do Rio, 1973. 100 x 65.

186. Não Vi mas me Contaram sobre as Abelhas, 1973. 100 x 65.

187. E Vieram os Homens com Seus Machados e Derrubaram as Árvores da
da Casa onde eu Morava, 1973. 100 x 65.

MAZZONI, Marcos (1932 — São João del Rei)

ABREU, Álvaro

MARTINS, Roberto Tostes

LIMA, Roberto Mauro

188. Fóco-Mobile, 1973. Audio-Visual.

MEDEIROS, Aderson (1948 — Fortaleza)

(Ver Anna)

189. Dores no Mundo, 1973. 90 x 90.

MESTRINER, Odila (Ribeirão Preto)

Óleo sobre Madeira

190. Equilibristas I, 1973. 4 Peças. 2 de 100 x 100 e 2 de 50 x 50.

191. Equilibristas II, 1973. 3 Peças de 100 x 160.

192. Equilibristas III, 1973. 3 Peças. 1 de 100 x 100 e 2 de 50 x 50.

193. Equilibristas IV, 1973. 3 Peças. 1 de 100 x 100 e 2 de 50 x 50.

MIR, Antonio (Joinville)

194. Quadro, Objeto em Madeira e Colagem.

195. Pintura em Construção 6.

196. Pintura em Construção 7.

197. Pintura em Construção 9.

MORAIS, Carlos (1951 — Fortaleza)

(Ver Anna)

198. Totenpop, 1973. Pesquisa de Tapeçaria. 238 x 55 (diâmetro)

MORI, Emi (1941 — Coréia)

Óleo

- 199. I — 1973. (Semesof Noman) 160 x 130.
- 200. II — 1973. (Semesof Noman) 160 x 130.
- 201. III — 1973. (Semesof Noman) 160 x 130.
- 202. IV — 1973. (Semesof Noman) 190 x 130.
- 203. V — 1973. (Semesof Noman) 190 x 130.

MOURA, Carlos Júlio de

Desenho e Relevô

- 204. Amor, Poesia das Mãos.
- 205. Ternura, Poesia das Mãos.
- 206. Liberdade, Poesia das Mãos.
- 207. Solidão, Poesia das Mãos.

MURAD, Virginia

(Ver Cautón, Fernando V.)

NEVES, Francisco (1949 — Campina Grande)

Bico de Pena, Nanquim, Evoline

- 208. Voante, 1973. 100 x 73.
- 209. Estilhaço, 1973. 100 x 45.
- 210. Horizonte, 1973. 45 x 100.
- 211. Novelo, 1973. 45 x 100.

NOVIELLO, Décio (1929 — São Gonçalo do Sapucaí)

Desenho

- 212. Paisagem I. (Etapa I e II).
- 213. Paisagem II.
- 214. Paisagem III.
- 215. Paisagem IV.
- 216. Paisagem V.

OKUMURA, Lídia (1948 — Oswaldo Cruz)

(Ver Genilson)

PALMEIRA, Antonio (1952 — Rio)

Nanquim

- 217. A Rendeira Viglada, 1973. 75 x 54.
- 218. Giocondo Bookmaker, 1973. 60 x 96.

PANSERA, Desidério

SANTOS, Gilberto Ricardo dos

- 219. Audio-Visual de uma Administração de Urbe em Nível Pedagógico.

PARAISO, Juarez

Técnica Mista

- 220. Foto-Desenho n.º 1, 1973. 140 x 100.
- 221. Foto-Desenho n.º 2, 1973. 140 x 100.
- 222. Foto-Desenho n.º 3, 1973. 140 x 100.
- 223. Foto-Desenho n.º 4, 1973. 140 x 100.
- 224. Foto-Desenho n.º 5, 1973. 140 x 100.
- 225. Foto-Montagem — Desenho I, 1973. 140 x 100.
- 226. Foto-Montagem — Desenho II, 1973. 140 x 100.
- 227. Foto-Montagem — Desenho III, 1973. 140 x 100.
- 228. Foto-Montagem — Desenho IV, 1973. 140 x 100.

PAULO EMÍLIO

(Ver Dantas, Beatriz)

PEDRA, Jamison (1938 — Valença)

Fotografia-Viragem

- 229. Cabaça, 1973. 60 x 50.
- 230. Buzio, 1973. 60 x 50.
- 231. Espirais, 1973. 35 x 40 e 35 x 40.
- 232. Rosto, 1973. 40 x 30.

PEREIRA NUNES, Sílvia Cristina (1944 — Campos)

Gravura em Metal

- 233. Célula, 1972. 80 x 70.
- 234. Telúriu, 1973. 90 x 80.
- 235. Grotta Azzurra, 1973. 90 x 80.

PIGNATÁRIO, Angelo (Buenópolis-MG)

- 236. Minas Gerais: Bandeira, 1973.
- 237. As Minas, 1973.
- 238. Os Gerais, 1973.
- 235. As Minas e os Gerais I, 1973.
- 240. As Minas e os Gerais II, 1973.

PINHEIRO, J. (1953 — Fortaleza)

- 241. Aviões e seus Efeitos, 1973. Técnica Mista. 300 x 300.

PINHEIRO JÚNIOR, Osmar (1950 — Belém)

Pintura

- 242. Tabuleta n.º 1, 1973.
- 243. Tabuleta N.º 2, 1973.
- 244. Tabuleta N.º 3, 1973.
- 245. Tabuleta N.º 4, 1973.

PORTO, Sérgio Augusto (1946 — Rio)

Fotografia e Espelho

- 246. Artista pelo Meio, 1972. 80 x 60.
- 247. Reflexos (tríptico), 1973. 80 x 300 x 60.

248. Espelho e Rodapé 1, 1973. 80 x 80.
 249. Espelho e Rodapé 2, 1973. 80 x 80.
 250. Espelho e Rodapé 3, 1973. 80 x 80.

QUALISONI, Ítalo

Acrílico sobre Tela

251. Prendedor.
 252. Prende-Prendedor-Sorte.
 253. Prende-Prendedor-Tempo.

REZENDE, Marcos Túlio (1950 — Belo Horizonte)

Desenhos

254. 27 de Outubro.
 255. 4 Horas da Tarde.
 256. Sexta-Feira de Manhã.

RHABELLO (1946 — Aratuba)

257. Natal de Todo o Sempre, 1973. Técnica Mista. 100 x 45.

RIBEIRO, Ligia T.

(Ver Cautón, Fernando V.)

RIBEIRO, Suely Piza

(Ver Arantes, Tadeu)

ROCHA, Edgard (1942 — S. Paulo)

Desenho

258. Composição Letras I — 1972. 96 x 66.
 259. Composição Letras II — 1972. 96 x 66.
 260. Composição Letras III — 1972. 96 x 66.

ROCHA, Susana

Desenho

261. Espaço I.
 262. Espaço II.
 263. Espaço III.

RODRIGUES, Inácio (1947 — Acaraú)

Tinta Acrílica sobre Tela

264. Zona Crepuscular, 1973. 81 x 130.
 265. Fronteira Cármica da Luz, 1973. 97 x 146.
 266. Crepúsculo Aurora, 1973. 81 x 130.
 267. Um Espermonauta da Paz, 1973. 130 x 89.
 268. Tributo dos Leões ao Sol, 1973. 146 x 97.

SAMBURSKY, M. B. (1931 — Rio)

(Ver Aklander)

SANTOS, Abelardo J.

(Ver Cautón, Fernando V.)

SANTO DUARTE, José dos

(Ver Bartolo, José Luiz)

SANTOS, GÊU (1945 — Presidente Prudente)

Técnica-Mista

- 269. Mercouri Sensual I — 1973. 104 x 69.
- 270. Mercouri Sensual II — 1973. 104 x 69.
- 271. Mercouri Sensual III — 1973. 104 x 69.
- 272. Mercouri Sensual IV — 1973. 104 x 69.
- 273. Mercouri Sensual V — 1973. 104 x 69.

SANTOS, Gilberto Ricardo

(Ver Pansera, Desidério)

SARUBI, Valdir (1939 — Pará)

Ambiental, a partir de símbolos marajoaras, constituída de:

- 274. I — 3 Painéis com desenhos ampliados que se desintegram em fitas de seda que escorrem para o chão.
medidas — 1.37m x 0.61m.
- 275. II — 3 Painéis de efeitos visuais, construídos com fitas de seda (visão construtiva do desenho).
medidas — 1.00m x 1.00m.
- 276. III — 2 Montagens com canudos de celulóide e fitas de seda.

SARUÊ, Gerty (Viena — S. Paulo)

(Ver Lizarraga, Antonio)

SENDIN, Armando (1928 — Rio)

Óleo

- 277. Num Ponto Qualquer, 1973. 130 x 97.
- 278. Microcósio, 1973. 160 x 130.
- 279. O Momento Crucial, 1973. 160 x 130.
- 280. A Marca do Espaço, 1973. 130 x 160.
- 281. Meta, 1973. 130 x 97.

SERRA, Haroldo (1934 — Tamborin)

(Ver Anna)

SILVEIRA, Cláudio Medeiros (1942 — Santos)

Tapeçaria

- 282. Estandarte I, 1973. 250 x 89.
- 283. Estandarte II, 1973. 180 x 70.
- 284. Estandarte III, 1973. 220 x 66.

SOARES, Teresinha (Araxá-MG)

— Túmulo. Conceitual e Audio-Visual.

SOUZA, Hamilton (S. Paulo)

(Ver Arimori, Sumiko)

SOUZA, Joaquim de (1945 — Fortaleza)

(Ver Bezerra, Nelson)

SOUZA NETO, Manfredo (1947 — Jacinto, MG)

Desenhos

- 286. — Memória da Paisagem I.
- 287. — Memória da Paisagem II.
- 288. — Memória da Paisagem III.
- 289. — Memória da Paisagem IV.

SPARAPAN, Antonio Celso (1950 — Jaú)

290. Etc. 1973. 200 x 15.

SUZUKI, Yukio (1926 — Sendai, Japão)

291. Fábula do Arco-Íris, 1973. (Conjunto de 20 telas de 50 x 70).

TEIXEIRA NETTO

Desenho Bico de Pena

- 292. Vinte de Junho de 1973. Manhã.
- 293. Onze de Abril de 1973. Tarde.
- 294. Nove de Março de 1973. Manhã.

TEIXEIRA, Vitorina Sagboni

Técnica-Mista

- 295. Integração I.
- 296. Integração II.
- 297. Integração III.
- 298. Integração IV.
- 299. Integração V.

VALE, Marcella (Rio)

(Ver Cautón, Fernando V.)

VIEGO, Naná (1928 — Rio)

Gravura em Metal

- 300. O Vento Solar, 1972. Série Deuses Modernos, 60 x 50.
- 301. A Luz e o Tempo, 1972. Série Deuses Modernos. 60 x 50.
- 302. Era Espacial, 1973. Série Deuses Modernos. 50 x 60.

WATBOT, Robert (1942 — Paris)

Escultura

- 303. Ned Kelly, 1973.
- 304. Dan Kelly, 1973.
- 305. Sagração da Primavera, 1973.

WINOGRADO, Marilú (1945 — Cairo)

(Ver Bartolo)

VIEIRA, Roberto (1939 — Juiz de Fora)

- 306. Paisagem I, 1973.
- 307. Paisagem II, 1973.
- 308. Paisagem III, 1973.
- 309. Paisagem IV, 1973.
- 310. Paisagem V, 1973.

WOUK, Bia

Pastel

- 311. Azulescências I.
- 312. Azulescências II.
- 312. Azulescências III.
- 314. Jogo da Amarelinha I.
- 315. Jogo da Amarelinha II.

XIMENES (1943 — Coreá)

- 316. Pescaria, 1973. Montagem. 500 x 250.

ZAMMA (1936 — Rio)

(Ver Aklander)

ZANOTTO, Luigi

(Ver Arantes, Tadeu)

ZIMMERMANN, Carlos Eduardo

Pastel

- 317. Desenho I.
- 318. Desenho II.
- 319. Desenho III.
- 320. Desenho IV.
- 321. Desenho V.

Bulgária

Exposição organizada pela Union des
Artistes Peintres Bulgares, SOPHIA

BALKANSKI, Pentcho

Litografia

1. Séparation, 1973.
2. Femmes de Rhodopes, 1973
3. Tisseuses, 1973.

DIMANOV, Luiben

Técnica-Mista

4. Jeune Homme, 1973.
5. Par la Fenêtre, 1973.
6. Par la Fenêtre — Vieillesse, 1973.
7. Nature Morte, 1973.
8. Deux Visages, 1973.

DIMOV, Ivan

Técnica — Mista

9. Souvenirs, 1973.
10. Aux Champs à Midi, 1973.
11. Paysage de Yambolsko, 1973.

DUBOVA, Zlatka

12. Enfant et ombre, 1972.
13. Monnaie, 1972.
14. Terre, 1973.
15. Sozopol, 1972.

IONTCH, Milena

16. Illusion I, 1972.
17. Illusion II, 1972.

KRAMER, Anna

Ponta Seca

18. Sofia-Rue Stamboliiski.
19. Sofia-Place Vazrajdané.
20. Sofia-Bd. Botev, 1972.
21. Varna-Maison de Repos,
22. Vienne, 1970.

KOULEKOV, Pentcho

23. Au Mariage, 1969.
24. Tzar Ivan Assen II, 1971.
25. Jeune Paysanne, 1972.

KURCHOVSKI, Preslav

26. Les Victimes des USA, 1972.

MAVRODIEV, Zdravko

Litografia

27. Torse, I — 1972.
28. Torse II, 1972.

NEIKOV, Atanas

Litografia

- 29. Tête, 1971.
- 30. Composition, 1971.
- 31. Arlequino, 1971.

PANAIOTOVA, Anastassia

Litografia

- 32. Soir, 1973.
- 33. Nature Morte D'Automne, 1973.
- 34. Nature Morte, 1973.
- 35. Femmes, 1973.

PANAIOTOV, Todor

Água Forte

- 36. Paysage, 1972.
- 37. Nature Morte, 1972.
- 38. Collines II, 1972.
- 39. Femmes aux Champs I, 1972.
- 40. Femmes aux Champs II, 1972.

PENTCHEV, Gueorgui

- 41. Récipients Antiques, 1970.
- 42. Profil de Femme, 1970.
- 43. Pieta, 1973.

PETKOV, Anton

Litografia

- 44. Mère, 1972.
- 45. Terre Bulgare, 1972.

PETKOV, Mihail

Água Forte

- 46. Usine, 1970.
- 47. Usine, 1970.
- 48. Construction Des Bâtiments, 1971.

SKORCHEV, Roumen

Água Forte/Tinta

- 49. Le Cheval Rouge, 1972.
- 50. Arbanassi, XIX, 1972.
- 51. Le Guerrier Mourant, 1972.
- 52. Arsanassi XIX, 1972.
- 53. Les Chants D'Orphée, 1972.

STOEV, Borislav

Litografia

- 54. Le Chevalier Blanc, 1972.
- 55. Clown, 1972.
- 56. La Guerre, 1972.
- 57. La Paix, 1972.
- 58. Requiem Pour Le Pêcheur, 1972.

VALTCHEV, Vassil

Litografia

- 59. Krali Marko, 1973.
- 60. Hommes De La Renaissance, 1973.

VAZOVA, Binka

- 61. Le Jour Le Plus Gai, 1971.

YORDANOV, Liubomir

Litografia

- 62. Allafranca, 1972.
- 63. Motifs De La Renaissance, 1973.
- 64. Koukeri, 173.

Exposição organizada pelo Department of Cultural Affairs, COLOMBO.

Recien despues de un ejercicio mental podemos detenernos ante las miniaturas hindues y sobre los pergaminos de los iluministas de la Edad Media y del Renacimiento y al penetrar en las espesuras tibias de las minúsculas representaciones caligraficas del Yslam, encontramos la calma. Puede ser el reposo del pequeño espacio una disyuntiva para la creación. Develvernós a la intimidad perdida entre tanto manierismo formal para volver a entregar al pueblo lo que es suyo: los murales de las reivindicaciones para que despues de la agitada lucha por sobrevivir al hambre, a las endemoniadas rutas o al recuerdo del perdido patrimonio del aire tan perdido como la tierra, tenga, no deja de ser una utopía, el reposo del sub-conciente. O la agitación, la comunión de la revolución sistemática.

La forma cambió mil veces y se la encontró dentro del caos. La forma vive dentro del cambio de la creación. No la originalidad enfermiza ni el mensaje. Que mas mensaje que los periodicos murales de la revolución cultural, que mas mensaje que los posters afiches representando las latas de sopa Campbell's de Andy Warhol, el testigo del desastre del American Watergate Life. Volvemos a mirar de nuevo a la creación que siempre estuvo entre nosotros.

Conocí la obra de Tilak lejos de Ceylan y lejos de América. Roma fue la tierra de nadie y al principio fue difícil entender al hombre, no su obra que parte de los monstruos familiares de las regiones hondas de la inteligencia, para verlo unido a ese algo siniestramente bello de la deformidad en el sentido de, no a la manera de, Antonin Artaud el hombre rana del cerebro.

La alucinación es el estado de Gracia para el cristiano y para el budista. La Iniciación, en todos los casos se plantea una entrega total. Distintos son los medios.

La obra de Tilak es alucinante por el camino del budismo, de allí su pasividad ante el llanto. La metamorfosis se produce religiosamente, visualizando el rostro de la bailarina hechizada por la premonición de un genocidio. O la lluvia benefactora sobre los arrozales de Ceylan.

La mezcalina o el LSD son puertas abiertas a la locura sagrada. La visión de Dios uniforme, cerrado cruel y puede ser una mujerpez el ave voladora avivando el fuego, arrimada a la hoguera quemandose del colorado al negro fenix volador enceguedo escamas de cigüeña, cola vegetal, ensortijada, espuma, alas olas y al fin el ojo que mira el canto prendido al sueño o al elegante ceremonioso del ceremonial.

Para los cánones occidentales el ceylandes tiene la suficientemente poca entrada por cápita como para se considerado subdesarrollado. Es decir, el pueblo no viste segun los dictados europeos, la polución visual ni la atmosférica aun no tomaron caminos alarmantes. Las empresas multinacionales no ven la nesecidad de instalar organizaciones constructoras del tan vapuleado sistema de vida occidental. Ceylan vive como acaso alguna vez vivió Viet-Nam, Camboya, Tailandia, su pureza y hablando con Tilak me confesó que le gustaría no la perdiera.

Cuanto tiempo mas puede conservar un pais en nuestros dias su independencia cultural? Porque la otras, la política, es escamoteada ocn una facilidad escandalosa. El ejemplo último es el pobre Uruguay con ese espantoso olor a podrido que tiene la muerte de las libertades.

Tilak me decía: mi tierra es rica, eso es lo importante. Mi cultura es rica, mas aun que la europea. Mi pais aun no es una vitrina paralizada para el turista.

Yo me pregunto, cuanto tiempo le queda a Ceylan? Tilak es Ceylan. Vuelvo a nombrar sus árboles, caballos desbocados sobre una linea. Los perfiles

mirandose eternamente en el devenir mortal de los poseídos, de los iniciados. La tradicionalidad de sus obra no es pintoresquista, es trascendente, es verdadera y conserva con valentía la identidad de su pueblo no como un cadáver adornado, si como una forma de vida.

En la obra de Tilak se puede vislumbrar alguna solución estética próxima, a veces, a Picasso o a Klee o a Tiffany y acaso en la obra de Picasso no está África, en la obra de Klee el oriente y en Tiffany, Egipto? La originalidad, mejor, la modernidad es una muleta para añadir el espacio. La obra de Tilak es egoísta dentro de su universalidad.

José Antonio Pratt Mayans

Soon after a mental exercise, we may keep in front of the Indian parchments of the Middle Ages and the Renaissance illuminators, and when penetrating in the gloomy thickness of the tiny calligraphic representations of Islam, we find again the calm. The little space giving rest may represent a partition for creativity. To revert to a lost intimacy among so much formal mannerism to give back people, once again, their belongings. The murals of the vindications, after the shaking struggle to survive one's hunger, to the demoniac courses or to the memory of the lost patrimony of the air — as lost as the one of the earth — have, chimerically speaking, the sub-conscious rest. Or else, the agitation, the sharing of the systematic revolution.

Form has changed a thousand times, and has been found out from chaos. Form lives into the creation changes. Neither the sickly originality nor the message — nothing is more a messenger than the periodical murals of the cultural revolution, than the posters representing the Campbell's soup tins, the witness of the American Watergate Life accident. We revert to consider once again the creation which has always been among us.

I did already know Tilak's work, far from Ceylon and from America. Rome has been the land of the nothing and, in the beginning, it has been difficult to understand man, in his work which departs from the familiar monsters of the deep regions of intelligence, to see it joined to a something ill-looking beautiful of the meaning deformity, in the manner of Antonin Artaud, the frog-man of the brain. Allucination is the state of grace for Christians and Buddhists as well. Initiation, in every case, establishes a total delivery. The means are distinct.

Tilak works have a kind of hallucination for the Buddhistic way, thus its passiveness in front of tears, Metamorphosis is religiously produced, visualizing the dancer face, charmed by a genocide premonition. Or the useful rain on the rice-fields of Ceylon.

Mescaline and LSD are open doors to the sacred folly. The vision of a uniform God — closed and cruel, or else it may be a mermaid or a bird which, in its fly, stirs the fire, approaching to the bonfire, burning from the coloured to the black flying blinded phoenix, stork scales, vegetal glue, curled foam, wings, waves, and at last — the eye which stare at the singing closed to the dream or to the pageant of the elephant of ceremony.

For western canons, people from Ceylon have little revenues "per capita", as they are considered an under-developed people. That is to say, people in Ceylon do not dress in conformity with European dictates and the visual and atmospheric pollution didn't take yet an alarming way. National enterprises don't see the use of settling building firms in the manner of the so lashing western system of life — Ceylon is now living the same way Viet-Nam, Cambodja, Thailand have once lived, with their same purity, and once, while I was chatting with Tilak, he told me he would have liked Ceylon did not lose this purity.

Till when may a Country keep, in our days, its cultural independence? Because the others, as the political one, for an instance, are concealed with a shockingly great ease. The last example is given by poor Uruguay, with this frightful rotten smell, proper to liberty death.

Tilak told me: "My Country is wealthy, and this is what matters. My culture is rich, more than the European one. So, my Country is not a paralysed show-case for tourists".

I wonder how much time is left to Ceylon? Tilak is Ceylon. I mention again his trees, his fool horses placed on a line. The profiles, examining eternally themselves, becoming mortal and proper to the possessed ones, the initiated ones. The traditionalism of his work is not picturesque. It is transcendent, it is true, and keeps with skilfulness its people identity, not as an adorned corpse, but as a form of life.

In Tilak work one may sometimes perceive some aesthetical solution, quite near to Picasso, or Klee, or Tiffany, And by chance, don't we find Africa in Picasso work, East in Klee's and Egypt in Tiffany's? Originality — or better, modernism, is a crutch to reach space.

Tilak work is selfish in its universality.

José Antonio Pratt Mayans

SAMARAWICKREMA, Tilak

Pico de Pena

1. Pescadores e Pescadoras I. 60 x 50.
2. Pescadores e Pescadoras II. 60 x 50.
3. Pescadores e Pescadoras III. 60 x 50.
4. Pescadores e Pescadoras IV. 60 x 50.
5. Pescadores e Pescadoras V. 60 x 50.
6. Pescadores e Pescadoras VI. 60 x 50.
7. Pescadores e Pescadoras VII. 60 x 50.
8. Pescadores e Pescadoras VIII. 60 x 50.
9. Pescadores e Pescadoras IX. 60 x 50.
10. Pescadores e Pescadoras X. 60 x 50.
11. Pescadores e Pescadoras XI. 60 x 50.
12. Pescadores e Pescadoras XII. 60 x 50.
13. Pescadores e Pescadoras XIII. 60 x 50.
14. Pescadores e Pescadoras XIV. 60 x 50.
15. Pescadores e Pescadoras XV. 60 x 50.
16. Pescadores e Pescadoras XVI. 60 x 50.
17. Pescadores e Pescadoras XVII. 60 x 50.
18. Pescadores e Pescadoras XVIII. 60 x 50.
19. Pescadores e Pescadoras XIX. 60 x 50.
20. Pescadores e Pescadoras XX. 60 x 50.

Comissário: LUZ PEREIRA DE MÉNDEZ

Exposição organizada pela Coordinación Artística Latinoamericana, SANTIAGO.

La Biennale de São Paulo nous donne encore une fois la chance de confronter le panorama actuel de l'art mondial dans ses multiples expressions.

Le Chili se présente à cet événement avec les sculpteurs Matías Vial et Sergio Castillo, et avec les trois artistes graphiques Carmen Aldunate, Francisco Copello et Matilde Perez — qui marquent leur travail artistique d'un problème très spécial de l'art Chilien contemporain, qui se manifeste comme le reflète d'une époque de compulsion.

Cette Cordillère des Andes, qui paraît interrompre et en même temps augmenter avec une force contenue, avec un craquement de violence, est présente avec un aparté tellurique, tragique et d'exaltation du primitif d'un continent.

Matías Vial choisit une variété de matériaux par lesquels on compose un vocabulaire américain très légitime quant à ses riches expressions; Castillo donne à son expression de l'ubiquité avec l'érotisme, quelque chose de gratuit, où la forme lutte pour se consacrer à un désir sublimé.

La section graphique se présente avec trois personnalités bien définies. Matilde Matilde Perez prend la couleur locale pour l'apporter à une forme de type universel — ses sérigraphies nous donnent la clé d'une forme artistique nouvelle.

Francisco Copello s'est développé comme graveur, technique par laquelle il prétend porter ses sentiments d'homme latino-américain dans une autre dimension, celle de l'émigré dans une ville développée.

Les dessins de Carmen Aldunate, la plus jeune des exposants, ont un style opprimant, naufrage à l'interprétation des désirs irréalisables d'être proches. Ce sont des personnages qui sortent du bahut des terribles souvenirs qui suivent les conjurations d'extraction magique.

Telle est notre exposition, qui est le reflète d'une époque que nous affrontons, dans la Patrie de l'Étoile solitaire, pleine d'inquiétudes, de violence, qui jaillit des rues où nos artistes sont des participants, et le démontrent avec leur interprétation pleine de courage, leur expériences, où le vocabulaire de l'homme chilien est représenté par: sexe, angoisse, compromis, force.

ALDUNATE, Carmen (1940 — Vina del Mar)

1. The Coal Lady.
2. Tratando de Subir.
3. Ser o no Ser.
4. Antonia.
5. Penépole.
6. La Espera.
7. Pedazos de un Recuerdo.
8. Mis Amigas.
9. Hipólita.
10. Manipulations.
11. Preludio de Soledad n.º 1.
12. Nostalgias que amarran.
13. En mi Último Pátio.
14. Tratando de Ser cada Mañana.
15. Luz.

16. Adriana.
17. El Frio de todos los Dias.
18. Sauna.
19. Horas de Aburrimienta en un Verano.
20. Severidad o aprobación de una Tia.

CASTILLO, Sérgio (1925 — Santiago)

21. Adan.
22. Eva.
23. Madame Ivonone.
24. Mata Hari.
25. Mujer Semilla.
26. Mujer Perla.
27. Marciana.
28. Lola Montes.
29. Mujer Luna (1).
30. Mujer Luna (2).
31. Malinche.
32. Ines de Suarez
33. Afrodita.
34. La Yuyito.
35. Lorna.

COPELLO, Francisco (1938 — Santiago)

36. Paisaje Nube.
37. Paisaje Creada.
38. Paisaje Flecha.
39. Paisaje Viento.
40. Paisaje Invierno.
41. PaisagemVerano.
42. Paisaje Otoño.
43. Paisaje Indigo.
44. Paisaje Malva.
45. Paisaje Espacial.
46. Vibración.
47. Paisaje Mutilado.
48. Paisaje Mangala.
49. Paisaje Ontario.
50. Paisaje Apurimana.
51. Paisaje Galaxia.
52. Recuerdos.
53. Paisaje Astral.
54. Paisaje Flechas.
55. Primavera.

MOHOR, Maria

56. Autorretrato.
57. Elena.
58. Marta.
59. Desnudo.
60. Mi Padre.
61. Mujer con Sombrero.
62. Isabel.
63. Niña.
64. Dama.
65. Pareja.
66. Hombre.
67. Marina.

PEREZ, Matilde (1926 — Santiago)

68/88. Dinâmica Luminosa. Série de Serigrafias de 1 a 20.

VIAL, Matias (1933 — Santiago)

89. Flora Vegetal.
90. Flora Luminosa.
91. Amazonas.
92. Dulce Trópico.
93. Flor de Iquitos.
94. Orquídea.
95. Alturas Andinas.
96. Chichenitza.
97. Palenque.
98. Saxasamoan.
99. Corpúsculos del Alto.
100. Rani-Ani.
101. Senales Amazónicos.
102. Capa Verde.
102. Capa Verde.
103. Mural de la Selva.

LES BRODEUSES DE L'ISLA NEGRA

Isla Negra est un petit village chilien, situé sur la côte colorée et souriante du Pacifique. Il y a, dans ce village, des paysannes qui ont commencé à donner une forme à leur rêves.

Les toiles des brodeuses de Isla Negra ont beaucoup de poésie, c'est pourquoi elles réclament le nom de "peinture" dans le sens le plus ample et le plus légitime. Ces femmes — sans aucune étude, qui n'ont jamais pris un crayon dans la main, qui méconnaissent les bases essentielles de l'art, des lois des couleurs, de l'harmonie, de la perspective, ces femmes — je répète — se sont élancées à créer un style représentatif nommé "naïf" par quelqu'un mais qui ne serait pas rejeté par les plus savants.

Ces artistes, surgies apparemment du rien, ont leur mystérieuse source de la tradition lumineuse de la terre qui la forge au cours des siècles. Je pense aux tissus de Paracas (antérieurs à la conquête) — plus antiques ceux-ci, mais avec le même climat idéal. La même richesse d'intonation, la même fantaisie, la même liberté expressive, mais plus proche à la réalité vitale des œuvres de Isla Negra.

Nous voyons surgir le splendide éclat de couleur. Nous voyons les mondes inventés par le miracle d'un art plus riche, ce même monde avec ses candides joies terrestres.

Maria Mohor

C'est un art apparemment simple. Parfois, on peut parler de naïveté et de peinture "naïve". La frontalité des portraits se produit presque toujours avec une accentuation d'équilibre statique. Les valeurs plastiques (relation et harmonie de tons) prédominent sur les expressifs; la manche sur le contenu spirituel. Le traitement superficiel abonde — c'est à dire, la couleur plane, et parfois on aperçoit un reflet lointain de Modigliani.

José Maria Palacios a raison quand il dit que Maria Mohr est une bonne rebelle. Elle est, sans doute, une rebelle sans scandale ni bruit. La rébellion dans l'art de la peinture ne se découvre pas dans son contenu, ce qui en tout cas serait de la littérature. C'est dans la manière de voir les choses, et comme on donne les coups de pinceau.

ANTONIO R. ROMERA

(Président Association des Critiques d'Art — Chili)

1. Pescaderías de San Antonio. — Edulia Perez.
2. Amaneciendo. — Patricia Huerta.
3. Casa de un poeta. — Edda Basualto.
4. Farellones. — Elsa Araya.
5. Frutería. — Juanita Perez.
6. El pez espada. — Rosa Santander.
7. Grúa de San Antonio. — Francisca Llanca.
8. Desgranando arvejas. — Inés Díaz.
9. San Antonio. — Eliana Jimenez.
10. Casa de campo. — Elsa Berroeta.
11. El puerto. — Adelaida Diaz.
12. Haciendo humitas. — E. J. M.
13. Casa de Pablo Neruda. — Rosa Santander.
14. El Arbol. — Mercedes Vega.
15. Cerros de lo Abarca. — Juana Yañez.
16. La Carreta. — Silvia Gonzalez.
17. La casa de la higuera. — Pura Ibarra.
18. Frutas y Flores. — María Luisa Alvarez.
19. Trilla mi suegro. — Tránsito Diaz.
20. Casa de campo en Temuco. — Marcelina Morales.
21. La trilla. — Florencia Canelo.
22. El niño enfermo. — Luz María Alvarez.
23. Las maravillas. — Adela Ayala.
24. Los Abejorros. — Rosa Oñate.
25. La Mariposa. — Graciela Alvarez.
26. Otoño. — Josefina Perez.
27. Cosechando. — Marilí Perez.
28. La lechera. — Raquel Diaz.
29. Barbechando. — Teresa Muñoz.
30. Isla Negra. — Transito D. de Román.
31. El Humilde. — Laura Esquivel.
32. Casa de campo en Isla Negra. — Judith Yañez.
33. Cartagena después del terremoto. — Florencia Canelo.
34. Tela de la palmera y la iglesia. — Fresia Burgos.
35. Camino de Isla Negra. — Teresa Farías.
36. Entierro y Bautizo en El Totoral. — Narcisa Catalán.
37. Parrón de mi casa. — Cristina Vega.
38. Cartagena. — Mercedes Espinosa.
39. La abuela hilando. — Teresa Ureta.
40. El paño del peral. — Manuela Perez.

China

Comissário: EUGENE Y. C. WANG

Exposição organizada pelo National Museum of History,
TAIWAN.

A confluência das artes é o canal mais efetivo no desenvolvimento da amizade fraternal entre os seres humanos. A arte supera as limitações de raça e fronteira, eliminando a separação, a distância e também as diferenças de linguagem. O objetivo do homem, em sua busca da beleza, torna-o capaz de sentir homogeneidade no ambiente da arte que estimula o entusiasmo criativo e promove o entendimento mútuo e a simpatia entre os povos livres. A Bienal Internacional de São Paulo, no Brasil, é uma das famosas exposições mundiais que tem o nobilíssimo objetivo citado acima. Oferece aos artistas de todos os cantos do mundo uma preciosa oportunidade de aprender, encorajar e de estimular-se mutuamente. No desenvolvimento da cultura humana e na confluência e promoção da arte, este certame tem uma magnificência de longo alcance e uma importante dedicação.

Nestes últimos 16 anos, a República da China participou oito vezes da Bienal de São Paulo. Assim como outros Países participantes, o nosso é um criador entusiástico e grande apreciador da arte moderna, e esses 16 anos representam também o processo de evolução da arte moderna chinesa, a partir de um período de germinação, crescimento e frutificação. A exposição internacional dos trabalhos de nossa arte moderna manifesta e revela a prevalência da criação livre de nossa sociedade e algumas das características da cultura e do espírito do povo chinês. Tais características, sob o impacto do pensamento moderno, promoveu o crescimento de uma nova vida saindo da velha cultura. Na criação e no desenvolvimento da arte moderna chinesa, a juventude de nosso País terá esta responsabilidade e irá desempenhar papel de grande importância. Os quatro jovens e distinguidos artistas (o mais jovem tem 30 anos e o mais velho 38) cujos trabalhos foram escolhidos sob o escrutínio do Museu Nacional de História, manejam os materiais e a habilidade da pintura a óleo e da gravura rompendo as diferenças entre a rigidez da pintura oriental e ocidental, e alcançando uma expressão muito amadurecida. Expressam o novo espírito da cultura chinesa moderna, uma imaginação e um conceito explodindo de um sentimento livre e sem restrições, e revelando a presença estimulante da filosofia chinesa tradicional. Mas cada um deles tem seu próprio estilo e paixão, tais como a turbulência contra a serenidade, o contraste do branco e do preto, a interação de substância e abstrato, leve e pesado, impetuosidade e paz, separação e integridade e outras influências que são o naturalismo, o mortalismo e outros princípios mais intrincados da filosofia da arte chinesa e são elementos de composição da arte chinesa moderna. Apoiando-se em nosso espírito tradicional e, juntamente, no pensamento do mundo moderno, sem dúvida, a juventude chinesa irá confrontar-se com a formidável mensagem e os problemas inconquistáveis. Entre os trabalhos desses quatro artistas, podemos notar, face à enraizada e superior tradição e ao impetuoso e agudo modernismo, que fizeram o melhor possível para aceitar respeitosamente essas duas severas provocações, de dupla face.

Embora nosso País enfrente agora circunstâncias duras e desafiantes, a insistência do sistema social livre e democrático, igualmente o estilo de vida, constitui a mais sólida garantia à criação livre e ao crescimento livre da arte chinesa. Uma economia próspera e uma vida cultural em progresso, também oferecem à arte moderna chinesa um ambiente satisfatório ao seu desenvol-

vimento e crescimento. A grande dedicação da arte chinesa na história humana encorajará definitivamente os jovens artistas chineses para criar mais e trabalhar com maior afinco. A Bienal de São Paulo, por outro lado, é ótima chance para um intercâmbio artístico internacional e, especialmente, oferece estímulo entusiasmo ao incessante objetivo da China e ao maior desenvolvimento da arte moderna. Os artistas modernos e o povo na China livre apreciarão e admirarão tudo isso para sempre.

International interflow of arts is the most effective channel in developing fraternal friendship among human beings. Because, arts surpasses the rigidity of race and frontier, and eliminates the separation of distance and language difference. Man's paramount object in pursuit of beauty enables them to feel homogeneity in the region of arts which stimulates the creative enthusiasm and promotes mutual understanding and sympathy among free peoples. Biennial International Arts Exhibition of St. Paulo, Brazil is one of world's famous arts exhibitions having the aforesaid noble object. It offers artists from every corner of world a precious opportunity to learn, encourage and imitate each other. In the development of human culture or in the interflow and promotion of art, this exhibition has its far-reaching magnificence and important dedication.

For 16 years, the Republic of China has participated St. Paulo Biennial Arts Exhibition for 8 times which is now the 12th exhibition. Like other participating countries, our country is the fanatic, creator and appreciator of modern arts, and these recent 16-year is also the growing process of Chinese modern arts from burgeoning, growing to fruiting. International exhibition of our modern arts work manifests and reveals the prevalence of free creation of our society and some characters of Chinese culture and spirit. Such characters under the impact of modern thought has fostered a new life out of old culture. In the creation and development of Chinese modern arts, Chinese youth shall take it as their own responsibility and play an influential role. The four young distinguished artists (age of youngest is 30 and the oldest is 38), whose works are chosen under scrutiny by National History Museum to take part in exhibition, harness the materials and skill of oil and graphic paintings breaking the restraint of difference between western and eastern painting rigidity and reach a very matured expression. They express a new spirit of modern Chinese culture, an imagination and concept bursting out of free, unrestrained and open heart, and a presence stimulating from Chinese traditional philosophy. But each one has his own differentiated trait and passion, such as turbulence against serenity, contrast of white and black, interaction of substance and abstract, low and high, impetuosity and peace, separation and integrity and other philosophic findings which are the naturalism, mortalism and most intricate principles of Chinese art philosophy and are the unique composition of Chinese modern art. In gripping our traditional spirit and world's modern thought together, it is undoubtedly that Chinese youths will confront with formidable errand and unconquerable problems. Among the works of these four representing artists, we can peer that facing rooted and superior tradition and impetuous and sharp modernism they have done their best respectably to accept these two severe and double-faced ordeals.

Although our country is now standing in a hard and challenging circumstance, the insistence of democratic and free social system and living style nevertheless is the most solid guaranty for the free creation and non-stopped growth of Chinese art. And, prospering economy and increasing cultural living also offer Chinese modern art a satisfactory environment to develop and to grow. The great dedication of Chinese art in human history will definitely encourage Chinese young artists to create more and work harder. St. Paulo Biennial Art Exhibition, on the other hand, offers a very good chance for international art interflow, especially it offers stimulus and impetus to China's incessant pursuit and development of modern art, and modern artists and people in free China will appreciate and admire it forever.

CHUANG, Che (1934 — Pequim)

Técnica Mista

1. Landscape 1, 1972. 134 x 174.
2. Landscape 2, 1972. 125 x 174.
3. Landscape 3, 1972. 115 x 170.
4. Landscape 4, 1973. 115 x 170.
5. Landscape 5, 1973. 89 x 179.
6. Landscape 6, 1973. 179 x 89.
7. Landscape 7, 1973. 176 x 108.
8. Landscape 8, 1973. 84 x 124.
9. Landscape 9, 1973. 84 x 124.
10. Landscape 10, 1973. 134 x 88.

KOO CHUNG, Kuang (1943 — Chungking)

Técnica Mista

11. KO17 — Festival, 1972. 106 x 146.
12. KO46, 1973. 107 x 163.
13. KO47, 1973. 107 x 163.
14. KO48, 1973. 102 x 127.
15. KO49, 1973. 107 x 163.
16. KO52, 1973. 107 x 163.
17. KO53, 1973. 107 x 163.
18. KO54, 1973. 107 x 163.
19. KO56, 1973. 107 x 163.
20. KO59, 1973. 107 x 163.

LIAO, Shiou Ping (1936 — Taipei)

Relevo-pintura

21. Counterpart, 1973. 122 x 153.
22. Coupling, 1973. 122 x 153.
23. Day, 1973. 122 x 122.
24. Ying Yang, 1973. 122 x 122.
25. Hope, 1973. 102 x 122.
26. Joy, 1973. 102 x 122.

Serigrafia

27. Life Cycle, 1972. 68 x 94.
28. New Hope, 1972. 68 x 94.

Água-Tinta

29. Counterpart, 1972. 68 x 94.
30. Coupling, 1972. 68 x 94.

WU, Shinan Shun (1942 — Taiwan)

Óleo

31. Portrait from Memory, 1972. 113 x 163.
32. City of Yesterday, 1972. 113 x 163.
33. Dream Searching, 1972. 113 x 163.
34. Girl's Figures, 1972. 113 x 163.
35. The Twins' Life, 1973. 113 x 163.
36. The Plain of the East Atlantic, 1973. 113 x 163.
37. The Lost Memory, 1973. 128 x 163.
38. At Seashore, 1973. 128 x 163.

Chipre

Comissário: P. CHR. SERGHIS

Exposição organizada pelo Cultural Service — Ministry of Education, NICOSIA.

É a terceira vez que Chipre toma parte na Bienal de São Paulo. Embora menor a nossa presente participação em relação às anteriores, achamos que isso não é razão suficiente para quebrar a continuidade de nossa ligação com um dos mais importantes eventos artísticos internacionais.

Em primeiro lugar, porque acreditamos que a participação dos Artistas Cipriotas em eventos de tal envergadura ajuda-os consideravelmente a desenvolver suas potencialidades. Em segundo lugar porque nossos dois artistas representam as principais tendências da arte contemporânea de Chipre.

Nos últimos anos a experiência artística de Chipre não só se revigorou grandemente como também se expandiu. O mesmo ocorreu com o interesse do público pela criatividade artística.

Este desenvolvimento resultou da contribuição de certo número de bem dotados e dedicados artistas que, efetuando seus estudos na Grécia e em outros Países Europeus, retornaram a Chipre, onde lançaram as bases de um novo movimento artístico que, mesmo com suas raízes no longo passado artístico da ilha, vincula-se, ao mesmo tempo, aos problemas plásticos contemporâneos que prevalecem na comunidade artística internacional. E também pelo vasto acervo de informações resultantes da "mass media", o que tornou coisa do passado o isolamento artístico. Finalmente, a contribuição que surgiu do maior interesse do Governo de Chipre pela atividade artística — um interesse que se manifesta de várias maneiras.

Andy Adamos viveu muito tempo na África do Sul onde desenvolveu-se técnica e artisticamente. É um escultor que também se dedica às artes gráficas. Nestes dois campos, tem-se consciência da influência que a vida e a arte da África tiveram na formação do artista e na maneira de apresentação de seus temas e formas plásticas. Suas gravuras e madeiras esculpidas apresentam um frescor fora do comum e características bem pessoais, através das quais o artista expõe uma mitologia pessoal.

Michael Phoenikarides alcançou o elevado ponto de sua criatividade como pintor através de uma longa fase de composição de gravuras, o que o ajudou enormemente a limpar e simplificar seu estilo pitórico. Usando formas simples, os quadrados e os círculos e fortes cores básicas, organiza seu espaço pitórico metódica e firmemente.

P. Chr Serguis, Secretaria de Cultura, Ministério da Educação.

This is the third time that Cyprus is taking part in the Bienal de São Paulo and although our present participation is smaller than the previous ones we felt that this was not a reason to discontinue our link with one of the most important international Artistic events.

Firstly because we believe that the participation of Cypriot Artists in such events has helped them considerably in developing their potentialities and secondly because our two artists are distinguished representatives of prevailing tendencies in contemporary Cypriot art.

In the past few years artistic practice in Cyprus has greatly revived and expanded. So has the interest of the public in artistic creativity.

rious ways.

This development is due to the contribution of a number of gifted and dedicated artists, who, having studied in Greece and other European countries returned to Cyprus and laid the foundations of a new art movement which, while having its roots in the long artistic past of the island, is at the same time involving itself with the contemporary plastic problems that prevail in the international artistic community. It is also due to the availability of a vast body of information through the mass media, which have made artistic isolation a thing of the past. And, lastly, it is due to the increasing interest taken by the Cyprus government in artistic activity — an interest manifested in va-

Andy Adamos has lived for a long time in South Africa where he acquired his academic training. He is a trained sculptor but engages himself in graphics as well. In both media one is aware of the influence life and Art in Africa had on the formation of the artist and the way he renders his subject matter and plastic forms. His etchings and woodcuts have an unusual freshness and personal identity with which the artist unfolds a personal mythology.

Michael Phoenikarides has arrived at this face of his creativity as a painter through a long period of print-making which has helped him enormously to clarify and simplify his style in painting. By using primary shapes, the square the circle and strong basic colours, he organises his pictorial space methodically and firmly.

P. Chr. Serghis, Cultural Officer Ministry of Educationo.

ANDY, Adamos (1936 — Paphos)

Água-Forte

1. Angelnose, 1971. 53 x 78.
2. Hiroshima, 1972. 46 x 58.
3. Figures and Ladders, 1972. 46 x 58.
4. Man Fishing, 1972. Linoleo. 75 x 103.
5. Three Sitting Figures, 1972. Xilogravura. 80 x 55.

PHOENIKARIDES, Michael (1940 — Nicosia)

Acrílico sobre Madeira

6. Composição, 1972. 85 x 122.
7. Composição, 1972. 85 x 122.
8. Composição, 1972. 85 x 122.
9. Composição, 1972. 85 x 122.

Colômbia

Comissário: OSCAR P. LANDMANN

Exposição organizada pelo Ministério de Educação Nacional, BOGOTÁ.

Tres artistas representan a Colombia en la XV Bienal de São Paulo. Son ellos Juan Antonio Roda, como grabador; Pedro Alcántara Herrán, como dibujante y grabador; y Luis Caballero, como dibujante. Justamente, el dibujo y el grabado son medios expresivos que han adquirido una particular importancia en las artes plásticas colombianas actuales, estos procedimientos parecen adecuarse mejor a la tendencia generalizada hacia la figuración y cuyo tema central es el hombre.

Es, ciertamente, un nexo temático el que podemos establecer en la obra personalísima de los tres artistas colombianos. Los tres, pertenientes a dos distintas generaciones — Roda es veinte años mayor que sus colegas — se interesan fundamentalmente por el hombre. Un hombre algo genérico, sin marcos referenciales exactos, sin pretensiones simbólicas. Un hombre introvertido, solo y denso, con una fuerte carga emocional evidenciada por medios plásticos propios de cada artista.

Los personajes de Roda conllevan un profundo contenido psicológico. Con el perfecto dominio de una técnica refinada y su manejo paciente, atento a todas las minucias de un oficio exigente, Roda nos da una serie de imágenes inmersas en espacios ambiguos, desintegrados y coherentes a la vez. Cada uno es un campo imaginario, un espacio reinventado, cerrado sobre su propia lógica, donde el hombre a su vez se recrea como elemento poético. El hombre de Roda, incompleto pero vivo y vibrante de calidad plástica resume un cúmulo de experiencias que afloran en una obra sabiamente construida, certera y desafiante.

El hombre de Pedro Alcántara Herrán lo constituyen seres móviles, vistos por dentro y por fuera, contrastes violentos de luz y sombra, de llenos y vacíos. Inquietantes, sinuosos, caóticos por la aparente autonomía de las partes que los integran, estos personajes son hombres-siluetas, hombres-calcomanía visceral. Brazos, piernas, troncos, ondulan marcados por elementos gráficos repetitivos. El gesto controlado se appeta, se refuerza. El hombre de Pedro Alcántara Herrán, tenso y dislocado, concentra sus energías en su esfuerzo por lograr un mejor ajuste con su medio, con su espacio vital, con su tiempo.

Luis Caballero propone la imagen del hombre como impulso vital, como relación integral consigo mismo, con el espectador, con otros personajes. A través de un erotismo explícito aunque idealizado, Caballero redime al hombre como unidad formal. Sin vacilaciones, la estética de este creador se sitúa en un marco de referencia clásica, proponiendo una visión unitaria, sin sobresaltos, sin estridencias, voluntariamente exenta de choques, abierta e invitadora para el espectador. La complacencia estética facilita el sentimiento de comunicación inmediata, liberando la relación personaje-espectador de cualquier marco distinto al dado por la obra misma. Los dibujos apenas coloreados de Luis Caballero proponen un mundo selectivo, desde luego irreal y fragmentario, y, sin embargo, fascinante.

En las obras de estos tres artistas colombianos, lógica y consecuente cada una de ellas en particularidad y cargada con los acentos propios de una fuerte personalidad creadora, encontramos un subfondo común que no es otro distinto a la enorme angustia del hombre de este tiempo, angustia que se hace mucho más evidente en nuestra América Latina que lucha con esfuerzos emocionantes, sinceros y más o menos desatinados por encontrarse, por

lograr identidad y ubicación en un panorama caótico sobre el que no ejerce todavía más que un dominio romántico.

El hombre subjetivo, malicioso y crítico de Roda; el hombre angustiado, tenso, contradictorio y profundamente vital de Alcántara Herrán; el hombre erótico y estetizante de Luis Caballero son otras tantas imágenes de un potencial que comienza a manifestarse, vociferante a veces, a veces sublimado, pero que existe profunda y realmente.

Maria Elvira Iriarte

Les artistes qui représentent la Colombie à la XII Biennale de São Paulo sont trois: Juan Antonio Roda, Graveur; Pedro Alcántara Herrán, dessineur et graveur et Luis Caballero, dessineur. Ce sont justement le dessin et la gravure les moyens les plus expressifs, qui ont acquis une importance particulière parmi les arts plastiques colombiennes actuelles, puisque ces techniques paraissent s'adapter pour le mieux aux tendances généralisées envers le figuratif, dont le but est l'homme.

C'est sans doute un lien thématique que nous pouvons établir dans l'oeuvre très personnelle de ces artistes colombiens. Tous les trois, même qu'appartenant à deux générations différentes, puisque Roda a vingt ans plus que ses collègues, ont un intérêt tout patriculier pour l'homme. Un homme quelque peu générique, sans marques de référence exacte, sans prétensions symboliques. Un homme plongé en soi-même, seul et fermé, avec une forte charge émotive mise en évidence par des moyens plastiques, propres à chaque artiste.

Les personnages de Roda révèlent un profond contenu psychologique, avec le pouvoir parfait d'une technique raffinée et son maniement patient, qui reflètent tous les détails d'un métier exigeant; Roda nous donne toute une série d'images plongées dans des espaces ambigus, désintégrés et cohérents à la fois. Chacune de ces images est un champ imaginaire, un espace ré-inventé, fermé dans sa propre logique, où l'homme, à son tour, se recrée comme élément poétique. L'homme de Roda, incomplet mais vivant et vibrant de qualités plastiques, résume un amas d'expériences qui affleurent dans une oeuvre savamment construite, fondée et défiante.

L'homme de Pedro Alcántara Herrán est constitué par des êtres mobiles, vus intérieurement et extérieurement, par des contrastes impétueux de lumière et d'ombre, de plénitudes et d'espaces vides. Inquiétants, sinueux, chaotiques par l'autonomie évidente de leur parties intégrantes, ces personnages sont des hommes-silhouettes, des hommes-calcomanie viscérale. Bras, jambes, troncs, onduulent —marqués par des éléments graphiques répétés. Le geste contrôlé se resserre, se renforce. L'homme de Pedro Alcántara Herrán, tendu et déplacé, concentre ses énergies dans son effort pour obtenir un plus grand accord avec son milieu, avec son espace vital, avec son époque.

Luis Caballero propose l'image de l'homme comme élan vital, comme rapport intégral avec soi-même, avec le spectateur, avec d'autres personnages. À travers d'un érotisme explicite — donc idéalisé — Caballero rédime l'homme comme unité formale. Sans vacillements, l'esthétique de ce créateur se situe dans un marc de référence classique, proposant une vision unitaire, sans sursauts, sans tumultes, volontairement exempt de choques, ouvert et invitant pour le spectateur. La complaisance esthétique facilite le sentiment de communication immédiate, libérant la relation personnage-spectateur de n'importe quel marc distinct de celui de l'oeuvre en soi. Les dessins à peine colorés de Luis Caballero proposent un monde sélectionné, plutôt irréel et fragmentaire et, sans doute, fascinant.

Dans les oeuvres de ces trois artistes colombiens, chacune desquelles est logique et conséquente dans ses particularités, et en outre chargées des accents propres d'une forte personnalité créatrice, nous rencontrons une sous-couche commune qui n'est que la marque de l'énorme angoisse représentée par le point commun des hommes de nos jours — angoisse bien plus évidente dans l'Amérique Latine qui lutte avec des efforts émouvants, sincères et destinés presque à se rencontrer, parce qu'ils obtiennent une identité et une ubicación dans un panorama chaotique sur lequel ils n'exercent, cependant pas, plus qu'un domain romantique.

L'homme subjectif, malicieux et critique de Roda; l'homme angoissé, tendu,

contradictoire et profondément vital d'Alcántara Herrán; l'homme érotique et statisant de Luis Caballero, représentent beaucoup d'autres images d'une potentialité qui commence à se manifester, vociférante parfois, parfois sublimé, qui existe pourtant, profonde et réelle.

Maria Elvira Iriarte

ALCÁNTARA, Pedro (1942 — Cali)

Litografias

1. Asi Son los Heroes, n.º 1, 1971. 45 x 67.
2. Asi Son los Heroes, n.º 2, 1971. 45 x 67.
3. Retrato de un Guerrero, n.º 1, 1972. 50 x 35.
4. Retrato de un Guerrero, n.º 2, 1972. 50 x 36.
5. Retrato de un Guerrero, n.º 3, 1972. 44 x 66.

Lapis

6. Dibujo 1, 1973. 55 x 75.
7. Dibujo 2, 1973. 55 x 75.
8. Dibujo 3, 1973. 55 x 75.
9. Dibujo 4, 1973. 55 x 75.
10. Dibujo 5, 1973. 55 x 75.
11. Dibujo 6, 1973. 55 x 75.
12. Dibujo 7, 1973. 55 x 75.
13. Dibujo 8, 1973. 55 x 75.
14. Dibujo 9, 1973. 55 x 75.
15. Dibujo 10, 1973. 55 x 75.
16. Dibujo 11, 1973. 55 x 75.
17. Dibujo 12, 1973. 55 x 75.
18. Dibujo 13, 1973. 55 x 75.
19. Dibujo 14, 1973. 55 x 75.
20. Dibujo 15, 1973. 55 x 73.

CABALLERO, Luis (1943 — Bogotá)

21. Pintura Anedótica n.º 1, 1973. 195 x 780.
22. Pintura Anedótica n.º 2, 1973. 195 x 390.
23. Pintura Anedótica n.º 3, 1973. 195 x 130.
24. Pintura Anedótica n.º 4, 1973. 195 x 130.

RODA, Juan Antonio (1921 — Valencia-Espanha)

Técnica Mista

26. Retrato de un Desconocido, 1, 1971. 65 x 49.
27. Retrato de un Desconocido, 3, 1971. 65 x 49.
28. Retrato de un Desconocido, 4, 1971. 65 x 49.
29. Retrato de un Desconocido, 5, 1971. 65 x 49.
30. Retrato de un Desconocido, 6, 1971. 65 x 49.
31. Retrato de un Desconocido, 7, 1971. 65 x 49.
32. Retrato de un Desconocido, 8, 1971. 65 x 49.
33. Retrato de un Desconocido, 9, 1971. 65 x 49.
34. Retrato de un Desconocido, 10, 1971. 65 x 49.
35. Retrato de un Desconocido, 12, 1971. 65 x 49.
36. Risa, 1, 1972. 65 x 49.
37. Risa, 3, 1972. 65 x 49.
38. Risa, 4, 1972. 65 x 49.
39. Risa, 5, 1972. 65 x 49.
40. Risa, 6, 1972. 65 x 49.
41. Risa, 7, 1972. 65 x 49.
42. Risa, 8, 1972. 65 x 49.
43. Delirio de la Monja Muerta, 1, 1973. 65 x 49.
44. Delirio de la Monja Muerta, 2, 1973. 65 x 49.
45. Delirio de la Monja Muerta, 3, 1973. 65 x 49.

Comissário: SE DUKE LEE

Exposição organizada pela Korean Fine Arts Association, SEUL.

No meu entendimento ação e modo de vida são de grande importância. Por isso, é difícil trabalhar somente nas artes genuinamente plásticas. Para mim trata-se de uma fé. Lamentavelmente não posso ter autoconfiança para trabalhar, embora com sentimentos diferentes do sentido comum, nas artes genuinamente plásticas.

Não aceito a teoria de que através do sentimento deveria fazer-se trabalho abstrato, porque creio que a vida tem sua própria criatividade.

Mesmo o artista engajado nas artes plásticas genuínas terá uma paixão pela vida e essa paixão, um tanto intensa, será restringida por uma forte intelectualidade, e ulteriormente purificada por impiedosa expressividade.

Todavia, isso poderia significar falta de forte intelectualidade para controlar minha emoção.

Uma imagem não se realiza por simples fantasia ou conceito, mas resulta de experiência, com imagens abundantes e incessante busca de apresentação para superar as dificuldades da produção e de expressão, e com isso o artista poderá criar uma excelente beleza no mundo.

Na angústia da realidade inumana, esperando e ansioso pelo humanismo, em outras palavras, que o humanismo que buscamos reconquistar, significará o retorno à natureza humana em si mesma, a expressão pura de uma vida interior do interior do artista, com seus esforços de criação.

A arte é o resultado da atividade humana de uma vida interior, assim creio eu. Mas não significa voltar à natureza; significa antes uma nostalgia inevitável para o mundo através do presente, envolvido pelo artificialismo, espesso demais, e por paredes inumanas.

Usualmente procuramos conseguir uma apresentação original, mas é impossível impressionar os apreciadores com trabalhos de arte, sem esforços ativos do próprio artista.

Os artistas deveriam recuperar sua subjetividade.

Sempre me admirei na possibilidade de exprimir a própria emoção pela "vida" pela sua própria e livre forma.

As artes ocidentais foram conhecidas na Coréia pela primeira vez, em 1920. Nesse tempo, o abstracionismo começava a aparecer. Desde então, a despeito do sofrimento da guerra, em vários períodos, as artes coreanas seguiram sem desenvolvimento, procurando vencer o prazo reduzido de tempo e a falta de experiência.

Como artista Coreano dos tempos modernos, escolhi os artistas cujos trabalhos serão expostos. Essas obras falarão por si mesmo respectivamente, mas eu e também os outros artistas daremos grande atenção aos resultados que surgirão.

Lee Se Duk

In my position production and living are both recognized as important. So it is hard for me to work only in genuine plastic arts. It is a faith of me. Even an artist who engages in genuine plastic arts will have a passion for

Regrettably I might not have the self-reliance to work, even with different sentiments from ordinary feelings, in genuine plastic arts.

I do not agree to the theory that thorough feeling should make abstract work, because I believe life itself has its own creativity.

Life and the rather intense passion will be restrained by a strong intellectuality, and further be purified by merciless expression.

Therefore, it might mean that I have a lack of strong intellectuality to control of my emotion.

An image is not achieved by simple fancy or thought but it results from experience, with abundant images and the incessant pursuit of presentation to overcome the difficulty of production and expression, an artist will create excellent beauty in the world.

In the distress of inhumane reality, hoping and eager for humaneness, in other words, that the humaneness which we seek to recover will mean returning to human nature inherent in itself and the pure expression of inner life of the artist, with his effort.

Art is the result of human activity of inner life, I think. But it does not mean returning to nature, rather it means an unavoidable nostalgia for the world across the present surrounded by artificial, too thick, and inhumane walls.

We usually attempt original presentation, but it is impossible to impress appreciators with works of art, without active efforts of the artist himself.

Artists should recover their subjectivity.

I have always wondered whether it is possible to express one's emotion about "life" by his own and free form.

The Western fine arts were first introduced to Korea about the year 1920. At that time abstractionism had already begun to appear. Since then, irrespective of suffering from war in several times, Korean fine arts have developed ceaselessly, and tried to supplement the short time and lack of experience. As an artist of Korea in modern times, I designated those artists whose works have been chosen to be exhibited. These works may develop their talks respectively, but I and also artists will pay attention to what the results will be.

Lee Se Duk

CHUN, Sung Woo (1934 — Seoul)

Oleo

1. Mandala Box 1, 1973. 65 x 60.
2. Mandala Box 2, 1973. 85 x 60.
3. Mandala Box 3, 1973. 85 x 60.

CHUNG, Kun Mo (1931 — Seoul)

Oleo

4. Zen, 1973. 162 x 130.
5. Zen, 1973. 162 x 130.
6. Zen, 1973. 162 x 130.
7. Zen, 1973. 162 x 130.
8. Zen, 1973. 162 x 120.

CHUNG, Sang Hwa (1932 — Seoul)

Oleo

9. Work A, 1972. 131 x 194.
10. Work B, 1972. 131 x 194.
11. Work C, 1972. 130 x 163.
12. Work D, 1972. 130 x 163.
13. Work E, 1972. 130 x 163.
14. Work F, 1972. 130 x 163.

KANG, Tai Sung (1927 — Seoul)

15. The Rhythm of Ring Shope, 1973. 175 x 80 x 80.

KIM, Bong Goo (1939 — Seoul)

16. Trak in Remain, 1973. 150 x 90 x 90.

KIM, Chong Hak (1937 — Seoul)

Xilogravura

17. Lamp 1, 1973. 60 x 80.
18. Lamp 2, 1973. 60 x 80.
19. Lamp 3, 1973. 60 x 80.

KIM, Ku Lim (1936 — Seoul)

Roupa

20. Situation A, 1973.
21. Situation B, 1973.
22. Situation C, 1973.

KIM, Tschang Yeul (1929 — Seoul)

Óleo

23. Drops of Water 1, 1972. 134 x 162.
24. Drops of Water 2, 1972. 134 x 162.
25. Drops of Water 3, 1973. 134 x 162.
26. Drops of Water 4, 1973. 134 x 162.
27. Drops of Water 5, 1973. 134 x 162.
28. Drops of Water 6, 1973. 152 x 152.
29. Drops of Water 7, 1973. 152 x 152.
30. Drops of Water 8, 1973. 152 x 152.
31. Drops of Water 9, 1973. 152 x 152.
32. Drops of Water 10, 1973. 152 x 152.

KIM, Yoon Sin (1937 — Seoul)

33. Eternal Guarduan Deity to the
Free People who Love in Peace.

KIM, Young Goong (1925 — Seoul)

Niquel

34. Historical Background of the
Korean People, 1973. 215 x 85 x 53.

KWON, Young Woo (1926 — Seoul)

35. 73 — 11, 1973. 162 x 130.
36. 73 — 12, 1973. 162 x 130.
37. 73 — 13, 1973. 162 x 130.
38. 73 — 14, 1973. 162 x 130.
39. 73 — 15, 1973. 162 x 130.

LEE U-FAN (1936 — Seoul)

40. Relation 1, 1973.
41. Relation 2, 1973.

LEE, WOON Shik (1937 — Seoul)

Aço

42. The Three — Dimensional Reflexion, 1972. 200 x 30 x 100.

SONG, Burn Soo (1943 — Seoul)

Serigrafia

- 43. Take Cover 1, 1973. 109 x 93.
- 44. Take Cover 2, 1973. 109 x 93.
- 45. Take Cover 3, 1973. 109 x 93.

SOONG, Soo Nam (1938 — Seoul)

Óleo

- 46. Korean Landscape 1, 1973. 145 x 145.
- 47. Korean Landscape 2, 1973. 145 x 145.
- 48. Korean Landscape 3, 1973. 145 x 145.
- 49. Korean Landscape 4, 1973. 145 x 145.
- 50. Korean Landscape 5, 1973. 145 x 145.

UM, Tai Jung (1938 — Seoul)

Bronze

- 51. Dragon, 1973.

Costa Rica

Exposição organizada pela Dirección General de Artes y Letras, Ministério de Cultura, SAN JOSÉ.

AMIGUETTI, Francisco

Xilogravuras em Cores

1. La Modelo. 38 x 59.
2. Cabeza de Vieja. 25 x 50,5.
3. Frisos de los Observadores Observados. 65 x 42.
4. La Cruz. 50,5 x 33.

FUSCALDO, Margarita (1942 — San José)

5. Transferência. Óleo sobre Vinil. 112 x 82.

RODRIGUEZ, Juan Luis (1934 — San José)

6. Cabeza Mosquito. Onix, Marfim, Ferro e Pedra. 19 x 27.
7. El Hombre con Sombrero. Marfim, Onix, Ferro, Mármore. 35,5 x 29.

Equipo "Testimonio del Absurdo Diario"

GALANCHINA, Mauro

RAMIRÉS AMAYA, Arnoldo

GONZALES, Gerardo

8. Séries "La Marcha", "La Libertad", "El Dictador" (Ramirez Amaya.).
Pinturas e Desenhos
9. Séries "Yos no Renaré" e "Consumacion" (J. Gonzales — Pinturas
10. Pueblo. (M. Calanchina). Mural.

El Salvador

Exposição organizada com a colaboração do
Ministério de Educación, SAN SALVADOR.

LLORT, Salvador

1. Vida.
2. Consciência.

Equador

Comissário: CARLOS VILLASIS ENDARA

Exposição organizada pela Casa de la Cultura Ecuatoriana, QUITO.

Las artes plásticas contemporáneas del Ecuador, se encuentran atravesando un período de búsqueda y afirmación de sus valores.

La poderosa influencia del realismo socialista, con la llamada Escuela Indigenista, que por casi tres décadas impuso su dictadura estética, traumatizó a un numeroso grupo de pintores, que bien hubiesen podido surgir con sus propias capacidades.

Frente a esta situación, en 1960, un grupo de jóvenes pintores decide enfrentarse con este problema y romper con las normas, impuestas hasta entonces; liberarse del academismo imperante y lanzarse con nuevas experiencias, para tomar posiciones que, a pesar de la reacción de la pseudo crítica, han ido imponiéndose y confirmando el acierto de esta ruptura.

El Ecuador, a través de sus Organismos culturales, ha escogido a cuatro artistas representativos de esta actitud, para que conformen nuestra Delegación: GILBERTO ALMEIDA, OSWALDO MORENO HEREDIA, ENRIQUE TABARA y ANIBAL VILLACIS. Los cuatro con amplia trayectoria y con calidades similares. Diferentes en sus concepciones, pero unidos en su arán de demostrar que, en el Ecuador, existen pintores dignos de figurar al lado de los mejores del Continente y del Mundo.

Carlos Villasís Endara

The contemporary plastic arts of Ecuador is going through a period of search and confirmation of its values.

The powerful influence of the socialist realism with the so called Indigenous School which for almost three decades imposed its aesthetic dictatorship caused a traumatic condition to a great amount of painters who could very well have appeared for their own capabilities.

In 1960, due to this situation, a group of young painters decide to face this problem and to break away from the principles imposed until then. To liberate themselves from the prevailing formalism and try out new experiences in order to take positions which, in spite of the reaction from pseudo criticism, had been imposing itself and confirming the goal of this rupture.

Ecuador through its Cultural Organizations has selected four representative artists of this attitude so this way they could form its Delegation: Gilberto Almeida, Oswaldo Moreno Hendia, Enrique Tabara and Anibal Villacis. The four artists with ample trajectory and with similar qualities. Different in their conceptions but united in their effort to show that in Ecuador there are painters worthy of appearing next to the best artists of the Continent and of the World.

Carlos Villasís Endara

ALMEIDA, Gilberto (1928 — Ibarra)

Técnica Mista

1. Composição. 120 x 120.
2. Composição. 120 x 120.

3. Composição. 120 x 120.
4. Composição. 120 x 120.
5. Composição. 120 x 120.

HEREDIA, Oswaldo Moreno

6. Composicion n.º 1. 70 x 106.
7. Composicion n.º 2. 70 x 106.
8. Composicion n.º 3. 70 x 106.
9. Composicion n.º 4. 70 x 106.
10. Composicion n.º 5. 70 x 106.

TABARA, Henrique (1930 — Guayaquil)

Óleo

11. Paisaje. 120 x 120.
12. Paisaje. 120 x 120.
13. Paisaje. 120 x 120.
14. Paisaje. 120 x 120.
15. Paisaje. 120 x 120.

VILLACIS, Anibal (1927 — Ambato)

Técnica Mista

16. Precolombiano. 120 x 120.
17. Precolombiano. 120 x 120.
18. Precolombiano. 120 x 120.
19. Precolombiano. 120 x 120.

Espanha

Comissário: CEFERINO MORENO SANDOVAL

Exposição organizada pela Direcção General de Relaciones Culturales del Ministerio de Assuntos Exteriores, MADRID.

En el inacabable mundo del arte y bajo la anchura de su palabra tienen aco- modo todas las posibilidades de la imaginación a condición única de su "intencionalidad artística".

Hay un arte para la mera contemplación, comfortable. Otro posibilitador de elucidaciones matemáticas, geométricas y filosóficas. También un arte para inquietar, para denunciar, para subvertir. ¿Acaba aquí el arte?. ¿No será necesario, en estos tiempos en que la precisión de actuar en todos los terrenos nos urge, un arte de participación?. ¿Debe acaso dárse nos el arte como un producto terminado y cerrado aceptable o rechazable?. Es difícil permanecer hoy ante el arte como meros espectadores. Hay que atravesar la barrera mágica entre el hecho artístico y el espectador y participar de él, manipularlo y utilizarlo. Afirmaba Schiller que la esencia del arte era el juego; y Huizinga que el espíritu del juego, con sus específicas normativas creadas frente a los impulsos ciegos, era anticipador de la cultura. Aseveraciones de primer rango para avalar, si los hechos no lo hubieran impuesto ya, la posibilidad de un arte para manejar, para jugar — entendiendo esta palabra en toda su amplitud —, para "re-crear", en tanto que ciertas obras necesitan para su significación el concurso del espectador quien les otorga o descubre dimensiones que pueden no haber sido previstas por el autor.

El Pabellón de España en esta XII.^a Bienal de São Paulo está integrado por obras de alguna manera manipulables que requieren la intervención de los circunstantes para su plenitud significativa. Con ellas hay que ejercitar un acto voluntario. El espectador tiene que proceder para que su polivalencia se manifieste. Algunas son "además" útiles. Tal el caso de los tapices-cortinas-es- culturas de Aurelia Muñoz o el cofre-escultura de Berrocal con dos juegos de cubiertos.

Miguel Berrocal, inventor de esculturas desarmables y pionero de la obra multiplicada en grandes tiradas para su popularización, maestro en plena juventud, abre la participación española. Su obra tan acertadamente compacta y precisa demuestra el sentido arquitectónico que preside toda su labor. Obras hermosamente complejas en la que cada una de sus piezas tiene a su vez rango en sí de escultura. Todo en la obra de Berrocal sorprende y admira, desde los intrincados planteamientos de algunas de sus piezas desmontables hasta sus soluciones, coherentes, bellas e irreprochables. Escultura, arquitectura, joya, la obra de Berrocal además de un noble intento de popularizar y socializar la escultura, es un hermoso juego de la inteligencia para la inteligencia.

Andrés Cillero recrea figuraciones en las que ciertos recuerdos del pasado del artista determinan un clima misterioso y vagamente erótico.

Luis Lugán nos proporciona con sus obras luminosas, sonoras y táctiles una de las propuestas de investigación plástica más atrayentes del momento. Hay en sus piezas al lado de un enorme humor y una velada poesía, un canto al mundo de la tecnología que posibilita nuevos campos al arte. Sus máquinas luminosas y sus grifos sonoras abren múltiples posibilidades al espectador que manejándolos puede acordar luces y sonidos y variar indefinidamente los desen- laces de sus obras.

Julian Martín de Vidales trabaja desde hace tiempo sobre la vieja técnica artesanal española de los guadamecies a los que ha otorgado rango de arte. Su investigación, una vez superados los primeros problemas técnicos, se ha

orientado hacia la consecución de un espacio mutable, gracias a una serie de elementos móviles que el artista prevee en la superficie del cuadro y que pueden hacer variar a voluntad los aspectos de la obra desplegándose o replegándose.

Aurelia Muñoz hace tapices inusuales. Sus tejidos pueden a voluntad abrirse, cerrarse, agruparse, y ser cortina, muro, escultura o recinto.

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

El Equipo Zarpa ha desarrollado una interesante aventura plástica diseñando y construyendo al ajedrez "Capablanca" en el cada pieza — una escultura —, se ensambla con las demás, ingeniosamente, formando un cubo.

Arte, juego, obras para manipular, para mantener despiertos los sentidos forzándonos a integrarnos en ellas. Obras para que de alguna manera todos podamos sentir de forma directa el prodigio de crear.

Ceferino Moreno Sandoval

In the never ending world of art, beneath the extensiveness of its word, there is a place for all the possibilities of the imagination on the sole condition of its "artistic intent".

There is a comfortable art merely for contemplation. Another, supplies mathematical, geometrical and phylosophical elucidations. There is also, an art to disturb, to denounce to subvert. Does that end here? Is not an art of participation necessary in these days when the need to act in all fields makes itself imperative? Should one think of art as a finished product which is to be accepted or rejected? It is difficult to remain before art today as mere spectators. One has to cross over the magic barrier between the artistic deed and the spectator and to participate in the art, manipulate it and use it.

Schiller used to say that the essence of art was the game; and Huizinga that the spirit of the game with its specific rules created in opposition to the blind impulses, was the anticipator of culture. First rank asseverations to be endorsed if the facts had not already proved the possibility of an art to be operated, to be played — this word being understood in its fullest sense — in order to re-create, whereas certain works need to fulfill their meaning the cooperation of the spectator who confers or discovers dimensions that may very well not have been foreseen by the author.

The Spanish Pavillion in this XIIth Biennial of São Paulo is made up in one way or another of manipulable works which demand the intervention of the participants for their significant fulfilment. With them one has to practise a voluntary act. The spectator has to behave in such a way that its polyvalence becomes manifest. Some of them are useful "in addition". Such is the case of Aurelia Muñoz tapestries — curtains — sculptures or Berrocal's coffer-sculpture with two sets of covers.

Miguel Berrocal, who invented the dismountable sculptures and the pioneer of the multiple work produced in great number for its popularization, a master in his full youth, opens the Spanish participation. His work, so correctly compact and precise demonstrates the architectonic sense that directs all his beautifully complex works in that each one of his pieces ranks in its turn as a sculpture itself. In the work of Berrocal everything surprises and astonishes, from the intricate proposals of some of his dismountable pieces to his coherent, beautiful and irreproachable solutions. Sculpture, architecture, jewelry, the work of Berrocal, besides a noble intent to render popular and to socialize sculpture, is a lovely game from intelligence to intelligence.

Andrés Cillero recreates fancies in which certain reminiscences of the artist's past determine a mysterious and slightly erotic climate.

Luis Lugán provides us with his luminous, sound and tactile works one of the

most attractive plastic investigation proposals of the present. In his pieces, together with an enormous humour and a veiled poetry, there is a hymn to the world of technology, which provides new fields to art. His luminous machines and his sound faucets open multiple possibilities to the spectator who by applying them can open lights and sounds and very indefinitely the unfolding of his works.

Julian Martin de Vidales has been working for a long time on the old Spanish craft of printed leather to which he has given a rank of art. His research, once the first technical problems had been solved, has been directed towards the achieving of a changeable space, thanks to a series of mobile elements which the artist anticipates on the surface of the picture and which can change the aspects of the work freely by unfolding and refolding.

Aurelia Muños makes unusual tapestries. Her weavings can be opened, closed, put together at will as well as be used as curtain, wall, sculpture or enclosure. Darío Villalba has experienced a remarkable evolution from his previous phase; he has been working for five years with long plastic bubbles, mobiles, which act as an invisible wall, involuntary prison of the personages in which the artist locks them up. If in his previous human beings — gagged and silent men and women — the artist was criticizing an alienating society. In his more recent works his problems have become more acute, the criticism more direct, more implacable. Now his personages are marginal men, demented, fugitives, war wounded. To the moral pain of his previous human beings the physical pain of the defeat, of the man's abasement are added to a estate of deprivation no more important than a broken bottle, last and dramatic result of the pitiless game of our present society.

The Zarpa Group has developed an interesting plastic adventure designing and building the "Capablanca" chess in which each piece is a sculpture that couples to the other ingenuously, forming a cube.

Art, game, works to be manipulated to keep our senses alert forcing us to integrate with them. Works for somehow we all may feel the prodigy of creating in a direct manner.

Ceferino Moreno Sandoval

BERROCAL, Miguel (1933 — Algaidas)

Bronze

1. Escultura, 1959. 65 x 40 x 13.
2. Estela: Alona del Arbol, 1961. 70 x 145 x 5.
3. Pajaro como Leon, 1961. 60 x 45 x 20.
4. Mujer, 1961. 104 x 60 x 30.
5. Rapto, 1961. 83 x 63 x 32.
6. Via Apia, 1961. 120 x 154 x 40.
7. Alcalde, 1961. 85 x 75 x 36.
8. Cosa, 1963. 46 x 56 x 22.
9. Santa Agata, 1964. Onze elementos desmontáveis. 90 x 155 x 55.
10. Nicolasia, 1966/67. 38 x 49.

Lata

11. Maria de la O, 1964. Sete elementos desmontáveis. 6 x 9 x 7.
12. Romeo y Julieta, 1966/67. Dezesseis elementos desmontáveis. 21 x 12 x 9.
13. Goliath, 1968/72. Setenta e nove elementos desmontáveis. 14,5 x 20 x 10
14. Richelieu, 1968/73. Sessenta elementos desmontáveis. 16 x 6 x 10.
15. Mini-David, 1969. Vinte e dois elementos desmontáveis. 5,4 x 10 x 3,6.
16. Mini-Maria, 1968/69. Vinte e três elementos desmontáveis. 4,3 x 8 x 3.
17. Mini-Cariatides, 1968/69. Vinte e quatro elementos desmontáveis. 13 x 6,3 x 3,3.
18. Portrait de Michele, 1969. Dezessete elementos desmontáveis. 6,6 x 7,4 x 5,1.
19. Mini-Zoraida, 1969/70. Vinte e três elementos desmontáveis. 7,8 x 3,3 x 4,5.
20. Cristina, 1967/70. Vinte e cinco elementos desmontáveis. 6,2 x 7,9 x 3,5.
21. Micro-David-Off, 1969/72. Dezesseis elementos desmontáveis. 0,41 x 0,23 x 0,14.
22. Torero, 1972. Dezoito elementos desmontáveis. 28 x 22 x 20.
23. La Totoche, 1972. Doze elementos desmontáveis. 21 x 24,5 x 9.
24. La Menina, 1972. Vinte e dois elementos desmontáveis. 19,5 x 30,5 x 19,5.
25. El Cordobes 1972. Vinte e cinco elementos desmontáveis. 22,5 x 15,5 x 14.

26. Hommage a Romeo e Giulietta, 1969/73. Oitenta e seis elementos. 19 x 16 x 15.
Águas-fortes
- 27/34. Axonometrias, 1972. 50 x 70.
Fotografias e desenhos
- 35/95. Paneles. 100 x 100.

CILLERO, Andrés (1934 — Valencia)

Técnica Mista

1. Oferta Gótica, 1973. 201 x 82.
2. Liza en Marienbad, 1973. 201 x 82.
4. Desdeño Imperio, 1973. 201 x 82.
5. Gótico Lavable I, 1973. 113 x 98.
6. Gótico Lavable II, 1973. 113 x 98.
7. Gótico Lavable III, 1973. 121 x 107.
8. Grotesch Equilibrios (Bottom). 100 x 72.
9. Grotesch Equilibrios (Before). 100 x 72.

LUGAN, Luís (1929 — Madrid)

Aço Inoxidável, Cobre, Luz e Som

10. Variaciones Esféricas, (Teato-Temperatura). 1973. Onze Módulos de 65 x 65.
11. Cantos Aleatórios de una Máquina, 1973. 107 x 80 x 80.
12. 8 Verificaciones Tecto-Sonido. 1 Cubo de Aço de 60 x 60 x 60. 8 Cubos de Aço de 12 x 12 x 12.
13. 6 Grifos Sonoros. 6 Peças Aço de 53 x 23 x 23
14. Ritmo Luz-Sonido. 1 Esfera Chapa. 46 ϕ . — 1 cubo Chapa.
15. Simbiosis Luz-Sonido. Aço. 100 x 80.

MUNOZ, Aurélia (1926 — Barcelona)

Tapeçaria

16. Xarxes Vegetals, 1973. Macramé y Anudados. 268 x 450.
17. Mujer Pajaro, 1973. Macramé. 75 x 270.
18. Cascadas Anillas, 1973. Anudados. 268 x 55.

VIDALES, Julian Martín de (1930 — Madrid)

Técnica Mista

19. Composição n.º 1, 1973. 90 x 180.
20. Composição n.º 2, 1973. 90 x 180.
21. Composição n.º 3, 1973. 90 x 180.
22. Composição n.º 4, 1973. 90 x 180.
23. Composição n.º 5, 1973. 90 x 180.
24. Composição n.º 6, 1973. 90 x 180.
25. Composição n.º 7, 1973. 90 x 180.

VILLALBA, Dario 1r39 — (San Sebastian)

Pintura Móvel — Técnica Mista

26. Enfermo, 1973. 162 x 135 x 267.
27. Pies Vendalos, 1973. 168 x 135 x 267.
28. Cabeça de una Demente, 1973. 180 x 130 x 267.
29. Delincuente, 1973. 140 x 120 x 243.
30. Sorprendido, 1973. 170 x 130 x 267.
31. Almohada, 1973. 115 x 40 x 73.
32. Almohada I, 1973. 63 x 22 x 30.
33. Almohada II, 1973. 63 x 22 x 30.

34. Almohada III, 1973. 63 x 22 x 30.
35. Almohada IV, 1973. 63 x 22 x 30.
36. Almohada V, 1973. 63 x 22 x 30.

Técnica Mista e Acrílico

37. Triptico Enfermo, 1973. 162 x 342.
38. Triptico Enfermo II, 1973. 162 x 342.
39. Políptico A, 1973. 162 x 456.
40. Triptico B, 1973. 250 x 600.
41. Acrílico I, 1973. 100 x 70.
42. Acrílico II, 1973. 100 x 70.
43. Acrílico III, 1973. 100 x 70.

ZARPA, Equipo

(Juan Gomes Soubrier e Juan Carlos Martin Garcia)

44. Ajedrez "Capablanca". Madeira pintada a duco. Tablado de 800 x 800.
32 peças de 135 a 180 x 55 x 55.

Estados Unidos

Comissário: STEPHEN PROKOPOFF

Exposição organizada pelo Museum of Contemporary Art, CHICAGO.

“MADE IN CHICAGO”, exposição de pinturas e esculturas, representa os Estados Unidos na XII Bienal de São Paulo. A Coleção Nacional de Artes convidou o Museu de Arte Contemporânea de Chicago a organizar a mostra sob minha direção, com a colaboração do dr. Stephen Prokopoff, diretor do Museu. Os artistas selecionados são Roger Brown, Edward C. Flood, Philip Hanson, Gladys Nilsson, James Nutt, Edward Paschke, Kerig Pope, Christina Ramberg, Barbara Rossi, Carl Virsum, Ray Yoshida e H. C. Westermann, cada um com cerca de quatro trabalhos.

Desde a II Guerra Mundial, Chicago tornou-se um dos centros vitais de criação de novas e importantes formas de arte nos Estados Unidos. O reconhecimento dessa contribuição de Chicago é mais recente resultando do trabalho associado com New York, Los Angeles e San Francisco. “Made in Chicago” vai ser a primeira maior apresentação desta cidade em salões do exterior.

Quando fui chamado pelo Museu de Arte Contemporânea, em 1969, para organizar uma exposição da Arte de Chicago, estabelecemos, os artistas e eu, que o “nível inferior” do Museu deveria ser devolvido à sua função original — o porão. Com a instalação de um octópode semelhante a uma fornalha, a divisão do espaço em um certo número de pequenos quartos com as paredes cobertas de papel de parede cor de tijolo, uma mesa de ping-pong e outros objetos apropriados de quartos de balbúrdia em porão, realizou-se o que havia sido combinado.

Esse fato reflete a atitude de muitos dos artistas de Chicago. Dada a oportunidade de apresentação de seus trabalhos, acha, que a atmosfera em que irão figurar deve evitar a pureza e a grandiosidade convencionais. Cria-se, efetivamente a atmosfera oposta. As superfícies das paredes e os objetos são utilizados de modo a competir visualmente e ao mesmo tempo compeler o visitante a lutar com os trabalhos em um ambiente que não acentua, ao contrário, intensifica, a obsessão dos trabalhos. À medida em que o visitante vai se acostumando aos elementos discordantes, é, ao mesmo tempo, tocado pelo “mau gosto” de visões que não representam “ARTE”.

De certa forma, muitos artistas de Chicago vivem na mais anônima das vizinhanças em prédios de apartamentos de seis andares. Para os que os conhecem, a característica mais marcante e excêntrica do grupo, é a deviação a um isolamento alegre. Porque nem todos convivem com os artistas de Chicago, o artista não se dá nem mesmo ao trabalho de ter um estilo conscientemente individualista. Permanece totalmente descompromissado, expressando-se livremente, à sua vontade.

É raramente criticado e nunca tratado o artista como uma celebridade. Apesar do prazer que tem em estar com seus colegas, vive só na expressão de si mesmo. Em Chicago, o estilo de vida do artista, seu ambiente, e sua visão do mundo são todos fatos muito próprios de sua atividade. É bem aceito pelos que estão em sua volta, talvez uma situação única para o artista nos Estados Unidos.

Na exposição, figura H. C. Westermann, algo mais velho em idade e mais famoso em reputação. Embora não residente de Chicago, por alguns anos, assim mesmo não tem sido um pai ausente para o desenvolvimento corrente. Sua fonte de humor e ironia é profundamente sentida pelos demais artistas, ainda que uma influência direta venha a parecer obscura.

Quando me perguntam se há uma “Escola” de Chicago, não tenho certeza sobre o que responder. Todavia, estou certo de que a arte, na última década, em Chicago é a afirmação mais recente e de maior criatividade a sair desta cidade.

Sinto que os artistas representados nesta exposição (não sendo todos eles moradores de Chicago) produziram trabalhos que dão a impressão aos espectadores, de que algo especial aconteceu em determinado período e em determinado lugar. Estou também intensamente certo de que existem outros muitos artistas excelentes que vivem agora em Chicago, ou que surgiram nesta cidade. Individualmente há diferenças óbvias e lógicas de estilo e de técnica, mas o humor irônico, o prazer da visão da classe média e a desatenção ante a "grande tradição" os mantêm juntos.

Don Baum

"Made in Chicago" an exhibition of paintings and sculpture represents the United States in the Twelfth São Paulo Biennial. The National Collection of Fine Arts invited the Museum of Contemporary Art in Chicago to organize the exhibition under my direction with the collaboration of Dr. Stephen Prokoff, director of the Museum.

Artists selected are Roger Brown, Edward C. Flood, Philip Hanson, Gladys Nilsson, James Nutt, Edward Paschke, Kerig Pope, Christina Ramberg, Barbara Rossi, Carl Wirsum, Ray Yoshida, and H. C. Westermann, each of whom will be represented by approximately four works.

Since World War II, Chicago has been one of the United States' vital centers for the creation of important new forms in art. Recognition of Chicago's contribution comes more recently than that of work associated with New York, Los Angeles, or San Francisco. The exhibition, "Made in Chicago" will mark this city's first major presentation to audiences abroad.

When I was invited by the Museum of Contemporary Art in 1969 to organize a show of Chicago art, it was agreed among the artists and myself that the "lower level" of the Museum should be returned to its original function — a basement. This was accomplished by the installation of an octopus-like furnace, the division of the space into a number of small rooms papered with "brick" wallpaper, a ping-pong table and other rumpus room basement objects.

It is this prevailing flavor that reflects the attitude of many Chicago artists. Given the opportunity of showing their work, they agree that the atmosphere must avoid conventional purity and grandeur. In fact the opposite is created. Wall surfaces and objects are introduced that compete visually and at the same time compel the viewer to struggle with works in an environment that does not enhance but instead intensifies the obsessiveness of the works. As the viewer becomes accustomed to the discordant elements, he is at the same time touched by the "bad taste" of visions that are not "ART".

In a related way, many Chicago artists live in the most anonymous neighborhoods in six-flat apartment buildings. For many who know them, the eccentric group's most marked characteristic is a devotion to cheerful isolation. Because not many concern themselves with the artist in Chicago, the artist does not even go to the trouble of styling himself into a self-conscious individualist. He remains remarkably uncompromised, expressing himself as he chooses. The artist is rarely criticized and never lionized. Despite the pleasure he takes in the company of his fellows, he is alone in his expression of himself. In Chicago, the artists' life-style, his environment, and his world view are all very much his own business, and very much accepted by those around him — perhaps a situation unique to the artist in the United States.

Featured in the show is H. C. Westermann, somewhat older in years and more prominent in reputation. Although he has not been a resident of Chicago for some years, he nonetheless has been an absent father to more current developments. His humorous and ironic sources are deeply felt by the other artists even though a direct influence may seem obscure.

When asked if there is a Chicago "School" I am uncertain how to answer. However, I am sure that the art produced in the last decade in Chicago is the freshest and most innovative statement to come out of this city. I feel that the artists represented in this exhibition (not all of whom live in Chicago) have produced works which make one aware that something special has happened at a certain time in a certain place. I am also intensely aware

that there are many other excellent artists who now live in Chicago, or who have emerged from this city. Individually there are obvious and logical differences of style and technique, but the ironic humor, pleasure in the vision of the lower middle class, and their disregard for the "grand tradition" binds them together.

Don Baum

BROWN, Roger (1941)

Óleo

1. Puerto Rican Wedding, 1969. 76,3 x 91,5. Col. Donald Baum, Chicago.
2. Natural Bridge, 1971. 22,6 x 52,4. Col. S. W. and B. M. Koffler Foundation, Chicago.
3. World's Tallest Disaster, 1972. 183 x 122,3. Col. Phyllis Kind Gallery, Chicago.
4. Cris Cross Country Groves and Show, 1973. 136,9 x 179,3. Col. Albert Bildner, São Paulo.

FLOOD, Edward (1944)

Acrílico sobre Plexiglas e Madeira

5. Tropical Postcards, 1968. 32,8 x 32,4. Col. Donald Baum, Chicago.
6. The Greener Grass, 1968. 35,6 x 25,4. Col. Leonard J. Horwich e Sra., Chicago.
7. Whitewater, 1971. 59,1 x 78,2 x 28,6. Col. Sarah Canright, New York.
8. Panama, 1973. 45,8 x 62,3 x 24,8. Col. S. W. e B. M. Koffler Foundation, Chicago.
9. Pascal's Triangle, 1973. 61,9 x 76,3 x 39,4.

HANSON, Philip (1943)

10. Country Club Dance, 1969. Óleo. 57,3 x 56,9. Col. Ray Yoshida, Chicago.
11. Rousseau's Lily, 1972. Acrílico sobre Masonite. 71,4 x 68,5. Col. Albert Bildner, São Paulo.
12. Yellow Lily, 1973. Acrílico sobre Masonite. 48,8 x 46,5. De um colecionador, Chicago.
13. Rooms of the Storm, Hall of the Night, 1973. Óleo. 237,6 x 147,7. Propriedade da Phyllis Kind Gallery, Chicago.

NILSSON, Gladys (1940)

14. Very Worldly, 1966. Acrílico e Colagem sobre Plexiglas. 130,8 x 191,9. Col. Robert Bergman, Chicago.
15. Enterprize Encounterized the Spydar People, 1969. Aquarela sobre Papel. 56,6 x 77,5.
16. Recyning Blackveenus Rabbit, 1971. Acrílico sobre Tela. 63,6 x 91,5. Col. Albert Bildner, São Paulo.
17. Giant Bryd, 1972. Acrílico sobre Tela. 115,6 x 95,1. Propriedade da Phyllis Kind Gallery, Chicago.

NUTT, James (1938)

Acrílico sobre Plexiglas

18. Back Man, 1966. 59,8 x 45,7. Col. Leonard J. Horwich e Sra., Chicago.
19. Snooper Trooper, 1967. 100,4 x 70.
20. Wow. 74,4 x 63,5. Col. Karl Wirsun e Sra., Sacramento.
21. Nose Jam, 1968. 115,5 x 92,8. Col. Henry M. Buchbinder e Sra., Chicago.
22. It's a Long Way Down, 1972. Acrílico sobre Masonite. 36,1 x 62,9. Col. S. W. e B. M. Koffler Foundation Chicago.

PASCHKE, Edward (1939)

Óleo

23. Heavy Shoes, 1970. 122 x 101,6. Col. Joseph R. Shapiro e Sra., Chicago
24. Red Bag, 1972. 167,6 x 114,4. Propriedade de Deson-Zaks Gallery.
25. Elcina, 1973. 152,4 x 96,5. Col. Mr. Albert Bildner, São Paulo.
26. Lucy, 1973. 152,4 x 96,8. Propriedade da Deson-Zaks Gallery.

POPE, Kerig (1935)

Óleo

27. Two Infants Observing Nature, 1962. 174,6 x 214. Col. Leonard Horwich e Sra., Chicago.
28. Garden of Exhausted Fireworks, 1966. 64,2 x 69,3. Col. Samuel W. Koffler e Sra., Chicago.
29. Odalisque, 1968. 127 x 122.
30. Curious Cabinet. 122 x 124,5. Col. Jerry Albright, Chicago.

RAMBERG, Christina (1946)

Acrílico sobre Masonite

31. Corset Urns, 1970. 29,3 x 157,5. Col. Phyllis Kind Gallery, Chicago.
32. False Bloom, 1971. 33,1 x 25,5. Col. Leonard J. Horwich e Sra., Chicago.
33. Satin Hankie, 1972. 99,4 x 63,8. Col. Artrur Paul, Chicago.
34. Sleeve Mountain 1 and 2, 1973. Two Panels, Each. Col. Albert Bildner, São Paulo.

ROSSI, Barbara (1940)

35. Male of Sorrows. Água-forte e Aquatinta com Contas e Penas. 104,9 x 89,1. Col. Albert Newman e Sra., Chicago.
36. Wee Purr, 1971. Acrílico sobre Plexiglas com Penas. 86,4 x 71,2. Col. Edwin A. Bergman e Sra., Chicago.
37. Shep Step II, 1972. Acrílico sobre Plexiglas sobre fundo de Cetim. 76,3 x 61. Col. Phyllis Kind Gallery, Chicago.
38. 3-D Do, 1973. Acrílico sobre Plexiglas. 104,5 x 79,3. Col. Albert Bildner, São Paulo.

WESTERMANN, H C. (1922)

39. Mad House, 1957. Madeira, Vidro e Metal. 100,4 x 50,9 x 50,9. Col. Joseph R. Shapiro e Sra., Oak Par, Illinois.
40. The Old Hermit's House, 1957. Madeira, Metal e Vidro. 50,9 x 91,5 x 66,3. Col. Dennis Adrian and William Zito.
41. Battle of Little Big Horn, 1959. Óleo. 38,2 x 28,2. Propriedade da Allan Frumkin Gallery, Chicago e New York.
42. Death Ship of Know Port with a List, 1969. Modelo em Madeira Vermelho, Caixa de Madeira, Metal e Pano. 27,7 x 98,8 x 31,5. De um colecionador, New York.
43. Walnut Box, 1964. Nogueira Americana, Vidro e Nogueira. 26,7 x 33,8 x 28. Col. Edwin A. Bergman e Sra., Chicago.
44. The Passage of Time, 1970. Tinta e Aguada em Papel. 56,6 x 77,5. Propriedade da Allan Frumkin Gallery.
45. The Human Fly, 1971. Tinta e Aguada em Papel. 56,6 x 77,5. Propriedade da Allan Frumkin Gallery.
46. Untitled (Death Ship of no Port), 1971. Tinta e Aquarela em Papel. 56,6 x 77,5. Propriedade da Allan Frumkin Gallery.
47. Pig House, 1972. Madeira laqueada, Tela de Cobre, Borracha. 24,5 x 93,9 x 44,5. Propriedade da Allan Frumkin Gallery.

WIRSUM, Karl (1939)

Acrílico sobre Tela

- 48. The Son of Sol Moscot, 1965. 72,4 x 95,3. Lent by the Artist.
- 49. Fire Lady or Monks Key Broad, 1969. 92,8 x 24,5. Col. Walter Nathan e Sra., Glencoe.
- 50. Mane and Hairdress, 1969. 122,2 x 86,4. Col. James Faulkner e John Jones, Chicago.
- 51. "Messium with the Kid" wells, 1968. Col. Richard Christiansen, Chicago

YOSHIDA, Ray (1930)

Colagem

- 52. Comic Book Specimens 13, 1969. 63,5 x 50,8. Col. Leonard J. Horwich e Sra., Chicago.
- 53. Comic Book Specimens 15, 1969. 63,5 x 50,8. Col. Leonard J. Horwich e Sra., Chicago.

Acrílico sobre Tela

- 53. Jizz and Jazz, 1971. 121 x 91,5. Col. Peter W. Broido e Sra., Oak Park.
- 55. Green Thumpin, 971. 82,6 x 105,5. Col. Edwin A. Gergman e Sra., Chicago.
- 56. Analogies 3, 973. Aquarela e Colagem sobre Papel. 77,5 x 56,5. Col. Albert Bildner, São Paulo.

Filipinas

Exposição organizada pela Art Association of the Philippines,
MANILA

Os artistas das Filipinas começaram a vincular-se à arte da gravura somente na década de 1960. Mas seus participantes mais ativos — Manuel Rodriguez e Rodolfo P. Perez, compareceram praticamente a todas as mais importantes exposições internacionais de artes gráficas, incluindo a Bienal de São Paulo.

A gravura nas Filipinas tem hoje grandes seguidores, graças a artistas como Rodriguez e Perez e às organizações como a Associação de Arte das Filipinas e a Associação Filipina dos Artistas Gráficos.

Três gravadores relativamente jovens ou seja, Ofélia Galvezon Tequi, Romulo G. Olazo e Rodolfo Samonte foram escolhidos para representar as Filipinas este ano nesta Bienal de Artes Plásticas.

Olazo e Samonte, o primeiro usando a colagravura e o segundo a serigrafia, representam a tradição geométrica da arte abstrata e estão muito perto, em espírito, a um grande número de pintores Filipinos que operam nesta área de sensibilidade.

O caso de Galvezon Tequi é diferente pois combina a iconografia religiosa e arte pop em linguagem de água forte ligando as cores a fim de abrir novos rumos na arte das Filipinas.

Olazo, Samonte e Galvezon representam a segunda geração de gravadores (depois de Rodriguez e Perez) nas Filipinas. Representam também sua nova vanguarda.

Leonidas V. Benesa

Philippine artists started getting seriously involved with the art of the fine print only in the 1960s. But its outstanding practitioners, Manuel Rodriguez and Rodolfo P. Perez, have practically participated in all the important international exhibitions of graphic art, including the Bienal de São Paulo.

Graphic art in the Philippines today has a large following, thanks to individuals like Rodriguez and Perez and to organization like the Art Association of the Philippines and the Philippine Association of Printmakers. Three relatively young printmakers, namely, Ofelia Gelvezon Tequi, Romulo G. Olazo and Rodolfo Samonte, have been chosen to represent the Philippines this year at this art biennial.

Olazo and Samonte, the first employing the collagraph and the second the serigraph, represent the geometric tradition of abstract art and are very close in spirit to a number of Philippine painters who operate in this area of sensibility.

The case of Gelvezon Tequi is different as she combines religious iconography and the pop art idiom etched in biting colors to open up new pathways in Philippine art. Olazo, Samonte and Gelvezon Tequi represent the second generation of printmakers (after Rodriguez and Perez) in the Philippines. They are also its new vanguard.

Leonidas V. Benesa

OLAZO G. Romulo

Colografia

- 1 — "Untitled". 1971.
- 2 — "The Couple". 1972.
- 3 — "Diaphanous". 1972.
- 4 — "Yellow I". 1973.

SAMONTE, Rodolfo

Serigrafia

5 — Rectangular N.º 1, 1973.

6 — Rectangular N.º 2, 1973.

7 — Rectangular N.º 3, 1973.

8 — Rectangular N.º 4, 1973.

TÉQUI GELVEZÓN, Ofelia

9 — "Target", 1969.

10 — "Commentary on the Apocalypse", 1970.

11 — "Philippine Grand Derby", 1971.

12 — "Vision before the Breaking of the Seventh Seal", 1972.

Finlândia

Exposição organizada pela Suomen Taiteilijaseura,
HELSINKI.

O modo de trabalhar de Tapio Wirkkala é raro por dois aspectos: pela qualidade das peças, dos produtos, considerados um por um, e pela qualidade da vida de que o trabalho é parte.

Ambos os aspectos transportam à personalidade, única, do homem Tapio que, no século XX e no meio da competição, sabe viver de modo natural. Isto é, de acordo com as necessidades reais e profundas — da solidão à liberdade, da viagem ao sono, da meditação ao jogo — que movem o homem.

O jogo é uma partida difícil. As peças de Tapio, de prata, de compensado, de vidro, apresentam grande perícia técnica e perfeição de acabamento, que é simples: sustentam o confronto com as formas naturais, sem portanto imitá-las ou ironizá-las, somente colocando nelas uma pitada de verve (o jogo). Não pertencem a um estilo. Sua “datação”, feita entre séculos, poderia ser aquela de uma civilização (longínqua) de harmonia inteligente, de amor às ferramentas, resolvidos, os úteis e os inúteis, com igual imaginação. Para seus Lapões assim Tapio Wirkkala tornou a desenhar o “pukko”, o indispensável punhal que se leva no cinto, e um “skidoo”, trenó a motor para os lagos gelados (não tornou a desenhar o barco, porque era perfeito). Criou, portanto, formas, cristais, que se por acaso acontecesse encontrá-los perdidos por aí, às margens de um lago ou em um bosque da Lapônia — terra refinada e deserta, silenciosa, em que Tapio, urso patriarca, sempre acaba por voltar — resultariam ser uma descoberta rara, nunca um absurdo. Tal é o acordo, o parentesco, destas formas com o lugar natural, quando este é puro.

Assim, há um Tapio do Norte e um Tapio do Sul, segundo trabalhe o vidro na Finlândia, com as técnicas nórdicas, ou em Murano, com as diversíssimas técnicas meridionais. Sempre, em seus objetos, a torná-los reconhecíveis, aquela ponta de divertimento, perceptível apenas: que faz com que os olhemos duas vezes, uma apenas para admirá-los, e outra para admirá-los com alegria.

Lisa Licitra Ponti

Tapio Wirkkala's way of working is rare from two aspects: the quality of his pieces, one by one, and the quality of the life which this work is a part of. Both these aspects bring back to the unique personality of the man Tapio who, in the twentieth century and in the midst of competition, is able to live in a natural way: that is in harmony with the real, profound needs — from solitude to freedom, from travel to sleep, from meditation to play — that move man.

Play is a difficult play. Tapio's pieces, in silver, plywood and glass, show great technical dexterity and perfection in the result, which is simple. They bear comparison with natural forms, without imitating them, but only adding a bit of salt to them (play). They belong to no style. After centuries, they might be dated as belonging to some (remote) civilization of intelligent harmony, of love for tools — the useful and the useless resolved with equal imagination. Thus Tapio Wirkkala has redesigned for his Lapps the “puukko” — the indispensable sheath/ knife — and a “skidoo”, a motor/ sleigh for frozen lakes. (He has not redesigned the boat, it was perfect). Thus he has created forms — glass pieces — which, if one happened to come across them, lost, in a wood or on the shore of a lake in Lapland — that silent, refined, desert country to which Tapio, a patriarchal bear, always returns — would seem a rare discovery but not an absurd. Such is the accord, the relation ship, of these forms with the natural place, when it is pure.

So there is a Tapio of the North and a Tapio of the South, depending on whether he happens to be working in glass in Finland, with northern techniques, or at Murano with the very different techniques of the South. And always his objects are made recognizable by that hardly perceptible hint of play, making you look at them twice — once to admire them, and once again to admire them with amusement.

Lisa Licitra Ponti

BRYK, Rut (1916) Stockholm)

Porcelana — Composição Tridimensional

1. Candy, 1970. 57 x 71.
2. Golden Abyss, 1971. 49,5 x 49,5.
3. Red and White, 1972. 74 x 74.
4. Hill, 1972. 131 x 131.
5. Blue Sun, 1973. 81,5 x 81,5.

TAPIO, Wirkalla (1915 — Hanko)

Ambiente: pintura, escultura, desenhos, gravura e objetos

Cristais Feito a Mão

6. 3351 — 300, 1952. 30.
7. 3577 — 120, Vaso de Tóquio, 1954. 12.
8. 3577 — 190, Vaso de Tóquio, 1954. 19.
9. 3590 — 300, 1954. 30.
10. 3892 — 340, 1955. 34.
11. 3894 — 200, 1955. 20.
12. K 378 Piece of Ice, 1960. 20.
13. K 841 Piece of Ice, 1960. 24.
14. 3561 — 460, 1967. 46.
15. M 359 Ultima Thule, 1968. 20.
16. 3442 — 380, Ultima Thule, 1968. 38.
17. 0549 — 790 Hole on the Ice, 1970. 79.
18. 2625 — 100, 1972. 10.
19. 2625 — 130, 1972. 13.
20. 2625 — 170, 1972. 17.
21. 0557 — 490, Juliana Vase, 1972. 49.
22. E 187, 1972. 40.
23. E 209, 1973. 57.

França

Comissário: JEAN-PIÉRRÉ POGGI

Exposição organizada pela Association Française d'Action Artistique, PARIS.

Pela primeira vez, temos a honra de apresentar na América do Sul o essencial da obra de Kandinsky.

Essas obras capitais, de todas as épocas da conquista da abstração pelo artista, puderam ser reunidas, graças à cooperação generosa de Madame Nina Kandinsky, do senhor Aimé Maeght, do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, a quem expressamos nossos profundos agradecimentos.

Por volta de 1910, Kandinsky desempenhou um papel decisivo no movimento que liberou a pintura da representação das aparências.

Primeiro, ele passou da exaltação colorida da paisagem real para uma visão recriada, de onde rompiam linhas de força, os acentos, as manchas que traduzem a energia do gesto criador. Sua obra liberta-se para melhor servir os valores espirituais que o inspiram. O pintor cria diretamente de sua alegria e de suas tristezas, linhas, planos, formas que têm seu valor próprio.

Considera-se, a justo título, Kandinsky como o pioneiro, um dos fundadores da arte abstrata. Eu creio que, em certo sentido, ele é mais ainda, e, também, que desempenhou um papel único. É por ele que se vira a página entre a arte tradicional, a arte da Renascença, aquela ainda do século XIX e a arte do futuro, que ele próprio chama de arte absoluta.

Num teste feito com a colaboração de seu sobrinho, o filósofo Kojève, e publicado após sua morte, sob o título "Por que concreto", ele se explicou. Diversas vezes reivindicou este termo de arte concreta de preferência à arte abstrata. E o termo parece-me bem mais justo, realmente, para qualificá-lo. O fenômeno da abstração significa extrair da realidade uma beleza, uma espiritualidade nela contidas. Em um sentido, as maiores obras clássicas têm sua parte de abstração. Esta se exerce a partir dos elementos que serviram de alimento à arte tradicional.

E assim é, por exemplo, no esforço de Cézanne e dos Cubistas para reconduzir a natureza, a figura, o objeto a estruturas que reproduzam as figuras de base da geometria. O mesmo acontece logo que Mondrian despoja a aparência da árvore ou o aspecto da paisagem holandesa, para destacar traços de força.

Esta operação abstrata é essencialmente subjetiva. Traduz a impressão produzida no artista pela natureza e sua vontade de expressão.

A pintura, absolutamente não figurativa, lançada por Kandinsky, com a famosa primeira aquarela abstrata de 1910, obedece a uma evolução bem diferente e a uma ambição muito elevada. Como criação concreta e objetiva, opõe-se a uma pintura abstrata e subjetiva, onde se encontram exemplos nas mais belas obras do passado. A arte de Kandinsky não reproduz nada do que existe. A beleza, que dela se desprende, resulta unicamente dos elementos criados que a compõem e que possuem vida autônoma, entram em luta, em conflito ou acham uma existência e encontros felizes.

Esta criação imaginada pelo artista é tão concreta, tão verdadeira, quanto aquela que existe no universo exterior. Pode viver e desenvolver-se sem limites. O artista do passado, por melhor que seja, reproduz e interpreta um fragmento do universo dividido arbitrariamente e escrito no espaço do quadro. Kandinsky, ao contrário, representa uma visão concreta objetiva, apanhada na sua totalidade.

E é o que lhe convém, pois para ele o gênese da obra é cósmico. Uma vez materializada em quadro, para falar ao espectador, nada deve sacrificar de seu caráter original.

Se a influência de Kandinsky foi tão profunda e grande, é que à lucidez de seu pensamento responde uma retidão moral e uma autoridade determinantes. "Quando o imagino, escreveu Franz Marc, vejo-o numa larga avenida,

onde se comprimem, gritando, personagens monstruosos; no meio deles um homem inteligente avança calmamente. É ele. E, assim, os acontecimentos de sua vida, suas viagens, a travessia da guerra e da revolução, sua participação no Bauhaus, seu refúgio em Paris, não são apenas pretextos para continuar seu esforço em favor de um humanismo novo e de uma verdadeira cultura popular. Técnico incomparável, não ignora absolutamente as possibilidades que se oferecem ao artista de hoje. Escolhe, com conhecimento de causa, e não procura convencer senão pelo exemplo. Jamais é prisioneiro de uma disciplina, mas ampliou o patrimônio da arte para toda a sorte de conhecimento, criando, no movimento do "Cavalier Bleu" (cavaleiro azul), como o nome do perfume do mistério e do ideal, a síntese da pintura, da música, da ciência e da filosofia, mostrando o parentesco entre as civilizações, primitiva ou evoluída.

A parte que recebe do ensinamento de Bauhaus é o ponto de partida para as pesquisas mais científicas. A uma concepção essencialmente dinâmica, exprimindo o movimento e a sorte, junta-se uma linguagem precisa e rigorosa, feita de pontos e linhas, em combinação, em tensão ou em círculos, novas figuras, uma gama mais fria de cores adapta-se a essa construção, para constituir um significativo simbólico.

Para Kandinsky a obra resulta da co-existência da intuição e da lógica. Numa famosa conferência realizada em Colônia, em 1914, Kandinsky podia dizer: "sabemos o que queremos fazer, muito mais do que não sabemos como fazê-lo".

E, de fato, ele navega pelos recifes, protegendo-se tanto das estilizações simplistas, como da forma ornamental, que sacrifica demasiado à beleza exterior, como das formas experimentais que se esquecem de ser vivificadas pela intuição. No fim de sua vida, durante seu período parisiense, no qual foi-lhe prestada uma homenagem com uma exposição muito completa, há alguns meses, no museu que dirijo, Kandinsky traçou a síntese de sua ação.

Como para manter um contato vital com as forças obscuras do mundo, sua investigação não cessa de se nutrir da análise dos átomos e das células que revela o microscópio e que parecem conter essas forças. Kandinsky as define, por sua vez, com uma segurança de invenção, uma intensidade de cores, que traduzem a serenidade, a certeza na qual se coloca esse homem incorruptível, que não se deixa influenciar. Até o fim, apesar dos acontecimentos exteriores e da guerra, sua obra que não conhece nenhuma volta ao passado, nenhum repouso, é uma afirmação de fé no futuro, de domínio dos elementos e das formas.

Hoje que os anos já passaram, suas obras são como havia predito Franz Marc, em 1913, surgidas da sombra silenciosa do tempo, com o brilho dos cometas.

E nós gostamos de repetir este grito de seu amigo Jean Arp, no fim de um poema, que lhe havia consagrado

Viva Kandinsky
Viva o Infinito

Jacques Lassaigue

Pour la première fois, nous avons l'honneur de présenter en Amérique du Sud l'essentiel de l'oeuvre de Kandinsky.

Ces oeuvres capitales de toutes les époques de la conquête de l'abstraction par l'artiste ont pu être réunies grâce au concours généreux de Madame Nina Kandinsky, de Monsieur Aimé Maeght, du Musée National d'art moderne de Paris à qui nous exprimons ici tous nos remerciements.

Autor de 1910, Kandinsky a joué un rôle décisif dans le mouvement qui a libéré la peinture de la représentation des apparences.

Le premier il a passé de l'exaltation colorée du paysage réel à une vision recrée où se dégagent les lignes de force, les accents, les taches qui traduisent l'énergie du geste créateur. Son oeuvre se libère pour mieux servir les valeurs spirituelles qui l'inspirent. Le peintre crée directement de sa joie et de ses peines des lignes, des plans, des formes qui ont leur valeur propre. On considère à juste titre Kandinsky comme le pionnier, l'un des fondateurs

à art abstrait. Et le terme me paraît en effet bien plus juste pour le qualifier. rôle unique. C'est par lui que la page est tournée entre l'art traditionnel, l'art de la Renaissance qui est encore celui du XIX^{ème} siècle et l'art de l'avenir, qu'il appelle lui-même l'art absolu.

Dans un texte mis au point avec la collaboration de son neveu, le philosophe Kojève et publié après sa mort, sous le titre "Pourquoi concret", il s'est expliqué là-dessus. Plusieurs fois il a revendiqué ce terme d'art concret de préférence à art abstrait. Et le terme me paraît en effet bien plus juste pour le qualifier. Le phénomène de l'abstraction signifie extraire de la réalité une beauté, une spiritualité qui y sont contenues. En un sens les plus grandes oeuvres classiques ont leur part d'abstraction. Celle-ci s'exerce à partir des éléments qui ont servi d'aliment à l'art traditionnel.

Il en est ainsi par exemple dans l'effort de Cézanne et des Cubistes pour ramener la nature, la figure, l'objet à des structures qui retrouvent les figures de base de la géométrie. Il en est ainsi également lorsque Mondrian dépouille l'apparence de l'arbre ou l'aspect du paysage hollandais pour dégager des lignes de force.

Cette opération d'abstraction est essentiellement subjective, elle traduit l'impression produite sur l'artiste par la nature et sa volonté d'expression.

La peinture absolument non figurative inaugurée par Kandinsky avec la fameuse première aquarelle abstraite de 1910 obéit à une démarche bien différente et d'une très haute ambition. En tant que création concrète et objective elle s'oppose à une peinture abstraite et subjective dont on trouve des exemples dans les plus belles oeuvres du passé. L'art de Kandinsky ne reproduit rien de ce qui existe. La beauté qui s'en dégage ne doit rien qu'aux éléments créés qui le composent et qui mènent une vie autonome entrent en lutte ou en conflit ou trouvent une existence et des rencontres heureuses.

Cette création imaginée par l'artiste est aussi concrète, aussi vraie que celle qui existe dans l'univers extérieur. Mais elle peut vivre et se développer en dehors de toute limite. L'artiste du passé, le meilleur fut-il, reproduit ou interprète un fragment de l'univers découpé arbitrairement et inscrit dans le cadre du tableau. Kandinsky par contre représente une vision concrète objective, prise dans sa totalité.

Et c'est ce qui lui convient car pour lui la genèse de l'oeuvre est cosmique. Lorsqu'elle se matérialise en tableau pour parler au spectateur, elle ne doit rien sacrifier de son caractère originel.

Si l'influence de Kandinsky a été si profonde et si large, c'est qu'à la lucidité de sa pensée répondent une rectitude morale et une autorité déterminantes. "Quand je me le représente, a écrit Franz Marc, je le vois dans une large avenue où se pressent en hurlant des personnages monstrueux; au milieu d'eux un homme intelligent s'avance calmement. C'est lui. Et ainsi les événements de sa vie, ses voyages, la traversée de la guerre et de la révolution, sa participation au Bauhaus, son refuge à Paris ne sont que prétexte à poursuivre son effort en faveur d'un humanisme nouveau et d'une véritable culture populaire.

Technicien incomparable il n'ignore rien des possibilités qui s'offrent à l'artiste d'aujourd'hui. Il choisit en connaissance de cause et ne cherche à convaincre que par l'exemple. Il n'est jamais prisonnier d'une discipline mais a élargi le domaine de l'art à tous les ordres de connaissance créant dans le mouvement du *Cavalier bleu* dont le nom au parfum de mystère et d'idéal, la synthèse de la peinture, de la musique, de la science et de la philosophie montrant la parenté entre les civilisations primitive ou évoluée.

La part qu'il prend à l'enseignement du Bauhaus est la point de départ de recherches plus scientifiques. A une conception essentiellement dynamique exprimant la mouvement et le devenir s'ajoute un langage précis et rigoureux fait de points et lignes en combinaison, en tension ou en lutte qui crée des courbes, de cercles, des figures nouvelles, une gamme plus froide de couleurs s'adapte à cette construction pour constituer une symbolique significative.

Pour Kandinsky l'oeuvre résulte de la coexistence de l'intuition et de la logique. Dans une fameuse conférence faite à Cologne en 1914, Kandinsky pouvait dire: "nous savons ce que nous voulons faire bien plus que nous ne savons comment le faire".

Et de fait il navigue à travers les écueils, se gardant aussi bien des stylisations simplistes que de la forme ornementale qui sacrifie trop à la beauté extérieure, que des formes expérimentales qui oublient d'être vivifiées par l'intuition.

A la fin de sa vie, dans sa période parisienne à laquelle une très complète exposition a rendu hommage voici quelques mois dans le musée que je dirige, Kandinsky a dressé la synthèse de son action.

Comme pour maintenir avec les forces obscures du monde un contact vital, son investigation ne cesse de se nourrir de l'analyse des atomes et des cellulés que révèle le microscope et qui semblent contenir ces formes. Kandinsky les définit à son tour avec une sûreté d'invention, une intensité de couleurs qui traduisent la sérénité, la certitude dans lesquelles se meut cet homme incorruptible, ininfluçable. Jusqu'à la fin, malgré les événements extérieurs et la guerre, son oeuvre qui ne connaît aucun retour en arrière, aucun repos, est une affirmation de foi en l'avenir, de domination des éléments et des formes.

Aujourd'hui que les années ont passé, ses oeuvres sont comme l'avait prédit Franz Marc en 1913, ressorties de l'ombre silencieuse du temps avec l'éclat des comètes.

Et nous aimons reprendre ce cri de son ami Jean Arp à la fin d'un poème qu'il lui avait consacré

Vive Kandinsky
Vive l'infini.

Jacques Lassaigue

KANDINSKY (1866-1944)

1. Paysage à la Tour, 1908. 75,5 x 95,5.
2. La tache Rouge, 1914. 150 x 150.
3. Tableau sur fond Clair, 1916. 100 x 0,70.
4. Dans le Gris, 1919. 129 x 0,75.
5. Trame Noire, 1922. 0,96 x 106.
6. Sur Blanc, 1923. 105 x 0,98.
7. Jaune-Rouge-Bleu, 1925. 127 x 200.
8. Accent Rose, 1926. 100 x 0,80.
9. Sur des Pointes, 1928. 140 x 140.
10. Mouvement 1, 1935. 116 x 0,89.
11. Figure Verte, 1936. 116 x 0,89.
12. Trente, 1937. 0,82 x 0,60.
13. Tensions Claires, 1937. 0,89 x 116.
14. Forme Rouge, 1938. 0,82 x 0,60.
15. Ensemble Multicolore, 116 x 0,89.
16. Vers le Bleu, 1939. 0,65 x 0,81.
17. Circuit, 1939. 0,92 x 0,75.
18. Bleu de Ciel, 1940. 100 x 0,75.
19. Accord Réciproque, 1942. 114 x 146.
20. Cercle et Carré, 1943. 0,42 x 0,58.
21. Conglomérat, 1943. 0,54 x 0,52.
22. Elan Tempéré, 1944. 0,42 x 0,59.

Observação: As obras que figuram nesta sala são de propriedade da Galeria Maeght, do Musée National d'Arte Moderne e de Madame Nina Kandinsky.

Seis artistas ou a expressão do espaço pelo trabalho da estrutura e da cor. Pretender, apresentando um momento no itinerário de seis artistas, dar um atestado objetivo e exaustivo da atividade artística na França, seria desonestidade e pretensão. Mais modestamente, pareceu-nos útil, para acompanhar a prestigiosa retrospectiva de KANDINSKY, reunida por Jacques LASSAIGNE, oferecer à reflexão do público o exemplo dos passos originais concluídos:

— na continuidade de um tradição renovada
FIORINI, LOUTTRE

— na corrente muito ativa do objeto da pintura e sua estrutura

ARNAL, JACCARD

— na interrogação plástica da comunicação pela utilização de técnicas de multiplicação

HUGUES

— na permanência da aventura expressionista

ROUCARD.

E cada um se esforçou em exprimir sua pesquisa num texto que se esvai diante da obra.

Jean-Pierre Poggi

ROUCARD Claude, nascido em 1937 em Brive, vive em Paris desde 1969.

Trechos de uma entrevista imaginária, por François STIRN.

“... Na realidade, o que procuro tem pouca importância, porque não procuro o que acho e vice-versa; minhas pesquisas são puramente formais, estéticas: criação de formas abstratas, que não designam nada mais do que elas mesmas; o que encontro é diferente; as formas repetem-se como obsessões, impõem-se a mim como fantasmas, designam-me. Dever-se-ia interpretar como se interpreta um sonho. Dir-se-ia, às vezes, que são corpos distendidos por um enforcamento, inchados por um câncer, queimados pelo fogo. Creio que, como muitos abstratos, seja surrealista, sem o querer, o que é, talvez, a maneira mais certa de sê-lo. Comecei, sob os trópicos, por pintar enforcamentos observados (vacas que eram desembarcadas suspensas pelos chifres), antes de inventar essas massas distendidas. Mas, finalmente, o que via e o que invento coincidem misteriosamente. Desenho formas sobre papel enegrecido, violáceo ou avermelhado com tinta de impressão; depois, dou relevo à forma e colo o resultado obtido sobre uma moldura coberta de tela. Eu esculpo sobre papel, como outrora outros pintaram estátuas. Gostaria de ser escultor, sem renunciar a desenhar e a colorir.

JACCARD Christian, nascido em 1939, em Fontenay-sous-bois, vive em Paris desde 1960.

“Pintar atualmente é sujeitar o objeto da pintura, é discutir a pintura. A representação mental de um objeto é captado como o resultado de um processo de reflexão. Esse objeto pode ser qualquer coisa tirada da vida cotidiana. Como tal, o conteúdo e a significação são idênticos ao objeto da experiência imediata, porque se refere à própria coisa. E diferentes deles, porque é o resultado de uma reflexão, no momento em que esta reflexão escolheu o objeto através do contexto dos outros objetos, e, por meio destes outros objetos, que não aparecem na experiência imediata e que explicam o objeto do pensamento. Toma-se o material/barbante (objeto real) para confeccionar o objeto escada. Este processo escolhe o concreto no momento em que ele reconstitui a escada, estrutura do pensamento, estabelecendo sua condição sobre a tela pela obliquidade de uma coloração elementar, e pelas características repetidas. A cor colocada em contra-dobra é pretexto para um comportamento de sujeição: a tela dobrada/redobrada — o direito sobre o avesso — forma contra-prega desdobrada. É dispor uma estrutura contra estrutura, deixando o campo livre de todo e qualquer traço. Marcado pelas impressões, é o vazio conjugado por um casal noutro, por um casal sobre outro, por um casal para outro... pintar naquele momento”.

ARNAL André-Pierre, nascido em 1939 em Nîmes.

“As poucas telas apresentadas fazem parte de uma série mais vasta, ainda não concluída, e que constitui uma pesquisa sobre o trabalho da cor na trama do tecido dobrado. Como aparecem estes quadrados de tecido de algodão de

dois metros e vinte de lado? Talvez como elementos decorativos mais próximos de uma tapeçaria pobre ou de um adorno geométrico, do que pelo que são e pelo que querem ser: objetos (de gozo e de saber) produzidos como objetos de arte tradicionais, mas em função de uma realidade cultural da Europa ocidental e de um esforço de teorização apoiados nela, de posição crítica e de vontade transformadora. O meio empregado que subentende este tipo de trabalho pictórico consiste em desvalorizar o aspecto planeiforme, devido à tensão da tela sobre uma moldura, onde se fixava tradicionalmente um código perspectivo, as camadas materiais que sustentavam “a imagem”, mas escondiam o tecido, suporte material, e, ao mesmo tempo, a revalorizar — pela sua colocação em evidência prática — a noção de trabalho, de materiais e de relacionamento ao inconsciente (o que é pintado incessantemente se não o corpo humano e a mãe?), a demonstração de um sistema de pensamento histórico e dialético do tema que pinta num contexto econômico-político que serve de base.”

HUGUES Patrice, nascido em 1930 em Courbevoie

“Eu concebo e executo meus “tecidos” combinando os poderes fascinantes de três ou quatro técnicas industriais:

- fabricação dos tecidos: fibras e texturas — escolha nestes níveis.
- fotografia: técnicas óticas e fotoquímicas — escolha neste nível.
- impressão papel: referência aos diferentes processos de impressão em cores sobre papel — escolha neste nível.
- tinturaria e impressão sobre tecido — escolha neste nível.

Não há mecanização ou vulgarização da invenção e da mão (?), mas revezamento e desmultiplicação. Sobre voile, a imagem estampada tem uma qualidade ótica particular (especial): nem a fixidez (rigidez?) e a lisura implacáveis da imagem sobre o papel; nem a rapidez da projeção luminosa escapa (foge, desaparece), assim que o projetor pare. Transparente, esta imagem é memória sobre os fundos claros e presença sobre os escuros.

Escultura sem espessura, “o objeto-tecido”, flutuando (tremulando ao vento) livremente, situa-se no espaço sem bloqueá-lo.

FIORINI — nascido em 1922 na Argélia, instala-se em Paris em 1947.

“Comecei a pintar por volta de 1938, após uma longa noite de uma escuridão qualquer. Em 1940, lanço-me, pela primeira vez, na gravura, utilizando os produtos do laboratório da farmácia de meu pai e as velhas receitas dos codex farmacêuticos. É o encontro com Fautrier que me abre os verdadeiros caminhos da água-forte; não a aplicação de uma técnica aprendida, mas a ação de uma sensibilidade brocando (?) seu gesto no metal. Não tenho grandes opções estéticas, senão a de acreditar na virtude de um trabalho há longo tempo alimentado, donde possa nascer uma luz. Quase que um sono que traz pela manhã seus frutos; a modéstia de um pequeno ajuste — fazer um entalho, que ideal! um artifício para a pintura e para a vida. Conheci LOUTTRE há muito tempo. Sua vitalidade exuberante jamais prejudicou nossa amizade. Muito pelo contrário, foi uma ajuda constante; ela nos permitiu realizarmos juntos estas grandes gravuras.”

LOUTTRE — nascido em 1926 em Paris

“Embora parisiense, passei minha adolescência no campo, com meu pai (o pintor Bissière), que, muito cedo emprendera a volta à natureza. Frequentei mais o estábulo do que a escola. Ali adquiri um bom conhecimento dos hábitos bovinos e um gosto pelas formas fortes e cores densas. Eu não sou desses artistas que “pensam” sua obra, fazem esboços, não pousam seus pincéis se não com conhecimento de causa.

Tenho o gesto o mais bárbaro ou o mais ingênuo — como se quiser — do que refletido. Mesmo para com a gravura, que, como se sabe, exige uma grande técnica. Eu talho minha prancha (madeira) um pouco à maneira de uma escultura, como se se tratasse de uma obra em si. Os problemas de tiragem não se apresentam e não se resolvem senão posteriormente. E assim, cada

coisa na sua hora. Sei também e muito bem o que esta maneira de avançar por dissimulações tem de primário. Que importa, não se escapa nem de seu edstino, nem de seu temperamento. Sinto-me irmão dos pintores de tabuleta, dos gravadores de Epinal, dos fabricantes de ex-votos, dos anônimos do molde (forma de favo, do molde e manteiga e dos das cartas de jogar. Os críticos falarão de artesanato, como se a arte negra, a estatuária romana e a tapeçaria de Bayeux fossem artesanato."

— Jamais os técnicos ocidentais de gravura à broca tinham ainda permitido dimensões tão grandes, necessárias para o desenrolar de uma ação plástica. Estas dimensões inusitadas exigiram a construção de uma estrutura especial, suficientemente resistente, para permitir a impressão e bastante flexível, para não sofrer as deformações consequentes devidas ao enrolamento.

Six artistes ou l'expression de l'espace par le travail du support et de la couleur.

Prétendre, en présentant un moment dans l'itinéraire de six artistes, donner un constat objectif et exhaustif de l'activité artistique en France serait malhonnêteté et prétention. Plus modestement, il nous a paru utile, pour accompagner la prestigieuse rétrospective KANDINSKY réunie par Jacques LASSAIGNE, d'offrir à la réflexion du public l'exemple de démarches originales, accomplies:

- dans la continuité d'une tradition renouvelée
FIORINI, LOUTTRE
- dans le courant très actif de la mise en question de l'objet de la peinture et de son support
ARNAL, JACCARD
- dans l'interrogation plastique de la communication par l'utilisation des techniques de multiplication
HUGUES
- dans la permanence de l'aventure expressionniste
ROUCARD.

Et chacun a bien voulu exprimer sa recherche dans un texte qui s'efface devant l'oeuvre.

Jean-Pierre Poggi

ROUCARD Claude, né en 1937 à Brive. Vit à Paris depuis 1969.

Extraits d'un interview imaginaire par François STIRN.

"... En réalité ce que je cherche a peu d'importance car je ne cherche pas ce que je trouve et vice-versa; mes recherches sont purement formelles, esthétiques: création de formes abstraites qui ne désignent rien d'autre qu'elles-mêmes; ce que je trouve est différent: les formes se répètent comme des obsessions, s'imposent à moi, comme des phantasmes, me désignent. Il faudrait interpréter comme on interprète un rêve. On dirait parfois des corps distendus par une pendaïsson, gonglés par un cancer, brûlés, tordus, noircis par le feu. Je crois que, comme beaucoup d'abstraites, je suis surréaliste sans le vouloir ce qui est peut-être la plus sûre façon de l'être. J'ai commencé, sous les Tropiques, par peindre des pendaïssons observées (vaches que l'on débarquaient, suspendues par les cornes), avant d'inventer ces masses distendues. Mais finalement, ce que je voyais et ce que j'invente coïncident, mystérieusement. Je dessine des formes sur du papier noirci, violacé ou rougi avec de l'encre

d'imprimerie; puis je repousse la forme et maroufle le résultat obtenu sur un châssis entoilé. Je sculpte sur papier comme autrefois d'autres ont peint des statues. J'aimerais être sculpteur sans renoncer à dessiner et à colorier.

JACCARD Christian, né en 1939 à Fontenay-sous-bois, vit à Paris depuis 1960.

"Peindre dans ce moment, c'est mettre en condition l'objet de la peinture, mettre en question la peinture. La représentation mentale d'un objet est appréhendée comme le résultat d'un processus de réflexion. Cet objet de pensée peut être quelque chose qui est emprunté à la vie quotidienne. En tant que tel son contenu et sa signification sont identiques à l'objet de l'expérience immédiate, parce qu'il se réfère à la chose même. Et différents d'eux parce qu'il est le résultat d'une réflexion au moment où cette réflexion a choisi l'objet à travers le contexte des autres objets, et, par le moyen de ces autres objets qui n'apparaissent pas dans l'expérience immédiate et qui expliquent l'objet de pensée. On prend le matériau/ficelle (objet réel) pour confectionner l'objet échelle. Ce processus choisit le concret au moment où il reconstitue l'échelle, support de pensée, en établissant sa condition sur la toile par le biais d'une coloration élémentaire, et par l'empreinte répétée. La couleur *mise en contreplis* est prétexte à un comportement de mise en condition: la toile pliée/repliée — dessus sur dessous —, forme *contreplis* dépliée. C'est disposer un support contre support laissant le champ libre de toute trace. Cerné par les empreintes, c'est le vide conjugué *d'un couple dans l'autre*, d'un couple sur l'autre, d'un couple à l'autre... peindre hors du moment."

ARNAL André-Pierre, né en 1939 à Nîmes.

"Les quelques toiles présentées font partie d'une série plus vaste encore non achevée et qui constitue une recherche sur le travail de la couleur dans la trame du drap plié.

Comment apparaissent-ils ces carrés de toile de coton de deux mètres vingt de côté? Peut-être comme des éléments décoratifs plus proche d'une tapisserie pauvre ou d'un décor géométrique que pour ce qu'ils sont et se veulent être: des objets (de jouissance et de savoir) produits comme des objets d'art traditionnels mais en fonction d'une réalité culturelle d'Europa occidentale et d'un effort de théorisation porté sur elle, de position critique et de volonté transformatrice. La démarche qui soutient ce type de travail pictural consiste à dévaloriser l'aspect *planéiforme* du à la tension de la toile sur un châssis, où se fixait traditionnellement un code perspectif, les strates matérielles qui soutenaient "l'image" mais cachaient le tissu, support matériel, et en même temps à revaloriser — par sa mise en évidence pratique — la notion de travail, de matériau et de rapport à l'inconscient (qu'est-ce qui est peint inlassablement sinon le corps de la mère?), la démonstration d'un système de pensée historique et dialectique du sujet qui peint dans un contexte économico-politique donné."

HUGUES Patrice, né en 1930 à Courbevoie.

"Je conçois et réalise mes "tissus" en combinant les pouvoirs fascinants de trois ou quatre techniques industrielles:

- fabrication des tissus: fibres et textures — choix à ce niveau
- photographie: techniques optiques et photochimiques — choix à ce niveau
- impression papier: référence aux différents procédés d'impression en couleur sur papier — choix à ce niveau
- teinturerie et impression sur tissu — choix à ce niveau.

Il n'y a pas mécanisation ou vulgarisation de l'invention et de la main, mais *relais* et démultiplication.

Sur voile, l'image imprimée a une qualité optique particulière: ni la fixité et l'*à-plat* implacables de l'image sur papier; ni la rapidité de la projection lumineuse, en fuite sitôt le projecteur *arrêté*. Transparente, cette image est mémoire sur les fonds clairs et présence sur les foncés.

Sculpture sans épaisseur, "l'objet-tissu", flottant librement, se situe dans l'espace sans bloquer celui-ci."

FIORINI — né en 1922 en Algérie, s'installe à Paris en 1947.

"J'ai commencé à peindre vers 1938 après une longue nuit de scolarité quelconque. En 1940, je m'essaie pour la première fois à la gravure en utilisant les produits du laboratoire de pharmacie de mon père, et les vieilles recettes des codex pharmaceutiques. C'est la rencontre de Fautrier qui m'ouvre les voies véritables de l'eau-forte: non pas application d'une technique apprise, mais action d'une sensibilité creusant son geste dans le métal. Je n'ai pas de grandes options esthétiques sinon de croire à la vertu d'un travail longtemps caressé dont peut naître une lumière. Presque un sommeil qui porte au matin ses fruits; la modestie d'un petit ajustage — faire une mortaise, quel idéal! — petit bricolage pour la peinture et pour la vie. J'ai rencontré LOUTTRE, il y a forte longtemps. Sa vitalité débordante n'a jamais lassé notre amitié. Bien au contraire, elle m'a été une aide constante: elle nous a permis de réaliser ensemble ces grandes gravures."

LOUTTRE — né en 1926 à Paris.

"Quoique parisien j'ai passé mon adolescence à la campagna auprès d'un père (le peintre BISSIERE) qui, bien avant l'heure, avait entrepris le retour à la nature. J'ai fréquenté l'étable plus souvent que l'école. J'y ai gagné une bonne connaissance des moeurs bovines et un goût pour les formes fortes et les couleurs denses. Je ne suis pas de ces artistes qui "pensent" leur oeuvre, font des esquisses, ne posent leur pinceau qu'en connaissance de cause. J'ai le geste plus barbare ou plus ingénu — comme on voudra — que réfléchi. Même pour la gravure dont on sait qu'elle réclame une grande technique. Je façonne ma planche un peu à la manière d'une sculpture, comme s'il s'agissait d'une oeuvre en soi. Les problèmes de tirage ne se posent — et ne se résolvent — qu'ensuite. Chaque chose en son temps. Je sais bien ce que cette façon d'avancer par palliers a de primaire. Qu'importe, on n'échappe ni à son destin ni à son temperament. Je me sens frère des peintres d'enseigne, des graveurs d'Epinal, des fabricants d'ex-voto, des anonymes du moule à gaufre du moule à beurre et des cartes à jouer. Les censeurs parleront d'artisanat, comme si l'art nègre, la statuaire romane et la tapisserie de Bayeux étaient de l'artisanat." — Jamais encore les techniques occidentales de gravure en creux n'avaient permis de si grandes dimensions nécessaires au déroulement d'une action plastique. Ces dimensions inusitées ont nécessité la fabrication d'un support spécial suffisamment résistant pour permettre l'impression et assez souple pour ne pas subir les déformations dues en l'enroulement.

ARNAL, André Pierre

Tela pintada por impregnação e dobradura.

1. Peinture. 220 x 220. Ocre-amarelo laranja.
2. Peinture. 220 x 220. Vermelho carmin.
3. Peinture. 220 x 220. Verde e azul.
4. Peinture. 220 x 220. Verde e azul.
5. Peinture. 220 x 220. Rosa e verde.
6. Peinture. 220 x 220. Verde inglês.

FIORINI, Marcel

Gravura em madeira.

7. Dame à la licorne, 1969. 191 x 296.
8. Hélène de Troie, 1969. 195 x 300.
9. La Nuit Chaude, 1970. 194 x 296.
10. La Lèche aux Crâbes, 1970. 190 x 290.
11. Les Migrateurs, 1969. 195 x 300.
12. Las de Moutons pour les Bergères, 1969. 194 x 297.

JACCARD, Christian

Tintas e cores sobre algodão.

13. Toile Blanche/Empreintes Bleues. 37052. 300 x 220.
14. Toile Bleue/Empreintes Blanches. 37050. 300 x 220.
15. Toile Blanche/Empreintes Roses. 37049. 300 x 220.
16. Toile Rose/Empreintes Blanches. 37051. 300 x 220.
17. Toile Rose/Empreintes Bleues. 37053. 300 x 220.
18. Toile Bleue/Empreintes Roses. 37054. 300 x 220.
19. Toile Rose Violet/Empreintes Rose et Bleu. 37056. 300 x 220.
20. Toile Blanche, Double Contreplis, Empreintes Roses et Bleues 37048.
246 x 106.
21. Toile Blanche Recto/Verso Contreplis, Empreintes Tressage en Rouge, Rose et Bleu. 27954. 220 x 150.
22. Toile Rose, 4 Contreplis Empreintes Tressage en Rose, Vert, Tango. 27966.
350 x 150.

Outras técnicas.

23. Echelle Rose (Sisal). Barbantes em Sisal. 4,75 x 0,11 x 0,01 m.
24. Echelle Bleue. Barbantes em Sisal. 4,75 x 0,11 x 0,01 m.
25. Tressage Bleu. Fibras Sintéticas. 6,00 x 0,15 x 0,03 m.

LOUTTRE, Marc Antoine

Gravura em Madeira.

26. Belle Figure de Militaire, 1970. 189 x 296.
27. L'Enseigne de l'Amour, 1969. 194 x 296.
28. La Rosière de St. Pompon, 1970. 305 x 188.
29. Arbres en Partie de Campagne, 1970. 192 x 295.

PATRICE, Hugues

Impressão Térmica sobre Tecido.

30. Huit Jeunes Trompettistes.
Série de oito painéis:
— 4 painéis de tecido. I, II, III e IV. 280 x 80.
— 4 telas: V, VI, VII, VIII. 280 x 90.
31. La Marche des Éléphants.
Série de sete painéis:
— 4 painéis de tecido. I, II, III e IV. 310 x 77.
— 3 telas. VI, VIII, IX. 310 x 90.
32. 4 Portraits. I, II, III e IV. Tela: 202 x 90. Tecido: 202 x 80. Total 4 telas e 4 tecidos numerados de dois em dois (A1 — A2 — B1 — B2 — C1 — C2 — D1 — D2).

ROUCARD, Claude

Papel Colado sobre Tela.

33. 031.NB.9700.927. 197 x 132.
34. 016.NB.9700.RS 11 808. 197 x 147.
35. 016.RS.11808.JS.310. 197 x 147.
36. 016.RS.11808.RS 130. 197 x 147.
37. 031.NB.9700. 197 x 147.

Grã-Bretanha

Comissário: SHELDON WILLIAMS

Exposição organizada pelo Studio C, com a colaboração de Galerias de Artes, LONDON.

Muitas novidades esperamos encontrar na XII Bienal de São Paulo. O sim-pósio de 1971 as apresentou em 8 pontos, relacionados no regulamento. Minha intenção, quando solicitado para preparar a representação Britânica para essa demonstração internacional, indicando como o artista produz sua obra relevante em termos de vida, foi tentar reunir um grupo de trabalhos e de teorias representativos da Grã-Bretanha, que atendessem pelo menos em parte a essas novidades. David Wedgbury, da crônica social, alinha-se naturalmente no setor relativo aos *Eventos Culturais*, por ser um artista do "Engagierte Kunst". Chris Orr, mesmo mais pessoalmente, faz afirmações sociológicas em suas gravuras que, a despeito da passagem dos séculos, são de tal modo atuais que é difícil à humanidade esquivar-se delas. John Holmes joga com as motivações sexuais de nossa época (reminiscências do século XVIII, mas apesar disso essencialmente modernas) e Charles Knight, em sua desajeitada ansiedade ante o mundo íntimo das pessoas, revela o comportamento secreto... o comportamento secreto de uma grande parte do povo em geral.

A representação conjunta de David Medalla e de John Dugger torna tangível o conceito de arquitetura em seu todo — urbano-rural — como uma realidade justificável. Juntos, mostram que as idéias de acomodação de vida são realizáveis, mesmo após jogar fora todos os princípios acadêmicos de construção que enfeitarão o ambiente de casa-e-lar durante tanto tempo. A vida e a residência, em suas conjecturas, podem adquirir novas formas de beleza, jogo e associação.

Aubrey Williams, originário de Guiana, é um bom exemplo de como a tradição africana, conquanto temporariamente remota em termos de gerações, conseguiu filtrar-se através das épocas até o que, em gíria moderna, se chama de "arte moderna".

Naturalmente, ele é apenas, entre muitos, um exemplo de artista, com antecedentes africanos, que encontrou seu modo de vida e sua maneira de ser na Grã-Bretanha. Tais pintores e escultores podem não se adaptar fácil ou confortavelmente ao conceito denominado pelos franceses de "negritude", mas são, no entanto, suportes estandartizados de uma cultura que, mesmo distorcida, nunca morrerá.

Henri Chopin, por uma série de razões, fez da Inglaterra sua casa. Pode, portanto, reivindicar uma etiqueta de lançamento inglês com a mesma autenticidade com que os membros da École de Paris asseveram seus direitos de artistas franceses.

Chopin é uma das vozes mais individuais da poesia concreta e auditiva. É todavia particularmente pertinente sua participação em uma *Bienal de Comunicação* porque, apesar da sofisticação de seu equipamento e a maneira de sua mensagem, pode ser sentido — através de sua arte — pelos seus colegas. Todos esses artistas (criadores) são nomes conhecidos na Inglaterra.

Ian Breakwell talvez seja o menos conhecido. Sua tradução de fotografia, em imagens, contemporâneas, cria novas visões. Breakwell tem interesse também no cinema. Nos últimos dez anos evidenciou sua insatisfação com o velho-estilo das artes visuais, fossem nas técnicas de pintura, escultura, arte gravura e colagem.

Insatisfação semelhante é igualmente evidente nos trabalhos de John Dee. Em seu caso isso se relacione mais com a atmosfera ambiental do que com os impulsos em busca da forma de suas imagens. Seu interesse especial é o jogo

de luz, artificial ou natural, sobre as *coisas* que produz. *Coisas geralmente* construídas e formadas de substâncias naturais embora não usuais em seu desenvolvimento e no que sua aparência final possa fazê-las parecer.

Alan Green, por outro lado, está de volta para a pintura e a tela. Sua versão de não figuração poderia parecer baseada em princípios programados, não obstante suas primeiras telas simplesmente "esquadradas" tenham de há muito, se tornado mais ricas, tanto em colorido como em matéria.

Para a seção de *alimentação*, a Inglaterra proporciona uma alternativa pessoal. Deixando de lado a filosofia que deveria atender essa faceta, na Bienal, mesmo dispensando a *ARTE DE COMER* de Daniel Sperri, e as variações que este desafio cultural pode evocar nos artistas, a intenção foi de ir direto para a cozinha, a cozinha real, e pedir ao "chef" uma peça de escultura culinária. Por quê? Trata-se por acaso de alguma espécie de "humour" não aceito? Não. Ao contrário, foi trazido a São Paulo para mostrar que a criatividade não está confinada ao quarto de trabalho, ao estúdio, ao atelier, ou à prancheta de desenho. Pode também funcionar na cozinha.

Tudo isso, em conjunto, mostra que a Inglaterra tem algo a oferecer a esse congresso internacional de arte. Apresso-me a acrescentar, não em termos nacionalistas. Muito ao contrário. A tentativa aqui é feita para provar que, qualquer que seja a "tônica", na verdade, quaisquer que sejam as fontes, face aos desafios das discussões do simpósio de 1971, no início da XI Bienal de São Paulo, há suficiente ação artística na Inglaterra de hoje para indicar que suas ilhas, à pouca distância da praia, estão culturalmente despertas.

Sheldon Williams

Many purposes are expected to be met by the 12th São Paulo Bienal. The 1971 Symposium set these out as 8 points and these are listed in the catalogue. My intention, when asked to select a British contribution to this international demonstration of how the artist makes his element relevant in terms of life, has been to try and organise works and theory from Britain which would meet at least a portion of these demands. David Wedgbury, a social commentator, falls naturally into the sector relating to *Cultural Events* because he is an artist of Engagierte Kunst. Chris Orr, even more personally, makes sociological statements in his graphics which, although they stride centuries, are nevertheless up-to-date in a manner humanity finds difficult to avoid. John Holmes plays with sex-motivation of our age (reminiscent of the 18th century, but none-the-less essentially modern), and Charles Knight, in his pawing concern with the private world of individuals, makes secret behaviour public... the secret behaviour of a large section of the populace.

The joint-performance of David Medalla and John Dugger makes tangible the whole concept of architecture — urban-rural — a justifiable reality. Together, they show that ideas of living-accommodation are realisable, even after junking all the accepted academic principles of building which have benedized the ambience of house-and-home for so long. Life and residence, in their conjecture, can take on new forms of beauty, play and association.

Aubrey Williams, with origins in Guyana, is a good example of how the Africanist tradition, however remote temporally, in terms of generations, has been able to percolate through into the epoch of what, in common jargon, is referred to as 'modern art'.

Of course he is only one example, one of many, of artists with African ancestry who has found his way to Britain. Such painters and sculptors may not fit easily or comfortably into the conception of what the French would call 'negritude', but they are standard bearers of a culture which, however distorted, will never die.

Henri Chopin, for a variety of life reasons, has made his home in Britain. He can therefore claim a British launchingpad with just as much verity as the polyglot members of the Ecole de Paris can assert their rights as French artists.

Chopin is one of the most individual voices of concrete and audio-poetry. It is therefore particularly pertinent that he should be part of this *Communications-Bienal* because, despite the sophistication of his equipment and the

manner of his messages, he can be experienced — through his art — by his fellow humans.

So far, all these artists (creators) have names which, in England are familiar.

Ian Breakwell is less so. His translation of photography into contemporary imagery opens up other vistas. Breakwell is also concerned with movies. For the last ten years he has been dissatisfied with the old-style methods of the visual arts, whether they be painting, sculpture, graphics, collages.

A similar unrest is also evident in the works of John Dee, although in his case it is concern with environmental atmosphere which helps shape his imagery. He is specially interested in the play of light, whether natural or artificial, upon the *things* which he makes, and these *things* are generally constructed out of natural substances however unusual their development and ultimate appearance may render them.

Alan Gren, on the other hand, is back with paint and canvas. His version of non-figuration would seem to be based upon grid principles, although the earlier simplistic 'squared' canvases have long since become richer, both in colour and *matière*.

For the *nourishment* section Britain provides a personal alternative. Setting aside all the philosophy which should attend this facet of the Bienal, dispensing even with Daniel Spoerri's *EAT-ART* and the variations which this cultural challenge to artists can evoke, the intention has been to go straight into the kitchen, the real confectioner's kitchen, and beg from the chef a piece of culinary sculpture. Why? Is this some kind of off-beat humour? No. On the contrary, it has been carried to São Paulo to show that creativity is not confined to the work-room, the studio, the atelier or the drawing-board. It can function in the kitchen as well.

All of which, taken together, goes to show that Britain has something to offer to this international congress of art. Not, I hasten to add, in nationalist terms. The opposite. The attempt here is made to prove that, whatever the 'accent', indeed whatever the sources, faced with the eight challenges of the 1971's.

Symposium's discussions construed in the wake of São Paulo's Bienal XI, there is enough going on in Britain to-day to indicate that her off-shore islands are culturally awake.

Sheldon Williams

BENJAMIN, Anthony

Litografia

1. Transatlantic Quartet. (8 cores). 75 x 105. Cortesia de Gorner & Millard.
2. The Roxy Suite. (6 cores). 75 x 105. Cortesia de Gorner & Millard.

CHOPIN, Henri

Cartazes

3. Le Flic.
4. Mao-Tse-Tse, 1966.
5. Wanted the Killers, 1967/70.
6. Richard Nixon 1970/73.
7. Chapeau Sonore, 1970.
8. I've got to See a Man about a Dog", 1972. Especialmente preparado para a XII Bienal de S. Paulo.

DEE, John

Objeto

9. Hill/Sky. Peça de Canto. Vidro, Madeira, luz fluorescente. 54 x 72 x 40. Cortesia de Prudhoe Gallery, London.

FAYRER, Annie

11. Nutrição. 40 x 18. Bolo esculpido e pintado, com a colaboração da Searcy Tansley and Company, London.

GREEN, Alan

Óleo

- 12. Eclipse. 210 x 270. Cortesia de Annely Yuda Fine Art, London.
- 13. Chant. 210 x 230. Cortesia de Annely Yuda Fine Art, London.

GUIREY, Sylvia

Óleo

- 14. Real White. Cortesia de Nigel Greenwood, London.
- 15. Black Going into Yellow. Cortesia de Nigel Greenwood, London.
- 16. Fold. Cortesia de Nigel Greenwood, London.

HOLMES, John

Técnica Mista

- 17. Lust. 75 x 100.
- 18. Envy. 75 x 100.

KNIGHT, Robert

- 19. Sinister Black Cabinet. Relevô. Técnica Mista. 120 x 7,5 x 90 x 10. Cortesia de Nicholas Treadwell Gallery, London.

ORR, Chris

Aguaforte em Cores

- 21. Chris Orr's John Ruskin (Área da imagem 40 x 25 com brochura explicatória). Cortesia do Gornes & Millard, London.
- 22. José Martí. Aquatinta em preto e branco. Cortesia de Gornes & Millard, London.
- 23. Two Glimpses of South America. Aquatinta em cores. Cortesia de Gornes & Millard, London.

SERRA, Paolo

- 24. Light and Shade. Óleo. 150 x 150. Cortesia de Prudhoe Gallery, London.

SLINGER, Penny

- 25. Monthpièce. Série de foto-colagens em cores. Cada 15 x 15. Cortesia de Angela Flowers Gallery, London.

WEDGBURY, David

Óleo

- 26. The Queen Takes the Salute. 120 x 90. Cortesia de Nicholas Martine Gallery, London.
- 27. Anniversary. 120 x 90. Cortesia de Nicholas Martine Gallery, London.
- 28. Charles Brings Home the Cup. 120 x 90. Cortesia de Nicholas Martine Gallery, London.

WILLIAMS, Aubrey

Óleo

- 29. Voodoo, 1960. 90 x 120. Cortesia de Nicholas Tradwell Gallery, London.
- 30. Voodoo, 1970. 90 x 120. Cortesia de Nicholas Tradwell Gallery, London.

CHOPIN, Henri

2 discos — "Peche de Nuit", 1957. "Three With la Peur", 1958/69.

1.1.1.1.", 1968/69. "New Departure", 1969.

4 Tapes — "Dynamisme Integral". "La Leçon Français".

"Tête à Tête", todos

de 1973.

GIBA-GEIGY

— Behavior and Gesture (Comportamento e Gesto).

Grécia

Comissário: G. KOURNOUTOS

Exposição organizada pelo Ministère de la Culture et des Sciences, ATHENES.

Cinco artistas gregos da nova geração representam a arte grega na 1.^a Bienal de São Paulo de 1973. Pertencem aos quatro setores das artes figurativas: pintura, escultura, cerâmica e decoração, como segue:

1. *Pintura*: Argyropoulou Jeanne e Loumidou Diochanti
2. *Escultura*: Golanda Nella
3. *Cerâmica*: Panopoulos Constantin
4. *Decoração*: Précas Mérope

Jovens, familiarizados com o clima de inquietude e de exploração culturais de após-guerra, já firmaram sua presença e exprimiram sua mensagem artística pessoal.

Sofrendo as múltiplas influências do ambiente humano, natural e cultural, estes artistas se sentem na obrigação de responder a essas incitações com a ambição de contribuir à formação deste ambiente com vistas a um desenvolvimento mais completo do ser humano por uma espécie de "diálogo" entre o homem e seu ambiente.

Sua criação prende-se ao "tema" da BIENAL DE SÃO PAULO, 1973, respondendo à medida em que os cinco artistas gregos estimam corresponder à sua tradição nacional e à compreensão internacional.

A reestruturação do ambiente constitui problema fundamental dos dois pintores. A idéia essencial da construção plástica do conjunto é representada na obra de Jeanne Argyropoulou, com desenhos arquiteturais, respondendo às necessidades estéticas do espaço. Na obra de Diochanti é representada com táboas, com desenhos arquiteturais e com maquetes que "indicam sua posição exata, as construções e volumes arquiteturais, a função e a utilidade da composição no seio da dimensão real da vida cotidiana".

A escultura de Golanda, inspirando-se na experiência direta da arquitetura popular grega, conduz a um arranjo arquitetural mais geral, de elementos plenos de vida e de sentimento. Já a cerâmica mural de Panopoulos, igualmente enriquecida pelo sentimento e pela expressão popular espontânea, oferece, à reestruturação do ambiente, soluções cheias de sinceridade e de frescor. Os vitrais de Précas, enfim, oferecem, pelas suas aplicações arquiteturais, elementos decorativos ao ambiente com composições muito variadas e alternâncias de cores respondendo às exigências estéticas atuais.

G. Kournoutos

Cinq artistes Grecs de la nouvelle génération représentent l'arte grec à la BIENNALE de São Paolo de 1973. Ils appartiennent aux quatre secteurs des arts figuratifs: peinture, sculpture, céramique et decoration, comme suit:

1. *Peinture*: Argyropoulou Jeanne et Loumidou Diochanti
2. *Sculpture*: Golanda Nella
3. *Céramique*: Panopoulos Constantin
4. *Décoration*: Précas Mérope

Jeunes, familiarisés avec le climat d'inquiétude et d'exploration culturelles de l'après-guerre, ils ont déjà affirmé leur présence et exprimé leur message artistique personnel.

Subissant les influences multiples du milieu humain, naturel et culturel, ils éprouvent l'obligation de répondre à ces incitations avec l'ambition de contribuer à la formation de ce milieu la vue du développement plus complet de l'être humain par une sorte de "dialogue" entre l'homme et son ambiance.

Leur création, se rattachant au "thème" de la BIENNALE de São Paulo 1973, y répond dans la mesure que les cinq artistes grecs estiment correspondre à leur tradition nationale et à la compréhension internationale.

La restriction du milieu constitue un problème fondamental des deux peintres. L'idée essentielle de la construction plastique de l'ensemble est donnée dans l'oeuvre de Jeanne Argyropoulou avec des dessins architecturaux répondant aux besoins esthétiques de l'espace, alors que dans l'oeuvre de Diochanti elle est donnée avec des planches, des dessins architecturaux et des maquettes qui "indiquent leur position exacte, les constructions et volumes architecturaux, la fonction et l'utilité de la composition au sein de la dimension réelle de la vie quotidienne."

La sculpture de Golanda, s'inspirant de l'expérience directe de l'architecture populaire grecque, conduit à un aménagement architectural plus général d'éléments pleins de vie et de sentiment, alors que la céramique murale de Panopoulos, également enrichie par le sentiment et l'expression populaire spontanée, offre, à la restructuration du milieu, des solutions pleines de sincérité et de fraîcheur.

Les vitraux de Précas, enfin, offrent par leurs applications architecturales des éléments décoratifs au milieu avec des compositions très variées et des alternances de couleurs répondant aux exigences esthétiques actuelles.

G. Kournoutos

ARGYROPOULOU, Jeanne (1941 — Atenas)

1. Construction, 1973. 135 x 100.

COSTAS, Panopoulos (1927 — Atenas)

2. Tinos D, 1972. Pano e Cerâmica. 110 x 58.

DIOHANDI, Loumidis (1945 — Atenas)

3. Projet pour un Environment en Plein Air, 1972. Doze telas, tinta acrílica, sendo quatro de 130 x 65, três de 120 x 65, uma de 120 x 130, uma de 120 x 120, uma de 120 x 76, uma de 120 x 90 e uma de 120 x 55.
4. Maquete d'architecture réalisée en plastique, 1973. (A origem é o projeto de pintura (doze telas). A maquete destina-se a um conjunto compreendendo motel, bar, piscina, etc. e centro cultural e centro de pesquisas). Plástico. 82 x 60.

GOLANDA, Mme. (1941 — Atenas)

Escultura em Cimento

5. Proposition pour Éléments Portants de Bâtiments (1972). 78 x 143 x 16.
6. Proposition pour Édifices en Plein Air, comme Lieu de Méditation ou de Prière, 1972. 57 x 154 x 25.
7. Proposition pour Siège Incorporée au Mur, en Plein Air ou à l'Interieur, 1972. 44 x 153 x 19.

STEFANOTV-PREKA (1934 — Atenas)

Vitrais

8. Theódora, 1965. 50 x 60.
9. Bateaux en Voiles, 1966. 50 x 70.
10. Soleil Céleste, 1968. 200 x 120.
11. Pigeon, 1973. 60 x 100.
12. Petit Pigeon, 1973. 50 x 70.
13. Composition en Trois Dimensions, 1973. Vitral-Escultura. 200 x 70.
14. Soleil, 1973. Vitral-Escultura. 150 x 40.

Guatemala

Comissário: VICTOR VASQUEZ KESTLER

Exposição organizada pela Direcção General de Cultura y Bellas Artes, GUATEMALA.

LUIS DIAZ ALDANA

Sala Especial

El espíritu inquieto de Luis Díaz lo ha transformado hoy en angel-arquitecto, (usemos la palabra "angel" mientras figure en nuestro bagaje intelectual y sea por lo consiguiente todavía inteligible) angel que podría ser también algún satélite artificial relatando matemática, científica e inexorablemente el diario acontecer del hombre.

Fiel a su trayectoria de artista comprometido con su arte y con su época, de artista que trata de expresar en una forma original lo que siente su alma, Luis Díaz parece ofrecernos la estructura de una fatalidad que no tiene nada que envidiar a la tragedia griega, un "de profundis" en papel milimetrado que aulla a la muerte del amor. Sus nítidas gráficas describen las leyes implacables del destino y proyectan el rojo vivo de la guerra en una tierra diseñada para la paz.

MARGOT FANJUL

Dejando atrás la geometría del cosmos abstracto donde había encontrado su ambiente sin polución, Margot Fanjul se hunde ahora con pasión en un infierno o paraíso de dioses, primos de los del santoral del Popol Vuh. Cuando la ví pintar con colores vivos estas esculturas, creí que estaba preparándolas para que adornen la portada de alguna iglesia consagrada a una religión desconocida, nacida entre dos pesadillas, la del sueño y la de la realidad, donde el bien y el mal tendrían altares de la misma importancia, portada que relataría como antaño misterios y leyendas de la condición humana misma.

Hombres pájaros, cargadoras, brujos, hombres-quetzal, presos de semana santa, plumas, frutas de La Antigua, máscaras que esconden fragmentos de humanidad, máscaras que infunden miedo, máscaras del Dr. Jekyll que esconden a Mr. Hyde, máscaras de Mr. Hyde, que cubren la cara del Dr. Jekyll, máscaras que ignoran el slogan "Amor es..."

Margot Fanjul juega con sus sueños y así plasma dioses en nuestra época iconoclasta talvez para que los demás o ella misma tengan mañana más tabus que despedazar.

ROLANDO IXQUIAC XICARÁ

Va a parecer extraño que un pintor indígena como Rolando Ixquiac Xicará de un país lleno de colorido produzca grabados en blanco bajo el nombre de REPORTAJE 73. Lavado de cerebro? Desesperación? O como en la novela de ciencia-ficción LA LARGA LLUVIA de Ray Bradbury así como en el dibujo animado CROMOFobia de Raoul Servais, desapareció de repente de su paisaje el color y lo dejó entristecido en un país donde todo se confunde: las mallas con las carretas, los rótulos "prohibido el paso" con

las flechas “una sola vía”? Su blanco no será el gris negrusco de la polución? A lo BLOW UP sus instantáneas aprovechan el accidente fotográfico o de revelado, y en un horizonte de concreto tratan con cariño las escasas violetas que todavía sobreviven. La deforestación física y mental obligó al artista a escoger rincones urbanos cuyos habitantes logran recordarse de la estrellas solamente cuando leen tiras cómicas.

Tasso Hadjidodou

MARGOT FANJUL

Letting behind the abstract cosmos geometry, in which she has met her uncorrupted surrounding, Margot Fanjul is now plunging passionately in an infernal paradise of Gods, cousins of the “POPOL VUH” hagiology. When I saw her painting with smart colours these sculptures, I wondered if she were making them ready to adorn some church yard, consecrated to an unknown religion, born between two nightmares, one of dream and the other of reality — in which good and evil would have an altar of the same importance — a frontal which would relate — as it happened in the past — the mysteries and the legends of the human own condition.

Bird-men, carriers, sorcerers, “quetzal”-men, prisoners of the Holy Week, feathers, fruits by La Antigua, masks which hide humanity fragments, masks which instill fear, Dr. Jekyll masks hiding Mr. Hyde, Mr. Hyde masks concealing Dr. Jekyll face, masks which ignore the slogan “Love is...”.

Margot Fanjul plays with her own dreams and she so molds Gods in our iconoclastic age — maybe for not having, in a near future, herself or other ones, any more taboos to shatter.

LUIS DIAZ ALDANA

(Special room)

The unrestful spirit of Luis Diaz has transformed him — today — in an angel-architect (we use the word “angel” as it figures in our intellectual baggage and also because it is consequently intelligible), angel that could also be some artificial satellite referring, in a mathematical, scientific and inflexible way, man everyday happening.

Faithful to the trajectory of an artist engaged with his own art and his age, of an artist who tries to express, in an original way, what he feels in his own soul, Luis Diaz seems to offer us the structure of a fatality which has nothing to envy to Greek tragedy, a “De Profundis” in millimetered paper, which howls to the death of love. His neat graphics describe the implacable laws of destiny and project the smart red colour of the war, in a land drawn for peace.

ROLANDO IXQUIAC XICARÁ

It may seem strange that a native artist as Rolando Ixquiac Xicará — born in a fully coloured country — could produce white prints under the title “Report 73”. Cerebral washing? Despair? Or, as in the science-fiction novel “The Great Rain” by Ray Bradbury, as well as in the cartoon “Cromophobia” by Raoul Servais, colour suddenly disappeared — and this fact left him saddened in land where everything is confused: the meshes with the waggon, the placards “Passageway forbidden” with the arrow indicating “Unique way”? His with colour, wouldn't maybe represent the quite black grey colour of pollution? To the BLOW UP, his instantaneous graphics profit of the photographic accident — or the manifest, and in an horizon of concrete, the few violets which survived are kindly treated. Physical and mental de-floresting obliged the artist to choose hidden corners whose inhabitants succeed in remembering the stars only when they read comic literature.

Tasso Hadjidodou

ALDANA, Luis Dias — Sala Especial

1. "AFUERADENTRO". Montagem Ambiental. Alumínio sobre Plywood e Acrílico. 12 Peças de 12 x 120 x 120 e 1 peça de 120 x 360.

FANJUL, Margo

- 1/6. Seis Esculturas de Madeira Pintada de 60 x 20. Série "El Rito".

XICARA, Rolando Exquiac

- 7/21. El Reportaje. Série 73, de 15 Mecanigrabados de 18 x 15.

Guiana

Comissário: LYNETTE LOLPHIN

Exposição organizada pelo Chairman Nationale History and Arts Council, GEORGETOWN.

A mostra de dez obras representa a atividade atual na Guiana no campo das artes, com exceção da escultura. Representa também a imaginação e a estética indígenas, evoluídas após longo período de eclesiasticismo.

As gerações mais jovens de artistas transmitem, não somente suas emoções sobre coisas e experiências, mas, também, celebram seu ambiente e história, o físico e o espiritual.

Por conseguinte, podemos participar com Henriques dos valores abstratos de sua "Imbaimadai"; da energia de "Bacchanal", de Charles; do simbolismo antigo de "Arawak" e "Carib", de Williams; do calor, da iluminação envolvente de "Market Scene", de Hoyte — todos elementos do espírito característico do povo guianense.

The exhibit of ten works represents current activity in the arts, except sculpture, in Guyana. They represent also the indigenous imagery and aesthetic evolved after a considerable period of eclecticism.

The younger generations of artists communicate not only their feeling about things and experience but celebrate their environment and history, the physical and the spiritual.

Thus we can share with Henriques the abstract values of his "Imbaimadai"; the energy of Charles' "Bacchanal", the antique symbolism of Williams' "Arawak" and "Carib"; the warm, enveloping illumination of Hoyte's "Market Scene" all elements of the Guyanese ethos.

AUBREY, Williams (1926)

Óleo

1. Arawak II, 1972. 100 x 60.
2. Caribs III, 1972. 120 x 70.

BARKER, Colin (1941)

3. Related Pair, 1972. Madeira. 70.

CLETUS, Henrique (1928)

4. Imbaimadai, 1973. Acrílico. 135 x 100.

DUDLEY, Charles (1945)

Acrílico

5. Bacchanal, 1972. 175 x 130.
6. What Happened to Caesar, 1972. 152 x 117.

GREAVES, Stanley (1934)

7. Flayed Culture God, 1973. Técnica Mista. 100 x 83.
8. Heartland, 1973. Óleo. 90 x 60.

HOXTE, Claude

9. Market Scene, 1973. Óleo, 135 x 105.

SAVORY, Ron (1933)

10. Composition on Timehri, 1972. Acrílico. 125 x 102.

Comissário: RAN SHECHORI

Exposição organizada pelo Ministry of Education and Cultura, TEL AVIV.

Micha Ullmann nasceu em Israel, em 1939. Adquiriu sua formação artística, de 1960 a 1964, na Academia "Bezalel", em Jerusalém, onde estudou Gravura e Pintura. Em 1965 e 1966, aperfeiçoou-se, em Londres, no "Central School for Arts and Crafts", onde fez cursos superiores em Gravura. Entre 1966 e 1970 foi editor gráfico de "Maariv", em Tel Aviv, e depois tem feito várias conferências, além de ser diretor de um atelier de Gravura no departamento de livres artes, na Academia "Bezalel".

Micha Ullmann é um dos artistas de mais alto relevo, em Israel, no campo das Gravuras. Participou de várias exposições coletivas, representou Israel na II Bienal de Jovens Artistas em Paris (1969), na II Bienal Internazionale de la Gráfica, em Firenze, (1970), numa exposição selecionada de 20 artistas, em Colônia, Alemanha (1971), e na VII Grand Prix International D'Art Contemporain do Principado de Mônaco (1971).

O estilo de Ullmann, no início de sua carreira, tendia ao expressionismo abstrato, tanto em pinturas a óleo, como em Gravuras. Com o decorrer do tempo, assumiram suas obras um caráter mais refinado, com marcante ênfase na condensação e na austeridade da forma. Esse processo, formou-se, simultaneamente, com a gradual desistência do uso da cor como elemento central, em pintura, e com a maior concentração da forma e da linha. Em fins de sessenta, seu estilo começou a inclinar-se para o "Pop-Art"; os ritmos abstratos da linha preta, foram sendo substituídos por formas humanas, fragmentos fotográficos, esboços de cenário urbano e de perspectivas tradicionais. Tem procurado, daí em diante, uma técnica mais simples, evitando detalhes supérfluos e efeitos complicados. Deixa transparecer, em suas Gravuras, largos espaços brancos; os fragmentos de forma tornaram-se mais finos, centralizando-se numa pequena parte da página.

A Paisagem é o tema básico dos desenhos gráficos criados desde 1970. Os campos, a terra e os rochedos lisos, são os componentes naturais, dentro dos quais, Ullmann incorpora elementos artificiais, perturbadores do ambiente, como, por exemplo, uma inesperada figura geométrica, um quadrado, ou ainda, uma distorção da perspectiva da superfície. A base de suas imagens pode, talvez, ser encontrada na paisagem de montanhas, abruptamente cortadas, afim de se pavimentar uma estrada, ou ainda, no abalo do ritmo topográfico de um campo, ao ser dividido por uma fronteira ou grade.

O mesmo tema tem sido manifestado, também, durante esse período, por outros meios, com, por exemplo, fotografias, escrita à lápis, construção de objetos tri-dimensionais, e pelo labor dentro da própria terra, como a escavação de poços e a utilização desta mesma terra como imagem. É desta maneira, que se aproxima Ullmann, do domínio da arte conceitual.

A Obra "Troca de Terras", que está sendo aqui exposta, pertence a esta última categoria. Mais do que implicações filosóficas e políticas, interessam a Ullmann o manejo com a substância essencial do cenário: a terra. Esta é uma obra de arte que mistura expressão visual com associações rituais e conceituais. Orientados por Ullmann, um grupo de jovens, judeus e árabes, escavam idênticos poços, em duas aldeias: uma judia e outra árabe, ambas com o mesmo nome, situando-se uma em frente à outra. A terra retirada das duas valas foi trocada: a terra do poço judeu foi levada ao poço árabe, e esta, por sua vez levada ao poço judeu. Duas marcas foram deixadas no centro das duas aldeias, como se fossem cicatrizes abertas de diferentes sombreados.

Uns podem considerá-las como "estátuas" dentro do cenário, ou podem ser vistas como um retorno dos rituais arcaicos de separação e de fusão; o uso de símbolos arcaicos de amizade e união, como, por exemplo, os antigos símbolos de comunicação, o vínculo de sangue, fumar o cachimbo da paz etc. Todos esses símbolos têm, em comum, o elemento de associação de causas. Esta obra não é de cunho político, nem constitui uma demonstração de significação concreta, limitada. Estamos, pois, ante uma obra puramente artística que se aproxima da matéria elementar, a terra.

A combinação da terra judaica com a terra árabe, representa um ato simbólico que constitui um desejo veemente de igualdade e o desejo de ver o homem, semelhante à sua terra, como antecedente de qualquer comunicação cerimonial: A aldeia judaica aproxima-se da aldeia árabe e vice-versa.

Como é de praxe em arte, a própria obra apresenta-se como um acontecimento evanescente; um poço foi escavado, fato que envolve pessoas e caminhos. Em breve, a grama cobrirá as valas, sem deixar traços de sua existência; o que restará delas serão, somente, algumas fotografias, que por si só, servirão apenas de idéias, usadas por Ullmann, afim de ligá-las ao elo de sua obra, na qual a terra serve, ao mesmo tempo, de tema e de matéria-prima.

Ran Schachori
Jerusalém, 1973.

Micha Ullmann was born in Israel in 1939. He acquired his artistic education during the years 1960-1964 at the "Bezalel" Academy in Jerusalem, where he studied graphics and painting. He spent the years 1965-66 at the Central School for Arts and Crafts in London doing advanced courses in etching. Between 1966 and 1970 he served as the graphic editor of "Maariv" in Tel Aviv, and since 1970 he has been a lecturer and director of the etching workshop in the department of free art at the "Bezalel" Academy.

Micha Ullmann is one of the outstanding print artists of Israel. He has taken part in many collective exhibits and has also represented Israel in this field in the Biennale for young artists in Paris (1969), in the II Biennale Internazionale de la Grafica, Florence (1970), in a select exhibit of twenty Israeli artists in Cologne, Germany (1971) and in the VIIème Grand Prix International d'Art Contemporain de la Principauté de Monaco (1971).

His initial style tended towards abstract expressionism in oil paintings and in etchings. His work gradually assumed a more refined character, with a marked emphasis on condensation and formal austerity. This process was concomitant with a gradual foregoing of colour as a central element in painting and concentration on form and line. During the late sixties, his style began inclining towards "pop-art"; the abstract rhythms of the black line began to be replaced by human forms, photographic fragments, hints of urban scenery and perspective backgrounds. He has since been aspiring towards simpler technique, omitting extraneous details and complicated effects. His etchings reveal broad surfaces of white paper; the fragments of form have become more refined and have been confined to a small area of the page.

Scenery is the primary subject of the etchings created since 1970. The fields, the earth and the flat stony hills are the natural components into which Ullmann thrusts a disturbing artificial factor: an unexpected geometric form such as a rhombus or a square, or else a perspective distortion of the surface. The source of his images may perhaps be found in the sight of mountains which have been abruptly cut in order to pave a road, or in the topographical rhythm of a field which has been rifted by a border and a fence.

The same subject has also been, manifested during this period in other mediums: photographs, pencil sketches, construction of three-dimensional objects and works within the landscape itself, such as the digging of ditches and the use of the land itself for "drawing". Thus, Ullmann approaches the realm of conceptual art.

The work "Exchange of Earth", which is exhibited here, belongs to this final category. Even more than the philosophical, symbolic and political implications, Ullmann is interested in dealing with that essential substance of landscape — the earth. This is a work of art which merges visual expression with ritualistic

and conceptual associations. Under his guidance, a group of Jewish and Arab youth dug identical pits in two villages — one Jewish and one Arab — which bear the same name and lie across from each other. The earth which was removed from these ditches was exchanged the “Jewish” earth was transferred to the “Arab” ditch and the “Arab” earth was transferred to the “Jewish” ditch. Two scars remained in the centres of the two villages, open wounds of different-shaded squares of earth. One might regard it as a ‘statue’ the landscape and, if you wish, it involves a ceremonial return to the archaic ritual of merging and joining — the use of ancient symbols which express partnership and unity, such as the ancient symbols of intercourse, the blood bond, smoking the peace pipe and so forth. All of these have in common the element of mixing matter with matter. This is neither a political work nor a demonstration with limited concrete significance. Rather, we are confronted with a purely artistic approach to that elementary material — earth. The blending of “Jewish” earth with “Arab” earth is a symbolic act which entails a longing for equality and a desire to regard man, like his earth, as antecedent to any ceremonial intercourse, the Jewish village comes to the Arab village and the Arab village comes to the Jewish village. As is customary in contemporary art, the work itself was an evanescent event; a pit was dug, a happening which involved people and trucks. Weeds will undoubtedly soon blur the traces of these ditches, and only photographs will remain as witness to an idea which in itself is no more than one link in the chain of Ullmann’s work in which the earth serves alternately as subject and as raw material.

Ran Schachori
Jerusalém, 1973.

ULLMAN, Micha (1939)

Fotografias

1. Exchange of Earth, 1972. Nove Partes. 440 x 114.
2. Well, 1972. 80 x 60.

Desenhos

3. Stones, 1973. 75 x 60.
4. Landscape, 1973. 75 x 60.

Comissário: UMBRO APOLLONIO

Exposição organizada pela Biennale di Venezia, a cargo do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério da Educação, VENEZA.

É digno de merecimento o compromisso assumido pela XII Bienal Paulista de promover uma estruturação melhor adequada às exigências da empresa criativa e mais consciente das transformações hoje em dia realizadas no pensamento crítico. Embora falte ainda muito a ser feito, é sempre motivo de satisfação constatar que a opinião dos homens de cultura foi ouvida e, até certo ponto, seguida.

O problema da comunicação, que sobressaiu na reunião internacional de 1971 como o argumento de maior realce, ainda não foi particularizado em seus detalhes, comportando, por outro lado, uma complexidade de questões práticas cuja solução parece não ser nada fácil. Portanto, se alguma ambigüidade pode ainda encontrar-se no atual regulamento da exposição brasileira, depende de situações objetivas e da permanência em posições reformistas a que são muitas vezes obrigadas as instituições deste tipo. A preocupação comunicativa é todavia atinente, em primeiro lugar, a todo o sistema expositivo e à utilização dos vários instrumentos aptos a explicar as razões de um determinado modo de agir.

A Bienal de São Paulo, que se propõe também a funcionar como centro de documentação histórica e cultural, sugeriu, além do mais, um certo número de temas em que se delinea a maneira de procurar um contato mais ativo entre a obra criada e o público, de modo a transpor os radicados convencionalismos que ainda dificultam tal aproximação.

A Comissão escolhida para designar os artistas italianos procurou, na medida do possível, secundar as indicações contidas no regulamento. Assim, por exemplo, homenageou Mario Ballocco, um artista de nível eminente também em base do método tradicional de avaliação, que nunca separou sua obra de uma destinação prática implícita: todos seus estudos sobre a cor, nunca meros exercícios estéticos, subentenderam intervindo de maneira coerente no âmbito da comunidade humana, a fim de facilitar o equilíbrio arte-vida que por muito tempo foi dificultado pelo absurdo isolamento entre ambas, apesar de que ambas participam de modo imprescindível das vicissitudes do homem. Os documentos apresentados esclarecem de maneira excelente as razões do trabalho de Ballocco, cuja presença se justifica, tanto no âmbito histórico e didática, como no relativo ao ambiente humano. A esse propósito, teria com certeza algo de relevante e fora do comum a dizer-nos Ettore Sottsass que, mesmo apreciando o convite, preferiu a ele renunciar, considerando que, ante o breve tempo à sua disposição, não encontrava objetivamente a possibilidade de preparar um conjunto de trabalhos, como era de sua intenção.

Sempre no plano da auspiciosa instauração de uma relação não efêmera entre as diversas atividades humanas e, portanto, de uma forma comunicativa envolvendo os múltiplos aspectos visíveis da realidade, o exemplo de Pino Tovaglia assinala-se pela eficácia de uma estruturação gráfica, destituída de qualquer rebuscamento assim como de qualquer distorsão profissional. Tovaglia é simples, claro; apresenta as coisas pelo que elas são sem revesti-las de formas adúlterias, revelando, ao contrário, possíveis conjugações e estratificações, além de aspectos singulares, originados do ponto de visão.

Amalia Del Ponte dirige, de preferência, sua pesquisa na constituição de ambientes onde os objetos plásticos atuam como elemento de animação, com o concurso da luz. Trata-se de sólidos elementares, de formas quase, como foram consideradas, primárias, no entanto destituídas da imponente estática que as caracterizava. Além disso móveis pela colocação e o contorno que nelas se reflete de maneira ativa. O imóvel absorve o exterior e se mobiliza

para trocas e encontros recíprocos, integrando-se, finalmente, no ambiente natural.

Problema de certo modo análogo de um espaço que contém vários elementos em relação mais ou menos direta, a ponto de simular uma espécie de espetáculo, encontra-se também em Calzolari. Suas obras, incomparáveis e distintas, presuppõem a ligação entre os objetos colocados ou postos em ação e, além do mais, um estímulo em relação ao espectador, a coordenar-se com eles de forma a que a obra e o espectador não sejam dois opostos, mas dois termos interagentes. Calzolari dirige apelos severos a fim de que sejam ultrapassados os lugares comuns, quer provocando transformações imprevistas em objetos comuns, quer exaltando simulações da realidade circunstante.

Mobilizar o espaço em sua concretização significa superar seus limites dimensionais e a mera função de recipiente. O espaço protende-se então na direção de quem se tinha disposto a contemplá-lo e exige sua intervenção ativa: assim, acontece realmente a comunicação entre ambos. Isto não exclui que para completar este contato, já coadjuvado pelo fator tempo, seja conveniente o mediação de outras exortações. É o caso de Paolini, que estrutura sua obra na flagrante evidência do documento. Um dado que, por fim, serve para consolidar ilusões, mas que, ao mesmo tempo, não esconde o fato de que é ficção, como no teatro. Sobre as estantes as partituras apagam figuras sobre as quais não se reflete a consciência da história.

Agnetti usou muitas vezes o trâmite lingüístico com a intenção de derrubar as significações convencionais, e basta às vezes uma simples substituição para dar novo vigor e novo significado a um conjunto de sinais. Nossos hábitos, sempre mais enraizados, cristalizam via de regra *formas figuras palavras*, e não se sabe mais ver o que se esconde por detrás delas ou aquilo que poderiam ser se apenas diversamente situadas.

Tudo isto cabe na área da comunicabilidade que desejamos seja sempre mais fácil, mais livre, correndo também em sua linha censuras, críticas e princípios ideológicos. Em alguns exemplos, mais que ao ambiente, permanecemos fiéis ao objeto. Mirella Bentivoglio, cujas palavras visualizadas segundo uma ordem estética se tornam um verdadeiro e próprio sinal no sentido da criação, propõe um modo de leitura bastante simples, de interpretação bem mais cômoda: dir-se-ia que suas criações se elevam sobre fatores elementares, extremamente límpidos. A palavra é organizada em imagem e as deslocções ou colocações um tanto leves das letras dão lugar àquela ambigüidade em que os lingüistas estão tão interessados. Só que a Bentivoglio não se preocupa em resolver tal ambigüidade, mas a evidencia ao ponto de pô-la em funcionamento em sentido irônico.

Também Giancarlo Zen constrói preferencialmente objetos, não excluindo portanto, de seus interesses, as criações de ambientes. Em linhas gerais, quer levar o espectador a perceber a possibilidade de estabelecer equilíbrios e consonâncias mediante preparativos e materiais normalmente usados de maneira completamente diferente: o que era leve, toma aparência pesada, o que era rígido torna-se elástico, e assim por diante. É justamente sobre essa linha de semelhantes comunicações que a consciência se capacita a penetrar as outras camadas da realidade.

Estes exemplos, segundo consideramos, poderão constituir material adequado e de primeira ordem — apesar do elevadíssimo número de artistas criativos sobre os quais podia ser feita a seleção — para testemunhar como a criatividade italiana responde às instâncias atuais e não está absolutamente desinteressada pelos problemas da comunicação e pesquisa, a fim de reduzir ao mínimo as resistências mecânicas.

Umbro Apollonio

È per certo degno di merito l'impegno assuntosi dalla XII Biennale paulista di darsi una strutturazione meglio rispondente alle esigenze dell'impresa creativa e più consapevole delle trasformazioni oggi giorno avvenute nel pensiero critico. Benché ancora molto resti da fare, è sempre motivo di soddisfazione constatare che il parere degli uomini di cultura è stato ascoltato e persino in qualche misura seguito ed attuato.

Il problema della comunicazione, che emerse nella riunione internazionale del 1971 quale argomento di massimo rilievo, non fu allora precisato nei dettagli, e d'altra parte esso comporta una complessità di questioni pratiche la cui soluzione appare tutt'altro che facile. Perciò, se qualche ambiguità può ancora ritrovarsi nell'odierno regolamento dell'esposizione brasiliana, essa dipende da situazioni obiettive e da quell'attardarsi su posizioni riformistiche cui sovente sono obbligate istituzioni di questo tipo. La preoccupazione comunicativa riguarda comunque, in prima linea, tutto il sistema espositivo e la utilizzazione dei più vari strumenti atti a spiegare le ragioni di un certo fare.

La Biennale di San Paolo, che si propone di funzionare anche quale centro di documentazione storica e culturale, ha inoltre suggerito un certo numero di temi in cui ravvisa il modo per sollecitare un contatto più attivo fra opera creata e pubblico, così da sormontare i radicati convenzionalismi che ancora rendono difficile simile approccio.

La Commissione preposta a designare gli artisti italiani ha cercato, per quanto possibile, di secondare le indicazioni contenute nel regolamento. Così, per esempio, ha reso omaggio a Mario Ballocco, un artista di livello eminente anche sulla base del metodo valutativo tradizionale, il quale non ha mai disgiunto il suo operare da una implicita destinazione pratica: tutti i suoi studi sul colore, mai mere esercitazioni estetistiche, hanno sottinteso di intervenire congruamente nell'ambito della comunità umana, al fine di facilitare quell'equilibrio arte-vita che per troppo tempo è stato impedito a causa dell'assurdo isolamento in cui furono tenute le due entità, mentre ambedue fanno parte imprescindibile della vicenda dell'uomo. I documenti presentati chiariscono egregiamente le ragioni del lavoro di Ballocco, la cui presenza rientra in questa sede nell'ambito storico e dilatato, non meno che in quello relativo all'ambiente umano. Ed a tale proposito avrebbe avuto di sicuro qualcosa di rilevante e di non comune da dirci Ettore Sottsass, che, pure apprezzando l'invito, ha preferito rinunciare visto che nel breve tempo a disposizione non si trovava obiettivamente in grado di preparare un complesso così come era nelle sue pretese.

Sempre sul piano dell'auspicato instaurarsi d'una relazione non effimera fra le diverse attività umane e, quindi, di una forma comunicativa che coinvolga i molteplici aspetti visivi della realtà, l'esempio di Pino Tovaglia si segnala per l'efficacia di uno strutturarsi grafico privo di qualsiasi lusinga come di qualsiasi distorsione professionale. Tovaglia è semplice, chiaro; presenta la cose per quello che sono senza rivestirle di forme adescanti, svelando invece possibili coniugazioni e stratificazioni, non che singolari aspetti suscitati dal punto di vista.

Amalia Del Ponte dirige di preferenza la sua ricerca nel costituire ambienti dove un oggetto plastico agisca da elemento animatore con il concorso della luce. Si tratta di solidi elementari, quasi di forme, come furono dette, primarie, eppure prive dell'imponente staticità di cui frano caratterizzate; mobili, al contrario, per il collocamento ed il contorno che visiriflette in modo attivizzante. Lo stabile assorbe l'esterno e si mobilita per scambi ed incontri reciproci onde integrarsi, alla fine, nell'ambiente naturale.

Problema per qualche aspetto analogo di uno spazio che contiene svariati elementi in relazione più o meno diretta, fino a fingere una sorta di spettacolo, si ritrova pure in Calzolari. Le sue opere, imparagonabili e bene distinte, presuppongono tuttavia il collegamento fra gli oggetti collocati o messi in azione e altresì uno stimolo nello spettatore a coordinarsi con quelli così che opera e riguardante non siano due opposti, ma due termini interagenti. Calzolari rivolge richiami severi a oltrepassare i luoghi comuni, sia attuando impreviste trasformazioni in oggetti comuni, sia esaltando simulazioni della realtà circostante.

Mobilitare lo spazio nella sua concretezza significa superarne i limiti dimensionali e il mero servizio di contenitore. Lo spazio allora si protende verso chi, si era disposto a contemplarlo e ne esige un intervento attivo: così avviene che vi sia davvero comunicazione fra ambedue. Ciò non esclude che per saldare tale contatto, già coadiuvato dal fattore tempo, si renda confacente la mediazione di altre esortazioni. È il caso di Paolini, che struttura la sua opera sull'evidenza flagrante del documento. Un dato che, da ultimo, serve a consolidare illusioni, ma che nel tempo medesimo non nasconde d'essere finzione, come in un teatro. Sui legghi gli spartiti cancellano figure sulle quali non si riflette la coscienza della storia.

Agnetti ha usato spesso il tramite linguistico con l'intento di abbattere i significati convenzionalizzati, e basta talora una sostituzione per ridare vigore e

nuova significanza ad un complesso di segni. Le nostre abitudini, sempre più radicalizzate, cristallizzano di massima forme figure parole, e non si sa più vedere ciò che vi sta dietro o ciò che potrebbero essere se appena diversamente istituite.

Tutto questo rientra nell'area della comunicabilità che si vuole sempre più facile, più libera, e sul filo della quale corrono pure censure critiche e principi ideologici. In taluni esempi, più che all'ambiente, si resta fedeli all'oggetto. Mirella Bentivoglio, le cui parole visualizzate secondo un ordine estetico diventano un vero e proprio segno nel senso della creazione, propone un modo di lettura quanto mai semplice, di interpretazione quanto mai agevole: si direbbe che le sue creazioni si levano su fattori elementari, estremamente limpidi, in cui la parola viene organizzata in immagine e dove spostamenti oppure ordinamenti piuttosto lievi delle lettere danno luogo a quell'ambiguità alla quale tanto si interessano i linguisti: soltanto che la Bentivoglio non si dà la pena di risolvere tale ambiguità, ma la evidenzia al punto da farla funzionare in senso ironico.

Anche Giancarlo Zen costruisce di preferenza oggetti, ma non esclude perciò dai suoi interessi la creazione di ambienti. Di massima vuole indurre lo spettatore a percepire come sia possibile instaurare equilibri e consonanze mediante allestimenti e materiali di solito impiegati in tutt'altra maniera: ciò che era leggero appare pesante, ciò che era rigido appare elastico, e così via. È appunto sul filo di simili comunicazioni che la coscienza è messa in grado di penetrare altri strati della realtà.

Questo gruppo di esempi si ritiene possa costituire materiale congruo e di primo ordine — benché il numero di creatori sul quale operare la selezione fosse copiosissimo — per dare testimonianza di come la creatività italiana risponda alle istanze attuali e non sia per nulla disinteressata ai problemi della comunicazione ed alla ricerca di ridurre al minimo le resistenze meccaniche.

Umbro Apollonio

AGNETTI, Vincenzo (1926 — Milano)

1. Progetto Panteistico (A-B-C-D-E-F-G.), 1972. Tela Emulsionada. Sete Peças. 75 x 160. Galeria L'Uomo e L'Arte, Milão.
2. Frammento di Tavola di Dario Tradotta in Tutte le Lingue, 1973. Fotografia-Escrita. 60 x 110. Galeria L'Uomo e L'Arte, Milão.
3. Tutta la Storia dell'Arte e in Questi Tre Lavori, 1973. Fotografia-Escrita. 50 x 115. Galeria L'Uomo e L'Arte, Milão.

BALLOCCO, Mario (1913 — Milano)

4. Contrasti Simultanei, 1956. Óleo. 80 x 180.
Acrílico sobre Tela
5. Le Tre Avriabili del Colore, 1957. 70 x 170.
6. Problemi di Sintesi Informativa, 1958. 70 x 70.
7. Spostamento del Baricentro Figurale, 1959. 50 x 170.
8. Struttura Reversibile, 1964. 70 x 170
9. Induzioni di Chiarezza, 1965. 70 x 170.
10. Effetti di Assimilazione Cromatica, 1965. 80 x 80.
11. Effetti di Stratificazione, 1965. 80 x 180.
12. Effetti di Distorsioni Lineari, 1966. 70 x 170.
13. Effetti di Induzione Cromatica, 1968. 70 x 170.
14. Problemi da Strutture Stellari, 1969. 70 x 170.
15. Alterazione Figurale per Induzione di Chiarezza, 1970. 60 x 60.
16. Indagini Sulle Leggi della Forma, 1971. 70 x 170.
17. Unificazione per Somiglianza Cromatica, 1972. 60 x 160.
18. Distorsione di Figura Virtuale, 1972. 60 x 160.
19. Campo di Due Strutture Stellari, 1973. 70 x 170.
20. Distruzione Figurale per Assimilazione in Verticale, 65/1973. 70 x 170.
Fotografia
21. Pannello Didascalico — Foto — Occhio Cervello: "Il Colore é una Esperienza...". 70 x 170.

22. Pannello Didascalico: "Problemi di Cromatologia". 70 x 170.
23. Pannello Didascalico: La Luce si Propaga Come Onde... (Spectro Visivo). 70 x 170.

BENTIVOGLIO, Mirella (1923 — Áustria)

24. Storia d'Amore, 1968. Colagem. 70 x 148.
25. Sucesso, 1969. Serigrafia. 58 x 178.
26. Gabbia ("Ho"), 1969. Serigrafia. 73 x 151.
27. Ti Amo, 1970. Colagem. 70 x 150. Col. Tullia Denza-Milano.
28. Soul, 1970. Serigrafia. 32 x 132.
29. Il Braccio Superfluo, ("scatola-Scultura"), 1971. Objeto-Técnica Mista, 25 x 125.
30. Poesia ("S.O.S"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 25 x 147.
31. Bersaglio, 1971. Objeto-Técnica Mista. 45 x 148.
32. Irrealtà e Linguaggio ("Specchio"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 265 x 132.
33. Uovo e Portauovo, Genesi e Cultura ("Subconscio"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 26 x 113.
34. Mimetismo ("desolazione"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 18 x 149.
35. Inno Muto Alla Notte ("asterischi e parentesi"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 58 x 114.
36. Pagina-Finestra (piove), 1971. Objeto-em Perspex. 36 x 118.
37. Turismo ("Pisa"), 1971. Serigrafia. 18 x 132.
38. Natura e Tecnologia ("ab ovo"), 1971. Objeto-Técnica Mista. 38 x 120.
39. Pannello per Finestra di Città ("Addio"), 1971. Objeto em Perspex. 31 x 152.
40. Nord, 1971. Escultura in Perspex com Custódia. 33 x 162.
41. Icona Nera ("Dio"), 1971. Serigrafia. 20 x 120.
42. Numero e Parola non Corrispondenza, 1971. Serigrafia. 20 x 120.
43. L'(Assente), 1971. Serigrafia. 63 x 149.
44. Autolapide su Carta da Rendiconti, 1971. Datilografado. 41,5 x 131.
45. Lampo (parola bisenso), 1971. Tela con Inserto. 41,5 x 131.
46. Origine, 1972. Objeto em Perspex e Prata. 30 x 130.
47. Uovo Inquinato, 1972. Fotografia. 35,5 x 142.
48. Hervey ("rosicante burocratico"), 1972. Objeto Metálico. 25 x 130.
49. Assenza-Presenza, 1973. Objeto-Técnica Mista. 25 x 125.
50. Progresso "A Man Ray", 1973. Objeto-Técnica Mista. 25 x 118.

CALZOLARI, Pier Paolo (1943 — Bologna)

51. Senza Titolo, 1969. Tubo Gelante + Prata + Neon. Técnica Mista. 225 x 196 x 58.
52. Senza Titolo, 1970. Colchões (2) de Pano Branco + Neon. Técnica Mista. 190 x 180 x 2.
53. Senza Titolo, 1970. Espelho + Registrador + Neon. Técnica Mista. 55 x 45 x 7.

DEL PONTE, Amalia (1956 — Milano)

54. How do You Feel, 1972. Escultura em Cimento e Plexiglas com Base de Ferro. 200 x 140.
55. Ambiente "Area Percettiva", 1973. Prismas (2) em Plexiglas. 200 x 140.

PAOLINI, Giulio (1940 — Genova)

56. Apoteosi di Omero, 1970/71. Texto Datilografado + 32 Fotografias.

TOVAGLIA, Pino (1923 — Milano)

57. Studio 4, 1959. Tela. 100 x 110.
58. Studio 9, 1959. Tela. 100 x 110.
59. Amore 1, 1960. Aço. 100 x 110.
60. Amore 2, 1960. Aço. 100 x 110.
61. Amore 30, 1961. Perspex. 100 x 110.

- 62. Eva, 1961. Perspex. 100 x 110.
- 63. Studio Amore, 1967. Tela. 100 x 110.

ZEN, Giancarlo (1929 — Firenze)

- 64. def/gr/n48/02-35, 1972. Tela + Neon. 200 x 120. Col. Galeria Denise René.
- 65. def/tsd/n4/02-48, 1972. Tela + Neon. 185 x 118.
- 66. def/ga/nl/05-60, 1973. Tela + Neon. 150 x 115.
- 67. def/lgy/nl/01-61, 1973. Neon + Mix-Media. 75.

Iugoslávia

Exposição Organizada pela Galerije Grada, BELGRADO.

O Museu de Arte Moderna de Belgrado participa da XII Bienal de São Paulo com uma exposição documentária de diapositivos que têm por finalidade a apresentação da obra de nosso arquiteto Bogdan Bogdanovic, sobre o plano dos projetos para monumentos e objetos comemorativos. A partir de 1952, data da realização de seu primeiro monumento, Necrópole Judia em Belgrado, consagrada à memória dos Judeus vítimas do fascismo, Bogdanovic realizou até hoje uma série de necrópoles: Sremska Mitrovica (1959-1961), Prilep (1960-1961), Krusevac (1960-1965), Mostar (1959-1965), Jasenovac (1959-1966), Kosovska Mitrovica (1960-1973), Leskovac (1964-1971), Knjazevac (1969-1971), Bela Crkva (1970-1971), Zenica (1966-), Cacak (1970-). Para esses projetos Bogdanovic buscava os modos e os novos meios de construção dos complexos comemorativos, ocupando-se de ligar os componentes de espaço/arquitetura com os componentes plásticos/escultura, harmonizando-os num conjunto integral. As formas com as quais o artista trabalha nestas realizações, assim como sua variedade, deduzem a origem, de um lado, dos motivos pertencentes à cultura autóctone do ambiente em que se encontra um determinado monumento, e por outro lado, os motivos pertencentes a uma certa simbologia geral. Contudo, a transposição desses elementos citados sempre dependia do tema, do tipo de terreno e do material utilizado. Portanto, ao lado do elemento arquitetural da realização, o conceito essencial da obra geral de Bogdanovic tem em si um apoio bastante elaborado sobre o plano ideológico e filosófico. O próprio autor já havia definido isso várias vezes em seus estudos teóricos, partindo da tese inicial: cada artista ou arquiteto que deseja intervir no meio cultural, precisa levar em conta o fato de que o *signe*, como obra da mão humana, e o *situs*, como realidade do espaço existente, devem ser relacionados por uma interação na qual se poderia agir, por intermédio desses fatores, sobre a consciência humana, sugerindo-lhe questões de ordem "etiológica e teleológica". Por conseguinte, a forma plástica e o meio natural deveriam construir um *semion* cujo significado se traduziria em possibilidade de transmitir o testemunho mitológico que — como o autor supõe — traria até a "verificação do valor real assim como do sentido real dos acontecimentos históricos e nos leva novamente em direção desses acontecimentos".

Museu de Arte Moderna de Belgrado

Le Musée d'Art Moderne de Belgrade participe à la XII ième Biennale de São Paulo avec une exposition documentaire des diapositives qui ont pour but de présenter l'oeuvre de notre architecte Bogdan Bogdanovic, sur le plan des projets pour monuments et objets commémoratifs. Depuis 1952, date de la réalisation de son premier monument, Nécropole juive à Belgrade, consacrée à la mémoire des Juifs — victimes du fascisme, Bogdanovic a réalisé jusqu'aujourd'hui toute une série des nécropoles: Sremska Mitrovica 1959-1961, Prilep 1960-1961, Krusevac 1960-1965, Mostar 1959-1965, Jasenovac 1959-1966, Kosovska Mitrovica 1960-1973, Leskovac 1964-1971, Knjazevac 1969-1971, Bela Crkva 1970-1971, Zenica 1966-, Cacak 1970-. Pour ces projets Bogdanovic recherchait les modes et moyens nouveaux de la construction des complexes

commémoratifs, s'occupant de relier les composantes de l'espace /architecture/ avec les composantes plastiques /sculpture/ pour les faire harmoniser dans un ensemble intégral. Les formes avec lesquelles l'artiste se sert dans ces réalisations, ainsi que leur variété tirent l'origine, d'une part, des motifs appartenant à la culture autochtone de l'ambiance dans laquelle se trouve un monument donné, et d'autre part, des motifs appartenant à une certaine symbolologie générale. Néanmoins, la transposition de ces éléments cités dépendait toujours du thème, de la sorte du terrain et du matériel utilisé. Pourtant, à côté de l'élément architectural de la réalisation, la conception essentielle de l'oeuvre générale de Bogdanovic porte en soi un accès très élaboré sur le plan idéologique et philosophique. L'auteur lui-même, l'avait défini à plusieurs reprises dans ses études théoriques, partant de la thèse initiale suivante: chaque artiste ou architecte qui veut intervenir dans la milieu naturel doit absolument tenir compte du fait que le *signe*, comme oeuvre de la main humaine et le *situs*, comme réalité de l'espace existant, doivent être mis en rapports d'une interaction dans laquelle on pourrait, par l'intermédiaire de ces facteurs, agir sur la conscience humaine, en lui suggérant des questions d'ordre "étiologique et téléologique". En conséquence, la forme plastique et le milieu naturel devraient construire un *semion* dont la signification se traduirait en possibilité de transmettre le témoignage mythologique qui — comme l'auteur le suppose — amènerait jusqu'à la "vérification de la valeur réelle ainsi que du sens réel des événements historiques et nos rapports envers ces événements."

Musée d'Art Moderne de Belgrade

BOGDANOVIC, Bogdan (1922 — Belgrado)

Paisagem — Arquitetura/Escultura

1. Belgrade, Nécropole Juive, 1951/52. 200.
2. Sremska Mitrovica, Nécropole, 1959/62. 150.
3. Prilep, Nécropole, 1960/61. 100.
4. Mostar, Nécropole, 1959/65. 500.
5. Krusevac, Nécropole, 1960/65. 200.
6. Jasenovac, Nécropole, 1959/66. 30.
7. Zenica, Nécropole Symbolique, 1966.
8. Cacak, Nécropole, 1970.
9. Leskovac, Nécropole, 1964/71. 300.
10. Knjazevac, Nécropole Symbolique, 1969/71. 400.
11. Bela Crkva, Nécropole Symbolique, 1970/71. 200.
12. Kosovska Mitrovica, Nécropole Symbolique, 1960/73. 100.
(Série de Croquis, Fotos e Diapositivos das Nécropoles das Vítimas de Guerra — A Guerra de Libertação de 1941/1945). Exposição pessoal do artista. Complexo teórico referente as questões filosóficas, educativas, semiológicas e questões de ambiente.

DOBRIVIC, Juraj (1928 — Jelsa)

Serigrafia

13. CK 1, 1971. 70 x 70.
14. CK 2, 1971. 70 x 70.
15. CK 3, 1971. 70 x 70.
16. KK 1972, 70 x 70.
17. KK 1, 1972. 70 x 70.
18. KK 2, 1972. 70 x 70.
19. KK 3, 1972. 68 x 68.
20. KK 4, 1972. 68 x 68.
21. KK 5, 1972. 68 x 68.
22. KK 6, 1972. 68 x 68.

KNIFER, Julije (1924 — Osijek)

Serigrafia

- 23. Mmc, 1971. 45 x 63.
- 24. Mmp, 1971. 45 x 63.
- 25. Mmb, 1971. 45 x 63.
- 26. Mms, 1971. 45 x 63.
- 27. Mmpl, 1971. 45 x 63.
- 28. Mss, 1972. 50 x 70.
- 29. Msb, 1972. 50 x 70.
- 30. Msp, 1972. 50 x 70.
- 31. Mvc, 1973. 63 x 85.
- 32. Mvs, 1973. 63 x 85.

RICHTER, Vjenceslav (1917 — Drenova)

Serigrafia

- 33. Cacca, 1972. 69 x 69.
- 34. Ccccb, 1972. 69 x 69.
- 35. AnBsCnDs, 1972. 69 x 69.
- 36. AnBnCnDn, 1972. 69 x 69.
- 37. AsBsCsDs, 1972. 69 x 69.
- 38. AsBnCnDn, 1972. 69 x 69.
- 39. AnBsCsDn, 1972. 69 x 69.
- 40. Bdbbd, 1972. 69 x 69.
- 41. Bdbbd, 1972. 69 x 69.
- 42. AnBnCnDs, 1972. 69 x 69.

Jamaica

Comissário: J. D. SCOTT

Exposição organizada pela Contemporary Jamaican Artists Association, KINGSTON.

Para a XII Bienal de São Paulo, na qual a Comunicação é o tema principal, a Jamaica será representada somente por um pintor, Barrington Watson, e um escultor, A. D. Scott.

A Jamaica, país com menos de dois milhões de habitantes, apesar de relativamente pobre, é rico em artistas bem situados no campo da aceitação internacional. Barrington Watson está incluído nesta categoria, com exposições individuais na maioria das nações de maior importância no mundo. Seus trabalhos foram igualmente exibidos no Brasil na Bienal anterior a esta. Barrington é um artista que não está perturbado por mito algum quanto à condição humana quando se reporta ao Homem e à Mulher. Possui penetrante apreciação dos desejos e das paixões, das exigências e limitações do ser biológico que chamamos "homem". Um artista que não permitiu que o "background" tradicional criasse nele repugnância ou terror de certos traços físicos inerentes à natureza humana. Ao contrário, têm pontos de vista de que o animal no homem não é tão absurdo mas unicamente estranho e precioso na sua própria estranheza. Uma criatura pertencente, ao mesmo tempo, ao reino animal e ao reino das idéias, que é simultaneamente dilacerado e enriquecido pela sua agnante dualidade.

Barrington Watson, para a Bienal, preparou cinco peças. Três delas, em forma poética, são o requinte da comunicação criadora entre Homem e Mulher. Scott, que tem sido engenheiro civil e da aeronáutica, por profissão. Até o ano passado, construiu a maioria dos edifícios de maior porte na Jamaica. Além de Presidente da Associação dos Artistas Contemporâneos da Jamaica, é também presidente de importantes corporações industriais. Retirou-se do posto acima, para se devotar inteiramente à escultura e à pintura. As duas esculturas que apresenta nessa exposição, vinculam-se, em sentido fundamentalmente filosófico, com a comunicação. A peça "No princípio" representa o homem e a mulher em comunicação física, onde naquele momento de êxtase e de afinidade espiritual, eles vêm olho a olho na expressão da união (identidade) do universo. A segunda peça, "Apartheid", é comunicação ao inverso, ou a falta de comunicação expressada (simbolizada) como violação, devastação, humilhação.

J. D. Scott

For the XII Bienal de São Paulo, for which communication will be the central theme, Jamaica will be represented by only one Painter, Barrington Watson, and one Sculptor, A. D. Scott.

Jamaica, a country of less than two million population and although a relatively poor country, is rich in having many artists well on the road to international acceptance. Included in this category is Barrington Watson, who has had one-man shows in most of the leading nations of the world, and whose works were exhibited in Brazil in the previous Bienal. Barrington is an artist who is not perturbed by any myth concernin the human condition as it relates to Man and Woman. He has a penetrating appreciation of the urges

and passions, the requirements and limitations of the biological being we call man. An artist who has not allowed traditional background to create in him an abhorrence or terror of certain physical traits inherent in man's nature, but instead views the animal in man not as absurd but as uniquely strange and precious in his very strangeness — a creature belonging at once to the animal Kingdom and the kingdom of ideas, who is simultaneously torn and enriched by this azonizing duality.

Barrington Watson for your Biental has presented five pieces. Three of these, in poetic form, are the quintessence of creative communication between Man and Woman.

Scott, who was a civil and aeronautical engineer by profession up to last year, built most of the larger buildings in Jamaica.

Beside being Chairman of the Contemporary Jamaican Artists Association, he is Chairman of outstanding industrial corporations. He has withdrawn from the above to devote himself entirely to sculpture and painting. The two sculpture pieces he has entered in this exhibition deal in a fundamental philosophical sense with communication. The piece "In the Beginning" represents man and woman in physical communication, where at that instance of ecstasy and spiritual affinity they see eye to eye, expressing the essential oneness of the universe. The second piece "Apartheid" is communication in the reverse, or the lack of communication expressed as the rape, the devastation, the humiliation.

J. D. Scott

SCOTT, A. D.

1. In the beginning. Bronze e Pedra. 125 x 45 x 23.
2. Apartheid. 150 x 60 x 60.

WATSON, Barrington

Óleo

3. Vision of Venus N.º 1. 130 x 180.
4. Vision of Venus N.º 2. 130 x 180.
5. Vision of Venus N.º 3. 130 x 180.
6. Triangle. 100 x 125.
7. The Woman. 100 x 125.

Japão

Comissário: YUSUKE NAKAHARA

Exposição organizada pela Kokusai Koryu Kikim, TOKIO.

Entre os fenômenos mais característicos da arte contemporânea, podemos citar a multiplicidade dos meios de expressão.

Todas as tentativas de elaborar uma obra de arte, lançando dentro de um contexto artístico objetos previamente elaborados, sinais ou imagens duplicadas, todas podem ser consideradas como multiplicidade dos meios de expressão. Nos dias de hoje, tornou-se um lugar comum na arte uma nova concepção no uso da fotografia. E é igualmente um fato bem conhecido em nossos dias que a multiplicidade dos meios de expressão aumentou notavelmente o terreno da expressão da arte, tornando quase impossível distinguir os limites entre o artístico e o não-artístico.

As obras dos sete artistas aqui reunidos nasceram exatamente deste fenômeno da multiplicidade dos meios de expressão. Entretanto, o que eles buscam não é propriamente elaborar uma obra de arte fundindo este ou aquele elemento, mas sim a própria estrutura de um meio de expressão. Podemos dividir de uma maneira geral as obras dos sete artistas aqui reunidas em "fotografia", "impresso" e "cópia". Escolhem eles cada meio não para através deles expressar alguma coisa, mas com o objetivo de deixar clara a vantagem, a função, o uso e a estrutura do próprio meio.

O que procura Kanji Wakae é exatamente exprimir as relações entre a coisa que se torna objeto da fotografia e o que foi fotografado. Wakae deixa assim claro o caráter ilusório da fotografia, mas às vezes produz-se a situação contrária, em que o objeto verdadeiro parece ilusório. Esta talvez seja uma característica latente nas relações entre a fotografia atual e o objeto em si. Tatsuo Kawaguchi procura igualmente reunir nossa atenção para o caráter ilusório da fotografia. Ao contrário de Wakae, Kawaguchi procura este mesmo objetivo expondo em contraste duas fotografias. E nessa combinação de fotografias de Kawaguchi, as imagens procuram não *o que* mostrar, mas *como* mostrar.

Nas obras de Jiro Takamatsu e Satoshi Saito o princípio básico é levar mais uma vez para a fotografia o que já tinha sido fotografado. Takamatsu procura tirar novamente uma fotografia num papel fotográfico já revelado. Por seu lado Saito fotografa a parte de dentro ou de fora do canto de um quarto, coloca na mesma posição o respectivo painel e tira dele uma nova fotografia. Na obra de Takamatsu a fotografia inicialmente tirada contém uma sensação de realidade como matéria. No caso de Saito, a primeira fotografia mergulha nas sombras do espaço. O ponto comum entre os dois é precisamente tornar patente o caráter de acumulação de tempo que possui a fotografia como meio de expressão. A fotografia da fotografia, como método, pode ser considerada como uma tautologia, em que se faz explicar a estrutura da fotografia com a própria fotografia.

Já Chihiro Shimotani é um artista que continua a realizar impressões sobre a superfície de montes de terra, folhas de vegetais, rochas, ou até mesmo sobre a água. Pode ser ele considerado um impressor absolutamente original, no sentido de que imprime em objetos além do papel. Contudo, mais do que impressor, o que se pode notar em Shimotani é o homem maníaco que se encontra seduzido completamente pela ação de imprimir. Em contraste com Shimotani, a obra de Kuniichi Shima consiste em imprimir mais uma vez num objeto já impresso. Com o objeto assim impresso Shima obtém uma obra tridimensional, mas a imagem primitiva assim impressa se apresenta não como uma imagem, mas como um objeto real.

A obra de Etsutomu Kashiara surge como uma seqüência complexa de objetos copiados e recopiados. O ponto de partida de Kashiara foi a cópia da fotografia do rosto de Marilyn Monroe. A partir daí, por meio de uma série de indicações, consegue obter uma série de objetos recopiados. Por meio de outra indicação, o objeto recopiado passa por outra fase de recopiamento, e com outra indicação ainda diversa obtém novo objeto recopiado, alterando assim a imagem. Esta seqüência de objetos recopiados pode ser obtida por qualquer pessoa, desde que obedeça às indicações. A seqüência de objetos recopiados, enquanto estrutura total, é algo altamente sistematizado, mas as recópias, uma por uma, permitem a penetração da contingência da parte do homem que as realiza. Aspectos característicos que se podem aqui divisar são a recópia como ato reversivo e ao mesmo tempo, a impressão do tempo. Talvez eu tenha dado importância excessiva nesta introdução, ao falar sobre as obras dos sete artistas, ao relacionamento com a composição geral da exposição. Não é minha intenção fazer com que estas obras sejam, ao contrário, compreendidas de uma maneira estrita. Queria afirmar aqui o critério pessoal, presente em minha mente, ao escolher estes sete artistas. A difícil situação em que se defronta a arte moderna, do ponto de vista social ou do ponto de vista estético, também se verifica sem nenhuma alteração no Japão. O artista, consciente de que, na presente situação, não há outro caminho a trilhar senão este, indaga o significado do exame de um objeto, examina a estrutura dos meios de expressão, reexamina a relação entre as palavras e a existência. E não há outra alternativa senão ruminar indefinidamente; com fotografias de fotografias, impressão de impressões, recópias de recópias.

Yusuke Nakahara

The composite use of media is a characteristic phenomenon of contemporary art. It can be defined as the attempt to create art works which incorporate ready-made objects or symbols or reduplicated images. As an example, the use of photography has become a very commonplace technique in art today. It is commonly accepted that such composite use of media has greatly expanded the area of artistic expression. Moreover, it has made it almost impossible to define the boundary between what is and what is not art.

The works of the seven artists selected here have been born out of this phenomenon of the composite use of media. However, the thing which interests these artists is not the creation of a work through the fusion of one media with another but rather the inner structure of one particular media itself. The works of these seven can be classified broadly under photography, printing, and recopying. However, these artists choose their media more for the purpose of making clear the inner structure, operation, function, and advantages and disadvantages of the particular media itself, than for the purpose of expressing some message through that media.

Wakae Kanji attempts to show the relation between that which is to be reproduced in a photograph and that which was reproduced in a photograph, and in so doing makes clear the illusive character of photography itself. However, this process sometimes gives birth to the reverse effect which is that the actual existent object itself comes to appear to be illusive. This is special feature found in the relationship between contemporary reality and today's photography.

Kawaguchi Tatsuo's works also attempt to call our attention to the illusive character of photography. In contrast to Wakae, Kawaguchi does this by juxtaposing two pictures. His composite photos are not concerned with the question of *what* is expressed by the photographic image but rather with the question of *how* to express through the photographic image.

The works of Takamatsu Jiro and Saito Satoru consist of photographs of objects in photographs. Takamatsu photographs printing paper which has already been developed. Saito photographs the inside and outside of a corner of a room and then placing these panels together takes a photograph of them. As for Takamatsu, the early photos are filled with a sense of reality. On the other hand, in Saito's early works the photos seem to melt into the shadow of space. Nevertheless, the works of both artists are similar in that they make

clear that characteristic of the media of photography which ought to be called the accumulation of time. This method of photographs of photographs is a tautological method which instructs us about the structure of photography through photography itself.

Shimotani Chihiro is an artist who makes prints on mounds of earth, leaves of vegetables, the face of rocks, and the surface of water. In making prints on materials other than paper he is unique. However, more than a print maker, what we see in Shimotani is a monomaniac obsessed with the process of print making. Shima Kuniichi makes prints of that which is already printed, in the process creating three-dimensional works through reprinting. Through this the originally reprinted image stands out as an actually existent reality rather than as an image.

Kashihara Etsutomu's works are based on complicated links between things copied and recopied. With a copy of a portrait of Marilyn Monroe as his starting point, Sakakibara, on the basis of a set of instructions, draws out several variations in recopying. The recopy on the basis of additional instruction brings about another recopy of itself. This on the basis of a different instruction gives birth to recopy of itself. In the process the image changes. This chain of recopies can be composed by anyone following the directions. Of course, such an over-all composition based on the links between each recopy is very systematic. However, the element of chance is introduced into the process according to the individual carrying it out. The special characteristic here is the repetition involved in the operation of recopying — a process which at the same time becomes the engraving of time.

Perhaps in this introduction I have placed too much accent on the relationship between the works of these artists and the general composition of the exhibit. If this should result in these works being taken narrowly that would be contrary to my intention. What I wanted to explain was the standard for selection in my own mind at the time these seven artists were chosen.

In Japan, as elsewhere, the arts are facing a difficult situation both esthetically and socially. However, artists who realize that this is the only world in which they have to work, are raising questions about what it means to see. They are examining critically the structure of media and reinvestigating the relationship between words and existence. For such there is no other way than that of the infinity of reflections of reflections-photos of photos, reprints of reprints, recopies of recopies.

Yusuke Nakahara

KASHIHARA, Etsutomu (1941 — Hyogo)

1. This is a book, 1970. 16 x 13,5.
2. My methods inspired by Monroe, 1973. Trabalho em papel, 241 folhas. 31 x 42 — 42 x 60.

KAWAGUCHI, Tatsuo (1940 — Hyogo)

Foto

3. See saw seen A, 1973. 72,8 x 103.
4. See saw seen B, 1973. 72,8 x 103.
5. See saw seen C, 1973. 72,8 x 103.
6. See saw seen D, 1973. 72,8 x 103.
7. See saw seen E, 1973. 72,8 x 103.
8. See saw seen F, 1973. 72,8 x 103.
9. 113 cm, 1973.
10. Untitled G, 1973.
11. Untitled, 1973.

SAITO, Satoshi (1936 — Tokyo)

Foto

12. Dimly light, a, 1973. 100 x 75.
13. Dimly light, b, 1973. 100 x 75.
14. Dimly light, c, 1973. 100 x 75.

15. Dimly light, d, 1973. 100 x 75.
16. Dimly light, e, 1973. 100 x 75.
17. Dimly light, f, 1973. 100 x 75.
18. Dimly light, g, 1973. 100 x 75.
19. Dimly light, h, 1973. 100 x 75.
20. Dimly light, i, 1973. 100 x 75.
21. Dimly light, j, 1973. 100 x 75.
22. Dimly light, k, 1973. 100 x 75.
23. Dimly light, l, 1973. 100 x 75.
24. Dimly light, m, 1973. 100 x 75.
25. Dimly light, n, 1973. 100 x 75.

SHIMA, Kuniichi (1935 — Tokyo)

26. 200 Cabbages, 1972. Silkscreen em Tecido. 35 x 40 x 40.
27. Newspaper, 1972. Silkscreen on Papel (40 Folhas) 80 x 55.

SHIMOTANI, Chihiro (1934 — Nara)

28. Earth Printing. Serigrafia sobre Terra. 3 x 100 m².
29. Rock Printing. Serigrafia sobre Pedra. 3 x 30 m².

TAKAMATSU, Jiro (1936 — Tokyo)

Foto

30. Photograph N.º 1, 1973. 100 x 125.
31. Photograph N.º 2, 1973. 100 x 125.
32. Photograph N.º 3, 1973. 100 x 125.
33. Photograph N.º 4, 1973. 100 x 125.
34. Photograph N.º 5, 1973. 100 x 125.
35. Photograph N.º 6, 1973. 45,7 x 56.
36. Photograph N.º 7, 1973. 45,7 x 56.
37. Photograph N.º 8, 1973. 45,7 x 56.
38. Photograph N.º 9, 1973. 45,7 x 56.
39. Photograph N.º 10, 1973. 45,7 x 56.
40. Photograph N.º 11, 1973. 35,6 x 43,2.
41. Photograph N.º 12, 1973. 35,6 x 43,2.
42. Photograph N.º 13, 1973. 35,6 x 43,2.
43. Photograph N.º 14, 1973. 35,6 x 43,2.
44. Photograph N.º 15, 1973. 35,6 x 43,2.
45. Photograph N.º 16, 1973. 20,3 x 25,4.
46. Photograph N.º 17, 1973. 20,3 x 25,4.
47. Photograph N.º 18, 1973. 20,3 x 25,4.
48. Photograph N.º 19, 1973. 20,3 x 25,4.
49. Photograph N.º 20, 1973. 20,3 x 25,4.

WAKAE, Kanji (1944 — Kanagawa)

Tela de Seda sobre Fotografia

50. Paints-71-1, 91 x 42. Silkscreen sobre Foto.
51. Paints-72-1, 115 x 45. Silkscreen sobre Foto.
52. Paints-72-2, 81,5 x 148. Silkscreen sobre Foto.
53. Paints-72-3, 105 x 46. Silkscreen sobre Foto.
54. Paints-73-1, 154 x 151. Silkscreen sobre Foto.
55. Paints-73-2, 283 x 53. Silkscreen sobre Foto.
56. Paints-73-3, 162 x 88,5. Silkscreen sobre Foto.
57. Paints-73-4, 40 x 223. Silkscreen sobre Foto.
58. Paper-72-1, 119,5 x 73. Foto.
59. Paper-72-2, 170,5 x 70,5. Silkscreen sobre Foto.
60. Paper-72-3, 557,5 x 90. Foto.
61. Paper-72-4, 122 x 90. Foto.
62. Newspaper, 162,5 x 88. Foto.
63. Paper-73-1, 69 x 90. Silkscreen sobre Foto.
64. Möbius 73-3 A.B., 180 x 100. Foto.
65. Paper. Neco-73-10, 162 x 81,5. Foto e Barbante.

Líbano

Exposição organizada pelo Department des Beaux-Arts, BEYROUTH.

Cada vez que contemplo as sombras e as cores, a esperança me invade de divisar uma figura, uma centelha, um herói.

Emocionado, eu exclamo às vezes: que beleza! Mas, insatisfeito, fico na expectativa daquilo que deve ser ainda mais belo.

A vontade de me colocar no clima da promessa me persegue, entrevejo silhuetas que vacilam na obscuridade que passa, enquanto que sons de passos começam a chegar aos meus ouvidos. São os esperados.

Esses, uma vez na luz, uma vez no séquito da elite, é o Líbano que subirá à claridade.

O desejo, o desejo, o que não pode fazer para levar a criação ao sumo da glória, quando o artista se deixa arrastar para o caminho do desejo e do excesso.

No esplendor do desejo, ouço vozes do futuro. Releio a história.

No esplendor do desejo, talhamos a fisionomia dos tempos novos.

Então o Líbano, terra da cor e da palavra, explode na minha imaginação em país de museus.

Georges Ghanem

Chaque fois que je contemple les ombres et les couleurs l'espoir de voir se signaler: une figure, une étincelle, un héros, me saisit.

Epris, je m'écrie par fois: que c'est beau! mais, insatisfait, je reste dans l'attente de ce qui doit être plus beau.

L'envie de me mettre dans le climat de la promesse me poursuit. J'entrevois des silhouettes qui vacillent dans l'obscurité qui passe, cependant que des bruits de pas commencent à atteindre mes oreilles. Ce sont les attendus.

Ceus — là, une fois dans la lumière, une fois dans le cortège de l'élite, c'est le Liban qui montera à la clarté.

Le désir, le désir, que ne peut-il faire pour porter la création au sommet de la gloire, quand l'artiste se laisse entraîner dans la voie du désir et du dépassement.

Dans la splendeur du désir, j'entends les voix de l'avenir. Je relis l'histoire. Dans la splendeur du désir, nous découpons le visage des temps nouveaux.

Alors le Liban, terre de la couleur et du mot, explose dans mon imagination en pays de musées.

Georges Ghanem

AKL, Said

1. Deesse Sournoise. 80 x 26.

2. La Prunelle du Dieu. 60 x 50.

CHARIF, Rafic

Óleo

- 3. Oiseau et Pierre. 75 x 64.
- 4. Pièrres. 75 x 57.

GUIRAGOSSIAN, Paul (1926 — Jerusalen)

Óleo

- 5. Dimanche. 80 x 65.
- 6. Marché. 100 x 81.

HARFOUCHE, Nicole

Aquarela

- 7. Affections, 1973. 41 x 34.
- 8. Affections, 1973. 64 x 44.

JOUNY, Hassan

Óleo

- 9. Composition, 1973. 80 x 60.
- 10. Composition, 1973. 80 x 60.

KHALIFÉ, Jean (1923)

Óleo

- 11. Plante Magique, 1972. 50 x 50.
- 12. Totem, 1972. 50 x 50.

RAYESS, Aref (1928 — Alcy)

Acrolita

- 13. Fenêtres, 1973. 99 x 99.
- 14. Fenêtres, 1973. 99 x 90.

México

Comissário: JORGE HERNANDEZ CAMPOS

Exposição organizada pelo Instituto Nacional de Bellas Artes, MÉXICO.

Con demasiada frecuencia se confunden ver y entender. Este error es el tributo que la crítica de la pintura rinde a la literatura y es el origen a veces de las estéticas más disparatadas y de las interpretaciones más divergentes. Si la pintura fuera una forma particular de la escritura, lo más que podríamos obtener de ella es su silencio. El silencio es lo ilegible por excelencia. Si fuera como música sería cosa visible pero muda. Otros le asignan valores más generales y en nuestro siglo el más grande pintor figurativo clama porque, ante todo, la pintura sea drama; categoría que excluye a todo el arte silencioso, ilegible de nuestro tiempo que mal llamamos "abstracto".

Pero el deslinde de los vastos territorios que se extienden más acá o más allá de ese hecho mudo no es ni tan simple ni tan fácil en términos de una obra pictórica como la de Fernando García Ponce regida por ese imperativo de silencio visible y, sobre todo, concreto. El cuadro se erige en frontera entre dos abismos: el de nuestra sensibilidad y el de la intención del artista. Pero más allá de sí misma, la obra encubre un misterio impenetrable. Es tal vez por eso que una de las mayores virtudes de este pintor es la de poder hacer que el misterio, el arcano, lo inasible, lo abstracto en suma, desaparezca y que no quede para ser visto y conocido de la obra de arte sino aquello acerca de cuya existencia y realidad no puede haber duda.

La pintura es su propia evidencia; los cuadros son la última realidad, la representación del drama de la forma pura que en sí misma se cumple. En el caso de la pintura de García Ponce este drama tiene un carácter geométrico. No por el evidente juego de formas geométricas de que se vale el pintor para concretar la forma pictórica, sino geométrico en la medida en que es un drama de relaciones, como el Partenón, el postulado V. de Euclides o la banda de Möbius; un drama que se inicia para no terminar jamás, para estar desarrollándose en todo momento dentro del vacío absoluto que lo contiene como un hecho vedado a todo menos a la contemplación, inaccesible a todo contacto menos el de ver puro.

Otros han concebido el drama de la pintura de García Ponce como una conjunción del rigor extremo y una aspiración inflexible a la pureza formal absoluta; otros, como la conjunción de dos geometrías: una geometría apolínea y una geometría dionisiaca. ¿Faltaría acaso el drama ahí donde ya está la tragedia? Pero entonces ¿cuál es exactamente la relación que estas figuras nos plantean? Las llamo figuras porque como dice Picasso, todo es figura, hasta la metafísica. La pintura de García Ponce también. ¿Figura de qué si de sí misma no? Sería demasiado fácil, si por algún procedimiento nos hubiéramos puesto a hacer un análisis lingüístico de la pintura de García Ponce, reducir lo que nos está *presentando* a un esquema o signo expresivo de lo que nosotros creemos que nos está *dicendo*. Pero está hecha de silencio en presente de indicativo; es una pintura sin futuro, sin efecto, sin pasado y sin causa. Una tradición inmemorial nos ha creado la necesidad de entablar un diálogo con la obra de arte. Nosotros preguntamos y la obra responde. Pero aquí no hay diálogo, hay solamente formas, respuestas sin pregunta, respuestas puras.

Pero por más impropia que sea la exégesis de la obra pictórica no es menos inevitable o ilimitada. Es fácil, también, inventar estructuras generales nos sirvan a modo de diccionarios del arte; lo difícil sería obtener por este procedimiento la verdadera identidad de esa relación; esto sería de hecho la finaliaad de un arte que, como el de García Ponce se impone la pureza y la independencia como imperativo de su búsqueda o, más bien, de su

encuentro. Resta saber si no existe una figura del deseo de relación entre las formas, pues si hubiera que nombrar esa causa que ocultan en un pasado que han perdido, tal vez deseo fuera la palabra que las define más claramente; existen por ella puro deseo de la forma. Su belleza es la libertad en que existen como producto de un rigor exhaustivo. Nada las conostraría a ser partes que forman un conjunto, sin mengua de esa libertad que, como un vacío perfecto, las contiene en su estado puro.

Salvador Elizondo

FERNANDO GARCÍA PONCE

Quite often one confuses to see with to understand. This mistake is the tribute which the criticism of painting renders to literature and, many times, it is the origin of the most preposterous aesthetics and divergent interpretations. If painting were a particular form of writing, the utmost one would get from it would be silence. And silence is illegible par excellence. If silence were like music it would be visible but mute. There are others who give to painting more general values and in our century the most famous figurative painter clamours why, first of all, painting has to be drama; category which excludes all the silent, illegible art of our times that we badly call "ABSTRACT".

However, the demarcation of the vast territories which stretch themselves a little more here or a little more there of this mute fact, is neither so simple nor so easy in terms of a pictorial work as that of Fernando Garcia Ponce, ruled by this imperative of visible silence and, especially, concrete. The painting is set up on a boundary between two abysses: of our sensibility and that of the intention of the artist. However, far beyond itself, his work conceals an impenetrable mystery. This is why, perhaps, one of his greatest virtues is his gift to make the mystery, the secret, the unattainable, in brief, the abstract disappear and that nothing else remains to be seen or know of the work of art about which existence and reality there can be no doubt.

The painting is its own evidence; the pictures are the last reality, the representation of the drama of the pure form which is realized in itself. In the case of Garcia Ponce's painting this drama has a geometric characteristic. Not for the obvious placing of geometrical forms which the painter uses to execute the pictorial form but geometric in the sense that it is a drama of relationships as "El Partenón", "El Postulado V. de Euclides" or "La Banda de Möbius"; a drama that begins and never ends to be unfolded at every moment within the absolute void space? (emptiness?) that contains it as a fact forbidden to everything except to contemplation, inaccessible to any contact but that of pure seeing.

Some people have understood the drama of Garcia Ponce's painting as association of an extreme rigour and an unbending aspiration towards an absolute formal purity; others, as the union of two geometries; an Apollonian geometry and a Dionysiac geometry. Would the drama be missing, thus, by any chance, hence tragedy is already there?

But then which is exactly the relationship that these forms present to us? I call them forms because, as Picasso said, everything is a form, even the metaphysics. And so are the paintings of Garcia Ponce. Form of what if not of itself?

It would be too easy — if by some kind of procedure, one would start to make a linguistic analysis of Garcia Ponce's paintings, to reduce what he is *presenting* to a scheme or to an expressive sign of what we believe he is *telling* us. But it is made of silence in the Present Indicative; it is a painting without Future, without meaning, without Past and without cause. An memorable tradition has inculcated in us the necessity of establishing a dialogue with the work of art. We ask a question and the work of art answers it. However, here there is no dialogue, there are only forms, answers without questions, pure answers.

But no matter how inappropriate the exegesis of the pictorial work is, it is not less inevitable or unlimited. It is also easy to invent general structures to be used as art dictionaries; the difficulty would be to obtain through this pro-

cedure the real identity of this relationship; this would be in fact the purpose of an art which, as that of García Ponce, where purity and independence are imposed as an imperative of its search or, better still, of his finding. It remains to be known if it does not exist a sign of desire of a relationship between the forms because if one had to nominate this cause that they hide in a past that they lost, perhaps the desire had been the word that defines them more clearly: they exist for the sheer desire of the form. Their beauty is the freedom in which they exist as a result of an exhaustive austerity. Nothing constrains them to be parts to form a whole without diminishing this freedom which, as a perfect void, contains them in its pure state.

Salvador Elizondo

GARCÍA PONCE, Fernando (1933 — Mérida)

Tinta Acrílica sobre Tela

1. Desequilibrio de Potencias, 1969. 500 x 600. Col. Museo de Arte Moderno.
2. Composición sobre Fondo Blanco, 1970. 100 x 100. Col. Thonda Mosesman.
3. Pintura N.º 3, 1972. 100 x 160.
4. Presencia N.º 4, 1972. 120 x 270.
5. Pintura N.º 5, 1972. 200 x 325.
6. Composición en Azul Verde y Rojo, 1972. 150 x 150. Col. Lic. José de Reyes.
7. Sin Título, 1972. 120 x 157.
8. Sin Título, 1972. 120 x 157. Col. Carlos Sauma.
9. Sin Título, 1972. 180 x 90.
10. Pintura N.º 7, 1972. 200 x 280.
11. Sin Título, 1972. 100 x 150.
12. Sin Título, 1972. 175 x 150.
13. Pintura N.º 1, 1972. 200 x 280.
14. Pintura N.º 2, 1972. 200 x 280.
15. Sin Título, 1972. 170 x 170.
16. Sin Título, 1972. 120 x 120. Col. Carlos Sauma.
17. Sin Título, 1972. 120 x 120. Col. Carlos Sauma.
18. Presencia N.º 2, 1972. 120 x 190.
19. Sin Título, 1973. 2,00 x 1,10.
20. Sin Título, 1973. 210 x 270.
21. Sin Título, 1973. 200 x 280.
22. Sin Título, 1973. 110 x 195.
23. Sin Título, 1973. 215 x 210.
24. Sin Título, 1973. 190 x 200.
25. Sin Título, 1973. 150 x 150.

Nova Caledônia

Exposição elaborada pela Vice Rectorat, NOUMÉA.

CROCQ, Henri (1925 — Paris)

Óleo

1. Mouvement Bleu, 1973. 140 x 100.
2. Mouvement Rouge, 1973. 140 x 110.
3. Developpement Bleu, 1973. 140 x 110.
4. Developpement Rouge, 1973. 140 x 100.
5. Concentration Rouge, 1973. 140 x 110.

Noruega

Comissário: PER REMFELDT

Comissário Honorário: ALF ARNESEN

Exposição organizada pela Sociedade Norueguesa de Artes Plásticas em cooperação com a Divisão de Intercâmbio Cultural do Ministério das Relações Exteriores, OSLO.

Rolf Nesch vive há 40 anos na Noruega, sendo natural de Wurtemberg, na Alemanha. Em Stuttgart, Dresden e Hamburgo passou sua juventude, e os anos de estudo e amadurecimento. Mas toda a sua vida, já artista amadurecido, situa-se na Noruega, primeiro em Oslo e, depois em um sítio que possui num dos muitos vales montanhosos do país. Como qualquer ser humano o artista foi influenciado pela gente que encontrou, pelas terras que viu.

A pintura e a gravura foram a sua preocupação inicial. No entanto, foi a gravura, com as suas múltiplas possibilidades, que passou a ser o seu terreno pictorial. Na água-forte, seu ponto de partida, desenvolveu técnica toda singular. Aproveitando-se de brocas e de ácidos, furou as chapas de cobre para que o branco de papel continuasse límpido, puro, na gravura impressa. Colocou ainda peças de metal, arames e telas para criar relevos e efeitos variados. Assim começou o artista uma longa série de experiências e caprichos fantásticos que vieram a abrir novos caminhos para a arte gráfica.

Além de Edvard Munch e Ernst Ludwig Kirchner, parece ter sido a arte primitiva dos artistas anônimos da África e da Polinésia que ofereceu a Nesch os impulsos mais fortes. Percebeu como uma forma ou figura pode simplificar-se e vitalizar-se. E também que o passado pode ser recriado com nova e maior força de penetração.

Foi em 1932, em uma série de gravuras, tendo como motivos as pontes de Hamburgo, que Rolf Nesch empregou, em maior escala, a sua nova técnica, que, mais tarde, passou a ser denominada de gravuras de metal. Em composições rítmicas recriou as impressionantes construções de aço, as vigas e os cabos. No ano seguinte o artista deixou a Alemanha. Sentiu, como muitos outros artistas e escritores alemães, que o regime ditatorial de Hitler não asseguraria condições de trabalho para espíritos livres e criadores. Quando a sua arte foi acusada de "Entartete Kunst" — "Arte desviada" — Rolf Nesch procurou refúgio na Noruega, a Terra de Edvard Munch, onde estava certo de encontrar um ambiente que lhe permitisse livre criação.

Na Noruega o artista encontrou o lendário inverno Nórdico e suas paisagens cobertas de neve, as suas árvores majestosas e o ritmo feiticeiro das montanhas. Surgiu então uma série de gravuras intitulada "Neve". O artista observou a vida dramática de Lofoten, onde milhares de pequenos barcos pesqueiros enfrentam o oceano e os temporais, sob a aurora boreal da noite polar. E também a vida amena de verão no fiorde de Oslo, de onde nasceu a série "Banho", em cores alegres e vigorosas.

A natureza impressionante e a gente da região mais setentrional da Europa ofereceram-lhe constantemente, novos impulsos. A série "Montanhas" fala do encontro com o interior da Noruega, da vida de sua gente e das renas, motivos igualmente oriundos de sua visão da Finmark, região ao Norte do Círculo Polar.

As séries começam a ceder lugar a trabalhos isolados, de formas surpreendentes. Também várias folhas são colocadas lado a lado, formando um friso. "São Sebastião" (1941), o mártir, muito forte e expansivo, é para Nesch o símbolo do homem intelectual moderno, martirizado pelos mercenários da barbárie, é uma gravura composta de três folhas. O belo e poético painel

"São Marco" (1961-62) consiste em de seis folhas.

Após os tristes anos da II Guerra Mundial, quando, na situação de refugiado alemão num país ocupado pelos nazistas, a Arte de Rolf Nesch evolui, pouco a pouco, para uma fase mais otimista e feliz. O melancólico e fatal, tão marcado em muitas de suas gravuras anteriores, dá lugar a uma jovialidade crescente. As cores resplandecem em brilhos festivos. As linhas simples das séries "Neve" e "Lofoten", com os traços fortes das gravuras da série das Petroglifias, cedem o lugar a uma visão mais larga. O senso de humor, já perceptível nos trabalhos da época de Hamburgo, abre-se em caprichos burlescos. Criações fantásticas, homens com feições bestiais e animais altamente humanizados, surgem numa alegria pródiga, na sua produção dos anos mais recentes. Tecnicamente Nesch liberta-se das normas convencionais. Com a ousadia de um Gutenberg liberta os elementos da pintura, colocando à vontade as formas soltas na chapa de impressão. A cor é dada com as mãos, preferivelmente a sua própria mistura, com pigmentos puros e óleo de impressão. Ele mesmo passa tudo na sua velha prensa, obtendo um resultado sempre novo e diferente. Assim, tanto as cores como a composição mudam de uma impressão à outra, dando origem a variedades intermináveis.

Com o domínio absoluto de mestre consumado Rolf Nesch ultrapassa os limites da linguagem das formas existentes. A sua Arte não é introspectiva, de perfeição refinada, para uns poucos. Desbrava horizontes oriundos de nossa vida. A arte de Rolf Nesch cria novos caminhos e novas possibilidades, ampliando para a nossa experiência própria de realidades.

Per Remfeldt

ROLF NESCH has been living in Norway for the past 40 years but was born in the city of Wurtemberg, Germany. It was in Stuttgart, Dresden and Hamburg where he spent his youth, studied and matured. However, already an accomplished artist, all his life is in Norway, first in Oslo and then in a small farm that he owns in one of the many mountainous valleys of the country. Like most human beings, the artist became influenced by the people he came in contact with through the numerous lands he visited.

Painting and engraving were his early concern. Nevertheless, engraving with its multiple possibilities became his pictorial field. Nitric-acid — his starting point — was developed into a very unique technique. Making use of drills and acids, Nesch made holes in copper plates to keep the white of the paper clear and pure on the printed engraving. In addition, he placed metal pieces, wire and screens in order to create reliefs of different effects. In this manner, the artist began a long series of experiments and fantasies that opened new roads for the graphic arts.

Besides Edvard Munch and Ernest Ludwig Kirchner it seems to have been the primitive art of the anonymous artists from Africa and Polynesia that awakened in Nesch his strongest impulses. He noticed how a form or a figure can be simplified and gain new life. And also that the past can be recreated with a new and stronger penetrating force.

It was in 1932, with a series of engravings having as a theme the bridges of Hamburg that Rolf Nesch applied in a large scale his new technique which later on became known as metal engravings. In his rhythmic compositions he recreated the impressive steel constructions, the beams and the cables. On the following year the artist left Germany. He felt, like so many other German artists and writers, that the dictatorial regime of Hitler would not guarantee working conditions for the free and creative minds. When his art was accused of "Entartete Kunst" — "deviated Art" — Rolf Nesch took refuge in Norway, the land of Edvard Munch, where he was sure to find an atmosphere that would allow him free creativeness.

In Norway the artist saw the legendary nordic winter and its countryside covered with snow, its majestic trees and the bewitched symmetry of the mountains. Then emerged a series of engravings entitled "Snow". The artist observed the dramatic life of Lofoten where thousands of small fishing boats faced the ocean and the storms under the aurora borealis of the Polar night and also the leisured Summer life in the fjords of Oslo which gave birth to the series called "Bath" in cheerful and vigorous colours.

The impressive nature and the people of the Northern region of Europe constantly provoked in him new strong feelings. The series "Mountains" tells of his contact with the interior of Norway, the life of its people and the reindeers all of these themes originated also from his vision of Finmark, region on the North of the Polar Circle.

The series begin to be replaced by isolated works of surprising forms. Also, several plates are placed side by side forming a border. "São Sebastião" (1941) — the very strong and expansive martyr — is for Nesch the symbol of the modern intellectual man martyred by the mercenaries of the savagery — is an engraving made up of three plates. The beautiful and poetic panel "Saint Mark" (1961/62) consists of six plates.

After the sad years of the II World War, as a German refugee in a country occupied by the nazis, the art of Rolf Nesch evolves little by little towards a more optimistic and happy phase. The melancholic and the tragic, so deeply marked in many of his earlier engravings, give away to a growing youthfulness. The colours glitter in festive luminosity. The simple lines of the "Snow" and "Lofoten" series together with the powerful strokes of the engravings of "Petroglyph" series give place to a wider vision. The sense of humour — already visible in his works of the Hamburg period, unfolds itself into burlesque fancies. Fantastic creations, men with bestial features and animals highly humanized appear in a lavish happiness in his production of most recent years.

Technically, Nesch frees himself from conventional norms and with the daring attitude of a Gutenberg he liberates the elements of painting placing freely the loose forms on the printing plates. He uses his own hands to give the colour, preferably of his own mixtures made of pure pigments and printing oil. He himself prints everything in his old press obtaining a result always new and different. This way, both, colours and composition, change from one print to another resulting in unlimited variations.

In absolute command of an already recognized master, Rolf Nesch transcends the limits of the language of the existing forms. His art is not introspective of a refined perfection to just a few. It opens up horizons derived from our lives. The art of Rolf Nesch uncovers new ways and new possibilities widening own experience of realities.

Per Remfeldt

Sala Especial Comemorativa dos 80 Anos do Artista

ROLF, Nesch (1893)

Agrá-fortes

1. Elbbrücke, Amarelo, 1932. Serie "Pontes de Hamburgo". Col. Galeria Nacional, Oslo.
2. Hafenbrücke, 1932. Serie "Pontes de Hamburgo".
3. Sol sobre Fiorde, 1933-34. Serie "Neve".
4. Pinheiro e Picea, 1933-34. Serie "Neve". Col. Galeria Pictorial de Bergen, Bergen.
5. Pinheiro e Picea, 1933-34. Serie "Neve". Chapa. Col. Galeria Pictorial de Bergen, Bergen.
6. Pescadores de Lofoten Arrastando Rede, 1936. Serie "Lofoten". Col. Galeria Pictorial de Bergen, Bergen.
7. Secagem de Rede, 1936. Serie "Lofoten".
8. Dois Amantes, 1937. Col. Galeria 27.
9. Moça que Penteia o Cabelo, 1939-40. Serie "Banho".
10. Verão no Fiorde de Oslo, 1939-40. Serie "Banho".
11. Ingebjörg Ordenhando, 1941. Serie "Montanhas". Col. Galeria Nacional, Oslo.
12. Dois Montando um Cavalo, 1941. Serie "Montanhas".
13. São Sebastião, 1941. Impressão tripartida. Impressão nova 1949. Col. Richard Furuholmen.
14. Nosso Senhor II, 1941-42. Impressão quadrupartida.
15. Teatro em Alta, 1947-48. Impressão tripartida. Col. Kaare Berntsen.
16. Dois Lapões em Canoa, 1947-48.
17. Genghis Khan, 1949. Col. Kaare Berntsen.
18. Pan, 1949. Col. Galeria 27.
19. O Pássaro de Noite, 1949. Impressão tripartida

Paraguai

Exposição organizada pelo Ministério de Educación y Culto, ASUNCIÓN.

A representação paraguaia à XII Bienal de Arte Moderna de São Paulo, devido a motivos especiais, não abarca, como seria de desejar, a totalidade do panorama artístico do Paraguai não obstante estar nela realçada a presença de Carlos Colombino, artista de já conhecida trajetória internacional.

O júri de seleção, frente às circunstâncias com as quais se viu enfrentado e não obstante estar convencido de que a atual representação não reúne a todos os artistas de que se esperava uma contribuição, optou pelo envio dos trabalhos que haviam sido apresentados ao seu julgamento. Assim, da presente mostra participaram oito artistas, cinco dos quais expõem, pela primeira vez neste grande certame internacional de arte.

Cabe destacar, uma vez mais, a participação de Carlos Colombino, artista já galardoado em importantes mostras e cuja obra possui inegável valor quanto às suas qualidades e temática artísticas, suficientes para justificar a presença do Paraguai nesta Bienal de tantas novas e interessantes propostas.

BURT, Michael (1931 — Asunción)

Óleo

1. Como Era em un Principio. 210 x 85.
2. Ahora y Siempre. 160 x 110
3. Por los Siglos de los Siglos. 120 x 150.
4. Cristo de Nuevo Crucificado. 180 x 180.
5. El Poder y la Gloria, 1973. 100 x 200.
6. La Roca de Todos los Tiempos, 1973. 200 x 100.
7. Las Llaves del Reino, 1973. 110 x 240.

COLOMBINO, Carlos (1937 — Asunción)

Madeira Pintada

8. Primera Variación s/Apilamiento. Modelo Simples. 50 x 50 x 50.
9. Segunda Variación s/Apilamiento. Modelo Simples. 200 x 200 x 200.
10. Apilamiento Modular con Desplazamiento Linear. 120 x 100 x 100.
11. Apilamiento Modular Compuesto/Piramidal. 200 x 200 x 130.
12. Apilamiento Modular con Desplazamiento Ondular. 160 x 160.
13. Obra para Arrimar. 80 x 300.

Óleo

14. Variación II Módulo R. 150 x 150.
15. Anverso y Reverso. 150 x 150.
16. Módulo Reflejante. 150 x 150.
17. Módulo Reflejante B/N. 150 x 150.

DI LASCIO, Pedro (1906 — Asunción)

Óleo

18. Cuadros Multicolores.
19. Círculos Multicolores.
20. Círculos Ópticos.
21. Ruedos Enlazados. Óleo e Tinta Acrílica.

MARTINEZ, Selmo (1949 — Asunción)

Desenho

- 22. Resquebrajadura N.º 1. 90 x 85.
- 23. Resquebrajadura N.º 2. 75 x 80
- 24. Resquebrajadura N.º 3. 85 x 65.

MENDEZ, ALBERTO (1949 — Asunción)

Xilogravura

- 25. Abstracion Geométrica Série 1
- 26. Abstracion Geométrica Série 2
- 27. Abstracion Geométrica Série 3
- 28. Abstracion Geométrica Série 4
- 29. Abstracion Geométrica Série 5
- 30. Abstracion Geométrica Série 6
- 31. Abstracion Geométrica Série 7

PISTILLI, Hugo (1940 — Asunción)

Ferro

- 32. Paz del Pajaro. 130 x 70.
- 33. Posesión Sin Deseo. 130 x 70.
- 34. Eclosión. 280 x 120 x 70.
- 35. Deseo Sin Posesión. 130 x 70.

RIQUELME, Willian

Tinta da China

- 36. Diseno. Série A-1. 30 x 65.
- 37. Diseno. Série A-2. 30 x 65.
- 38. Diseno. Série A-3. 30 x 65.
- 39. Diseno. Série A-4. 30 x 65.
- 40. Diseno. Série A-5. 30 x 65.
- 41. Diseno. Série A-6. 30 x 65.
- 42. Diseno. Série A-7. 30 x 65.

SOLER NUNES, Ignacio (1891 — Asunción)

Óleo

- 43. El Mercado Antiguo de Asunción.
- 44. Família de Artistas.
- 45. Calle de Asunción.
- 46. Mi Marido y Mi Hogar.
- 47. Idilio Campestre.
- 48. El Casamiento de la Hacendada.

VALDOVINOS, Victoria M. Cangade (1945 — Chaco)

Sintético

- 49. Desarrollo del Cubo, N.º 19.
- 50. Desarrollo del Cubo, N.º 20.
- 51. Desarrollo del Cubo, N.º 21.
- 52. Desarrollo del Cubo, N.º 22.
- 53. Desarrollo del Cubo, N.º 23.

GUGGIARI, Hermann (1924-

Ferro Forjado

- 54. Histomia I. 160 x 50 x 60.
- 55. Histomia II. 480 x 120 x 40.

Comissário: ANDRZEJ J. WRÓBELWSKI

Exposição organizada pela Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, VARSÓVIA.

1. Mensagem de Łódź, 1972/73. Composição Especial Composta de fotografias, filmes de 16 mm, cintas magnetofônicas, diapositivos.

A exposição polonesa na XII Bienal Internacional de Arte Moderna em São Paulo apresenta três atitudes artísticas diferentes: os cartazes, os desenhos e as "Cartas" de Franciszek Starowieyski, os quadros de Teofil Ocieпка e o "Retrato de Wacław Antczak" realizado por doze autores que formam o conjunto chamado "A Oficina de Formas Cinematográficas".

Com a presente exposição queremos antes de mais nada, mostrar a diferenciação existente na arte polonesa contemporânea, a variedade, cuja origem provém das diferenças das fontes de inspiração artística, das diferenças entre as gerações, das diferenças nas atitudes e nas inquietações artísticas. O encanto tão original e único da carga emocional contida nas obras apresentadas que

3. Mestres. Entalhadores de Maleira.

tísticos abordados — possui, no entanto um denominador comum na expressão — o insólito que surge da interpretação artística de coisas quotidianas.

Que tipo de gente são os autores dessas obras, cujo talento faz com que suas experiências pessoais se transformem no processo da arte num valor social acessível a todos?

Franciszek Starowieyski desenha com a filosofia. É creador em todas as ações. Envolve em arte até os acontecimentos os mais banais. Não apresenta a realidade de uma maneira insólita, mas torna real o fantástico. Os cartazes, os desenhos e as "Cartas" apresentadas na exposição são um exemplo característico da obra de Starowieyski — uma arte íntima, uma mensagem para uma pessoa, mas que se vale de toda a escala da modulação intelectual e artística.

Teofil Ocieпка pinta sonhos. É um pintor mineiro que viveu uma vida dura com toda a consciência de suas dificuldades e que materializou o seu otimismo simplesmente fantástico em forma de obras patéticas e magníficas. A arte de Ocieпка é seu diálogo, sua discussão com a realidade. Tudo aquilo que a realidade não lhe deixara viver diretamente — viveu graças à arte. A realidade material foi por ele completada pela realidade imaginada. A obra de Ocieпка é única, como ele mesmo é único — rico de uma fantasia inesgotável que lhe permitira crear um mundo maravilhoso que com toda a simplicidade dera aos outros. As florestas verdejantes de Ocieпка surgiram entre os montes fumegantes de escória e as chaminés das fábricas da Silésia.

A atividade do grupo "A Oficina de Formas Cinematográficas" integrada por Bendkowski, Bruszewski, Guz, Junak, Kwiek, Lomnicki, Mikołajczuk, Polom, Różycki, Robakowski, Sowinski e Wasko concentra-se ao redor de da procura de novos meios de expressão artística. Não se trata de um fenômeno raro entre os jovens artistas contemporâneos que se acham sob a pressão constante de novas tecnologias que encerram, sem dúvida, enormes possibilidades potenciais de inteiramente novas formas de expressão artística. As realizações artísticas do conjunto constituem um primeiro passo na direção da separação da emoção e de sua grande experiência tomando por ponto de apoio acontecimentos quotidianos e universais. A junção harmoniosa das possibilidades da técnica moderna com o potencial creador da arte começa a dar resultados.

Os organizadores da exposição polonesa esperam que a mesma será uma ocasião propícia para conhecer os problemas da arte plástica polonesa contemporânea.

Andrzej Jan Wróblewski

L'exposition polonaise dans la XII^{ème} Biennale International d'Art Moderne à São Paulo présente trois attitudes artistiques différentes: les affiches, les dessins et les "Lettres" de Franciszek Starowieyski, les tableaux de Teofil Ocieпка et le "Portrait de Vaclaw Antczak" exécuté par douze artistes qui forment l'ensemble appelé l'Atelier des Formes Cinématographiques".

Avec cette exposition nous voulons, avant tout, montrer la différence existante dans l'art polonais contemporain, sa variété dont l'origine provient des différentes sources d'inspiration artistique, des différences entre les générations, des différences dans les attitudes et dans les inquiétudes artistiques. Le charme si original et unique du poids émotionnel contenu dans les œuvres présentées, lesquelles se différencient entre elles par la force de la tension et par la gamme des problèmes artistiques abordés — possède, néanmoins, un dénominateur commun dans l'expression — l'insolite qui surgit dans l'interprétation artistique des choses quotidiennes.

Quel est le type des créateurs de ces œuvres, dont le talent fait que leurs expériences personnelles, transformées par le processus de l'art dans une valeur sociale accessible à tous?

Francisco Starowieyski dessine avec de la philosophie. Il est créateur dans toutes ses actions. Il enveloppe dans l'art même les événements les plus banaux. Il ne présente pas la réalité d'une manière insolite, mais il rend le réel fantastique. Les affiches, les dessins et les "Lettres" présentés dans cette exposition sont un exemple caractéristique de l'œuvre de Starowieyski — un art intime, un message pour une personne, mais qui se sert de toute une gamme de modulation intellectuelle et artistique.

Teofil Ocieпка peint des rêves. Il est un peintre mineur qui a vécu une vie dure avec pleine conscience de ses difficultés et qui a matérialisé son optimisme simplement fantastique en forme d'œuvres pathétiques et magnifiques. L'art de Ocieпка est son dialogue, sa discussion avec la réalité. Tout ce qui la réalité ne lui avait pas permis de vivre directement, il l'a vécu grâce à son art. Il a complété la réalité matérielle par la réalité imaginée. L'œuvre de Ocieпка est unique, comme lui-même est unique — riche d'une fantaisie inépuisable, qui lui avait permis de créer un monde merveilleux, lequel, dans toute sa simplicité, il avait donné aux autres. Les forêts verdoyantes de Ocieпка ont surgi parmi les monts fumants de la scorie et des cheminées des fabriques de la Silésie.

L'activité du groupe "L'Atelier des Formes Cinématographiques", intégré par Bendkowski, Bruszewski, Guz, Junak, Kwiek, Lomnicki, Miklojczuk, Polom, Różycki Robakowski, Sowinski et Wasko est concentrée autour d'une recherche de nouveaux moyens d'expression artistique. Il ne s'agit pas d'un phénomène rare parmi les jeunes artistes contemporains, qui se trouvent sous la pression constante des nouvelles technologies qui contiennent, sans aucun doute, d'énormes possibilités potentielles de formes artistiques tout-à-fait nouvelles. Les réalisations artistiques de l'ensemble constituent un premier pas dans la direction de la séparation entre l'émotion et de sa grande expérience en s'appuyant sur des événements quotidiens et universaux. La jonction harmonieuse des possibilités de la technique moderne avec le potentiel créateur de l'art commence à donner des résultats.

Les organisateurs de l'exposition polonaise espèrent que celle-ci sera une occasion propice pour connaître les problèmes de l'art plastique polonais contemporain.

Andrzej Jan Wróblewski

OCIEPAKA, Teofil (1891 — Janów Śląski)

Óleo

1. O Inferno, 1930. 98 x 142.
2. O Beijo de Judas, 1950. 70 x 100.
3. A Vida das Ondas do Mar, 1951. 70 x 98.
4. A Viagem de Núpcias na Floresta, 1955. 48 x 81.
5. Um Puro Acaso, 1957. 66 x 86.
6. O Meu Sonho, 1962. 50 x 60.
7. O Tufão, 1963. 50 x 70.
8. O Espírito do Fogo, 1963. 49 x 64.
9. Um Frade Hindú, 1966. 66 x 56.

10. Auto-Retrato, 1966. 98 x 70.
11. São Xavier, 1967. 52 x 57.
12. A Grande Floresta, 1968. 96 x 155.
13. Salamandras, 1969. 51 x 70.
14. O Outono Dourado, 1970. 71 x 100.
15. Cavalo Roxo na Floresta, 1970. 50 x 70.
16. O Leão Orgulhoso, 1971. 50 x 60.
17. A Floresta e o Pássaro Vermelho, 1971. 70 x 71.
18. O Espírito da Mata, 1971. 58 x 67.
19. O Basílico, 1972. 55 x 70.
20. Cavalos, 1973. 60 x 70.

STAROWIEYSKY, Franciszek(1930 — Cracóvia)

Cartazes

21. F. Dürrenmatt, Fran V, 1962. 84 x 59.
22. As Aventuras de Münchhausen, 1962. 84 x 59.
23. A Orquestra Revoltada, 1962. 59 x 84.
24. Teresa Desqueyroux, 1964. 84 x 59.
25. Os Dois Mosqueteiros, 1964. 84 x 59.
26. F. Kafka, O Castelo, 1964. 84 x 59.
27. M. de Ghelderode, A Peregrinação do Mestre Ossudo, 1965. 84 x 59.
28. M. de Cervantes, O Teatro das Maravilhas, 1965. 84 x 59.
29. A Caçada Trágica, 1967. 84 x 59.
30. A Brucha Enamorada, 1968. 84 x 59.
31. Lokis, 1969. 84 x 59.
32. Criaturas, 1969. 84 x 59.
33. A Noiva de Luto, 1969. 84 x 59.
43. T. Rózewicz, O Velhote Engraçado, 1970. 84 x 59.
35. Paris não Existe, 1970. 84 x 59.
63. R. del Valle Inclán, Os Chifres do Tenente Astete, 1970. 84 x 59.
37. J. SoKacki, Samuel Zborowski, 1970. 84 x 59.
38. Mademoiselle, 1970. 84 x 59.
93. H. Pinter, O Amante. A Dor Ligeira, 1970. 84 x 59.
40. J. Radiczkov, O Tempo Fechou, 1971. 84 x 59.
41. A Vida Familiar, 1971. 84 x 59.
42. J. M. Rymkiewicz, O Rei dos Comilões, 1971. 84 x 59.
43. J. Arden, O Porto Feliz, 1971. 84 x 59.
44. M. de Ghelderode, A Magia Vermelha, 1971. 84 x 59.
45. Aristofanes, As Rãs, 1972. 35 x 100.
46. S. Rezvani, O Capitão Schelle e o Capitão Eçço, 1972. 84 x 59.
47. T. Karpowicz, Charon de Madrugada a Madrugada. 1972. 84 x 59.
48. Glória ao Touro!, 1972. 84 x 59.
49. R. Walser, Dramoletten, Theater an Neurmarkt, 1973. 90 x 102.
50. O Sanatório do Relógio de Areia, 1973. 90 x 120.

Desenhos

51. As Cartas.
 52. Anotações para os Cartazes.
- 53/65. Desenhos: Série de 33.

Serigrafias

66/70. Tapereska. Cinco Mutações.

Oficina da Forma Cinematográfica

Inaugurando em 1970 sua atividade a Oficina da Forma Cinematográfica junto a Escola Superior de Cinema, Televisão e Teatro em Lódz apresentou o programa definindo os princípios do trabalho futuro. A Oficina constituída por pessoas de diferentes gêneros artísticos, como sua idéia mestra — o elemento que liga todas as pesquisas — indicou o interesse comum dos problemas da semiótica e da comunicação, da linguagem cinematográfica, de sua anotação, transformação, transmissão. O básico campo de ação da Oficina

devia ser a aproximação de um conjunto determinado de significações ao público mais numeroso possível por intermédio da aplicação de todos os possíveis meios de transmissão. As experiências levadas a cabo no espaço dos últimos quatro anos não se referiam somente ao filme. Foram organizados espetáculos audiovisuais com a preponderância de elementos cinematográficos, teatrais ou plásticos, não foram impostas nenhuma limitação do gênero de realização ou do circuito de ligação. Os fatos artísticos realizados eram uma transmissão de coisas reais com um mínimo de deformação do objeto significativo. Muitas vezes foram aplicados diferentes sistemas de sinais assim como formas de transmissão de conteúdos de significado idêntico o que demonstrou de uma maneira decidida a superioridade desse tipo de espetáculo sobre as tradicionais mostras cinematográficas. As diferentes realizações cinematográficas são complementadas por um conjunto de combinações de elementos aparentados como a obra original, transmitidos por sistemas escolhidos pelo autor que busca a melhor forma de contato com o espectador. A Oficina interessa-se também pelos problemas de transformação da língua, por exemplo, a transformação da notação sonora em gráfica, com um fluxo constante de dados por computadoras, mas estas proposições já se caracterizam pelo desejo da criação pura, não limitada pela idéia que o fenômeno dado seja compreensível ao público. O campo básico de ação permanece o filme. "Considero o filme como a mais perfeita de todas as formas de expressão — diz Józef Robakowski, um dos criadores da Oficina — e daí trato a atividade restante como um complemento indispensável para aperfeiçoar a visão cinematográfica, para achar e conhecer seus característicos específicos. Acho que tal como na música, na poesia, na prosa, nas artes plásticas e na arquitetura — tem que se conseguir a limpeza desta disciplina de todo o peso morto tão desnecessário e dos meios arcaicos de expressão. O pensamento literário deturpou o fenômeno cinematográfico, por isto retorno com frequência à pré-história do cinema, onde pode se achar ainda muitos caminhos prematuramente abandonados por gente que inconscientemente glorificava o filme literário". A Oficina da Forma Cinematográfica produziu até agora 25 filmes de curta metragem, entre outros, "O Mercado" — realizado por Józef Robakowski no dia 6 de dezembro de 1970 entre as 7 da manhã e as 4 da tarde. A construção do filme consiste na condensação mecânica do tempo real graças a aplicação do método de um quadro cada 5 segundos; "O Quadrado" de Zbigniew Rybczynski apresenta de acordo com um esquema da divisão do quadrado um ciclo fechado de 64 tomadas que representam as diferentes fases do movimento do ator; "O Cadeado" de Ryszard Wasko realizado pelo método da câmera estática, registra e mantém elementos medidos do quadro real, conseguindo assim o efeito de duração no tempo de pessoas e de objetos escolhidos. Dentre as atividades da Oficina as mais importantes foram: "Os Exercícios Artísticos", Galeria El, Elblag 1971; as mostras do "Oitavo Cinema" I/1971/ e II/1972/, Galeria Contemporânea de Varsóvia; 17 projeções de filmes na Galeria Demarco, Edinburgo 1972; uma ação ininterrupta de 26 dias de espetáculos, realizações artísticas e técnicas, Museu de Arte, Lódz 1973. A Oficina trabalha com o Estúdio Experimental da Rádio Polonesa em Varsóvia, a Escola Superior de Música/Seção Sonora/ em Varsóvia, o Laboratório de preparação de fitas cinematográficas do Estúdio de Filmes Educacionais de Lódz.

Janusz Zagrodzki

Atelier de la Forme Cinématographique

"L'Atelier de la Forme Cinématographique" à l'occasion de l'inauguration de ses activités, en 1970, auprès de l'École Supérieure du Cinéma, Télévision et Théâtre à Lódz, a présenté le programme qui déterminait les principes du travail futur. L'Atelier — composé de personnes de différents genres artistiques — comme son idée montre — l'élément qui lie toutes les recherches — a indiqué l'intérêt commun des problèmes de la sémiotique et de la communication, du langage cinématographique, de son annotation, transformation, transmission. Le principe fondamental du champs d'action de l'Atelier devrait être le rapprochement d'un ensemble déterminé de significations au public le plus nombreux possible, par l'intermédiaire de l'application de tous les moyens existants de transmission. Les expériences qui ont été faites dans les derniers

quatre ans ne se rapportaient pas seulement au film. Des spectacles audiovisuels ont été organisés, avec la prépondérance des éléments cinématographiques, théâtraux ou plastiques; aucune limitation du genre de réalisation ou du circuit de liaison n'a été imposée. Les faits artistiques réalisés étaient une transmission de choses réelles avec un minimum de déformation de l'objet significatif. Maintes fois, des différents systèmes de signes ont été appliqués, aussi bien que formes de transmission de contenus de significations identiques, ce qui a démontré, d'une manière décisive, la supériorité de ce type de spectacle sur les exhibitions cinématographiques traditionnelles. Les différentes réalisations cinématographiques sont complétées par un ensemble de combinaisons d'éléments relationnés avec l'oeuvre original, transmis par des systèmes choisis par l'auteur, qui cherche la meilleur façon de contact avec le spectateur. L'Atelier s'intéresse aussi aux problèmes de la transformation du langage, par exemple, la transformation de la notation sonore en graphie, avec un flux constant de renseignements par ordinateurs. Mais ces propositions se caractérisent déjà par le désir de la création pure, non limitée par l'idée que le phénomène donné soit compréhensible au public. Le champ fondamental d'action reste le film. "Je considère le film comme la plus parfaite de toutes les formes d'expression — dit Józef Robakowski, un des créateurs de l'Atelier — et, à partir de cela je traite l'activité qui reste comme un complément indispensable pour perfectionner la vision cinématographique, pour trouver et connaître ses caractéristiques séciques. Je pense que, comme dans la musique, la poésie, la prose, les arts plastiques, et l'architecture, on doit arriver au nettoyage de cette discipline de tout le poids mort si inutile et des moyens archaïques d'expression. La pensée littéraire a trahi le phénomène cinématographique et c'est pour cela que je reviens toujours à la pré-histoire du cinéma, où on peut encore trouver maintes chemins, prématurément abandonnés par les gens qui unconsciemment glorifiaient le film littéraire". L'Atelier de la Forme Cinématographique a produit jusqu'à maintenant 25 films de court métrage, entre autres, "Le Marché", exécuté par Józef Robakowski le 6 décembre, 1970, entre 7 heures du matin et 5 heures de l'après-midi. La construction du film consiste dans la condensation mécanique du temps réel, grâce à l'application du méthode d'un tableau chaque 5 seconds: "Le Carré, de Zbigniew Rybczynski présente, selon un schéma de la division d'un carré, un cycle fermé de 64 prises, qui représentent les différentes phases du mouvement de l'ateur; "Le Cadenas", de Ryszard Wasko, réalisé par la méthode de la camera statique, enregistre et maintient des éléments menus du cadre réel, et ainsi aboutissant l'effet de duration dans le temps des gens et d'objets choisis. Parmi les activités de l'Atelier, les plus importantes furent (ont été): "Les Exercices Artistiques", Galerie EL, Elblag, 1971: les exhibitions du "Huitième Cinéma", I/1971 et II/1972, Galerie Contemporaine de Varsovie; 17 projections de films dans la Galeria Demarco, Edimbourg, 1972; une action ininterrompue de 26 jours de spectacles et techniques, Musé d'Art, Łódz, 1973. L'Atelier travaille avec le Studio Expérimental de la Radio Polonaise à Varsovie, l'École Supérieure de Musique/Section Sonore, à Varsovie, le Laboratoire de préparation de films cinématographiques du Studio de Films Educatifs, de Łódz.

Janusz Zagrodski

A Oficina da Forma Cinematográfica foi creada em 1970 por iniciativa de um grupo de estudantes e graduados da Escola Superior de Cinema, de Televisão e de Teatro em Łódz. A base da atividade de *Oficina* é a procura e a pesquisa de novas formas da linguagem cinematográfica e de espetáculos audiovisuais. Seu potencial creador — ao lado dos realizadores cinematográficos — é constituído por artistas plásticos, músicos, fotógrafos, poetas, escritores e técnicos.

A Oficina apresenta:

a Wacław ANTCHAK
ator
violonista
autor de roteiros
alfaiate

poeta
recitador
amante de animais
compositor
bailarino
poliglota
dramaturgo
animador de espetáculos
pedagogo
um homem na multidão
diretor de cinema
cancioneiro
teórico e crítico de arte
visionário e filósofo...

A mostra é realizada por:

Bendkowski, Bruszewski, Guz, Junak, Kwiek, Lomnicki, Mikolajczyk, Polom, Rózycki Robakowski, Sowinski, Wasko.

A idéia da mostra:

MOSTRAR A PERSONALIDADE DE WACLAW ANTCHAK

O conteúdo da mostra será a nobilitação do artista — um membro do folklore de Łódź formado por um conjunto específico de fatores culturais

- além das correntes artísticas oficiais
- além daquilo que chamamos arte
- além da educação artística

É caracterizado por:

- ausência de interesse pessoal
- desistência da possibilidade de estabilizar sua vida
- nobreza
- o convencimento de que sua escolha é justa

Para a realização da mostra serão empregados os seguintes meios de transmissão:

- palavras escritas
- notação musical
- notação fotográfica
- notação cinematográfica
- gravação de som em magnetofone

L'Atelier de la Forme Cinématographique a été créé en 1970 par l'initiative d'un groupe d'étudiants et diplômés de l'École Supérieure de Cinéma, de Télévision et de Théâtre à Łódź. La base de l'activité de l'Atelier est la recherche et l'enquête des nouvelles formes de langage cinématographique et des spectacles audio-visuels. Son potentiel créateur — en outre des réalisateurs cinématographiques — est constitué par des artistes plastiques, musiciens, photographes, poètes, écrivains et techniciens.

L'Atelier présent:

la Wacław ANTCHAK
acteur
violoniste
auteur de l'itinéraire
tailleur
poète
récitateur
amant des animaux
compositeur

danseur
polyglotte
dramaturge
"showman" (cabaretier?)
pédagogue
un homme dans la foule
directeur du cinéma
chansonnier
théoricien et critique d'art
visionnaire et philosophe...

L'exposition est exécutée par:

Bendkowski, Bruszewski, Guz, Junak, Kwiek, Lomnicki, Mikolajczyk, Polom, Rózycki Robakowski, Sowinski, Wasko.

L'idée de l'exposition:

MONTRE LA PERSONALITÉ DE WACLAW ANTCHAK

Le contenu de l'exposition sera l'anoblissement de l'artiste un membre du folklore de Łódź, formé par un ensemble spécifique de facteurs culturels.

- en plus des courants artistiques officielles
- en plus de ce qui on appelle art
- en plus de l'éducation artistique

Il est caractérisé par:

- absence d'intérêt personnel
- renoncement de la possibilité de stabiliser sa vie
- noblesse
- la certitude que son choix est juste

Pour la réalisation de l'exposition seront employés les moyens de transmission suivants:

- mots écrits
- notation musicale
- notation photographique
- notation cinématographique
- enregistrement de son en magnétophone

Porto Rico

Exposição organizada pelo Instituto de Cultura Puer-
torriqueña, SAN JUAN DE PUERTO RICO.

ACEVEDO, Manuel Hernández

Serigrafia

1. Calle Del Cristo, 1970.
2. Calle De San Juan, 1972.

ALICEA, José R.

Técnica Mista

3. Baquiné I.
4. Baquiné IV.

BRACERO, Júlio Santiago

5. Quisiera Tener la Dignidad de Ll amarme, 1971, Serigrafia.
6. Los Danzarines, Técnica Mista.

CAJICAS, Luis Fermás 1934 — (Quebradilhas)

7. Exposición Faré. Serigrafia.

CONTRERAS, José Meléndez

8. Pintores Contemporáneos. Serigrafia.

CRUZ, Luis Hernández (1936 — San Juan de Puerto Rico)

Serigrafia

9. Signos Arcaicos.
10. Movimientos Ignorados.

DÍAZ, Juan

11. El Puente. Serigrafia.

FERRER, Susi

Serigrafia

12. "Oh, Sensuous Woman — Oh", 1971.
13. Ream Cleam, 1971.

FRASCONI, A. (1919)

14. Benefit Print and Sale Exhibition. Serigrafia.

GARCÍA, Domingo

Serigrafía

- 15. Sin Título, 1969.
- 16. Sin Título, 1969.

GOITÍA, David

- 17. Três Obras Emilio Díaz Valcarcel. Serigrafía.

HERRERO, Susana

Água — Forte

- 18. Encrucijada II.
- 19. Dulce Lamento IV.

HOMAR, Lorenzo (1913 — San Juan de Puerto Rico)

Serigrafía

- 20. Exposición de Alberto Peri.
- 21. Novus Ordo Seclorum. Offset.
- 22. Festival Casals.
- 23. Pinturas de Suzi Ferrer.
- 24. Tufinõ.
- 25. Centenário de Antonio Paolo.
- 26. 1868 — 1968 Centenario del Grito de Lares.
- 27. Festival Interamericano de las Artes.
- 28. Exposición Retrospectiva de José R. Oliver.
- 29. Exposición José Campeche.
- 30. Homenaje a Bertrand Russell.
- 31. Primer Festival de Teatro Puertorriqueño.
- 32. Ira. Bienal del Brabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico.
- 33. El Cartel en Puerto Rico 1950-71.
- 34. Esculturas de Rafael Ferrer.
- 35. Segunda Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan.
- 36. Semana Bolivariana.
- 37. Quinta. Féria de Artesanías.
- 38. 6 Pintores Argentinos.
- 39. 102 Aniversario de El Grito de Lares, 1868-1970.
- 40. Museo de Arte de Ponce.
- 41. 3er. Festival de Teatro Puertorriqueño.
- 42. Syndicat D'Initiative D'Arles.

IRIZARRY, Carlos

Serigrafía

- 43. Pablo Picasso I, 1970.
- 44. Pablo Picasso II, 1970.

LÓPEZ, Domingo

Serigrafía

- 45. Artie, 1970.
- 46. Karma, 1970.

MARTÍNÓ, J. A. Torres (1916 — Ponte)

- 47. Ponce, La Perla del Sur. Offset.

MARTORELI, A. (1939 — San Juan de Puerto Rico)

Serigrafia

- 48. Viva Puerto Rico Libre.
- 49. Las Sillas.
- 50. 12 Pintores Jóvenes.
- 51. Gracias a Nuestros Amigos.
- 52. Centro de Artes Populares.
- 53. La Batalla de Argelia.
- 54. Mariana o El Alba.

MERCADO, Joaquín

Serigrafia

- 55. Isla Arte, 1973.
- 56. Island Art, 1973.

MICHELLI, Julio

Serigrafia

- 57. Maj-pa-cá, 1970.
- 58. Espejismo, 1971.

MOYA, Roberto

Serigrafia

- 59. Conversación.
- 60. Niña con Flores.

ORTIZ, Luis Abraham (1946)

Serigrafia

- 61. Exposición Juan Miró.
- 62. Ballet Chorika de Grecia.

ROCHET, José Luis

Serigrafia

- 63. Técnica Número 2, 1973.
- 64. Técnica Número 3, 1973.

ROMANO, Jaime

- 65. Strix, 1967, Gravura em Metal.
- 66. Raíces, 1971, Gravura em Linóleo.

ROSA, R. Rivera

Serigrafia

- 67. Liberalo.
- 68. El Cobre es Nuestro.
- 69. Cal.

SAMBOLIN, Nelson

- 70. Exposición Rafael Rivera Rosa, Serigrafía.

SARVIS, J. G.

Serigrafia

- 71. Circulo Naranja V, 1973.
- 72. Circulo en Vertical, 1973.

SOBRINO, Carmelo

Xilografía

- 73. El Fichao, 1973.
- 74. Seiclonfen, 1973.

SOMOZA, Miyuca

- 75. Introspección. Água-Forte.
- 76. Abstracto I. Colagem.

TUFIÑO, Rafael (1918)

Xilografía

- 77. Víspera de Navidad, 1973.
- 78. La Noche, 1973.

VAZQUEZ, Isabel

Entalhe

- 79. Sin Título.
- 80. Sin Título.

VERA, Eduardo

- 81. El Resplandor.

Obras pertencentes ao Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Portugal

Comissário: JOSÉ SOMMER DE FRANÇA RIBEIRO

Exposição organizada pela Secretaria de Estado, Informação e Turismo. LISBOA.

Durante os anos cinqüenta, quando a polémica Abstracção-Figuração dominava as preocupações de vanguarda, uma nova geração de artistas estava em formação. Numa alargada compreensão dos problemas da expressão artística, retomaram as atitudes mentais que identificam a arte com um fazer, sentiram que os materiais e os instrumentos utilizados eram os mais íntimos e fiéis cúmplices da sua vontade de arte. A verificação da especificidade das linguagens conduziu portanto ao respeito pelo objecto de arte em si mesmo, querendo-se que a sua funcionalidade social ficasse definitivamente indissociada da própria emoção estética por ele provocada.

A imaginação criadora revelou-se então capaz de instaurar uma renovação premente nas condições e fins da obra de arte, fecundando os mais diversos modos de expressão, podendo marcar-se nesses anos o início da modernidade na escultura e na gravura. E se a Pintura portuguesa tinha já alcançado momentos isolados de inequívoca modernidade, talvez não deixe de ser oportuno lembrar que é nos anos cinqüenta que a sua presença começa a fazer-se sentir de um modo contínuo.

Os artistas, que constituem a representação portuguesa à XII Bienal de São Paulo integram-se na nova geração que se afirma ao longo dos anos sessenta e as suas obras resultam de persistentes explorações técnicas nos domínios da pintura da escultura e da gravura. Esta persistência não é porém um mero experimentalismo. Ao longo de anos de incansável labor, revela-se em cada um deles a unidade de uma obra que se constrói em função de uma visão pessoal.

Na pintura, Manuel Baptista passou do Informalismo ao Espacialismo. Os seus quadros-objectos apresentam superfícies que valem por si próprias e como lugar de representação. As formas são sugeridas com panos colados sobre o suporte liso. A incidência duma luz rasante valoriza o desenho, torna as linhas mais nítidas, acentua os efeitos visuais da própria textura dos panos e marca a diferente capacidade de reflexão e de absorção da luz nas diversas zonas da superfície.

As pinturas apresentadas testemunham a seriedade duma pesquisa que, Manuel Baptista vem tentando clarificar, trocando a visceralidade matéria dos seus primeiros quadros abstratos, o seu cromatismo contagiante, uma luminosidade evocadora de ameaças e outros valores expressionísticos, para praticar cada vez mais uma arte de relações formais pré-determinadas, aproximando-se mesmo de um certo conceptualismo. Mas, freqüentemente, Baptista acentua um esquema compositivo simétrico na divisão do espaço. As figuras, por vezes algo florais são sempre muito depuradas e os seus contornos sensuais conjugam-se com as linhas mestras da composição, acompanham os bordos dos compartimentos, mas podem também espalhar-se ondulantemente pela superfície ou concentrar-se, repetindo um perfil, assim se criando diferenças de tensão.

A transubstanciação das matérias, que constitui a magia de alguns quadros de Manuel Baptista, é também a fascinante operação observável em algumas esculturas de José Rodrigues e em numerosas gravuras de Gil Teixeira Lopes. Em todos estes artistas a transubstanciação liga-se à adivinhação de sinais do cosmos e do erotismo, dramaticamente ou liricamente. Em Gil Teixeira Lopes é fundamentalmente dramático, ainda que por vezes o autor ironize sobre isso. Em Baptista e Rodrigues é fundamentalmente lírico.

A recuperação constante dos elementos encantatórios, a romântica descoberta da eternidade em certos instantes fazem da escultura de José Rodrigues uma

iniciação à meditação poética. Como diz Fernando Pernes, "estas são as esculturas da serenidade de José Rodrigues que, por isso, se exigem de rigorosa despretensão executiva, correspondida no olhar intimista que nos impõem e na ambiental penumbra que irradiam; daí ainda a impessoalidade lírica que afirmam, quer na sua condição de objectos — múltiplos, quer na voz de uma memória cósmica que arrastam ambiguamente para a qualidade de modernas cintilações metálicas, sobre as quais pousam raízes ou troncos, de potencial sugestão fálica".

É natural que seja a gravura a procurar referir mais imediatamente os dramas do mundo em que vivemos. Estudando a obra de Gil Teixeira Lopes, Rocha de Sousa mostra como "da matéria informal, contra a textura e a sua riqueza barroca, nasce a cintilização do corpo, os gestos do amor ou o ritual do sonho". E logo acrescenta: "aqui e além, a violência estala, — como tema e como verificação. Contra o abraço desesperado ou sensual dos amantes, contra a própria ironia de certas anotações, sobrevive um pesadelo — o pesadelo das máquinas, dos instrumentos nocivos, dos espaços fechados. Mas a carne pelo ritual do amor, triunfa de todos os desfechos, transformada em semente, aberta em fruto".

Rui Mário Gonçalves

Pendant les années cinquante, quand la polémique Abstraction-Figuration dominait les préoccupations de l'avant-garde, une nouvelle génération d'artistes était en formation. Dans une ample compréhension des problèmes de l'expression artistique, ils ont repris les attitudes mentales qui identifient l'art avec un acte, ils ont senti que les matériaux et les instruments utilisés étaient les plus intimes et les plus loyaux complices de leur désir artistique. La vérification de la spécificité des langues a donc conduit au respect de l'objet d'art pour lui-même, en voulant que son fonctionnalisme social reste définitivement associé à la propre émotion esthétique provoquée par lui.

L'imagination créatrice s'est alors révélée capable d'établir un renouvellement permanent dans les conditions et buts de l'oeuvre d'art, en fécondant les plus diverses manières d'expression et qui on marque pendant ces années le commencement de la modernité dans la sculpture et dans la gravure. Et si la Peinture portugaise avait déjà atteint des moments isolés d'indubitable modernité, peut-être est-il opportun de rappeler ici que c'est dans les années cinquante que sa présence comence à se faire sentir d'une façon continue.

Les artistes qui constituent la représentation portugaise à la XIIème Biennale de São Paulo s'intègrent dans la nouvelle génération qui s'affirme pendant les années soixante et leurs oeuvres résultent des persistantes explorations techniques dans les domaines de la peinture, de la sculpture et de la gravure. Cependant, cette persistance n'est pas une simple expérimentation. Tout au long des années d'infatigable labeur, en chacun d'eux réveille l'unité d'une oeuvre qui se construit en fonction d'une vision personnelle.

Dans la peinture, Manuel Baptista a passé du l'Informalisme à l'Épacialisme. Ses tableaux-objets présentent des surfaces qui ont de la valeur par eux-mêmes et comme place de représentation. Les formes sont suggérées avec des tissus collés sur le support lisse. L'incidence d'une lumière rasante valorize le dessin, rend les lignes plus nettes, accentue les effets visuels de la texture même des tissus et marque la différente capacité de réflexion et d'absorption de la lumière dans les diverses zones de la surface.

Les peintures présentées témoignent le sérieux d'une recherche que Manuel Baptista essaye de clarifier, en échangeant la qualité viscérale de la matière de ses premiers tableaux abstraits, son chromatisme contagiant, une luminosité évocatrice de menace et d'autres valeurs d'expressions, pour pratiquer de plus en plus un art de relations formelles pré-déterminées, en se rapprochant même d'un certain conceptualisme. Mais, fréquemment, Baptista accentue un schéma compositif symétrique dans la division de l'espace. Les figures, parfois un peu florales, sont toujours très déporeuses et leurs contours sensuels se conjuguent avec les lignes maîtrises de la composition, accompagnent les bordures des compartiments, mais elles peuvent aussi l'étendre d'une façon ondulante, sur les surfaces ou se concentrer, en répétant un profil, créant ainsi des différences de tension.

La transsubstantiation des matières qui constitue la magie de quelques tableaux de Manuel Baptista, est aussi la fascinante opération qu'on peut observer dans

plusieurs sculptures de José Rodrigues et dans de nombreuses gravures de Gil Teixeira Lopes. Chez tous ces artistes la transsubstantiation se lie à l'énigme des signes du kosmos et de l'érotisme, dramatiquement ou lyriquement. Chez Gil Teixeira Lopes elle est fondamentalement dramatique, même si parfois l'auteur fait de l'ironie sur ce sujet. Chez Baptista et Rodrigues elle est fondamentalement lyrique.

La récupération constante des éléments d'enchantement, la romantique découverte de l'éternité dans certains moments, font de la sculpture de José Rodrigues une initiation à la méditation poétique. Comme dit Fernando Pernes, "celles-ci sont les sculptures de la sérénité de José Rodrigues qui, pour cela demandent un rigoureuse modestie exécutive, correspondant au regard intime qu'elles nous imposent et dans la pénombre de l'ambiance qu'elles irradient; de là encore, l'impersonnalité lyrique qu'elles affirment, tantôt dans leurs condition d'objets — multiples — tantôt dans la voix d'une mémoire cosmique, lesquelles traînent ambigument vers la qualité de modernes scintillations métalliques, sur lesquelles posent des racines ou des troncs, de potentielle suggestion phallique.

Il est naturel que se soit la gravure qui a essayé de se rapporter le plus immédiatement aux drames du monde dans lequel nous vivons. En étudiant l'oeuvre de Gil Pereira Lopes, Roch de Sousa, elle montre comme "de la matière informelle, contre la texture et sa richesse baroque, naît la scintillation du corps, les gestes de l'amour ou le rituel du rêve. Et aussitôt il ajoute: "ici et ailleurs, la violence éclate — comme thème et comme vérification. Contre l'embrassement désespéré ou sensuel des amants, contre l'ironie même de certaines annotations, survit un cauchemar — le cauchemar des machines, des instruments nuisibles, des espaces fermés. Mais la chair triomphe par le rituel de l'amour, de tous ses dénouements, transformée en semence, ouverte en fruit".

Rui Mário Gonçalves

BAPTISTA, Manuel

1. Pintura, 1960. Óleo. 100 x 70. Col. Manuel de Brito.
2. Pintura, 1963. Óleo. 120 x 100.
3. Relevô, 1968. Sub-capâ. 130 x 152.
4. Relevô, 1968. Óleo. 130 x 163.
5. Baixo Relevô, 1968. Acrílico. 100 x 50. Col. Manuel de Brito.
6. Relevô Negro, 1969. Sub-capâ. 100 x 150.
7. Relevô Rosa, 1969. Acrílico. 100 x 150.
8. Pintura, 1970. Óleo. 120 x 120.
9. Relevô, 1970. Óleo. 110 x 130. Col. Manuel de Brito.
10. Relevô, 1970. Óleo. 130 x 110. Col. Manuel de Brito.
11. Relevô, 1970. Óleo. 130 x 110. Col. Manuel de Brito.
12. Relevô, 1972. Óleo. 130 x 110. Col. Manuel de Brito.
13. Relevô, 1972. Óleo. 130 x 110. Col. Manuel de Brito.
14. Relevô, 1972. Acrílico. 100 x 80.
15. Relevô, 1973. Acrílico. 100 x 80.
16. Relevô, 1973. Técnica Mista. 100 x 100.
17. Relevô, 1973. Técnica Mista. 151 x 200.
18. Relevô, 1973. Técnica Mista. 130 x 101.
19. Relevô, 1973. Técnica Mista. 101 x 130.
20. Relevô, 1973. Técnica Mista. 170 x 170.

RODRIGUES, José (1936 — Luanda)

21. Escultura. Metal Cromado/Bronze. 180 x 180 x 180. Col. Escola Superior de Belas Artes.
22. Escultura, 1970. Bronze Patinado. 59 x 38 x 15.
23. Escultura, 1970. Bronze Patinado. 59 x 37 x 19.
24. Escultura, 1973. Gran. Polid. Metal Cromado. 60 x 60 x 48.
25. Escultura, 1973. Bronze Patinado. 59 x 59 x 38.
26. Escultura, 1973. Bronze Patinado. 25,5 x 25,5 x 5,16. (2 Peças).
27. Escultura, 1973. Bronze e Metal Cromado. 66 x 92 x 35.

28. Escultura, 1973. Bronze Patinado Cor Vermelha. 41 x 42 x 17,5. Col. Paulo Pitta e Cunha.
29. Escultura, 1973. Metal Cromado Cor Alaranjado. 60 x 60 x 31. Col. Galeria 111.
30. Escultura, 1973. Bronze Patinado, Bronze Cromado. 5 x 33,5. Col. Jorge de Brito.
31. Escultura, 1973. Bronze Patinado. 49,5 x 68,1 x 25,5. Col. Dr. Alberto Janeiro.
32. Escultura, 1973. Bronze Patinado, Metal Cromado. 49 x 49 x 41. Col. Jorge de Brito.
33. Escultura, 1973. Múltiplo 1. Metal Cromado. 45 x 45 x 37,5.
34. Escultura, 1973. Múltiplo 2. Metal Cromado. 45 x 50 x 37.
35. Escultura, 1973. Múltiplo 10. Metal Cromado Cor Alaranjado. 40,5 x 40,5 x 29,5.
36. Escultura, 1973. Múltiplo 5. Metal Cromado. 31 x 19,5 x 29.
37. Escultura, 1973. Bronze Patinado. 49 x 49 x 24,5. Col. D. Nazaré Soares.
38. Escultura, 1973. Metal Cromado, Bronze Cor Vermelha. 60 x 60 x 45. Col. Galeria 111.
39. Escultura, 1973. Bronze Patinado, Bronze Cromado. 49,5 x 49,5 x 17. Col. Antônio Lopes da Fonseca.
40. Escultura, 1973. Metal Cromado e Bronze. 60 x 82,5 x 69,5. Col. Fernando Alves.

TEIXEIRA LOPES, Gil

Água-Forte-Aquatinta

41. Dupla Imagem, 1959. 59,5 x 49.
42. Janela sobre a História II, 1969. 51,4 x 44.
43. Espaço Interior, 1969. 39,5 x 44,5. Col. Galeria Diprove.
44. Cena Interior, 1969. 45 x 36,5. Col. Galeria Diprove.
45. Homenagem de Copérnico, 1970. 59 x 84.
46. Ambiência II (O Universo), 1970. 59,5 x 49,5.
47. Viagem de um Trapo, 1970. 59 x 66,5.
48. Espaço sobre o Espaço, 1970. 44,5 x 49. Col. Galeria Diprove.
49. Presenças Silenciosas, 1970. 49,5 x 39,5.
50. Reminiscência II, 1970. 54 x 35.
51. Reflexos II, 1970. 54 x 40. Col. Ed. da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.
52. Silêncio no Espaço, 1971. 66 x 79.
53. Documento da História, 1971. 67 x 59.
54. Raparigas de Toda a Gente, 1971. 69,5 x 56.
55. Carta-Poema, 1971. 69 x 59.
56. Pelargónio, 1972. 70 x 59. Col. Galeria Diprove.
57. Inter-Relação, 1972. 76 x 58,5.
58. "Ecce-Femina", 1972. Litografia. 75 x 55.
59. Memorando a Camões, 1972. Técnica Mista. 76,5 x 59. Col. Ed. da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.
60. O Fim do Mito, 1973. Água-Forte-Aquatinta. 76 x 58,5.

República Dominicana

Exposição organizada pela Direcção Generale de Bel-
las Artes, S. DOMINGO.

En la República Dominicana la pintura domina entre las artes plásticas; su participación a la Bienal refleja la situación artística actual: cinco pintores concurren al evento, presencia que también reanuda los vínculos con una gran competición luego de algunas "Bienales" de ausencia.

Nuestro país no atraviesa el período de desconcierto y de *polifacetismo* que sacuden las manifestaciones artísticas actuales; la evolución paulatina contiene los impulsos de la vanguardia. El arte no hace mas que responder a la etapa vital del país, a sus dimensiones, a su desarrollo, a sus conflictos y sus vivencias. El expresionismo y sus múltiples variaciones traducen plásticamente las inquietudes, las dudas, el apego a los valores tradicionales del pueblo dominicano. Las tendencias mecanicistas, la explosión tecnológica, la profusión de nuevos materiales, las escalas gigantescas son ajenas a nuestra realidad, las creaciones pictóricas y escultóricas no podrían tampoco trasmutar los avatares de la civilización industrial y su deshumanización que no se ajustan a la problemática actual de Santo Domingo ni a su futuro inmediato.

Sin embargo el lenguaje experimental forma parte de las manifestaciones artísticas nacionales, a su nivel propio, con sus medios y sus objetivos. Últimamente los artistas más destacados varían y renuevan sus estilos, y la delegación dominicana de la XII Bienal de São Paulo combrueba en cada uno de los cinco participantes un dinamismo expresivo perseverante.

Soucy de Pellerano investiga sus efectos plásticos hasta la "cuarta" dimensión. Continúa explorando los misterios de las placas radiográficas, de repente agrega la construcción espacial, la intervención del color matizado por las transparencias, la iluminación eléctrica integrada al conjunto verdaderamente escultopictórico. Búsqueda óptica y perceptual ciertamente, pero la temática de la proyección del subconsciente, de los fenómenos extrasensoriales y el itinerario de lo orgánico hacia lo desconocido materializan una cuarta dimensión: la del mundo invisible.

Candido Bidó exalta su lirismo nativo, intensifica sus valores gráficos y pictóricos plenos de fuerza y de vitalidad, de luz y de sensibilidad. Ritmos y estructuras vigorizan su pintura "solar", a menudo alumbrada por un astro a la Van Gogh. Los soles irradian, se multiplican, se expanden y estallan en las masas de las sombrillas o en los satélites tiernos de las margaritas. La luz diurna acentúa vibraciones y armonías cromáticas, reforzadas por la energía de la pincelada y la densidad del empaste. Los encolados de tela conservan una perfecta correspondencia lineal y tonal con la expresión pictórica de rasgos tropicales.

Ramón Oviedo es un admirador ferviente de Gauguin, Cézanne y Picasso cuya disposición escenográfica adopta en varios de sus lienzos. La seguridad y la contención de las formas, con un equilibrio interno notable, muestran el dominio de las líneas rectas, alternación de verticales, horizontales y oblicuas. El espacio pictórico, la representación esencialmente bidimensional y fragmentada traducen los compases musicales y las combinaciones mentales de los temas. A pesar de los efectos de luz y sombra, de las matizaciones y de la factura decidida, el aspecto formal moldea el color.

Guillo Pérez prolonga la etapa de sus "Impresiones de Tierra Santa", pero insinúa un retorno hacia ruinas y monumentos coloniales. La gama sutil de los ocre apacigua el cromatismo de las piedras; con relieves esporádicos, la textura pone sin embargo el énfasis sobre la correlación entre superficies planas y contornos cuadrículares. La perspectiva se tenea para señalar la vuelta parcial a la abstracción expresionista. Simultáneamente los esquemas compositivos buscan equilibrio y equivalencias estructurales. Maestro de la técnica

pictórica, Guillo Pérez suavizó su lirismo naturalmente teatral.

Geo Ripley es el representante de la muy joven pintura dominicana. Un espíritu de experimento constante anima su concepción sintética y constructivista del arte. Un cromatismo violento y cuidadoso, con colores lumínicos y elementos escultóricos acompaña la búsqueda de "formas-estructuras" y luego de "colores-formas" dentro de un conjunto dinámico de geometrismos, de ritmos y de tensiones, fases de una secuencia y no composiciones autónomas. Cinco pintores y un testimonio del arte dominicano.

Marianne de Tolentino

Dans la République Dominicaine, la peinture domine sur les autres arts plastiques. Sa participation à la Biennale réfléchit la situation artistique actuelle: cinq peintres concourent à cet événement, présence qui renouvelle aussi les liens d'une grande compétition après une absence de quelques années.

Notre Pays ne traverse pas une période de troubles et de polyvalentes facettes qui agitent les manifestations artistiques actuelles; l'évolution lente contient les impulsions de vanguard. L'art ne fait autre chose sinon répondre à l'étape vitale du Pays, à ses dimensions, à son développement, à son conflit et à son expérience. L'expressionnisme et ses variations multiples traduisent plastiquement les inquiétudes, les doutes, l'attachement aux valeurs traditionnelles du peuple dominicain. Les tendances mécaniques, l'explosion technologique, la profusion de matériels nouveaux, les échelles gigantesques sont étranges à notre réalité, les créations de peinture et de sculpture ne pourraient, non plus, changer les avatars de la civilisation industrielle et sa deshumanisation que ne s'adaptent pas à la problématique actuelle de Santo Domingo ni à son futur immédiat.

Sans doute, le langage expérimental est partie des manifestations artistiques nationales, de niveau approprié, avec ses moyens et ses objectifs. Dernièrement, les artistes plus détachés varient et renouvellent leur style, et la délégation dominicaine à la XII Biennale de São Paulo confirme en chacun des cinq participants un dynamisme expressif persévérant.

Soucy de Pellerano recherche ses effets plastiques dès la "quatrième" dimension. Il continue à explorer les mystères des plaques radiographiques, soudainement agrège la construction spatiale, l'intervention de la couleur matisée par les transparences, l'illumination électrique intégrée à l'ensemble vraiment sculpto-pictorique. Recherche optique et perceptive sans doute, mais la thématique de projection du sub-conscient, des phénomènes extra-sensoriels et l'itinéraire de l'organique à partir de l'inconnu, matérialisent une quatrième dimension: celle du monde invisible.

Candido Bidó exalte son lyrisme natif, intensifie ses valeurs graphiques et picturiales pleins de force et de vitalité, de lumière et de sensibilité. Rythmes et structures donnent beaucoup de vigueur à sa peinture "solaire", souvent illuminée par un astre à la Van Gogh. Le soleils irradient, se multiplient, se répandent et éclatent dans les masses de parasols ou dans les satellites souples des marguerites. La lumière du jour accentue des vibrations et des harmonies chromatiques, renforcées par l'énergie des coups de pinceau et la densité du mélange. Les collages de toile maintiennent une correspondance parfaite de ligne et de tonalités avec l'expression picturale du trait tropical.

Ramón Oviedo est un fervent admirateur de Gauguin, Cézanne et Picasso, desquels il adopte la disposition décorative en beaucoup de ses tableaux. La sûreté et la contention des formes, avec un notable équilibre intérieur, montrent le nomade des lignes droites, alternative de verticales, horizontales et obliques. L'espace pictorial, la représentation essentiellement bidimensionnelle et fragmentée traduisent les compas musicaux et les combinaisons mentales des thèmes. Malgré les effets de lumière et d'ombre, des gradations et de l'exécution décidée, l'aspect formel modèle la couleur.

Guillo Perez allonge l'étape de ses "Impressions de Terre Sainte" mais insinue un retour vers les ruines et les monuments coloniaux. La gamme subtile des ocres pacifie le chromatisme des pierres; avec des reliefs sporadiques, la texture donne sans doute de l'emphase sur la corrélation entre les surfaces planes et les contours carrés. La perspective est atténuée pour signaler un retour

partiel à l'abstraction expressionniste. En même temps, les schémas de composition recherchent un équilibre et des équivalences de structure. Maître de la technique de la peinture, Guillo Peres a suavisé son lyrisme naturellement théâtral.

Geo Ripley est le représentant de la plus jeune peinture dominicaine. Un esprit d'expérience constante anime sa conception synthétique et constructive de l'art. Un chromatisme violent et soigné, avec des couleurs lumineuses et des éléments sculpturaux, accompagne sa recherche de "forme-structure", donc, de "couleur-forme", dans un ensemble dynamique de lignes géométriques, de rythmes et de tensions, phases d'une séquence et pas de compositions autonomes.

Cinq peintres, et un témoignage de l'art dominicain.

Marianne de Tolentino

BIDO, Candido

1. Mujeres de Luto. Óleo. 80 x 105.
2. Vendedoras de Flores. Óleo. 125 x 85.
3. La Joven. 125 x 97.

OVIEDO, Ramon

Óleo

4. Músicos. 105 x 125.
5. Jugadores. 125 x 90.

PELLERANO, Soucy de

6. La Vidente. Colagem. Radiográfica. 105 x 75.
7. Iluminación. Colagem Radiográfica. 95 x 125.
8. Pensamiento. Colagem. 73 x 102.

PEREZ, Guillo

Óleo

9. Composición. 125 x 100.
10. Pintura. 125 x 100.

RIPLEY, Geo (1951)

..

Escultura-pintura

11. Atman. 112 x 72.
12. Ego. 112 x 72.
13. Nirvana. 112 x 72.

partiel à l'abstraction expressionniste. En même temps, les schémas de composition recherchent un équilibre et des équivalences de structure. Maître de la technique de la peinture, Guillo Peres a suavisé son lyrisme naturellement théâtral.

Geo Ripley est le représentant de la plus jeune peinture dominicaine. Un esprit d'expérience constante anime sa conception synthétique et constructive de l'art. Un chromatisme violent et soigné, avec des couleurs lumineuses et des éléments sculpturaux, accompagne sa recherche de "forme-structure", donc, de "couleur-forme", dans un ensemble dynamique de lignes géométriques, de rythmes et de tensions, phases d'une séquence et pas de compositions autonomes.

Cinq peintres, et un témoignage de l'art dominicain.

Marianne de Tolentino

BIDO, Candido

1. Mujeres de Luto. Óleo. 80 x 105.
2. Vendedoras de Flores. Óleo. 125 x 85.
3. La Joven. 125 x 97.

OVIEDO, Ramon

Óleo

4. Músicos. 105 x 125.
5. Jugadores. 125 x 90.

PELLERANO, Soucy de

6. La Vidente. Colagem. Radiográfica. 105 x 75.
7. Iluminación. Colagem Radiográfica. 95 x 125.
8. Pensamiento. Colagem. 73 x 102.

PEREZ, Guillo

Óleo

9. Composición. 125 x 100.
10. Pintura. 125 x 100.

RIPLEY, Geo (1951)

Escultura-pintura

11. Atman. 112 x 72.
12. Ego. 112 x 72.
13. Nirvana. 112 x 72.

Comissário: DRA. LISETTA LEVI

Exposição organizada pelo Musée d'Arte et d'Histoire,
GENÈVE.

A obra de Gianfredo Camesi tem a única e constante vontade e preocupação de não tirar aos seres e às coisas sua própria significação ao mesmo tempo em que lhes confere uma visão geral, uma importância universal sem esquecer qualquer uma de suas virtualidades. Seu trabalho é o reflexo de uma atitude profunda, onde a transmutação caminha paralelamente à identidade, o acontecimento à permanência, as zonas marginais com o centro.

A preocupação de Camesi não é tanto de apresentar a natureza e a posição da obra de arte em nossa sociedade ou a transmitir a relação figurada da realidade ambiental (aquela de Menzonio, sua aldeia natal, por exemplo). Quer, entretanto, que seu pensamento (dualismo e unidade) passe para os sinais. Quer colocar o "eu", sujeito e objeto, em relação criadora com o cosmos. Aspira fazer com que a ordem espiritual coincida com o fato material. Muito além da realização plástica, não descuidando nunca da perfeição, Camesi procura modificar e reanimar a consciência que o homem tem de sua situação no tempo e no espaço. As pinturas, as "frottages" e os objetos que estão expostos representam um meio de concentrar o olhar para a percepção de dados naturais, geométricos, psicológicos, de que o homem é, ao mesmo tempo, núcleo e parte. Tal ação, sobre a consciência, surge como uma preocupação propriamente moral.

A árvore, a pedra, a paisagem, a erva, as variações da atmosfera não devem ser consideradas a não ser como elementos primários de uma visão dialética onde a aparência confunde-se com o ser. "O universo está em nós, o mundo é seu espelho", eis resumida a idéia base de toda a obra de Camesi.

Não é o retorno a uma natureza romântica, à maneira de Rousseau, que Camesi preconiza. Filho da terra, de uma terra, procura alargá-la nas dimensões do universo. O lugar olhado sublima-se em uma imagem nova onde se lê, cada vez, a transmutação, a troca que se opera sem cessar e simultaneamente em todos os níveis da realidade sensível, quer seja a própria natureza ou a obra de arte.

O artista coloca-se entre os caminhos fecundos entre o abstrato e o figurativo, entre o interior e exterior, entre positivo e negativo. O olhar fixa o instante no qual se afirmam, numa unidade efêmera e tenaz, a face visível e o lado invisível das coisas. Nada reside apenas em um só lado nem se manifesta de uma única maneira: o interior encontra o exterior, em pleno dia age a presença da noite, a destruição é plena de renascimento.

Camesi torna a cumprir assim — e de maneira plástica — o processo vital da criação, fazendo com que o movimento que gera a vida, que metamorfoseia uma paisagem, apareça como um sinal de nossa condição.

Rainer Michael Mason

L'oeuvre de Gianfredo Camesi est le travail d'une même et constante volonté d'attention soucieuse de ne pas enlever aux êtres et aux choses leur propre signification tout en leur conférant un aspect général, une portée universelle qui n'oublie aucune de leurs virtualités. Un tel travail est le reflet d'une attitude profonde où la transmutation va de pair avec l'identité, l'événement avec la permanence, les zones marginales avec le centre.

Camesi ne cherche pas tant à mettre en cause la nature et le statut de l'oeuvre d'art dans notre société, à transmettre une relation figurée de la réalité enviro-
nante (celle de Menzonio, son village natal, par exemple), qu'à faire passer sa pensée (dualisme et unité) dans les signes, à mettre le moi, sujet et objet, en rapport créateur avec le cosmos. Il aspire à faire coïncider l'ordre spirituel avec le fait matériel.

Par delà la réalisation plastique dont il ne néglige jamais la perfection, Camesi tend à modifier et à aviver la conscience que l'homme a de sa situation dans le temps et l'espace. Les peintures, frottages et objets exposés aujourd'hui sont un moyen de concentrer le regard sur la perception de données naturelles, géométriques, psychologiques, dont l'homme est à la fois le noyau et la partie. Une telle action sur la conscience apparaît comme un souci proprement moral. L'arbre, la pierre, le paysage, l'herbe, les variations de l'atmosphère ne doivent être considérés qu'en tant qu'éléments primaires d'une vision dialectique où le paraître se confond avec l'être. "L'univers est en nous, le monde est son miroir", voilà résumée l'idée qui fonde tout l'oeuvre de Camesi.

Ce n'est pas le retour à une nature romantique, à l'instar de Rousseau, que prone Camesi. Enfant de la terre, d'une terre, il élargit celle-ci aux dimensions de l'univers. Le lieu regardé est transcendé en une nouvelle image où se à chaque fois la transmutation, l'échange qui s'opère sans cesse et simultanément à tous les niveaux de la réalité sensible, qu'elle soit la nature même ou l'oeuvre d'art.

L'artiste se poste à ces féconds passagens entre abstrait et figuratif, entre intérieur et extérieur, entre positif et négatif. Le regard fixe l'instant, un instant dans lequel s'affirme, en une unité éphémère et tenace, et la face visible et le versant invisible des choses. Rien ne réside seulement sur un seul bord, ne se manifeste selon un seul mode: le dedans rencontre le dehors, au sein du jour agit la présence de la nuit, la destruction est lourde de renaissance. Camesi réaccomplit ainsi — et plastiquement — le processus vital de la création, il communique avec le mouvement qui engendre la vie, qui métamorphose un paysage, le faisant apparaître comme un signe de notre condition.

Rainer Michael Mason

CAMESI, Gianfredo (1940 — Menzonio)

1. Dimension Unique (Transmutation Forme de Terre), 1922. Série de 391 Aquarelas. 25 x 33.
2. Dimension. Série de 7 Frottages de relva e terra: Duas de 25 x 33, duas de 25 x 94, uma de 25 x 64, uma de 47 x 33 e uma de 71 x 94.
3. Espace III. Série de 13 aquarelas. 44 x 54.
4. Espace III. Óleo. 55 x 68.
5. Dimension III. Paisagem. Óleo. 61 x 46.
6. Cosmologie. Óleo. 60 x 73.
7. Arbre. Óleo. 61 x 46.
8. Matière. Óleo. 60 x 50.
9. Paysage. Óleo. 60 x 73.
10. Autoportrait. Óleo. Série de 9 Telas. 60 x 50.
11. Autoportrait. Espelho. 60 x 50.
12. Arc-en-Ciel. Sete Pedras Pintadas. Diâmetro — 18.
13. Montagne. Pedra Pintada. 36 altura.
14. Transmutation. Madeira e Metal. 30 x 42 x 54.
15. Transmutation. Madeira e Pedra. 18 x 18 x 36.
16. Transmutation. Madeira e Metal. 30 x 42 x 54.
17. Unité. Madeira, Pedra e Vidro. 18 x 18 x 54.
18. Jour-Nuit. Duas Pedras Pintadas. Diâmetro — 25.
19. Croix. Duas Peças de Madeira. 7 x 7 x 65.
20. Unité. Esfera em Madeira — Três Cores de Mármore. Diâmetros: 36 e 25,5 e 12,5 altura!
21. Dimension Unique. Cilindro de Madeira. Diâmetro-21; Altura 63.
22. Forme de Vie. Madeira. Diâmetro-27.
23. Forme de Vie. Madeira. Diâmetro-27 — Altura — 63.
24. Cosmologie. Madeira e Pedra. 63 x 63 x 7.
25. Vision. Tríptico; Foto, Desenho. Texto. 25 x 33 — 25 x 33 — 25 x 33.

Tailândia

Comissário: Cel. ARSH BOONGRAPU

Exposição organizada pelo Fine Arts Department,
BANGKOK.

EMJAROEN, Pratueng (1937 — Dhonburi)

Óleo

1. Breath N.º 1. 105 x 120.
2. Breath N.º 2. 105 x 120.

PREYA KANITBHONG, Thakol (1943 — Petchaburi)

Xilogravura

3. Relationship N.º 2. 69 x 95.
4. Relationship N.º 3. 69 x 95.

SIMATRANG, Sone (1946 — Bangkok)

Tinta Acrílica

5. Figure N.º 1. 120 x 102.
6. Figure N.º 2. 120 x 120.

SUWUTHO, Kamol (1946)

Aquatinta

7. Night and Imagination N.º 2. 65 x 70.
8. Night and Imagination N.º 3. 65 x 70.

TANTISUK, Sawasdi (1925 — Dhonburi)

Óleo

9. Flying Birds. 80 x 100.
10. Flying in Space. 80 x 100.

TCHANGCHALOK, Ithipol (1946 — Bangkok)

Aquatinta

11. Mysterious Space N.º 4. 68 x 73.
12. Mysterious Space N.º 6. 70 x 80.

WARASHOON, Decha (1945 — Dhonburi)

Serigrafia

13. Print 4/1972. 65 x 83.

14. Print 9/1972. 65 x 83.

WONGARAM, Sanya (1943 — Bangkok)

Xilogravura

15. Space. 61 x 80.

16. January N.º 1. 61 x 80.

Taiti

Comissário: JEAN LAURENT

Exposição organizada com a colaboração da Directions
des Relations et Echanges Culturels, PAPEETE.

FAY, Frank (1921 — Paris)

1. San Titre, 1973. Série. Desenho. 60 x 80. Col. Galeria Winkler.

Tchecoslováquia

Comissário: O. SIMACEK

Exposição organizada pela Divadelní Ústav, PRAHA.

A seção tchecoslovaca das artes plásticas é constituída, desta vez, por obras têxteis e de cerâmica. O objetivo é apresentar nesta manifestação outros ramos artísticos que, na cultura contemporânea das artes plásticas, possuem grande atualidade.

Na Tchecoslováquia, a criação de tapeçarias cristalizou-se pela evolução dinâmica dos últimos anos, para atingir a uma ampla gama de concepções, entre elas as obras de Bohdan Mrázek e de Jindrich Vohanka ocupam um lugar de primeiro plano. Mesmo se tratando de duas fortes personalidades, autônomas em todos os pontos de vista, suas criações apóiam-se em condições análogas e em princípios idênticos. Os dois artistas executam, eles mesmos, as suas obras. Tomando como ponto de partida a tapeçaria de concepção clássica, buscaram, em suas experiências posteriores, baseadas num perfeito conhecimento da profissão, novos meios de expressão que permitem opor-se, sutilmente, à realidade contemporânea e expressar suas idéias, o estado de espírito e as emoções que neles desperta.

Pela forma com que empregam a tecnologia, afastaram, paulatinamente, os usos correntes. O princípio da tecelagem está orientado para o aproveitamento da fibra têxtil numa composição de estruturas e cores, tudo ligado a um poderoso substrato de idéias. Graças ao equilíbrio desses dois fatores, nascem obras têxteis compatíveis, por excelência, ao preenchimento do espaço arquitetural e capazes de formar um contraste harmonioso com os elementos técnicos.

Os objetos de cerâmica de Otto Eckert, artista que consagrou os seus esforços ao campo da cerâmica, têm as mesmas finalidades. Sua criação conhece um desenvolvimento sistemático desde os anos trinta, concentrando-se, notadamente, na louça de cerâmica para uso doméstico. No curso dos anos sessenta, passou a outras esferas, ultrapassando o quadro da arte aplicada e atingindo à uma concepção puramente monumental, a obras de grande pastichidade. Otto Eckert dá uma nova missão à matéria cerâmica, sempre bela e sedutora, satisfazendo sempre às novas formas do gosto contemporâneo.

O artista, dentro da concepção da forma elementar, pela deformação e pelo desdobramento das superfícies, pela estrutura ou esboço abstrato das formas reais, consegue expressar, claramente, o seu sentido de forma, de matéria cerâmica e de cor. Suas obras, concebidas para interiores ou para exteriores, completam o espaço e dão ao meio ambiente atual, saturado de técnica racional, elementos estéticos.

Dagmar Tucná

The Czechoslovak section of plastic arts in made up this time of textiles and ceramic. The aim is to present the manifestation of other branches of art, which are of great relevance in contemporary plastic arts.

In Czechoslovakia, tapestry creation crystalized itself with the dynamic evolution of recent years to reach a broad range of conceptions, among which the works of Bohdan Mrázek and of Jindrich Vohanka occupy a place in the forefront. Although they are two strong personalities, autonomous from all points of aiew, their creations are based upon analogous conditions and on identical principles. Both artists execute their works themselves.

Taking as their starting point the classical conception of the tapestry and

based on a perfect knowledge of the craft, they tried to find new ways of expression which would allow them to oppose themselves subtly to contemporary reality and express their ideas, their mood and the emotions awakened in them.

Through the way they technology they gradually pushed away current methods. The principle of weaving is geared towards the use of the textile fibres in a composition of structures and colours, all related to a powerful substratum of ideas. Thanks to the balance of these two factors textile works are created which are wonderfully appropriate for fillings architectural spaae and which are capable of forming a harmonious contrast with the technical elements.

Otto Eckert, an artist who dedicated all his efforts to the field of ceramics, pursues the same ends with his ceramics objects. His creativity known a systematic development since the thirties and has been specially concentrated in ceramic household crockery. During the sixties he went on to other fields surpassing the field of applied art and reaching a purely monumental conception with works of great plasticity. Otto Eckert gives a new mission to ceramic matter which is always beautiful and seductive and satisfies the ever renewing taste.

The artist, within the conception of the elemental form, by the deformation and unfolding of surfaces, by the structure or abstract sketch of the real forms, manages to express clearly his sense of form, ceramic material and colour. His works, which are conceived for indoors and outdoors, complete the space and furnish with aesthetic elements the present day environment which is saturated with rational technology.

Dagmar Tucná

ECKERT, Otto (1910 — Kralovice)

Ceramicas

1. Jardinière Céramique, 1967. 10 x 67 x 67. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
2. Vase Céramique de Jardin, 1968. 67 x 70 x 12. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
3. Vase Céramique de Jardin, 67 x 69 x 12. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
4. La Pensée, 1969. Relevo Mural, 60 x 52.
5. La Terre, 1969. Relevo Mural. 50 x 51.
6. Paysage Lunaire, 1972. 69 x 70 x 15. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
7. Madelaine, 1972. Plastique e Céramique. 95 x 66 x 27. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.

MRÁZEK, Bohdan (1931 — Prague)

Sisal — Tapeçaria

8. La Légende et la Vie, 1966. 450 x 260. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
9. Formes Primitives, 1967/8. 270 x 655. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
10. Conférence de Presse avec N. Armstrong, 1970. 360 x 180 x 21.
11. Motifs Végétaux, 1971. 270 x 195.
12. Homage à Ch. Colombe, 1971. 550 x 250.

VOHÁNKA, Jindrich (1922 — Picin)

Sisal-Tapeçaria

13. Le Reve de Monsieur Blériot, 1965. 240 x 406. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
14. La Génération 1922, 1966/67. 300 x 400. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.
15. L'Idole. 1967. 280 x 230. Col. Museu de Artes Decorativas de Praga.

Trindade e Tobago

Comissário: M. P. ALLADIN

Exposição organizada pela Division of Culture of Ministry of Education and Culture, PORT-OF-SPAIN.

Artistas e público continuam a crescer no campo das artes visuais em Trindade e Tobago.

Muitos artistas, formados em centros metropolitanos, aqui voltaram para viver e ensinar, ou em visita, para curtos períodos. Depois da permanência de muitos anos nas cinzentas regiões temperadas, estes artistas falam do impacto que tiveram com a forte luz refulgente, as tonalidades brilhantes, o calor humano, a alegria e o entusiasmo do carnaval. São necessários, às vezes, alguns anos, para que comecem a alcançar em suas pinturas as características citadas. Quando se ajustam aos fenômenos locais, são os que produzem as pinturas mais sofisticadas e tecnicamente satisfatórias.

Observa-se, além do mais, um crescimento positivo do número de jovens pintores nas áreas rurais. Seu trabalho, quando refletem suas próprias experiências e ambiente, alcançam as qualidades de "naiveté", leveza e vigor embora os materiais usados consistam, em grande parte, de esmaltes, aquarelas e tintas. A tendência de alguns destes jovens artistas, de imitar sem compreender, o que consideram como arte "moderna" de artistas já conhecidos, resulta por vezes em trabalhos sem valor, de segunda qualidade.

Com o sempre crescente número de exposições nos principais centros urbanos e rurais, os artistas gráficos tornaram-se mais populares, igualmente apresentando cerâmicas e esculturas em mafira. Da grande variedade de materiais e de meios usados em geral, o resultado tem sido certos tipos de experiências embora numa faixa limitada.

A aquisição de obras de arte locais não acompanhou o aumento geral da produção e das exposições. A maioria das vendas é feita nas exposições das três galerias mais conhecidas, que surgiram sob impulso do movimento turístico. Em geral os turistas dos climas nórdicos sempre gostam de ter um tipo qualquer de souvenir de sua visita ao País.

O Governo e as quatro Sociedades de Arte continuam auxiliando jovens artistas a organizar exposições, além de fomentar a participação em tais certames. Por exemplo, a entrada deste País na XII Bienal foi facilitada pelo Governo. Como pelo passado, é de se esperar que a nossa participação resultará em aumento do conhecimento das artes e do povo da cosmopolita Trindade e Tobago.

M. P. Alladin

Artists and audience continue to increase in the field of the visual arts in Trinidad and Tobago.

Many artists, trained in schools in metropolitan centres have been returning to live and teach or to merely visit for short periods. After a sojourn of many years in the grey, temperate regions, these artists speak of the impact on them of the bright, strong light, the brilliant hues, the liveliness of the people and the gaiety and freshness of Carnival. It sometimes takes these artists a matter of years before they begin to achieve in their paintings, the aforesaid characteristics. When they become adjusted to local phenomena, it is these

artists who produce the most sophisticated and technically satisfying pictures. There is, further, a positive growth in the number of young painters in rural areas. Their work, when these reflect their own experiences and environment, achieve the qualities of naivete, freshness and vigour although the materials which they use consist largely of enamels, water paints and inks. The tendency, on the part of a few of these young artists, to imitate, without understanding, what they refer to as "modern" art paintings by acknowledged artists has resulted in some shoddy, invalid work.

In the increasing number of exhibitions now held in the chief urban and rural centres, artists prints have become more popular and so have ceramics and wood sculpture. A large variety of materials and media are employed in general, resulting in certain types of experimentation in a limited way.

Purchase of local artworks by citizens has not kept pace with the overall general increase in production and appreciation. Most sales made by artists through exhibitions and the three betterknown commercial galleries have been achieved because of tourists from northern climes, many of whom desire some type of souvenir of their visit to the country.

The government and the four art Societies, continue to train young artists and to organize exhibitions and foster participation in them. For example, this country's entry into Bienal XII has been facilitated by the Government. As in the past, it is to be hoped that our participation will result in increased knowledge of the arts and the people of cosmopolitan Trinidad and Tobago.

M. P. Alladin

ALLADIN, M. P. (1919)

Acrílico

1. Ti Marie, 1972. 48 x 48.
2. Corn, 1972. 48 x 48.

ATTECK, Sybil (1911)

3. Sea Fantasy, 1973. Técnica Mista. 31 x 67.

BALLIE, Alexis (1930)

Óleo

4. Composition 2, 1972. 32 x 18.
5. Shanties, 1972. 30 x 16.

CALLENDER, Kenrick

6. The Accident, 1973. Óleo. 14 x 16.

CHANG, Carlisle

7. Mutations, 1972. Acrílico. 36 x 48.
8. Ecology, 1972. Técnica Mista. 36 x 48.

CHU FOON, Patrick (1931)

9. Plano Infinitivo, 1973. Acrílico. 39 x 46.
10. Espacio Infinitivo, 1973. Técnica Mista. 26 x 22.

GAYADEEN, Holly (1930)

Monotipo — Tinta

11. Animal Forms, 1972. 26 x 22.
12. Folklore Fantasies, 1972. 26 x 22.

GREENIDGE, Knolly

13. Rocks and Trees, 1972. Aquarela. 37 x 34.

ISHAK, Samuel

14. Seer Woman, 1972. Encáustica. 27 x 34.

MAGIN, Arthur (1912)

15. Disneyland, 1972. Epoxi. 48 x 30.

MEJIAS DE GANNES, Hettie (1935)

16. A way of life, 1972. Acrílico. 40 x 30.

RAMBISSOON, Sonnylal (1926)

17. Flamingo, 1973. Xilogravura. 29 x 20.

SQUIRES, Nina

18. Banana Forms, 1972. Óleo. 32 x 26.

VAUCROSSON, Noel (1932)

19. Images of Carnival, 1973. Técnica Mista. 40 x 30.
20. Village Dangers, 1973. Acrílico. 39 x 33.

Venezuela

Comissária: CLARA DIAMENT DE SUJO

Exposição organizada pelo Director de la División de Arte del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, CARACAS.

PELE A PELE

A transcendência dos olhos é um dos maiores acontecimentos artísticos de nossa época. Não apenas os poderes da visão, mas também suas limitações fisiológicas, têm sido aproveitados para dar um novo sentido à consciência visual. Mas é toda a consciência do homem que experimenta, prova e se expressa na arte hodierna. São as categorias da realidade, a existência e a trama da sociedade e sua cultura os elementos que se sensibilizam e se expõem como problemática e testemunho do criador.

Não é estranhável, portanto, que a pele queira ser também consciência de experiência de viver. E que a comunicação se provoque de Pele a Pele. É o que pretendem seis jovens artistas venezuelanos em uma obra coletiva que recolhe vários aspectos das percepções que a pele registra e conduz à mente. Modos de comparecer ao encontro com o real. De estabelecer alianças com estímulos e desafios de fora. De pele a pele se evolui uma estranha, desconcertante e aparentemente simples mensagem: somos.

Pele a Pele compreende cinco seções laterais e uma central. A partir, mesmo, do momento da entrada, logra-se o primeiro contato com a proposição vivencial: um estreito e movediço túnel convida e ao mesmo tempo aprisiona o espectador, que deverá esforçar-se por cruzar o imenso e insistente abraço das brandas paredes. Não é apenas contato, mas brusco apalpar em busca da emancipação, o risco de ser lançado e compreendido dentro do real externo. Ao concluir cai-se de repente num diminuto deserto. No segundo ambiente brilha intensamente o calor nas paredes metálicas, e os clarões cruéis das luzes multiplicam seus reflexos. Um irritante estímulo invade a pele, sob a roupa, e os passos se tornam pesados sobre o piso de areia e cascalho.

O terceiro segmento é um labirinto de ásperas fibras. Uma espécie de sistema nervoso gigantesco e petrificado, com filamentos que se atravessam no caminho e que temos de franquear com certo esforço. A pele deve conquistar seu próprio espaço vital. Exatamente o contrário rodeia o participante na próxima seção: a de suaves planos pênseis, ondulantes e acolhedores, onde o contato se torna imprevisível e familiar, como as carícias.

Uma impressão recôndita, afetiva, em que a epiderme se transforma em veículo de conhecimentos topológicos e das insinuações tácteis das formas, vê-se de repente interrompida pela solenidade quase urbana do muro. Implacável, simples, total. O muro do mundo contemporâneo é também a imensa mole indiferente dos edifícios e construções das metrópoles. A superfície muda, intransigente, incommunicante. O corredor por onde parece ir a nenhum lugar. Ou ao centro, onde se reúnem e resumem todos os ambientes. A epiderme gigantesca, com enormes pêlos, cobrindo o solo como uma nova terra arraigada na consciência, com um insólito céu, para respirar na nova herdade conseguida no mundo interior da pele e da comunicação.

A experiência dos artistas venezuelanos Römer, Mazzei, Zabala, Stone, Dorrego e Socorro não é um produto incidental. A jovem seiva das proposições destes artistas nasce precisamente em um século, ou melhor: em uma década, para ser mais preciso, em que o conceito e a experimentação estão assinalando transcendentes vias para a expressão criadora. Na Venezuela eles trabalharam já em vários projetos e obras de ambientação e participação. Pele a Pele é na

verdade o primeiro tema para desenvolvimento múltiplo e coerente, tratado por um grupo de artistas das novas gerações. É para eles tanto experiência plástica como vivência pessoal.

A realização da obra foi uma contínua comprovação e ensaio: nada era definitivo até converter-se em realidade. As maquetes e conceitos foram meros pontos de partida. E agora vocês estão prontos para caminhar dentro.

Roberto Guevara

O projeto que consiste numa estrutura pentagonal foi concebido por uma equipe que perde sua identidade em benefício de uma obra que está conformada pro ambientes representativos de nosso mundo, clima, essência e ser.

Estes ambientes dentro dos quais o espectador e participante está rodeado de sensações táteis, flexíveis, ásperas, asfixiantes e duras, terminam em uma ambientação central na qual a representação de uma partícula da pele do homem interpretada em grandes dimensões, flutua num imenso espaço rodeado de nuvens.

A equipe está formada pelos seguintes artistas: Rolando Dorrego, Ana Maria Mazzei, Margot Romes, William Stone, German Socorro e Maria Zabala.

Explicação Breve de cada um dos ambientes

1.º) Ambiente:

Espaço estreito (50 cm) por onde tem de passar o expectador, roçando seu corpo paredes de espuma de borracha, forradas com tecido de "nylon" cor-de-rosa, e que representaria o asfixiante do mundo maleável, o roçar da pele...

2.º) Ambiente:

Representação da luz vibrante e cálida de nosso mundo, pavimentos de areia avermelhada e paredes refrigerantes com potentes luzes alaranjadas envolvem o expectador numa atmosfera de calor e luminosidade.

3.º) Ambiente:

Está conformado por um "impenetrável" mundo de cordas filamentosas que representariam a aspereza de uma intrincada selva; estas cordas e cordões se entrecruzam formando uma intrincada rede, que o expectador deveria afastar à sua passagem.

4.º) Ambiente:

Ambiente representado por frias e elevadas luzes de neon azul que com diferentes movimentos vão elevando o expectador a uma atmosfera galáctica.

5.º) Ambiente:

Labirinto de duras barras de ouro construído com pedaços de tijolos pintados de dourado, representam a dureza e o frio de um mundo material e de chocante riqueza.

6.º) Ambiente:

Desembocamos finalmente na ambientação central do pentágono, conformada, repito, pela representação de uma partícula gigantesca da pele do homem, onde o expectador se vê rodeado de gigantescos pelos fabricados com borracha, e,

é de 1,50 m de altura; ao mesmo tempo, sua visão se perde num infinito de nuvens e azul que o rodeia e obriga sua imaginação a situar-se num espaço muito remoto e distante da terra. Dali se sai para o exterior. O exterior do módulo é de vibrante cor-de-rosa que recorda o título original da obra: "De pele a pele".

The project which consists of a pentagonal structure was conceived by a team with the environments representative of our world, climate, essence and being.

These environments in which expectator and participant are surrounded by touching, flexible, rough, suffocating and hard sensations end up in a central environment in which the representation of a particle of a man's skin interpreted in large dimensions floats in an immense space with clouds all around it.

The following artists belong to the team: ROLANDO DORREGO, ANA MARIA MAZZEI, MARGOT ROMER, WILLIAM STONE, GERMAN SOCORRO and MARIA ZABALA.

A Brief Explanation on each one of the environments

1st Environment:

Narrow space (50 cms.) through which the expectator has to pass brushing his body against walls of foamed rubber, lined with pink nylon material and which would represent the suffocation of the malleable world — the brushing of the skin.

2nd Environment:

Representation of the vibrant and burning light of our world, floors of reddish sand and refringent walls with potent orange lights envelop the expectator in an atmosphere of heat and luminosity.

3rd Environment:

It is composed by an "impenetrable" world of filamentous ropes which would represent the ruggedness of an entwined jungle; these ropes and threads interweave forming an intricated net which the expectator should push aside on his way.

4th Environment:

Environment represented by fluorescent and suspended lights blue neon which by changing movements begin to elevate the expectator to an atmosphere of galaxy.

5th Environment:

Labyrinth of hard golden bars constructed with pieces of bricks painted gold represent the cruelty and the indifference of a materialistic world and of a shocking richness.

6th Environment:

Finally, we get into the central environment of the pentagon, composed, I repeat, by the representation of a gigantic particle of the man's skin where the expectator finds himself surrounded by gigantic hairs made of rubber and of 1,50 m. high; at the same time his vision is lost in an infinite of clouds and blue that encircle him and force his imagination to place itself in a space very remote and far from land. From there, one goes out to the exterior:

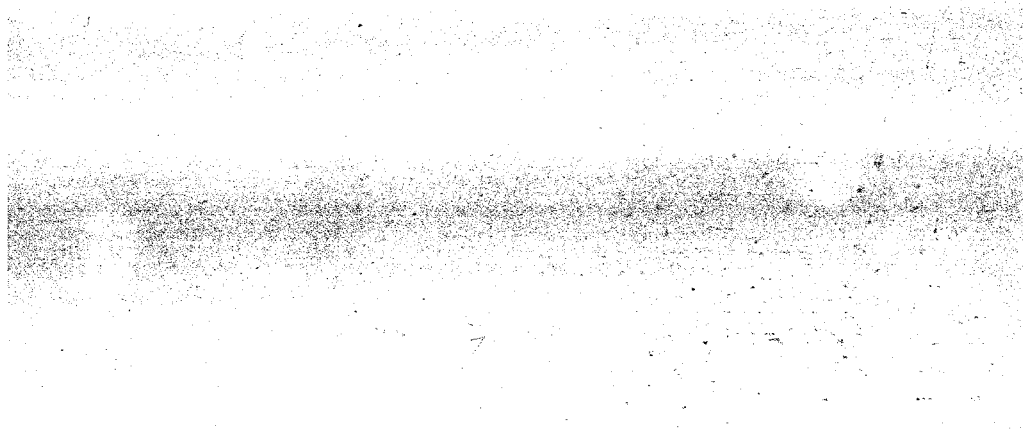
The exterior of the module is of a vibrant pink colour which reminds the original title of the work: "SKIN AGAINST SKIN".

EQUIPE

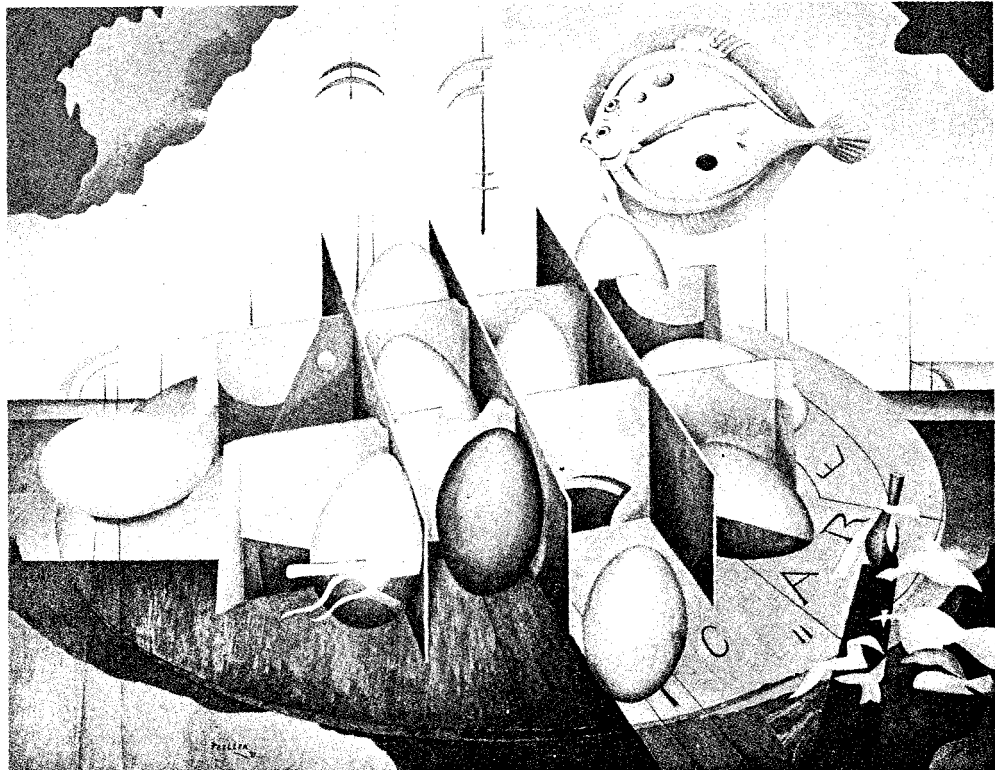
DORREGO, Rolando
MAZZEI, Ana Maria
RÖMER, Margot
STONE, William
SOCORRO, German
ZABALA, Maria

1. "De Piel a Piel, 1973. Ambiente composto de seis partes entreligadas. 1200-Diametro.

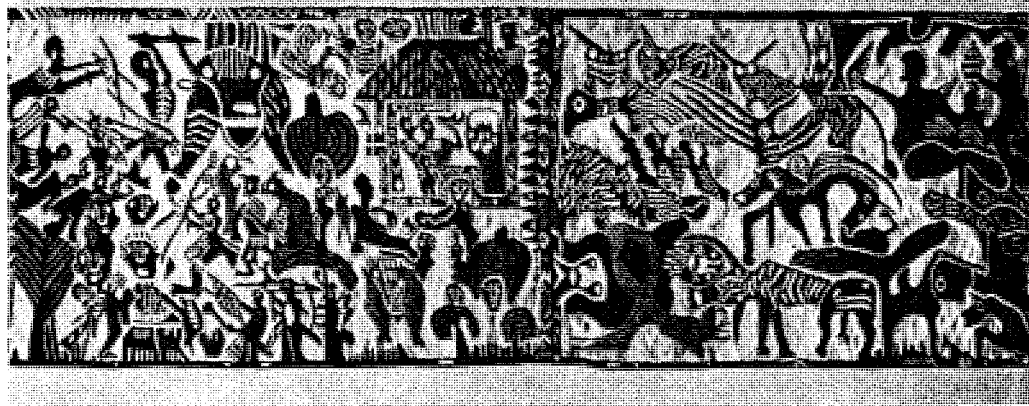
Fotos



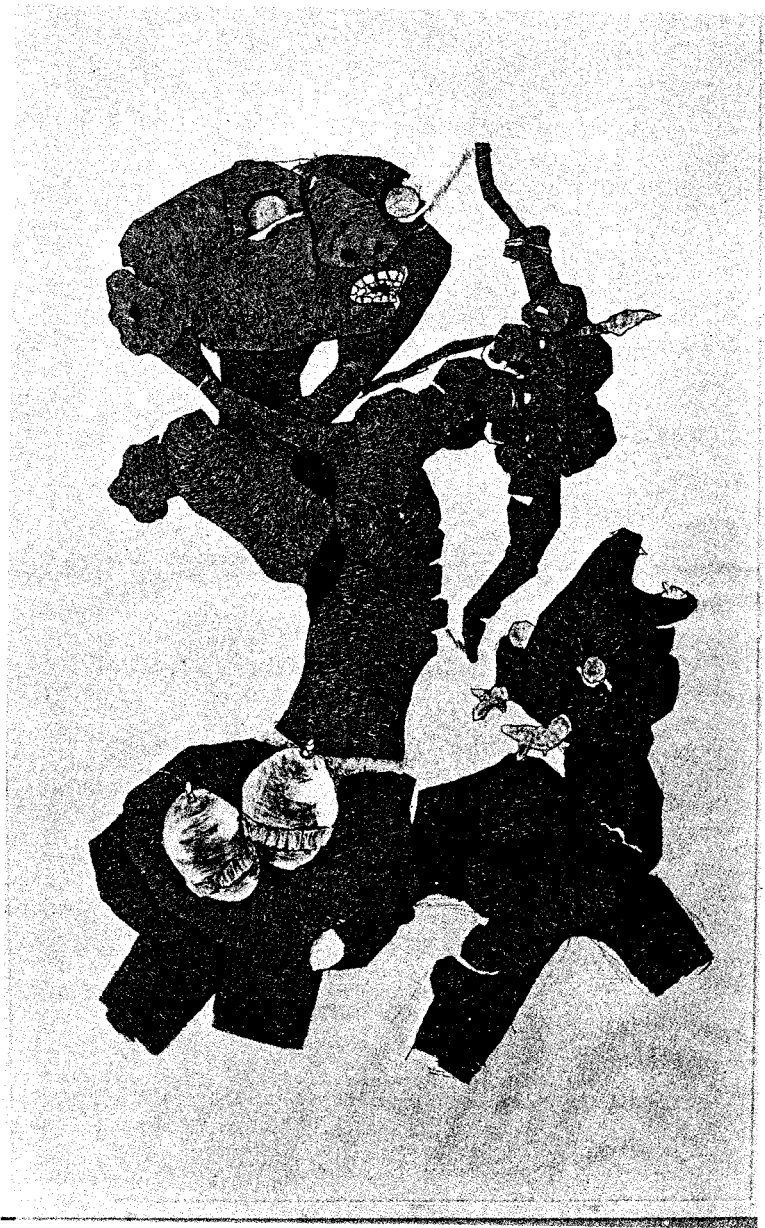
1001



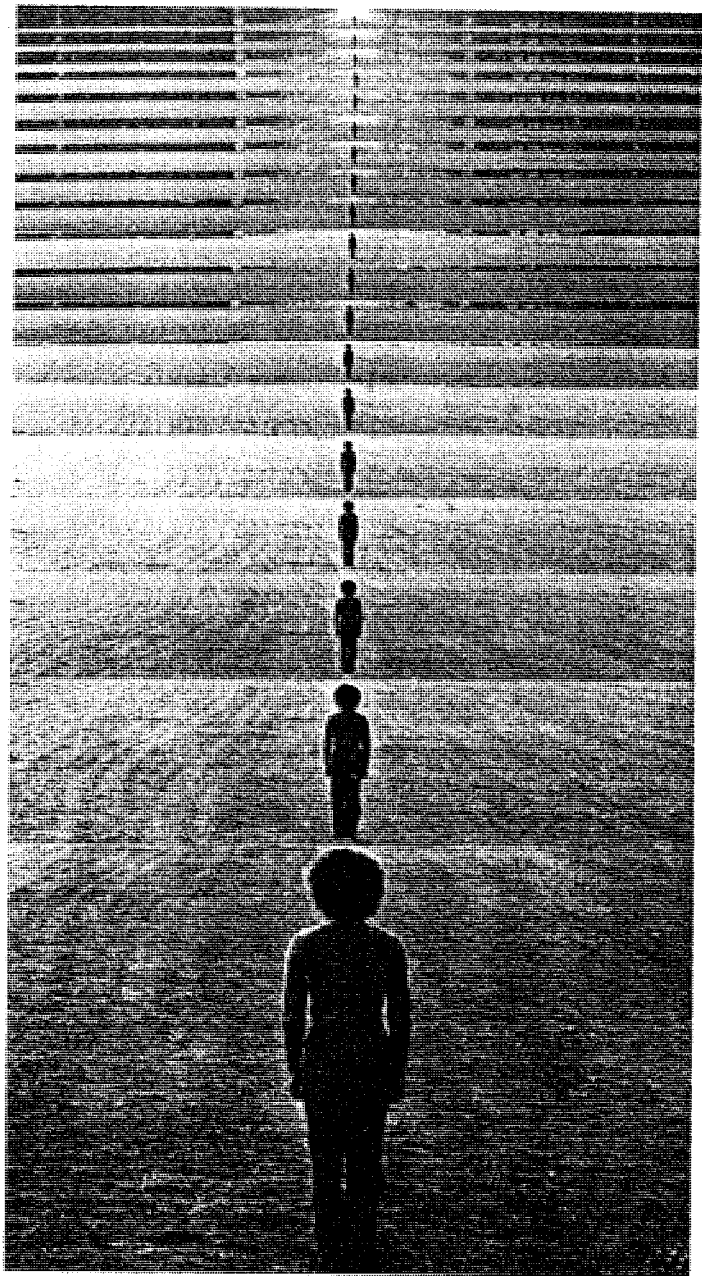
África do Sul - **ALEXIS PRELLER** - Icarus I, 1973.



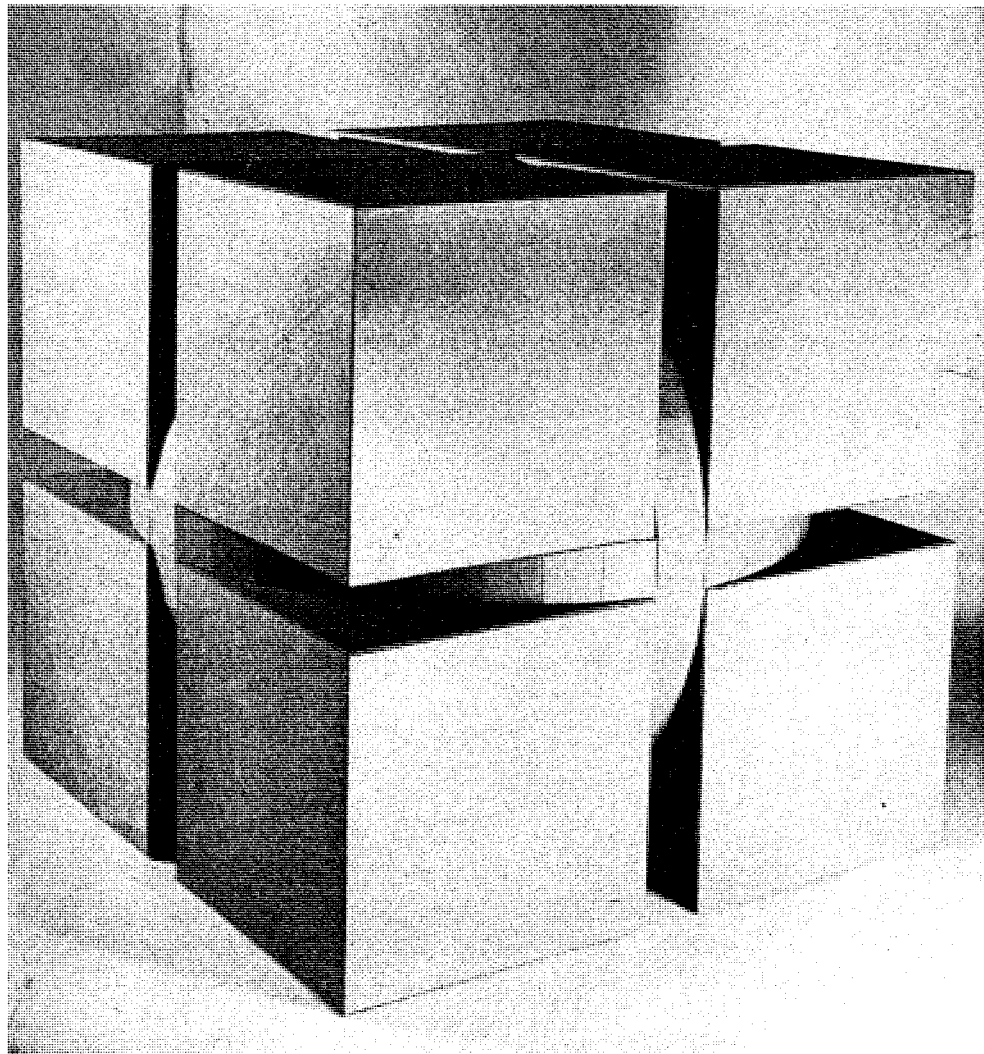
Africa do Sul - **EPHRAIM SIQUBU** - The Zulu Wedding.



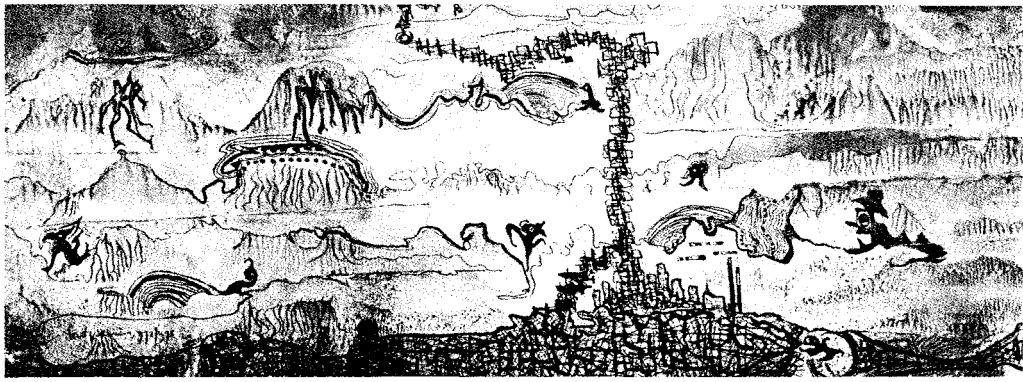
África do Sul - **LEONARDO MATSOSO** - The Bushmen.



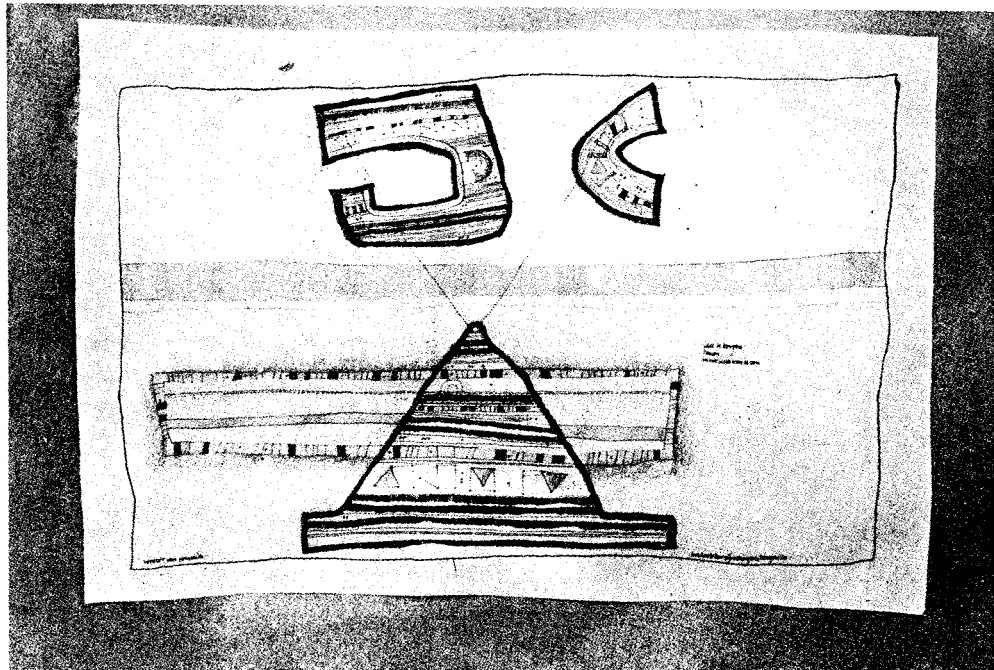
Alemanha - **KLAUS RINKE** - Deplazierny, 1972.



Alemanha - **ERWIN HEERICH** - Karton Plastiken.

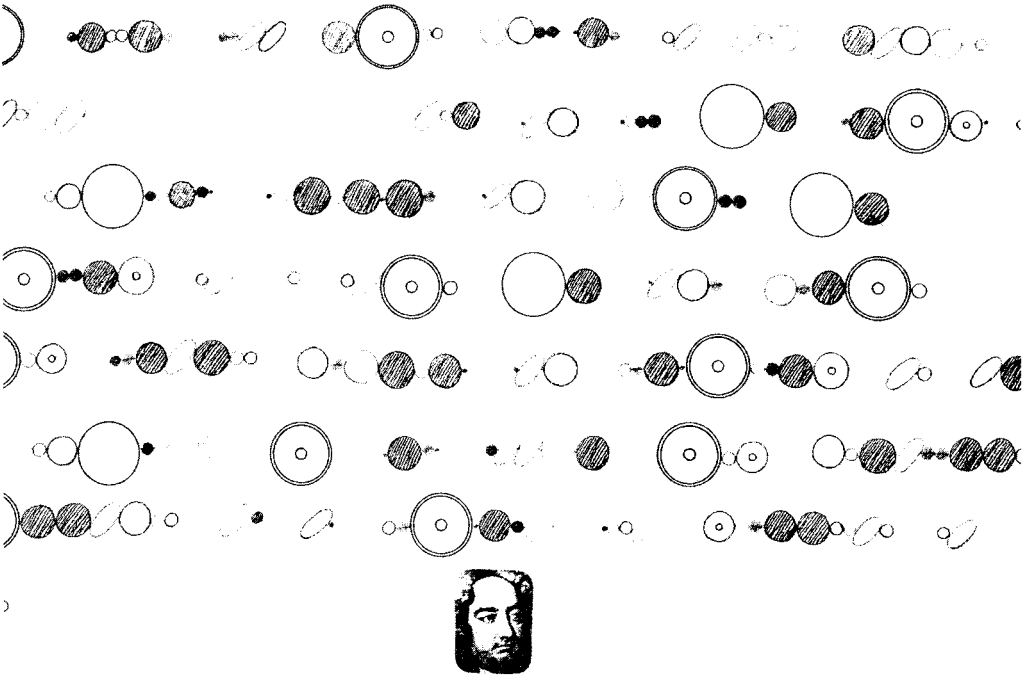


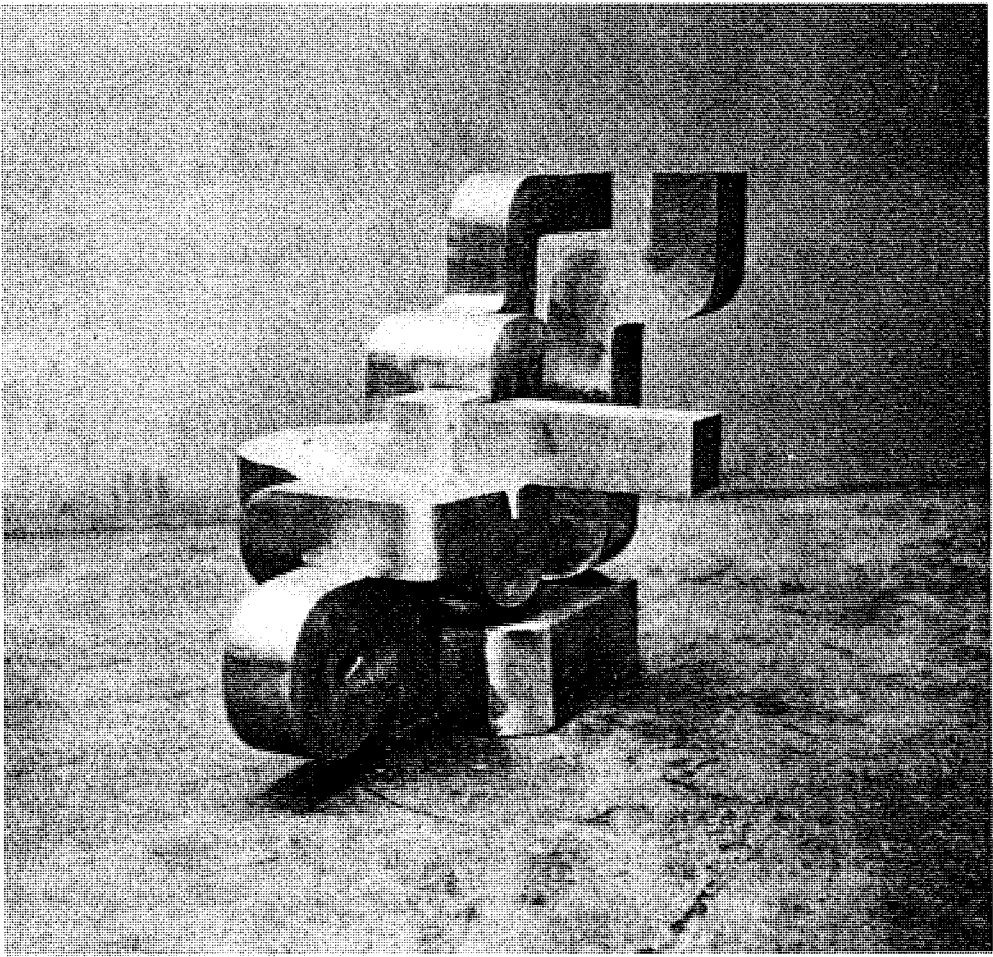
Antilhas Holandesas - **FRANSJE DIEKMANN** - Of the Country between
Life and Death.



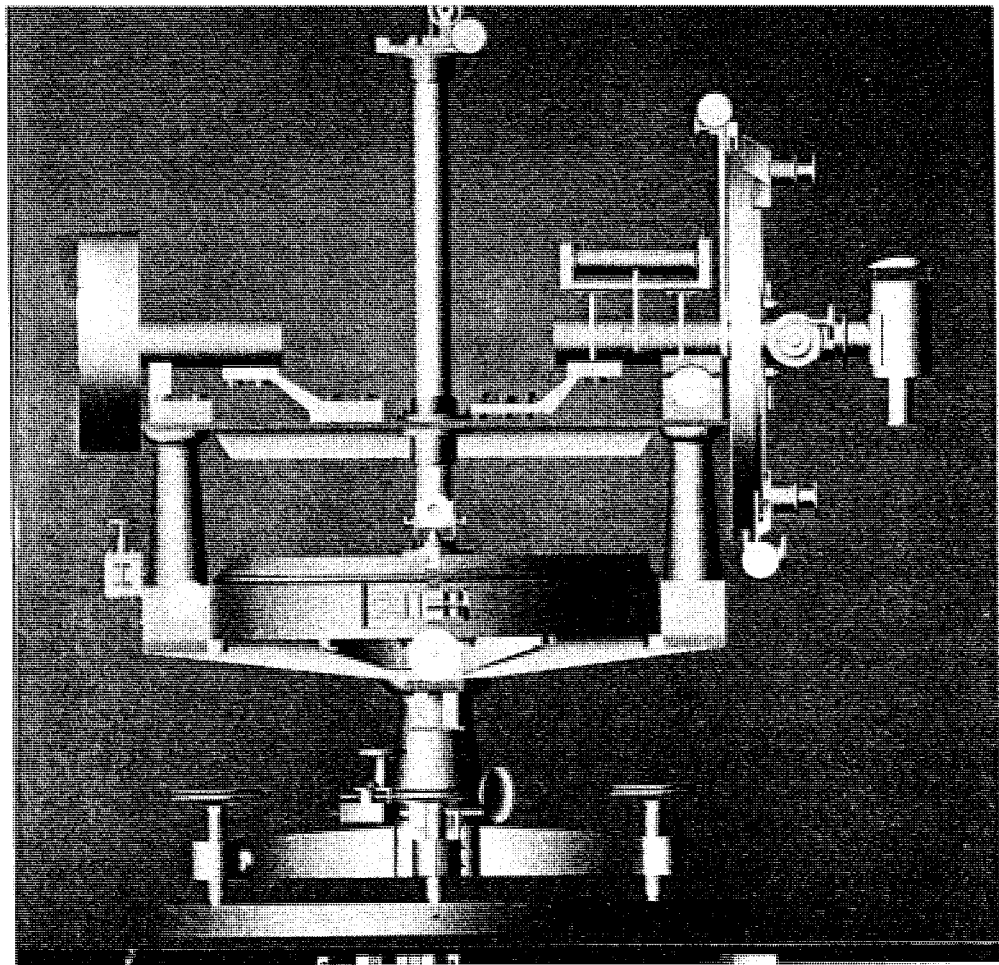


Áustria - **JÜRGEN MESSENSEE** - Fravenkopf, 1972.

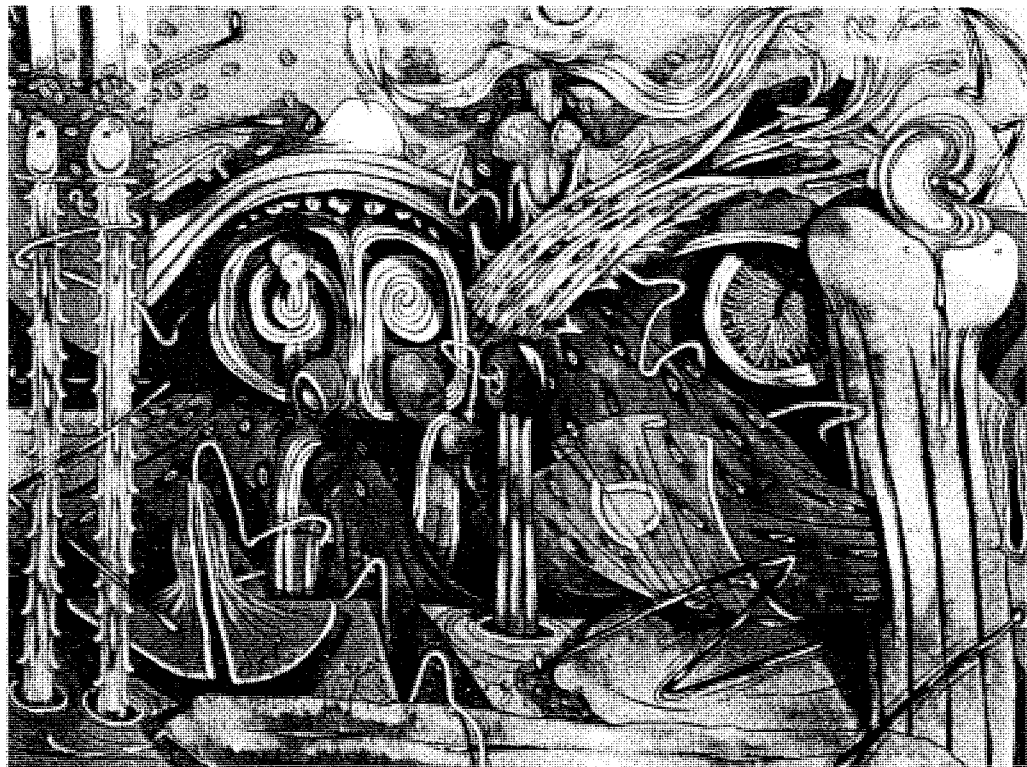




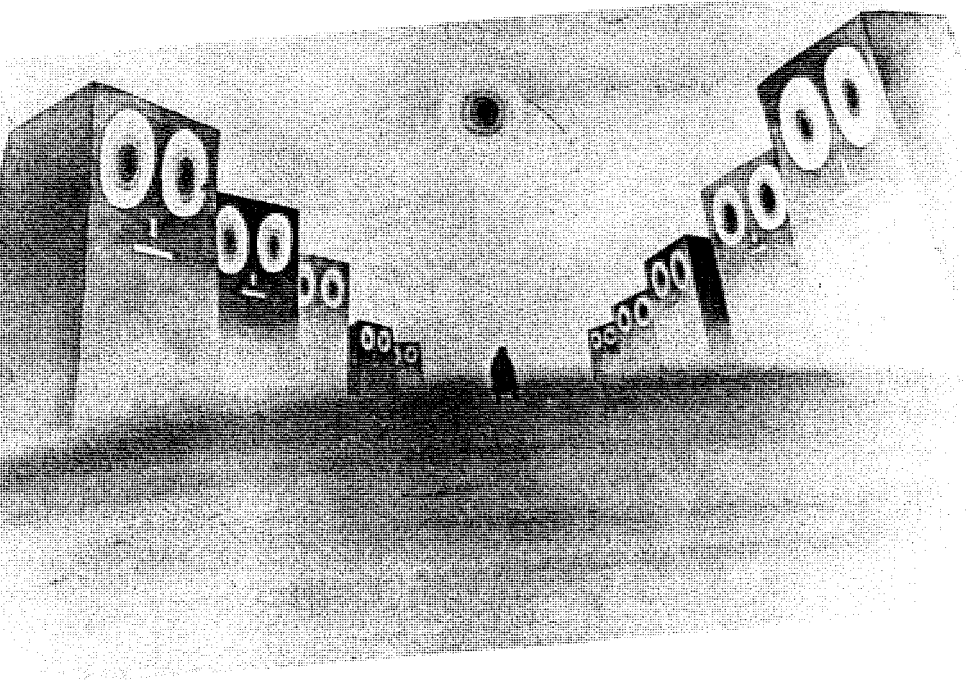
Áustria - **ERWIN REITER** - Stürzender Astronaut.



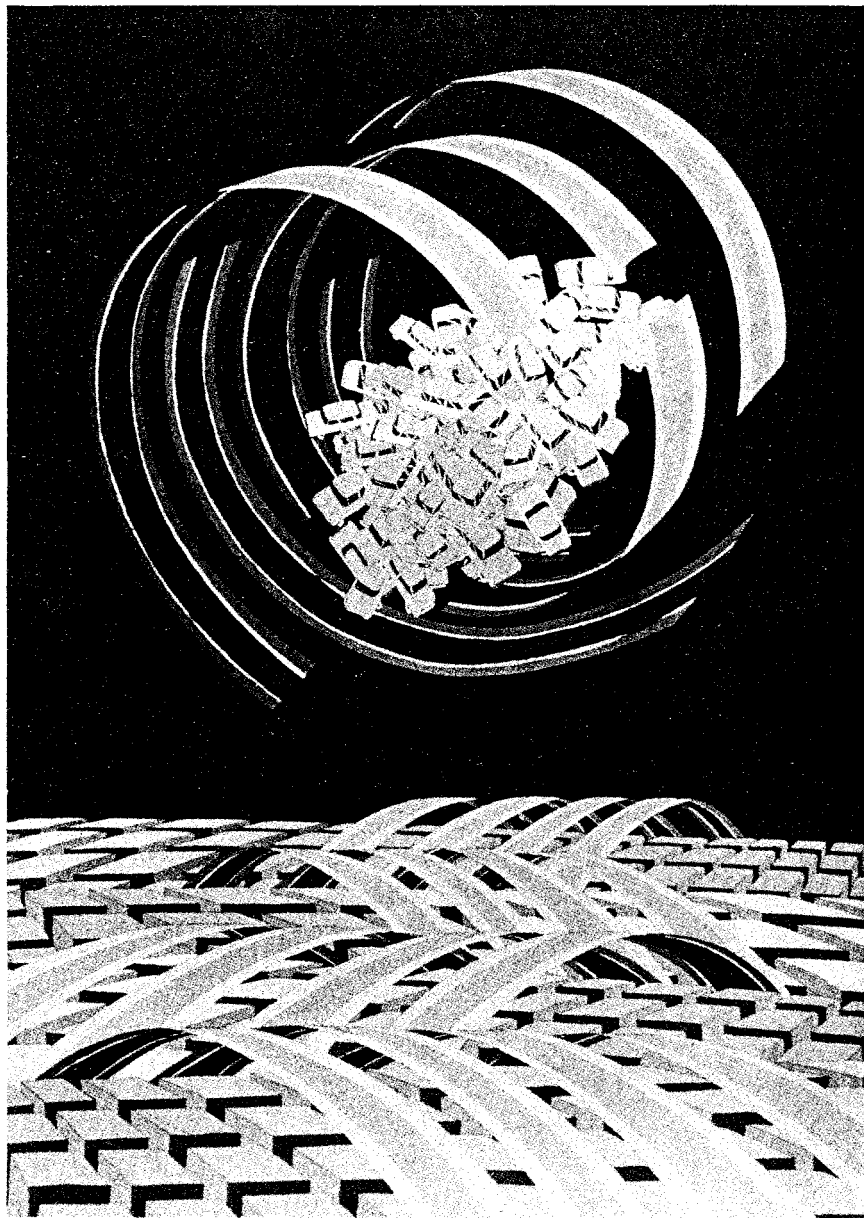
Bélgica - **ROGER NELLENS** - Mécanique Azymutale, 1973.



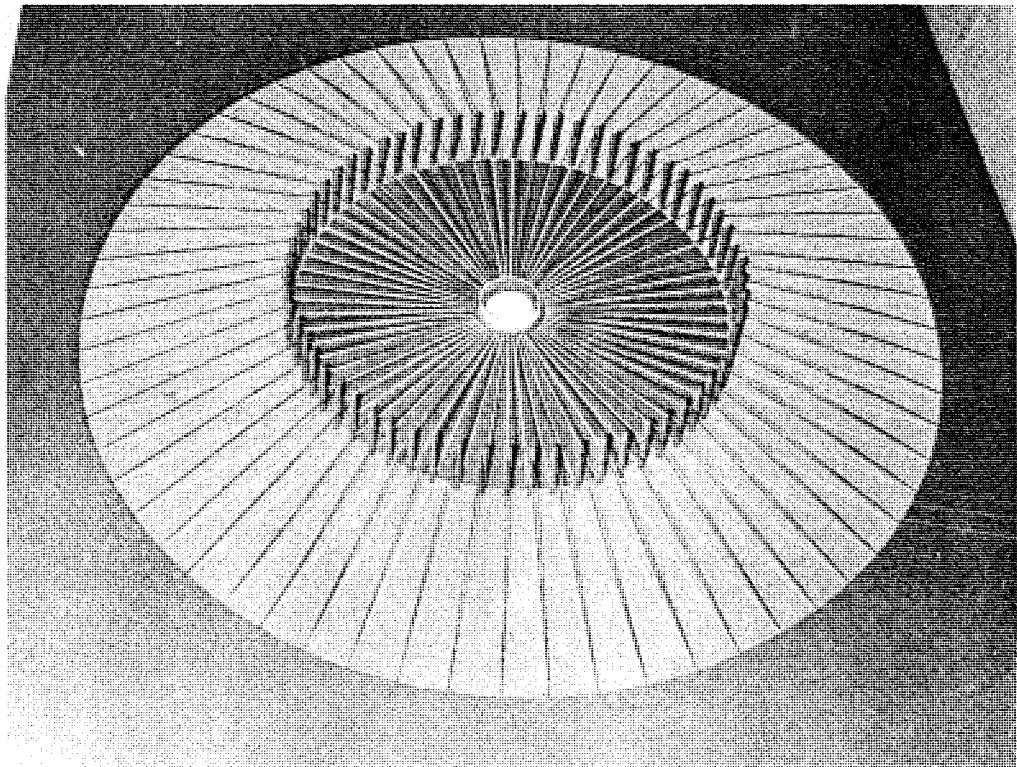
Bélgica - **J. CHEMAY** - Montagne Fecondé, 1973.



Bélgica - J. M. FOLON - Seul, 1973.



Bélgica - **F. FLAUSEN** - Routes Spatiales VI, 1973.



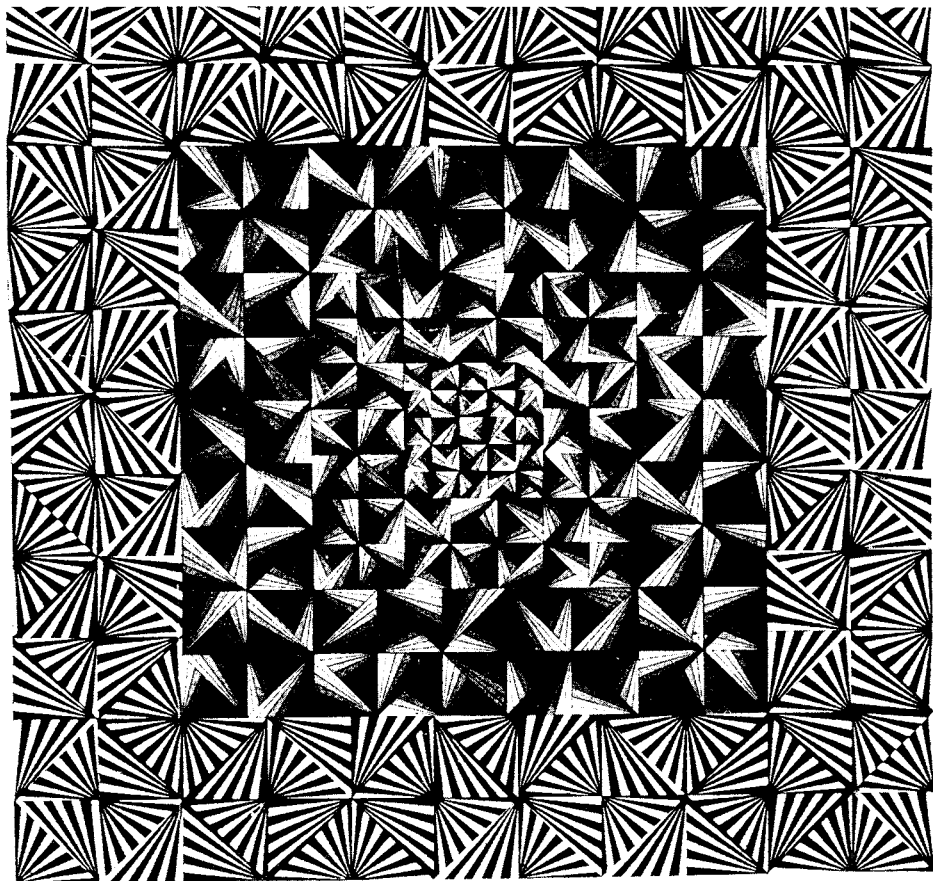


Bolivia - **NORAH BELTRAN** - Incomunicación, 1973.

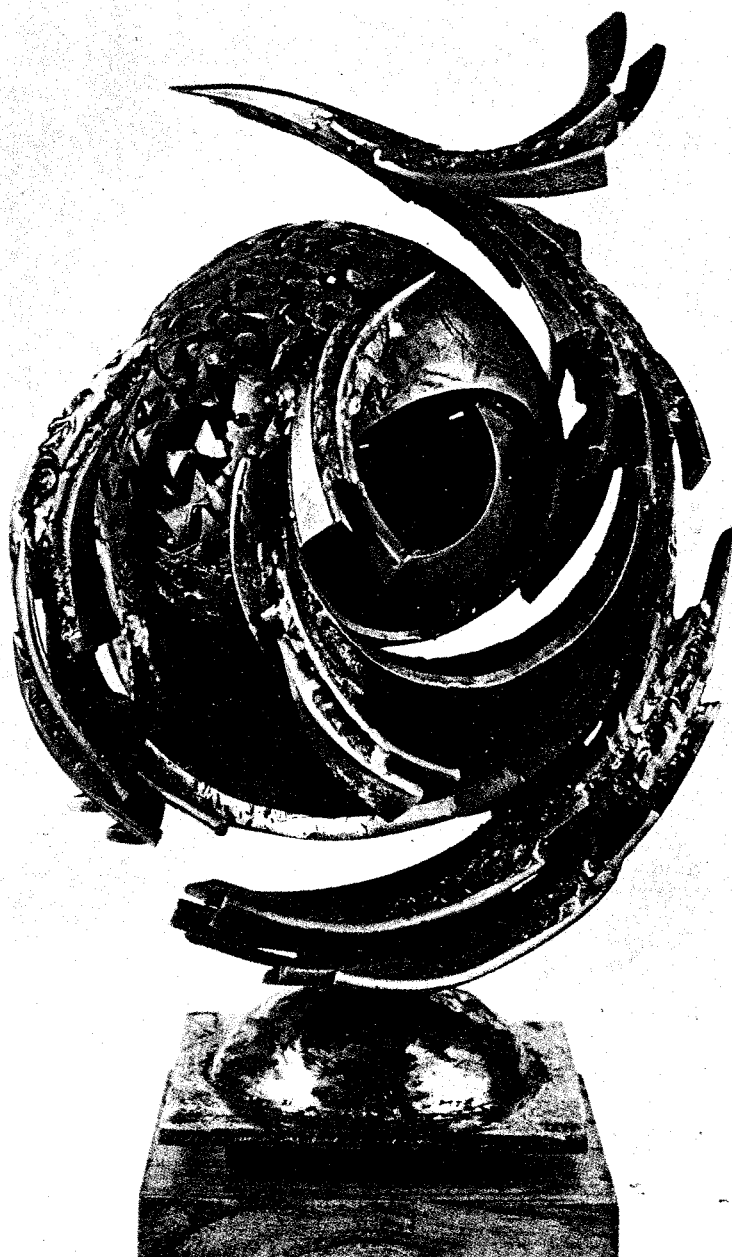


TILAK SAMARAWICKREMA / SEP 70 USJ

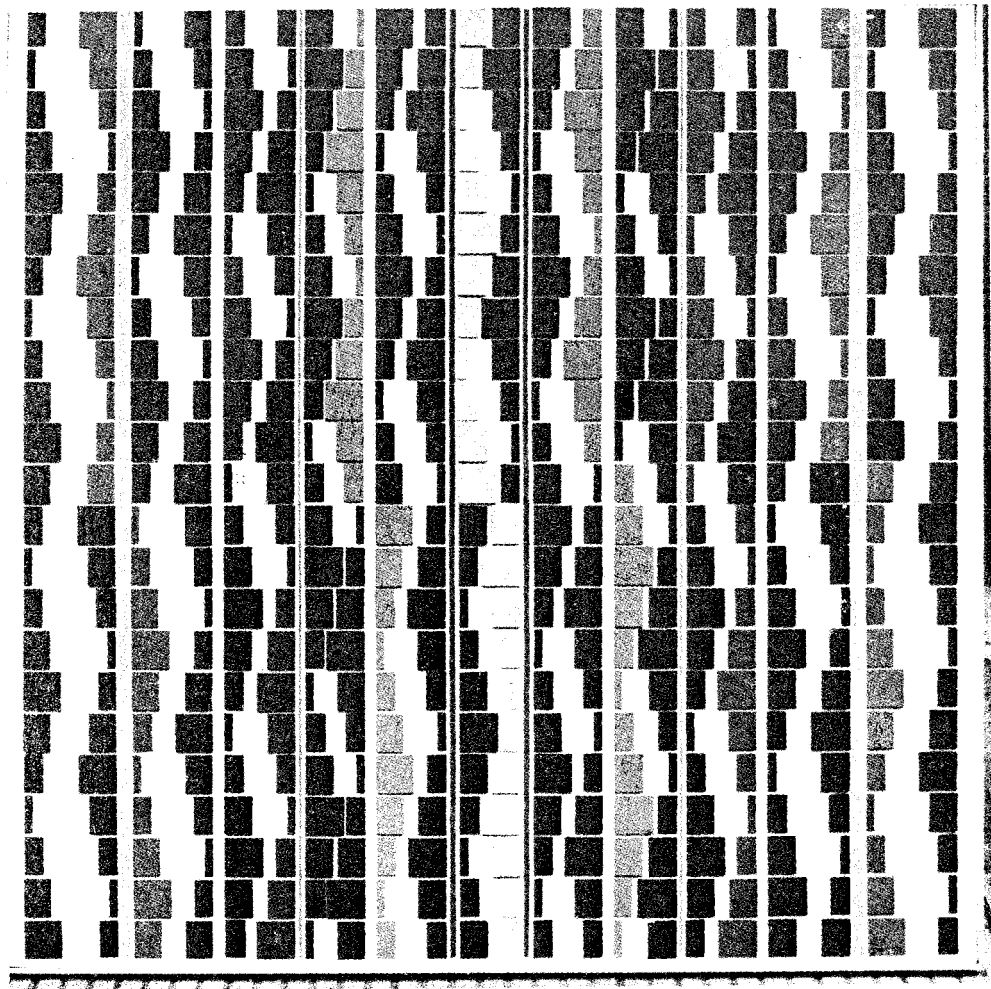
Ceilão - **TILAK SAMARAWICKREMA** - Pescatori.



Argentina - **ALICIA ORLANDI** - Retrato - Monumento.



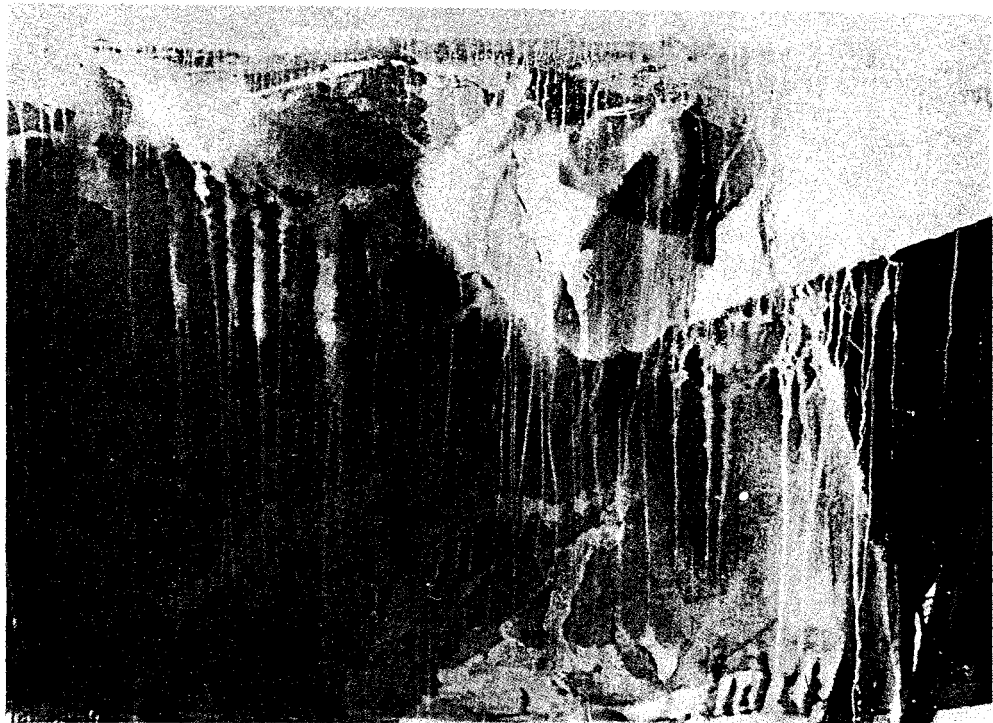
Chile - **SERGIO CASTILLO** - Explosión Concreta, 1973.



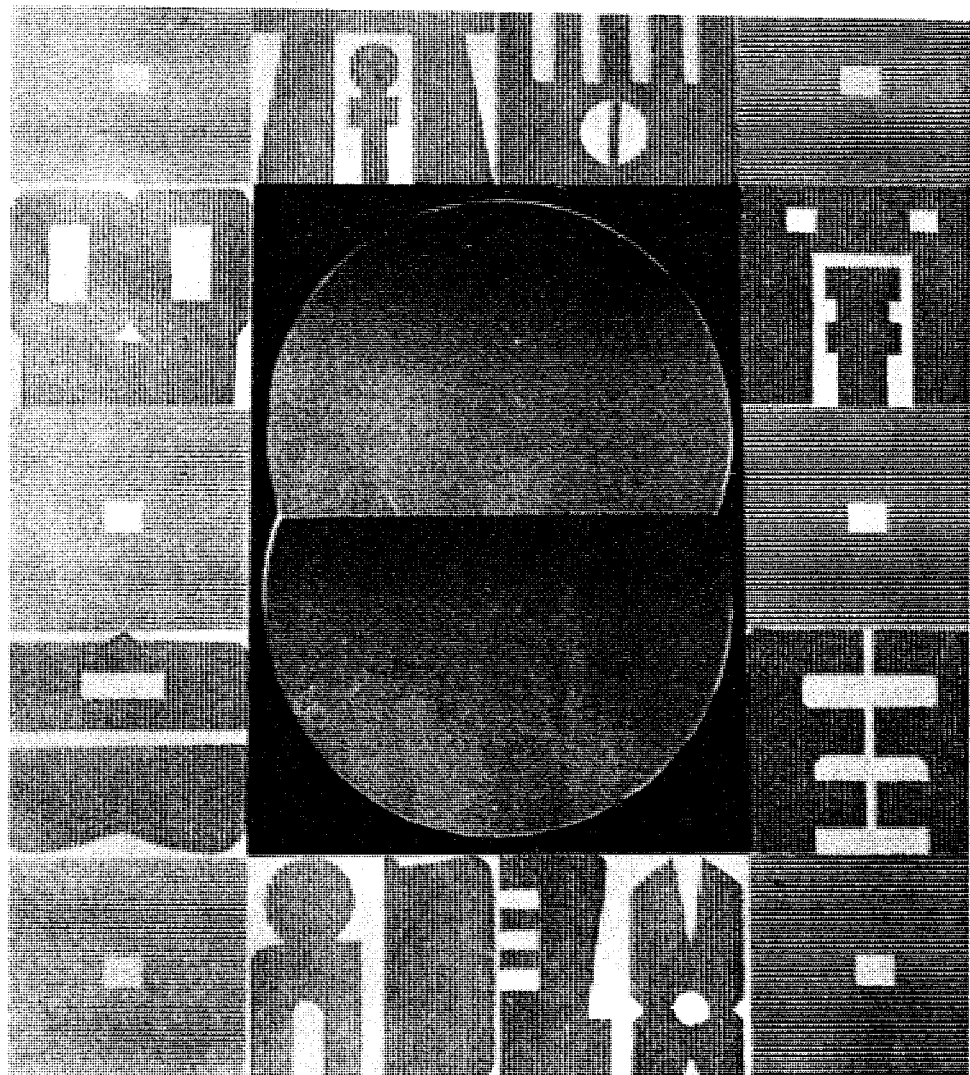
Chile - **MATHILDE PEREZ** - Composición Seis, 1973.



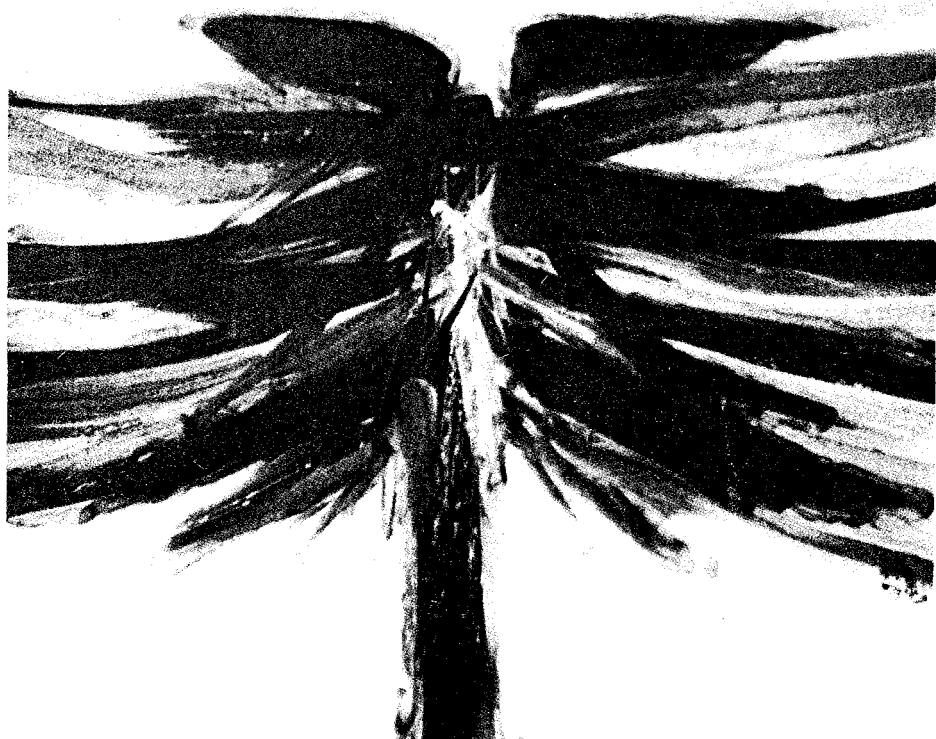
Chile - **CARMEN ALDUNATE** - Sauna, 1973.



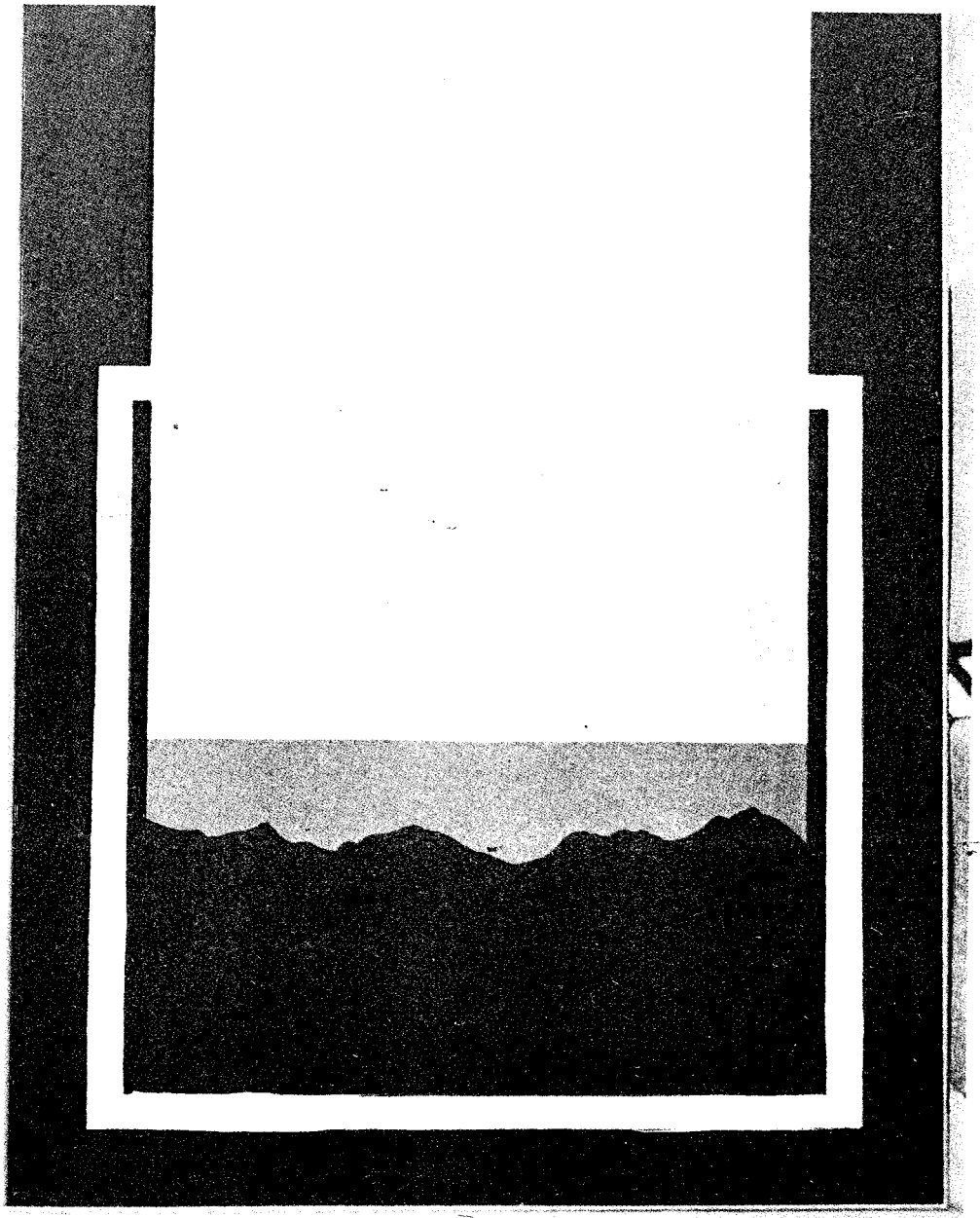
China - **CHE CHUANG** - Landscape 4.



China - **LIAO SHIOU PING** - Coupling.



China - **CHUNG-KUANG KOO** - K. 053.



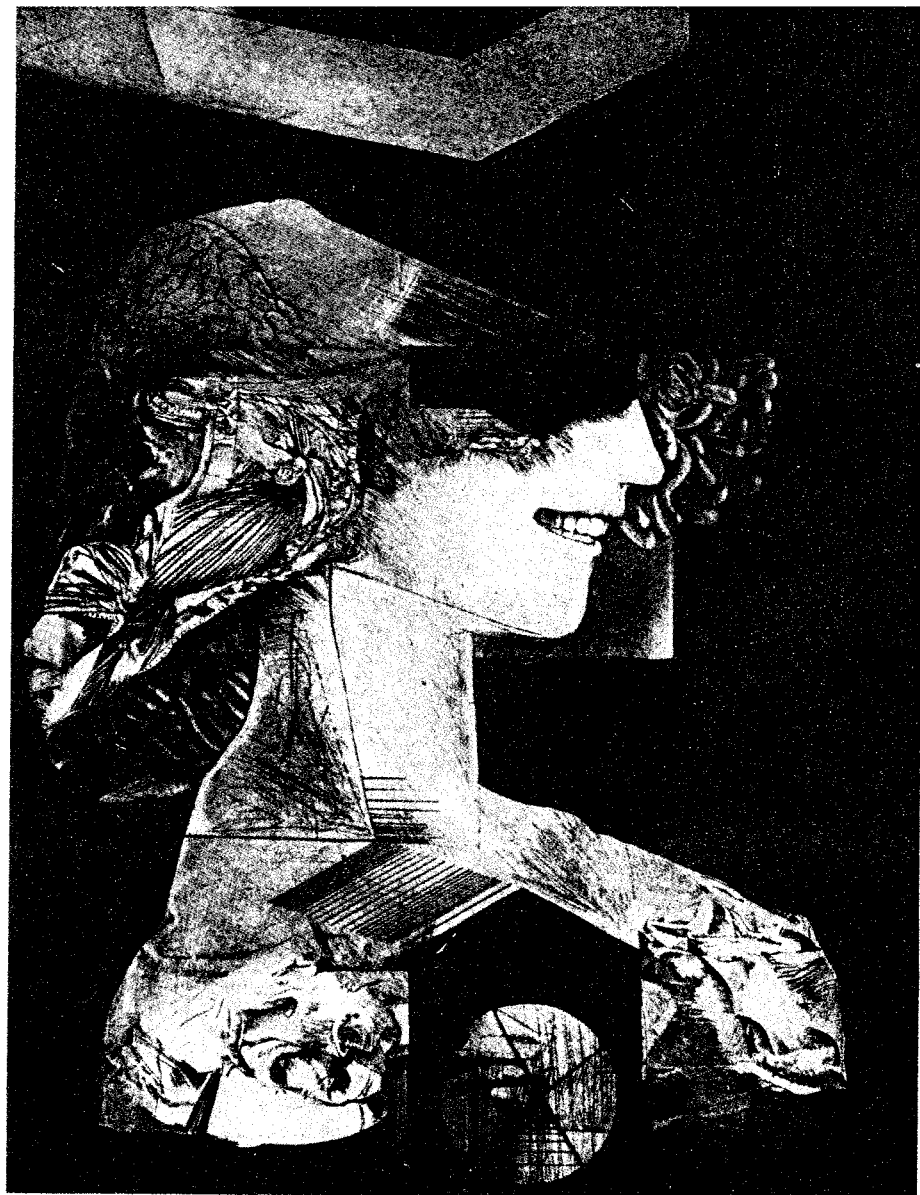
Chipre - **MICHAEL PHOENIKARIDES** - Composition.



Chipre - **ANDY ADAMOS** - Angelnose.



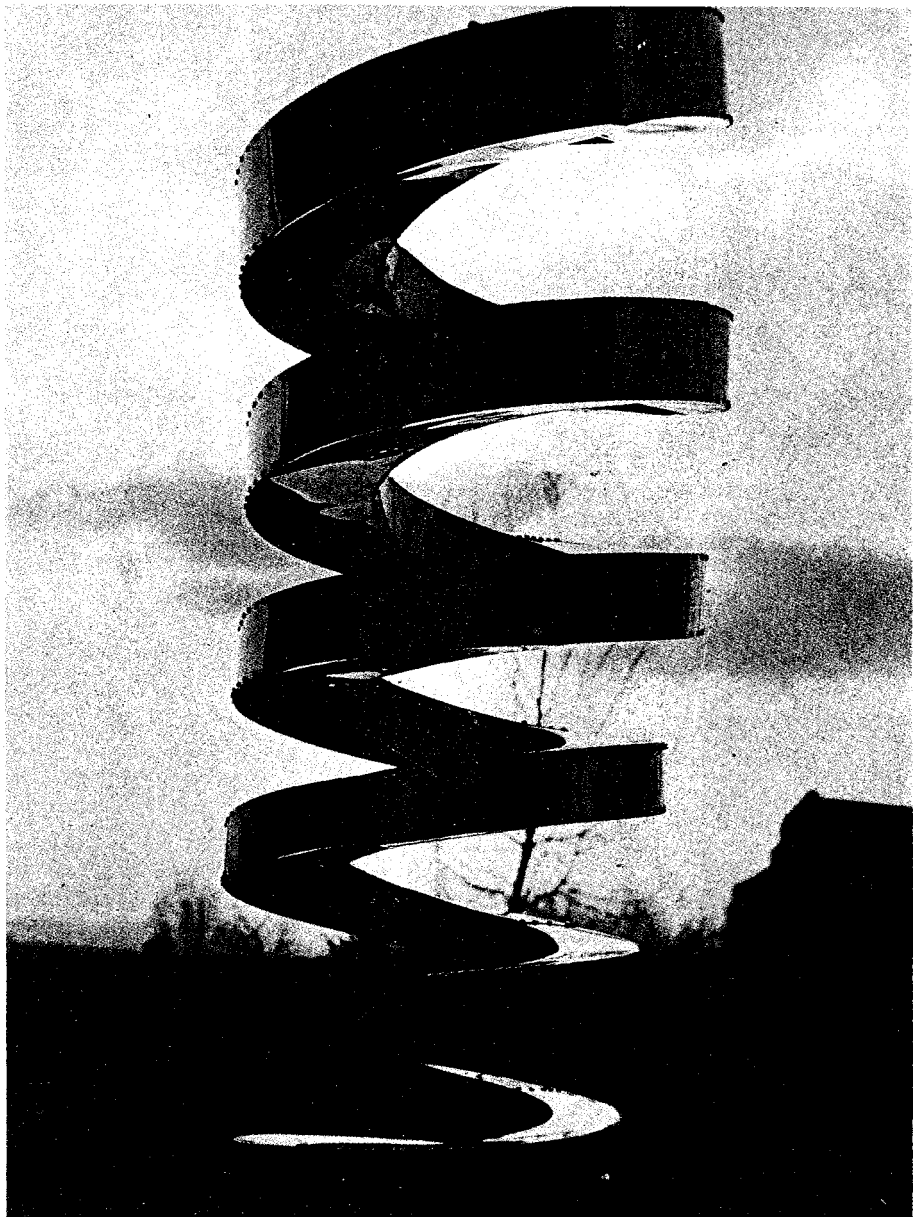
Colômbia - **LUIS CABALLERO** - Pintura Anedótica.



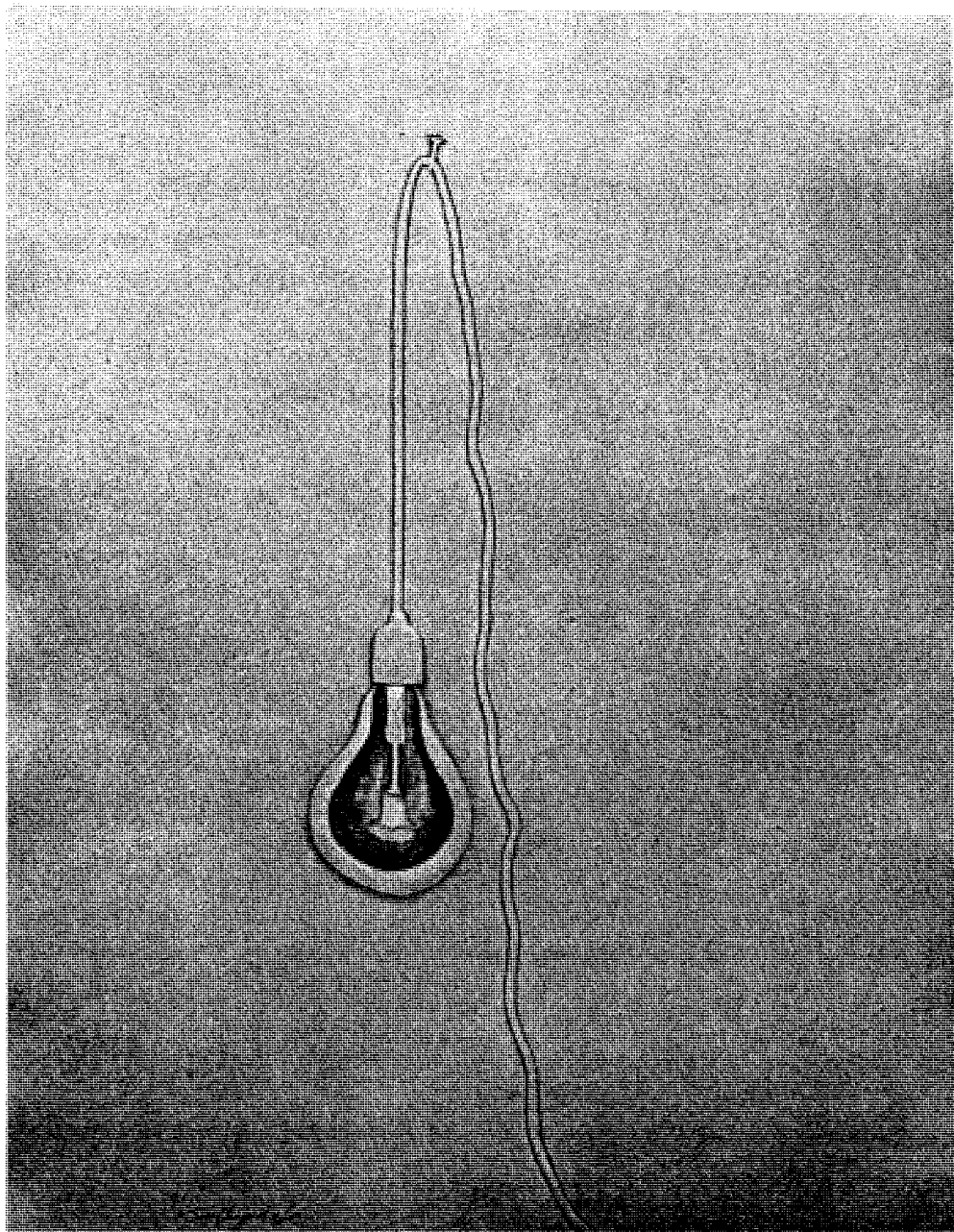
Colômbia - **JUAN ANTONIO R.** - Retrato de un desconocido.



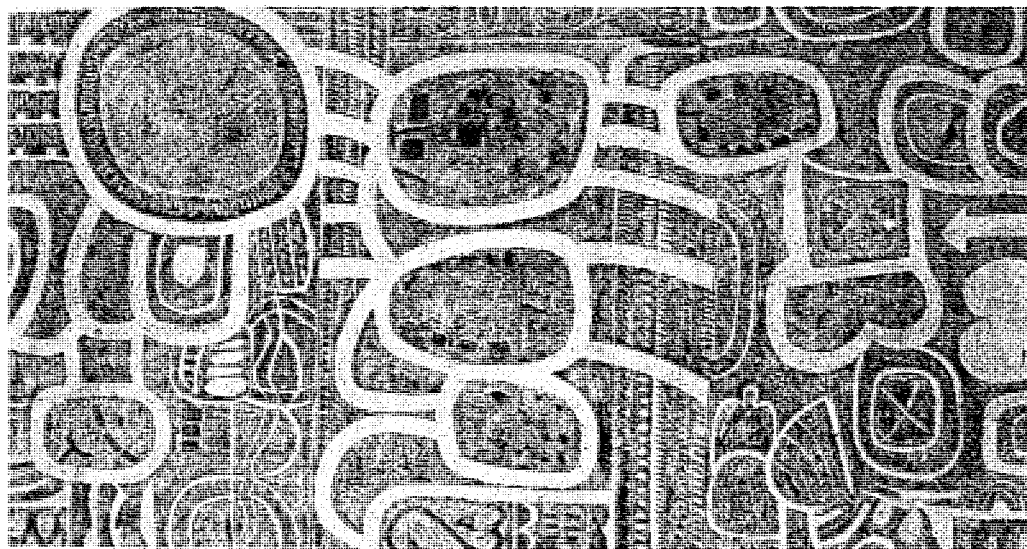
Coréia - **KUN-MO CHUNG** - Zen.



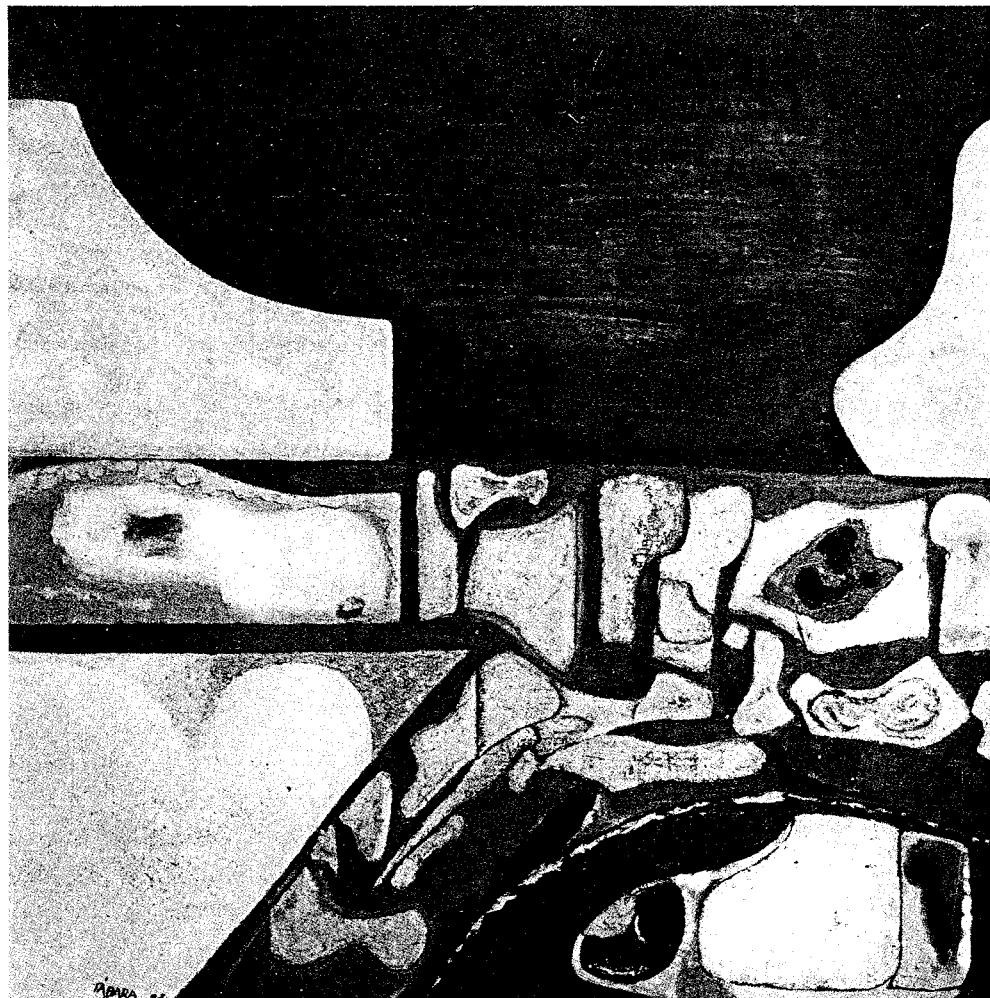
Coréia - **TAI-SUNG KANG** - The Rhythm of Ring Shape.



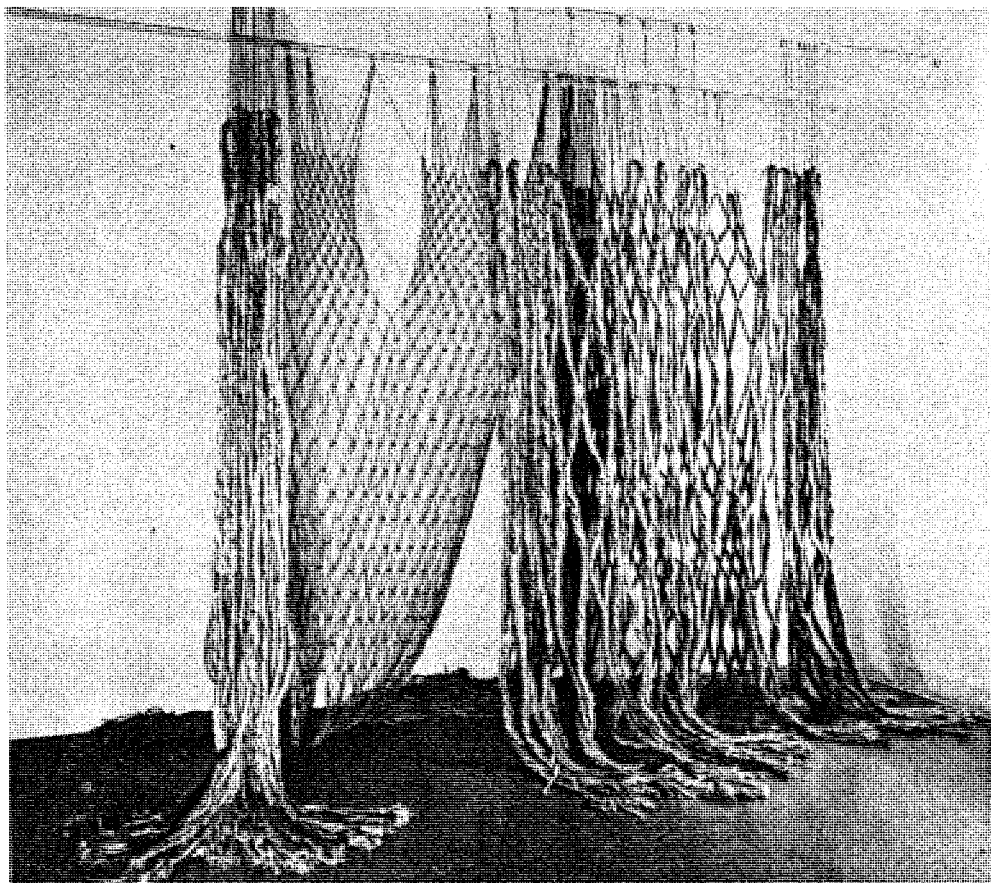
Coréia - **CONG-HAK KIM** - Lamp I.



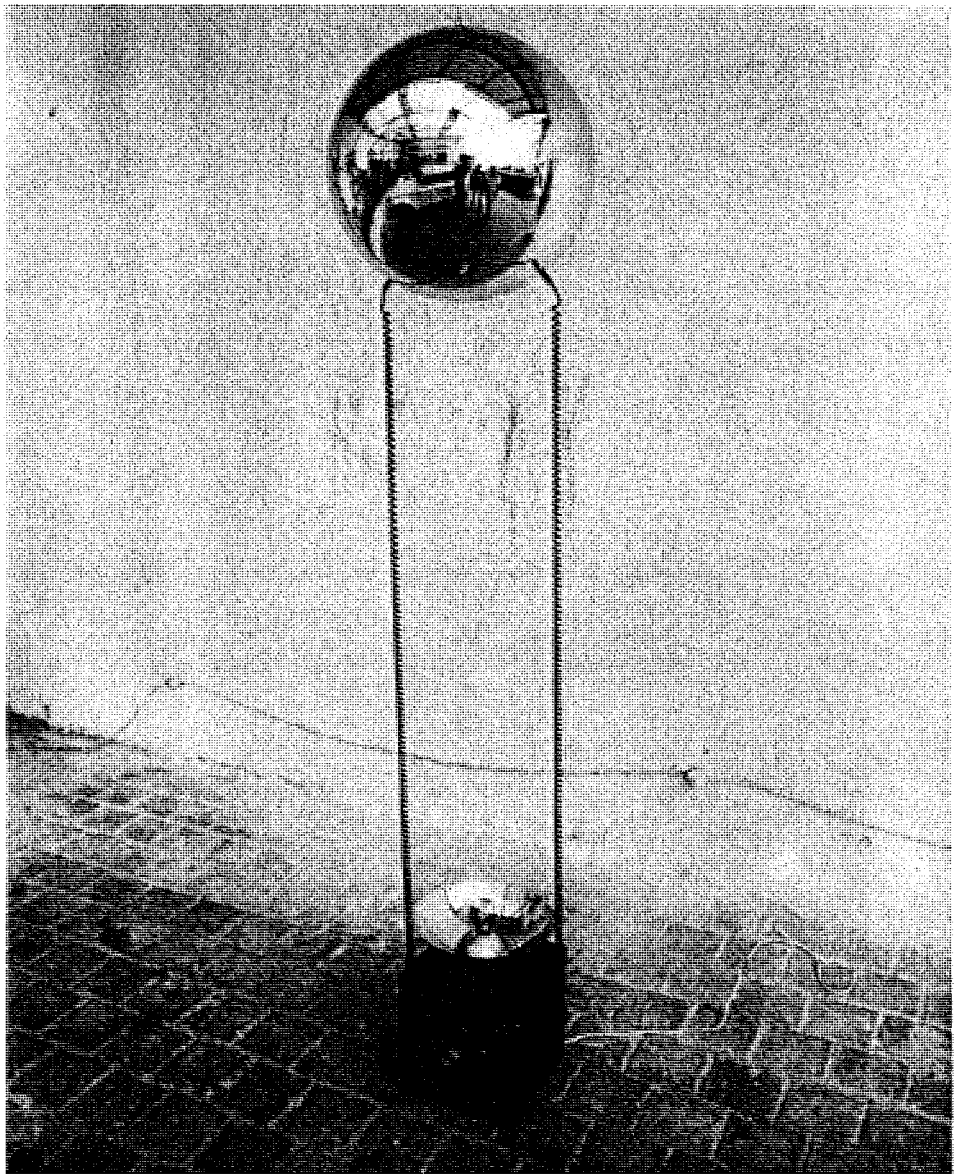
Ecuador - **ANIBAL VILLACIS** - Calendario Precolombino.



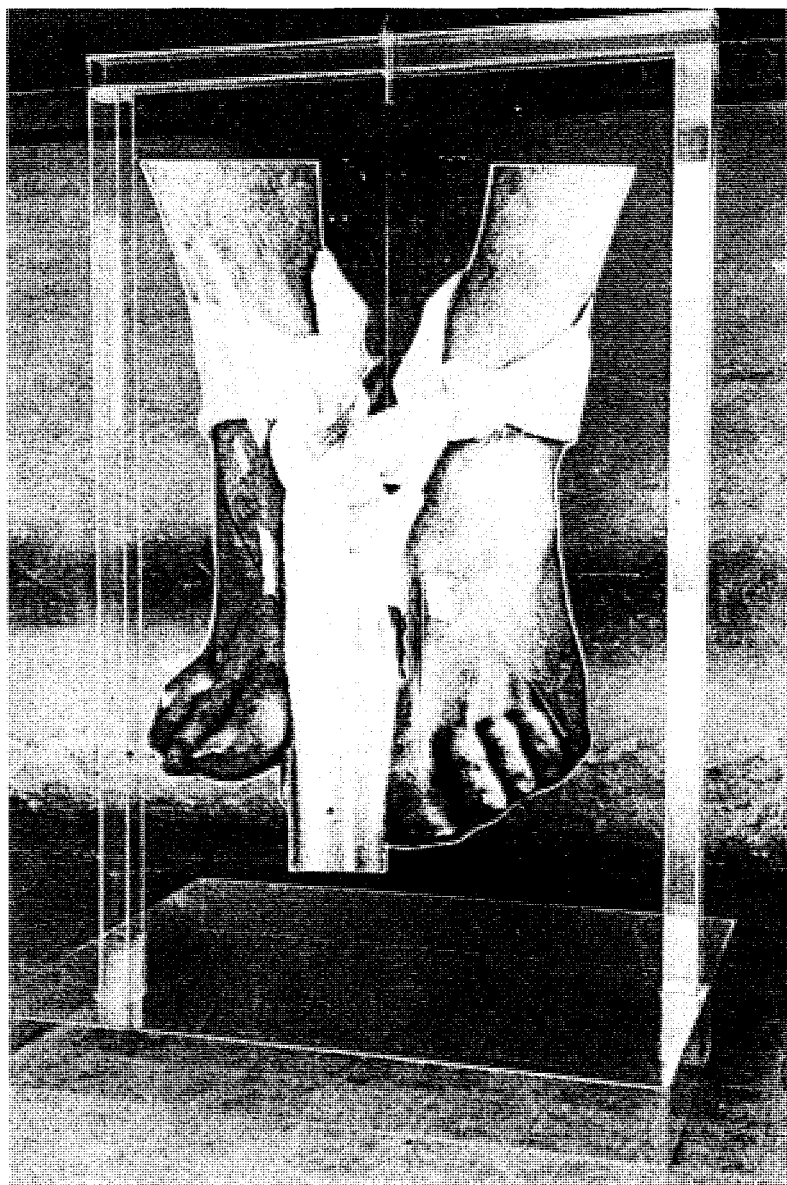
Equador - **ENRIQUE TABANA** - Paisaje, 1973.



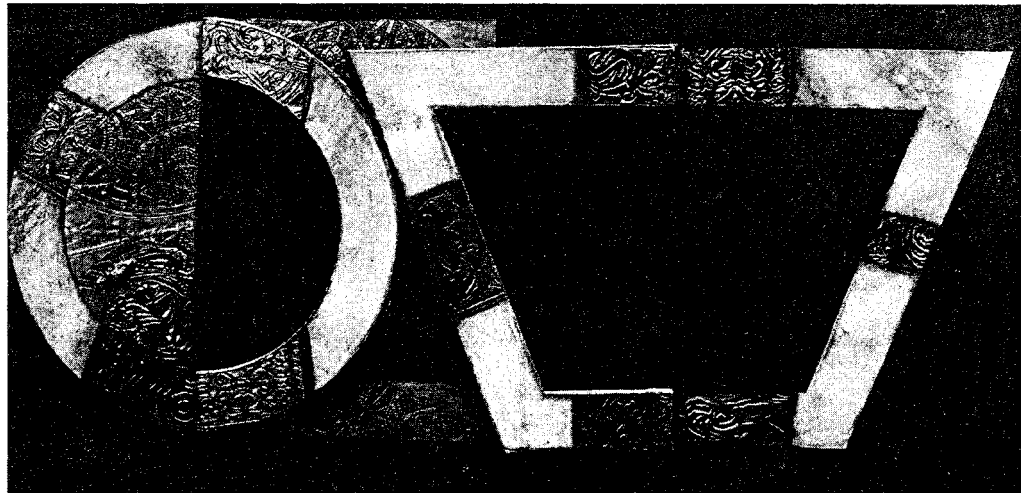
Espanha - **AURELIA MUÑOZ** - Xarxes Vegetals.



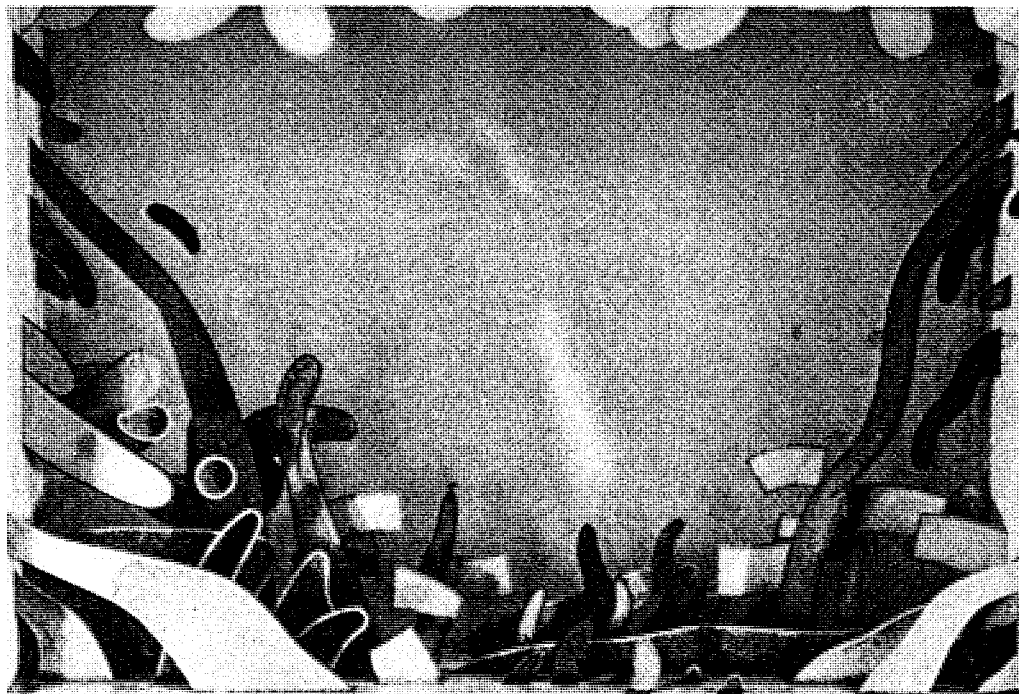
Espanha - **LUIS LUGAN** - Ritmo-Luz-Sonido-Esfera.



Espanha - **DARIO VILLALBA** - Pies, 1973.



Espanha - **JULIAN MARTIN DE VIDALES** - Composición.



Estados Unidos - **EDWARD FLOOD** - Panama, 1973.



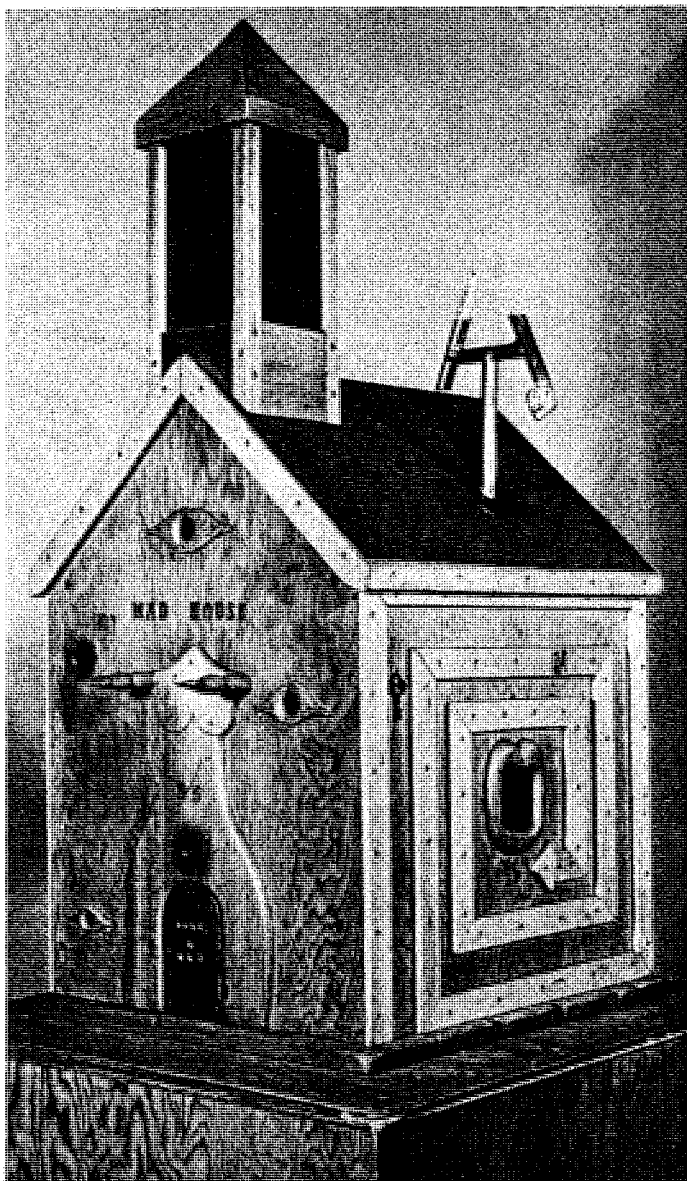
Estados Unidos - **JIM NUTT** - It's a Long Way Down.



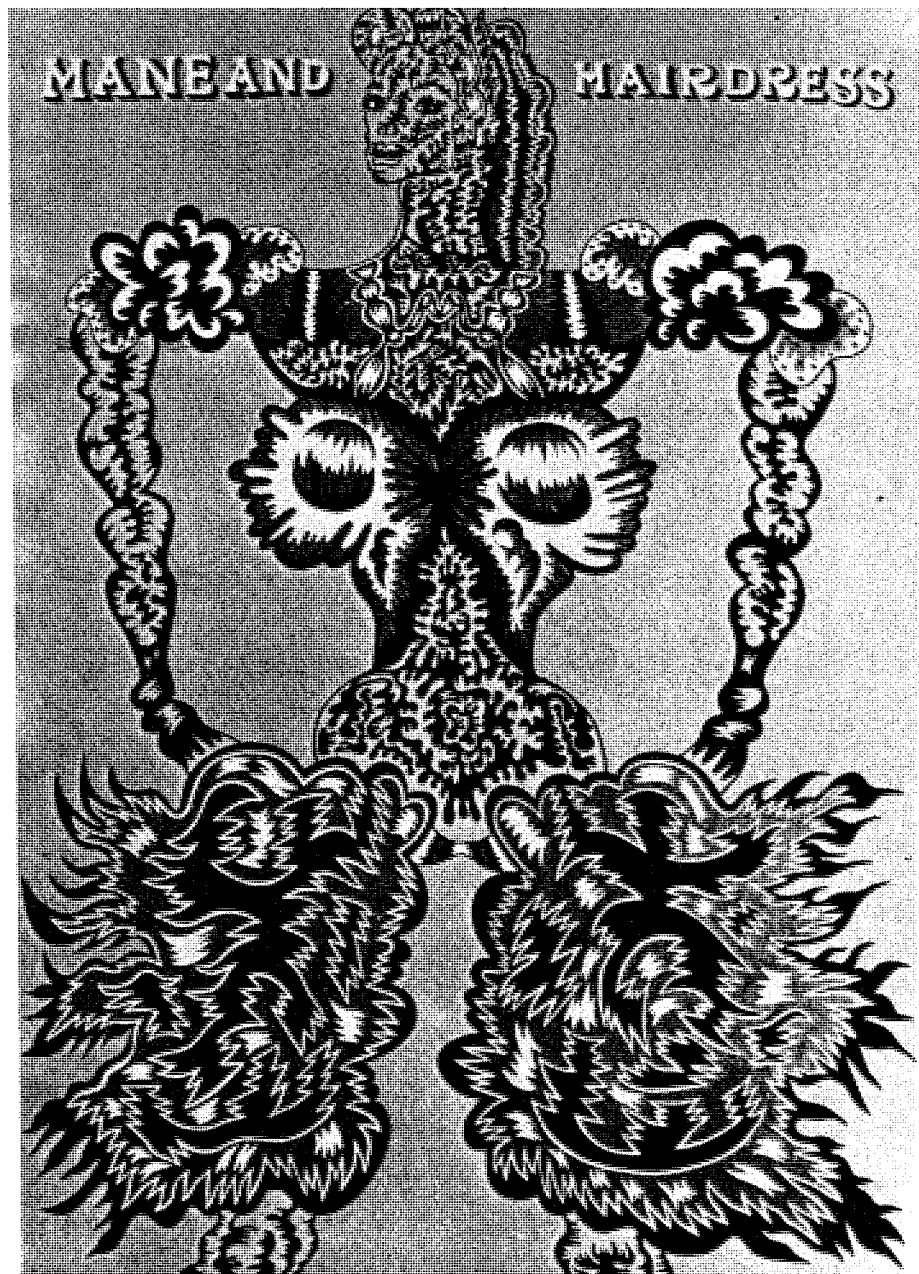
Estados Unidos - **GLADYS NILSSOM** - Reclying Blakveenus Rabitt.



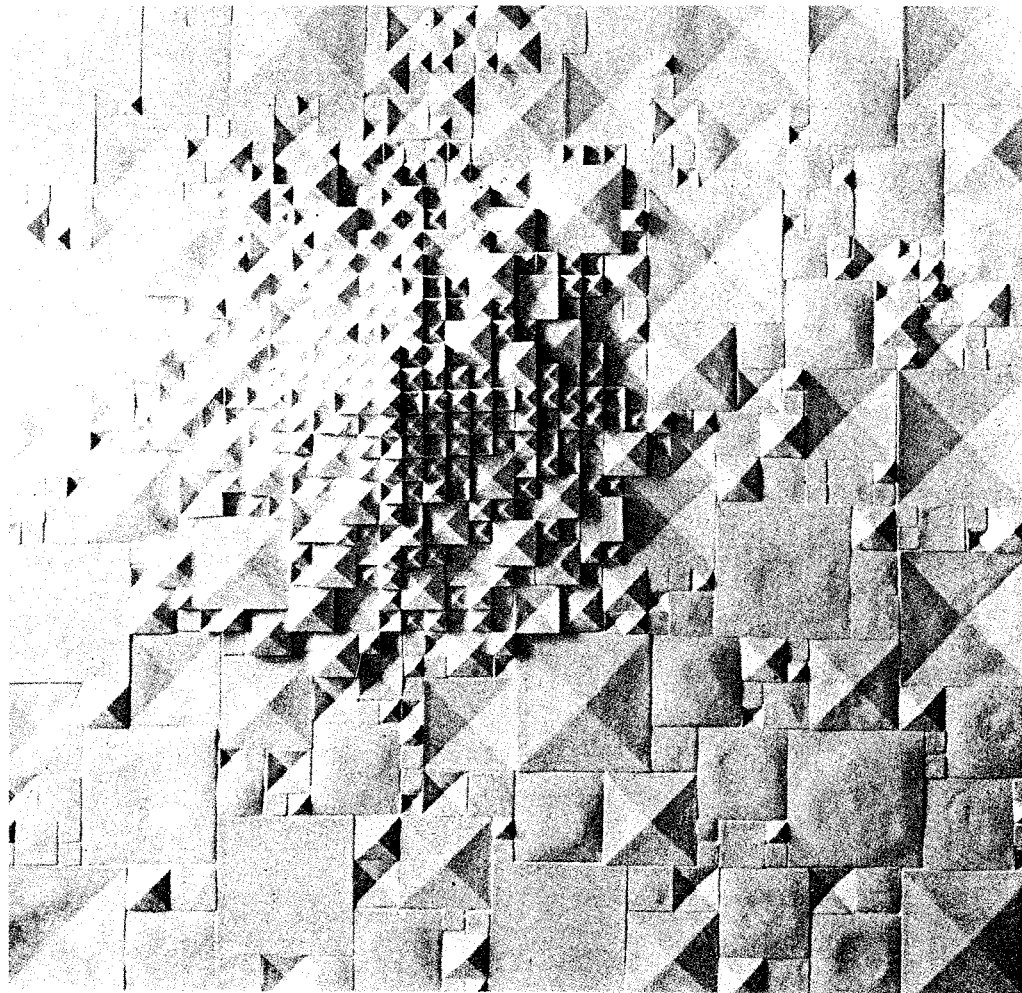
Estados Unidos - **CHRISTINA RAMBERG** - False Bloom.



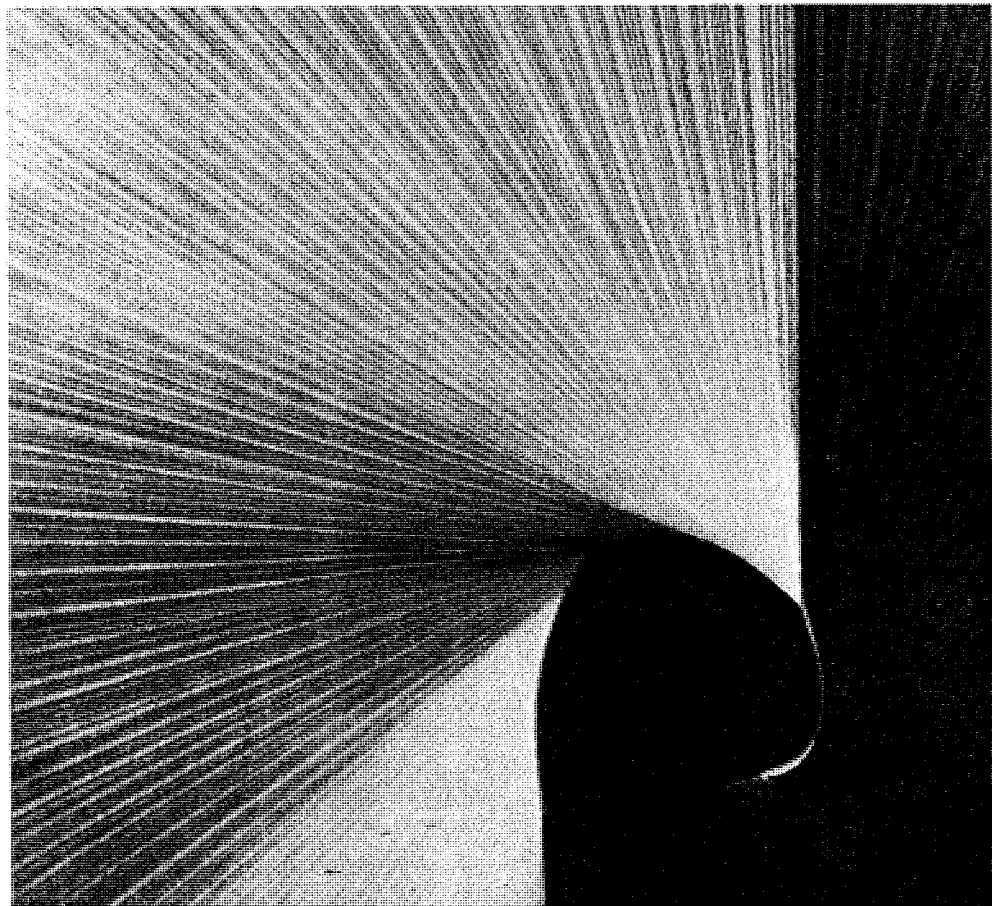
Estados Unidos - **H. C. WESTERMANN** - Mad Horse.



Estados Unidos - **KARL WIRSUN** - Mane and Hairdress.



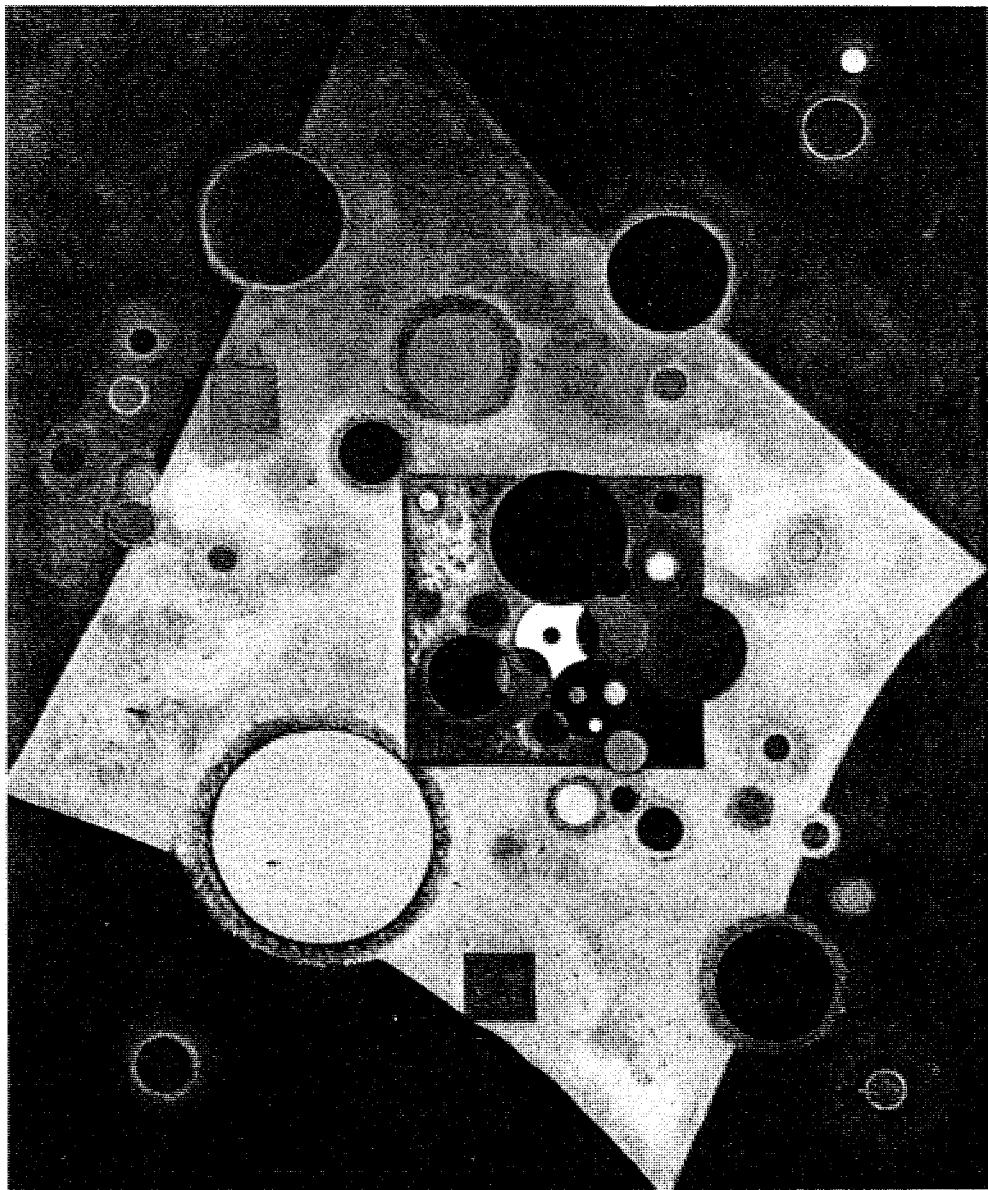
Finlândia - **RUT BRYK** - Hill, 1972.



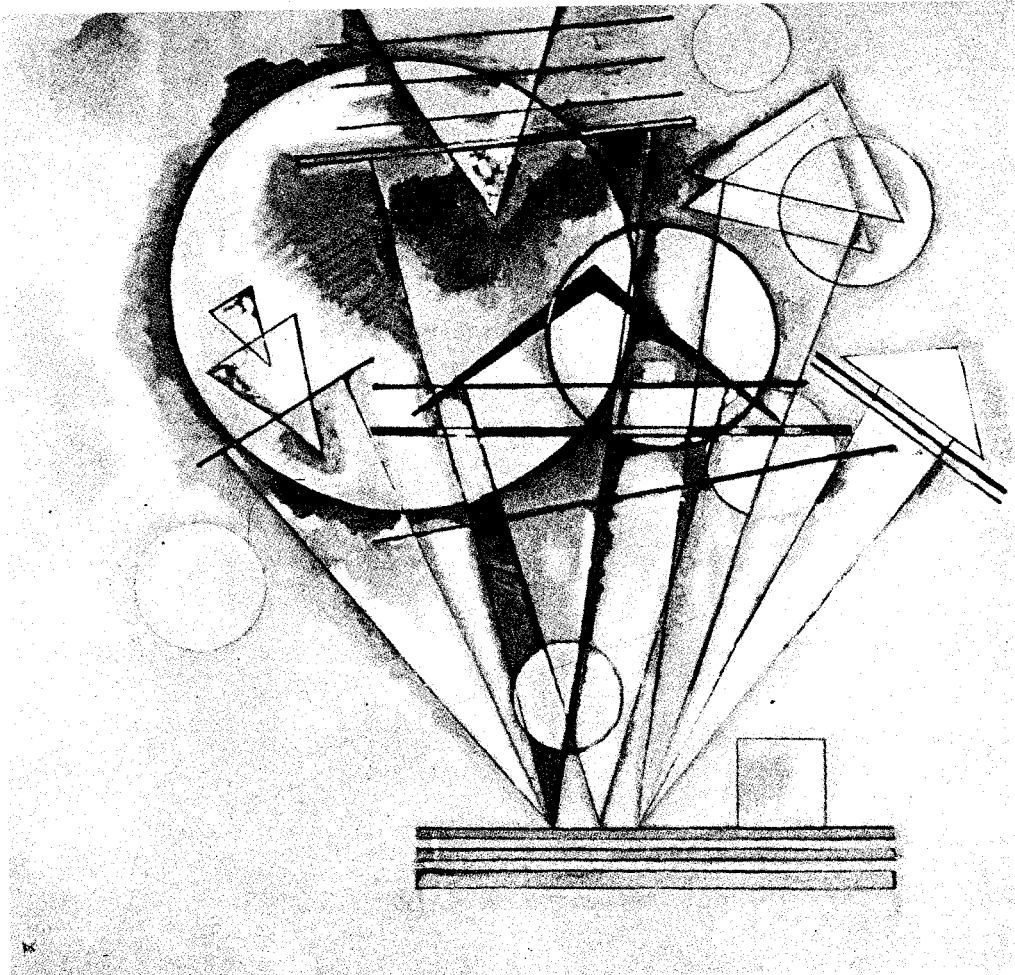
Finlândia - **TAPIO WIRKKALA** - Filigrana, 1973.



França - **KANDINSKY** - Mouvement I.



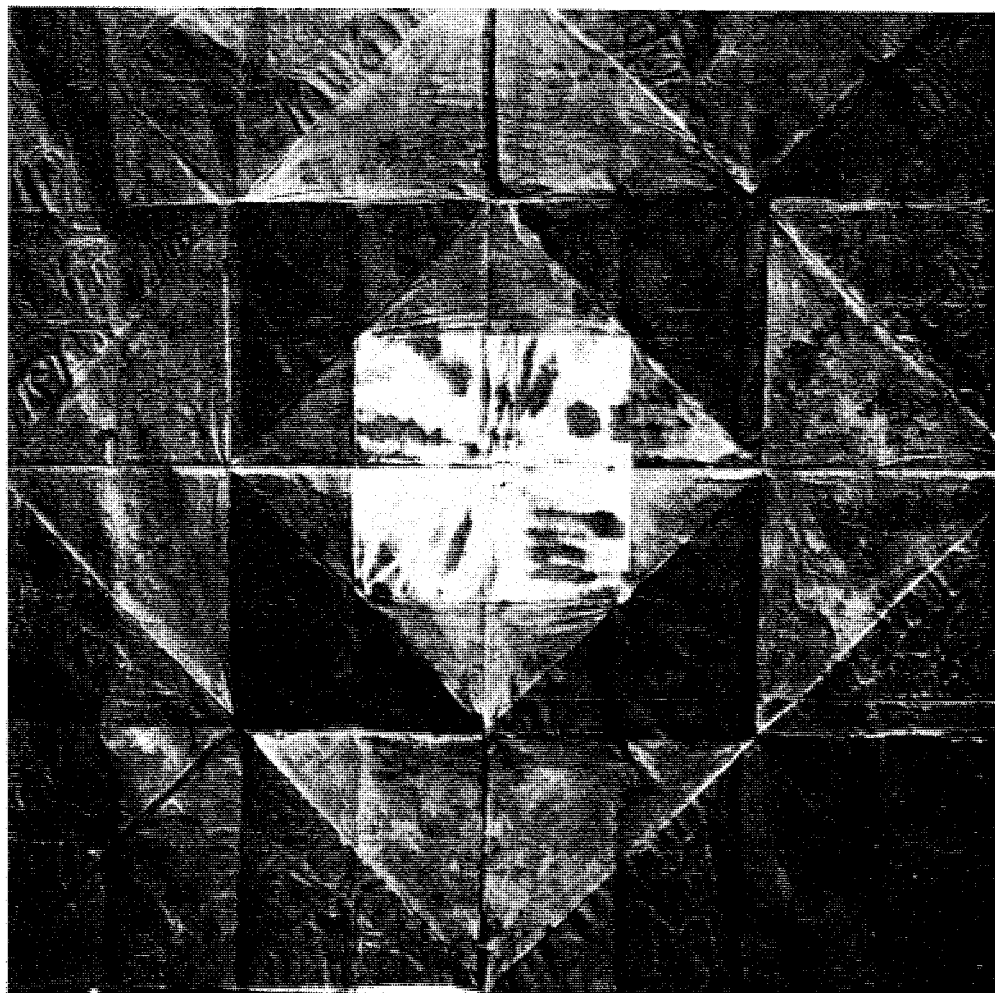
França - **KANDINSKY** - Accent en Rose, 1926.



França - **KANDINSKY** - Sur des Pointes, 1928.



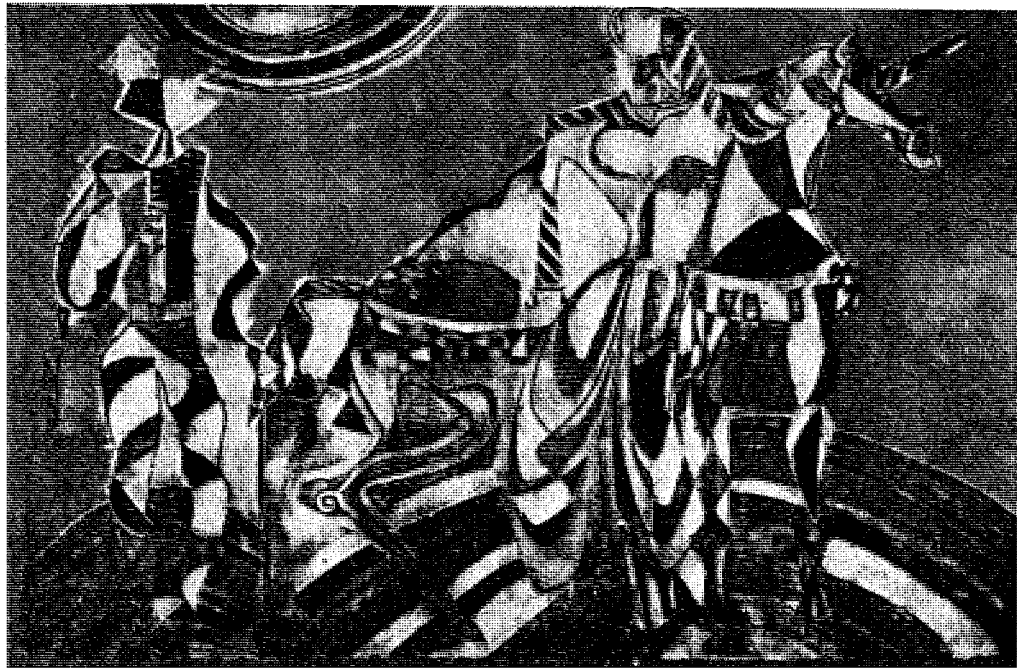
França - **KANDINSKY** - Cercle e Carré, 1945.



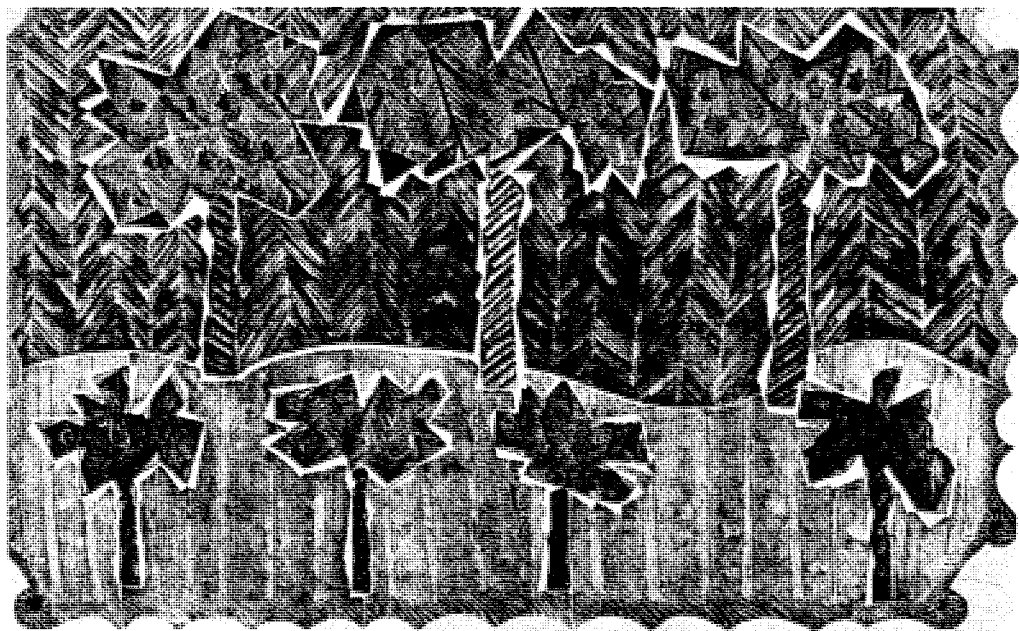
França - **A. P. ARNAL** - HE-4D, 1973.



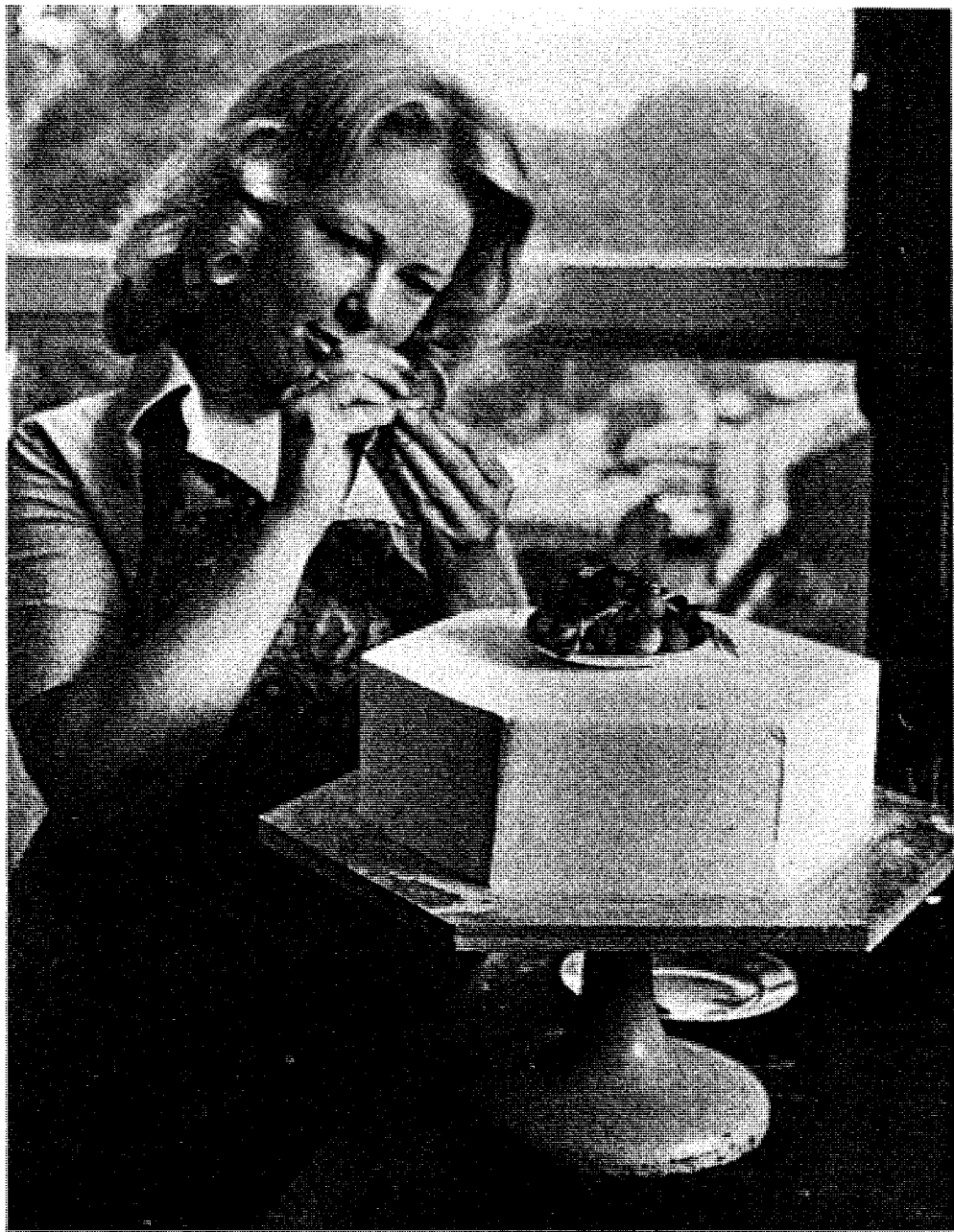
França - **PATRICE HUGHES** - Effigies sur Tissu.



França - **FIORINI** - Dame à la Licorne.



França - **LOUTRE** - Arbres en Partir de Campagne.



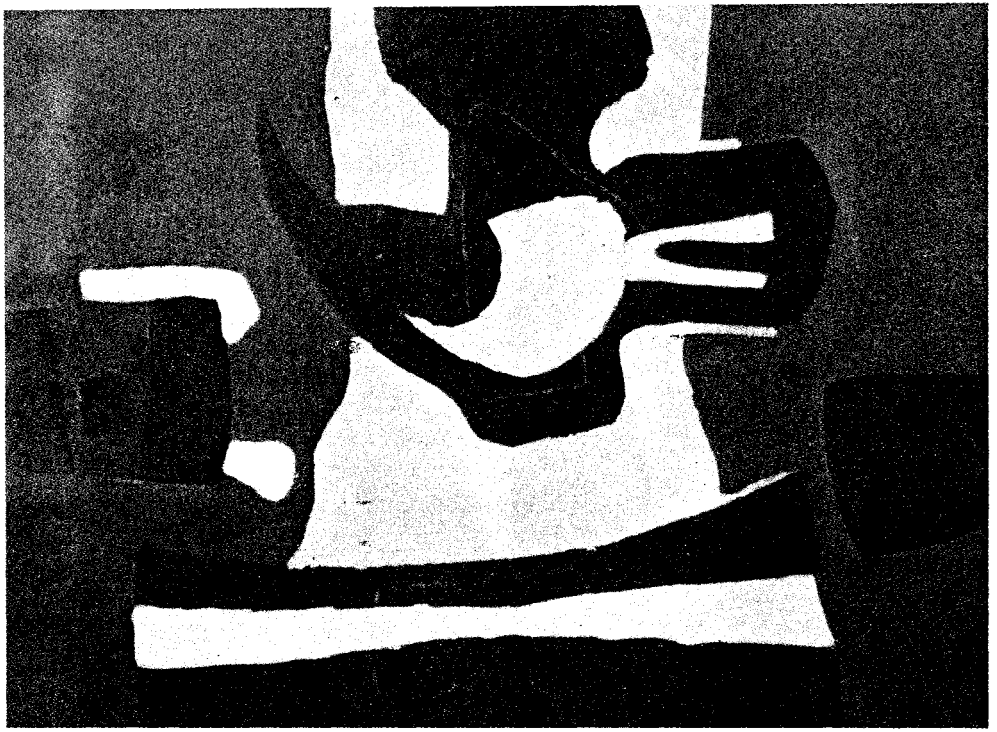
Grã-Bretanha - **ANN FAYRER** - Nourishment.



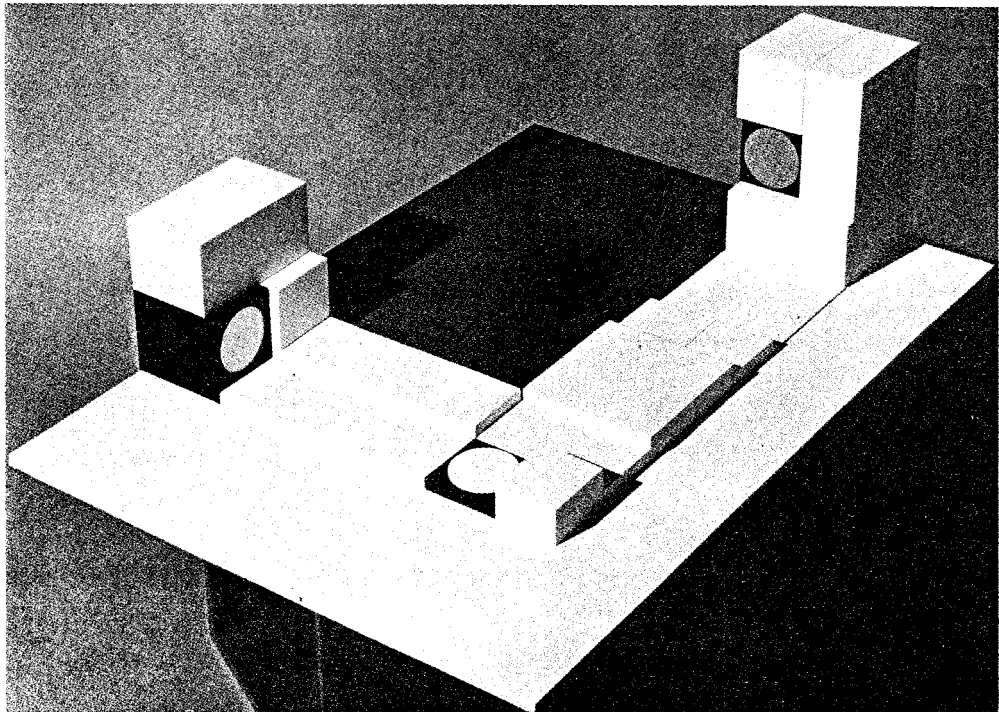
Grã-Bretanha - **ROBERT KNIGHT** - A Sinister Black Cabinet.



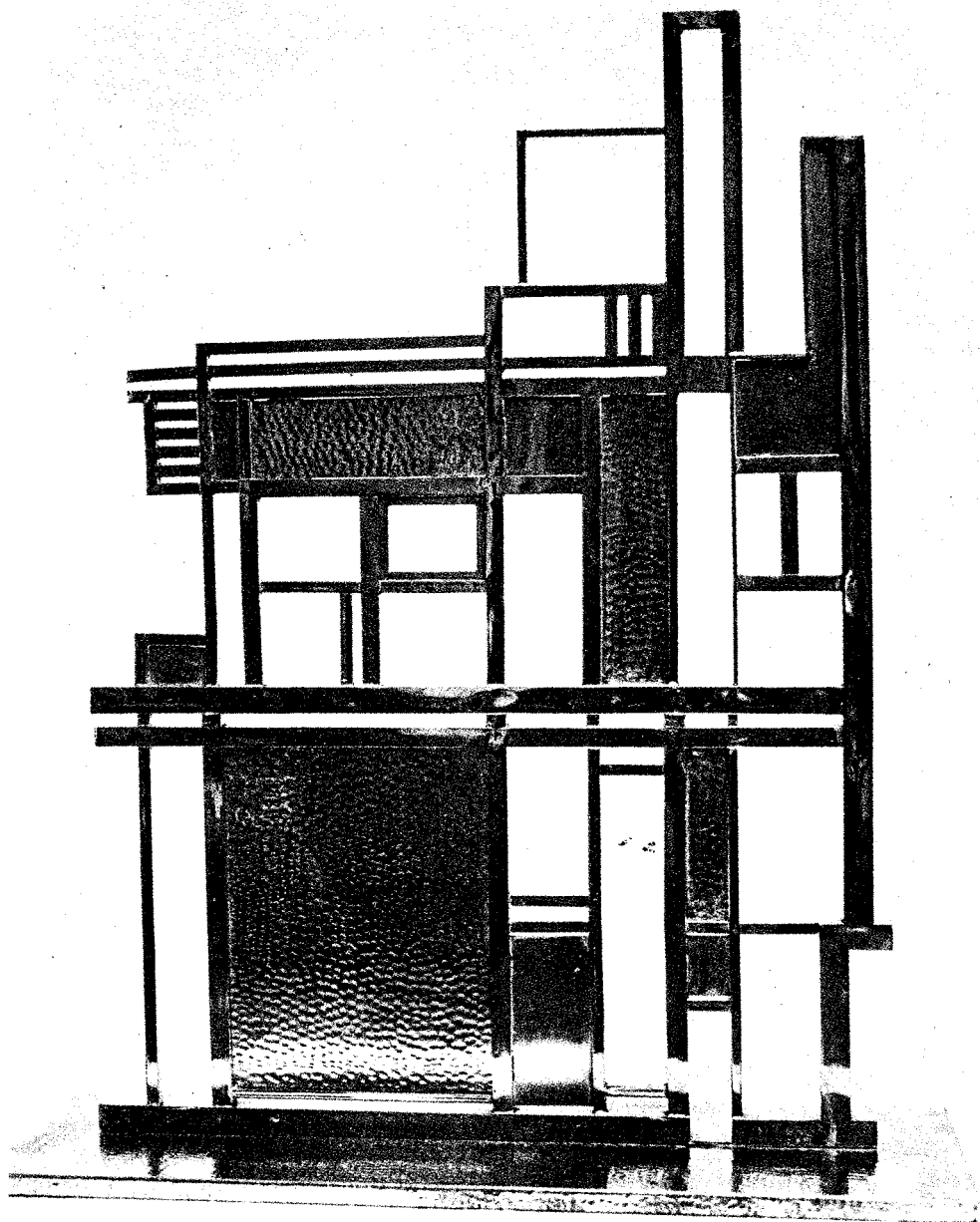
Grã-Bretanha - **JOHN HOLMES** - Envoy.



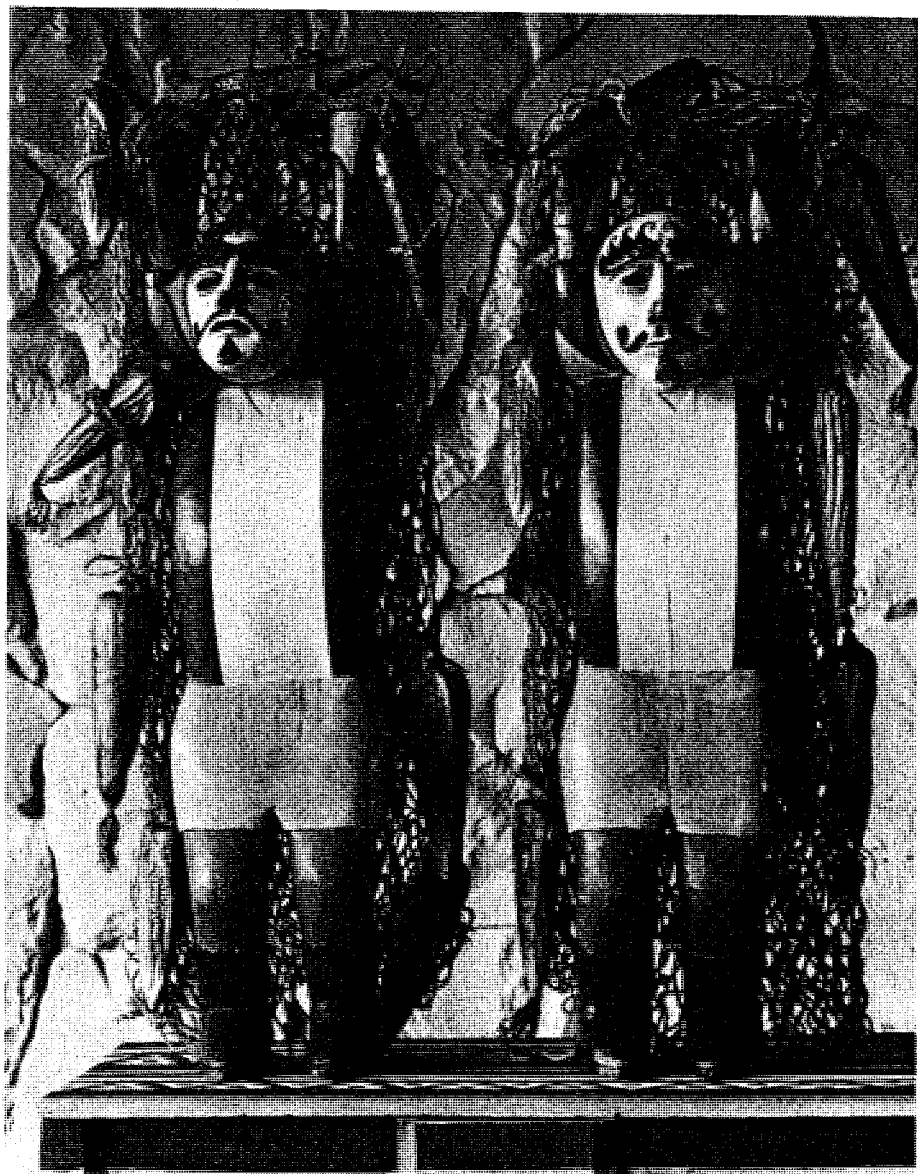
Grã-Bretanha - **AUBREY WILLIAMS** - Voodoo.



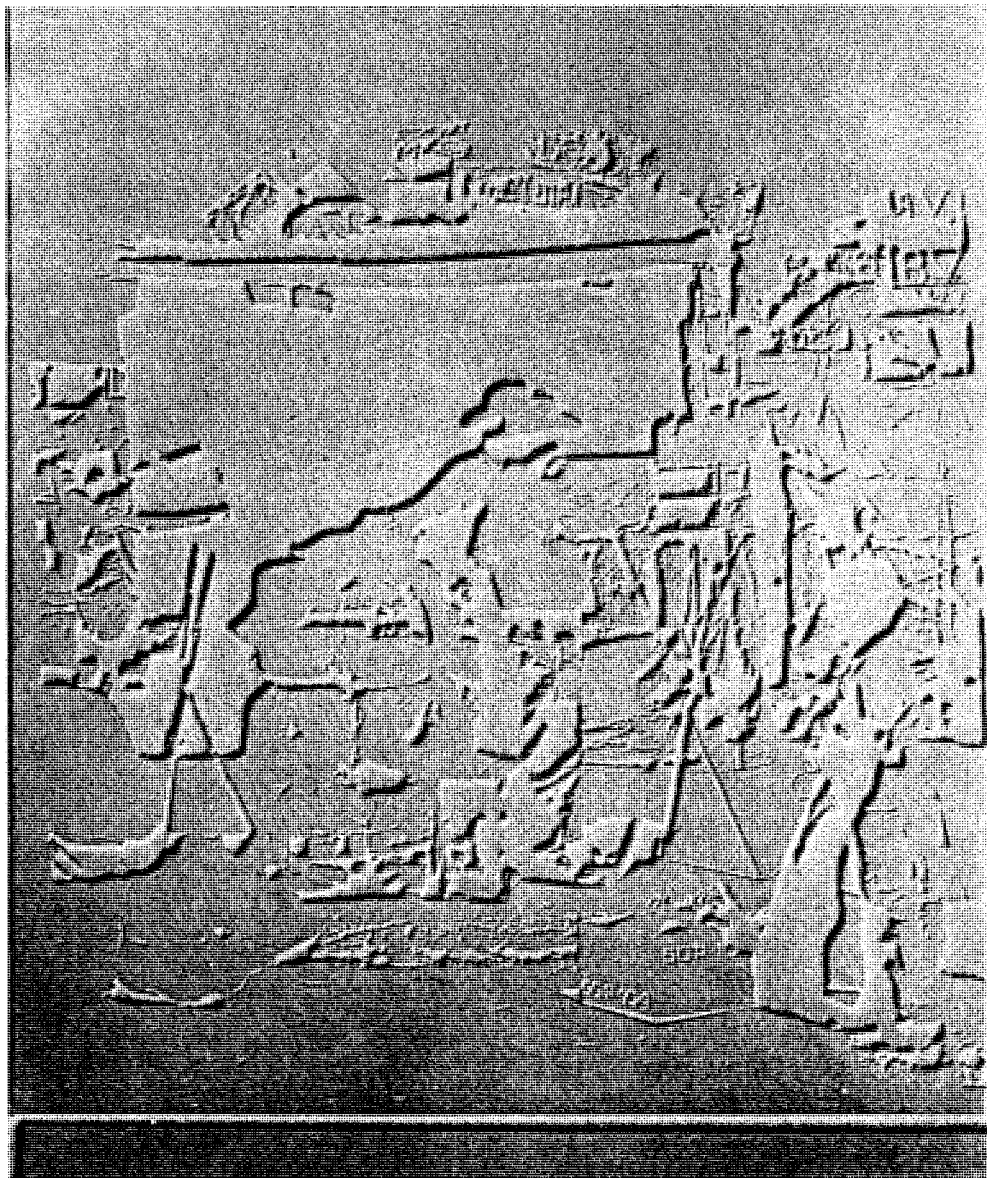
Grécia - **LOUMIDIS DIOHANDI** - Projet pour un Environnement en Plein Air.



Grécia - **JEANNE ARGYROPOULOU** - Construction.



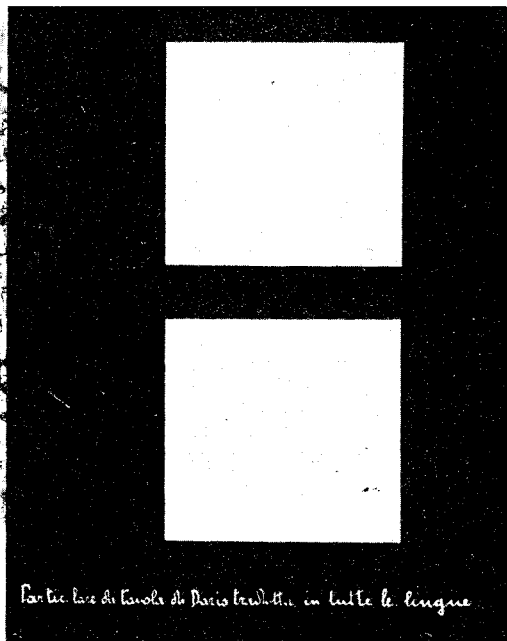
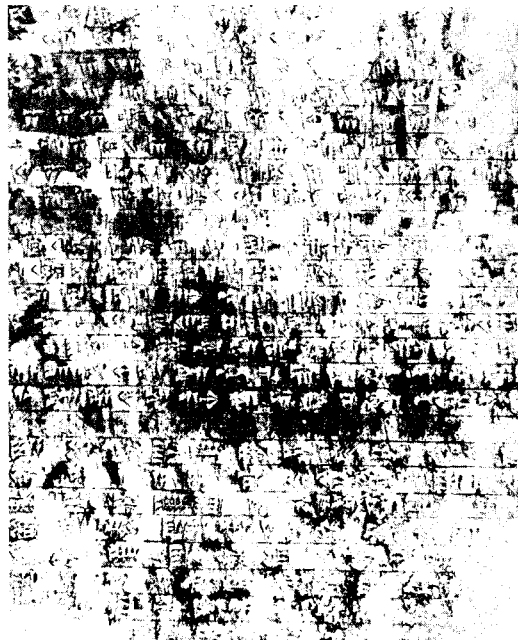
Guatemala - **MARGO FANJUL** - Rito.



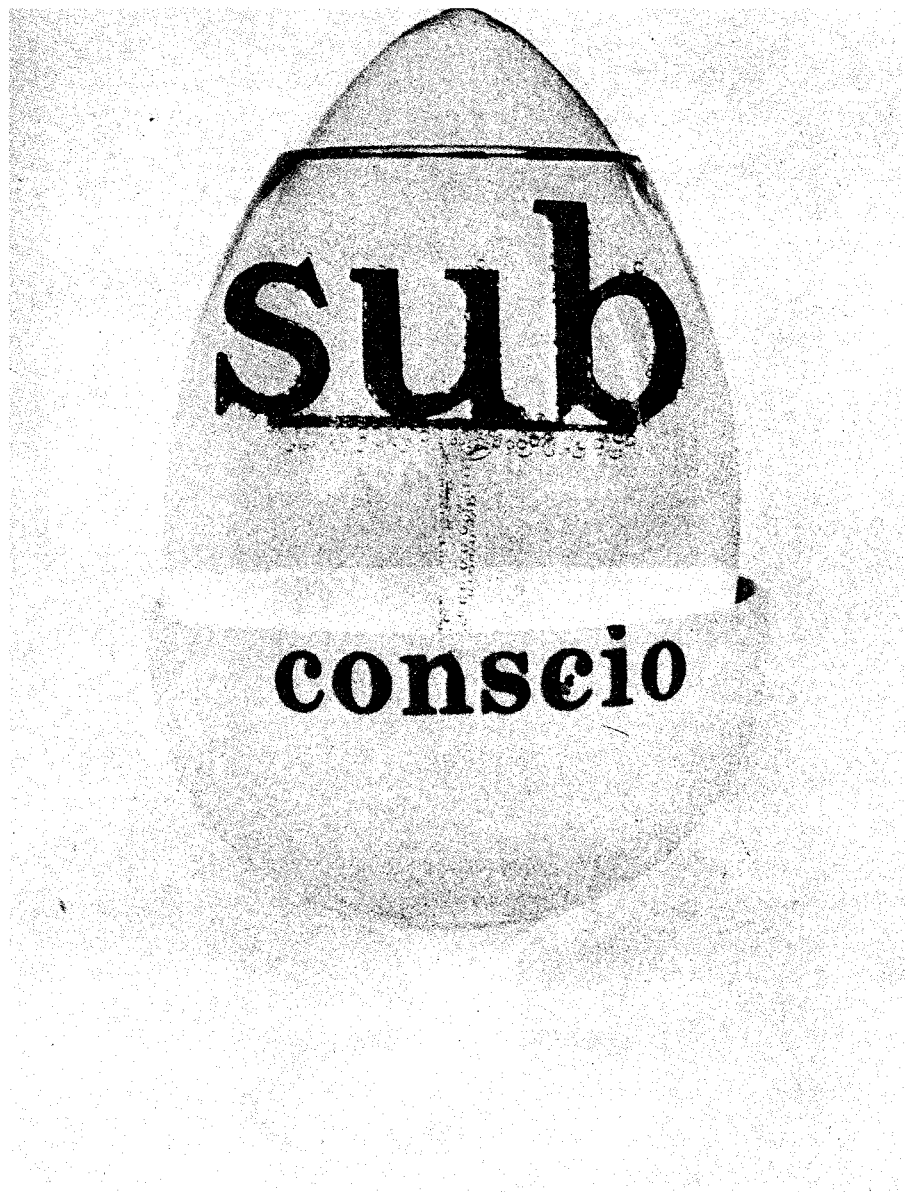
Guatemala - **IXQUIAC XICARA** - Composición.



Israel - **MISCHA ULMAN** - Exchange of Earth.

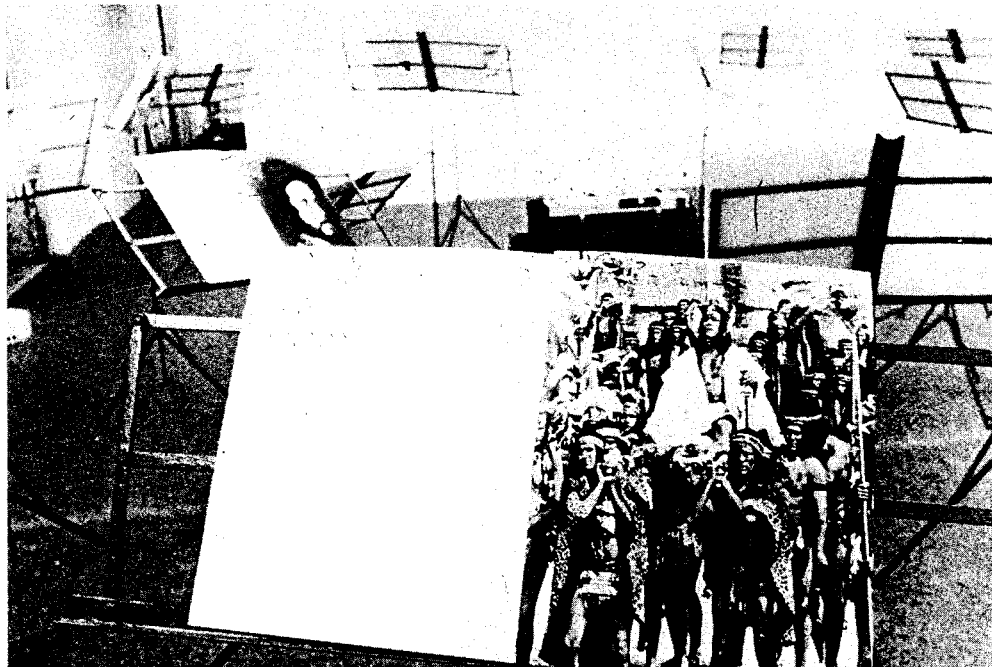


Partie lise de l'écrit de Dario le Grand en toutes les langues

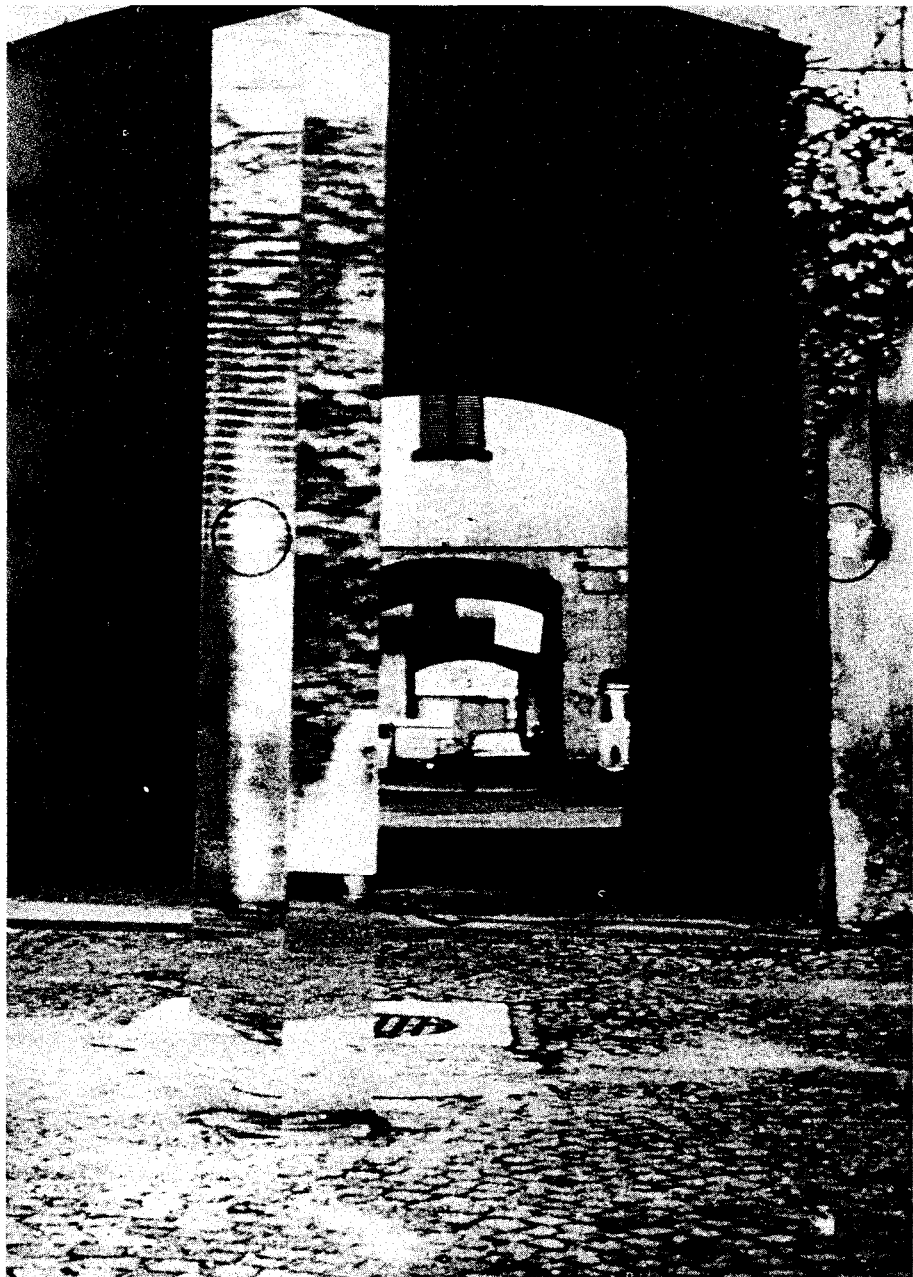




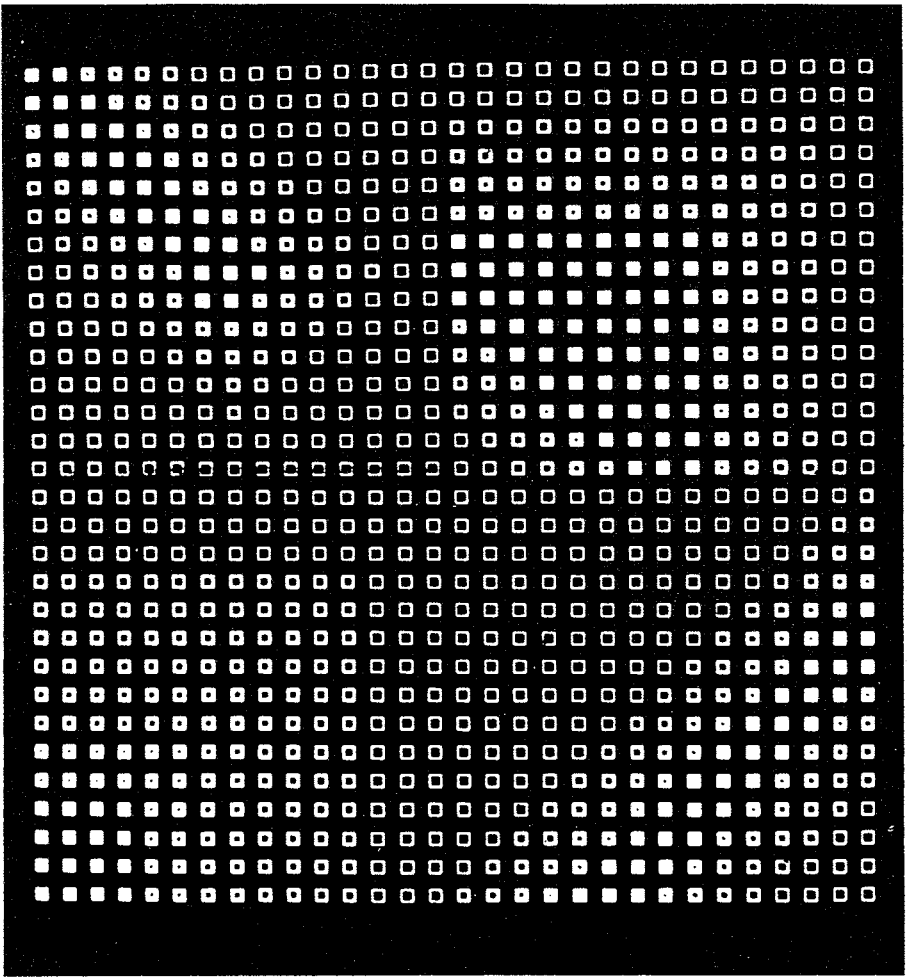
Itália - **PIER PAOLO CALZOLARI** - Senza Titolo, 1970.



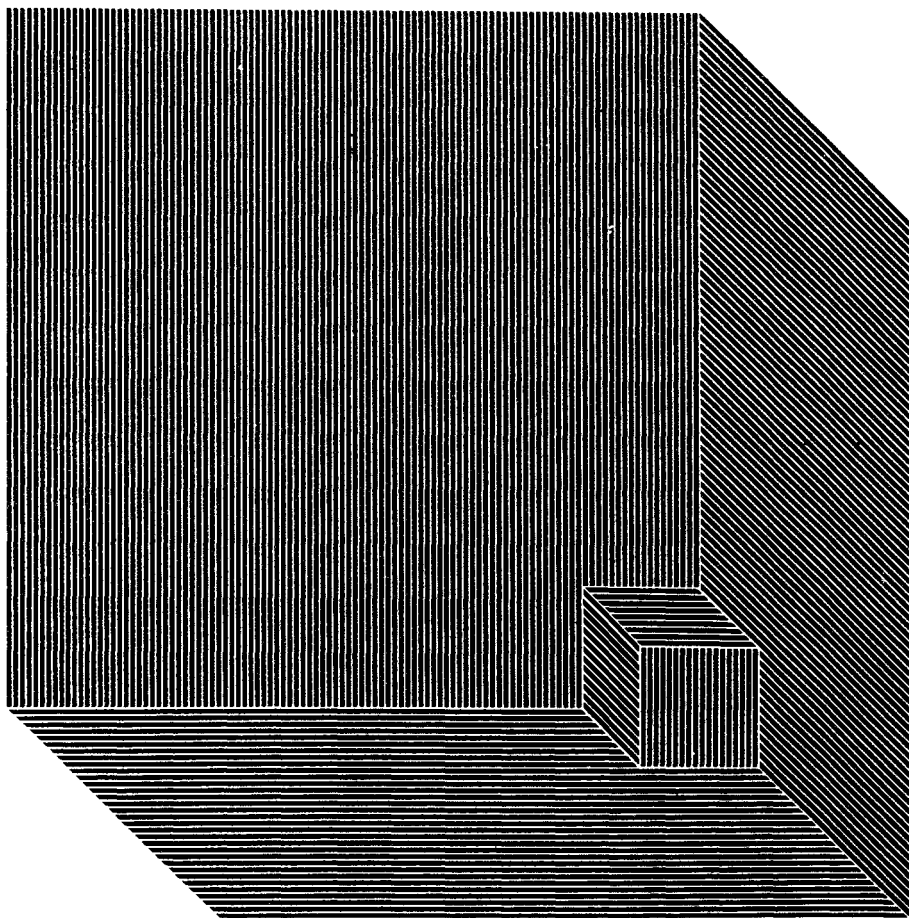
Itália - **GIULIO PAOLINI** - Apoteosi di Omero..



Itália - **AMALIA DEL PONTE** - Area Percettiva.

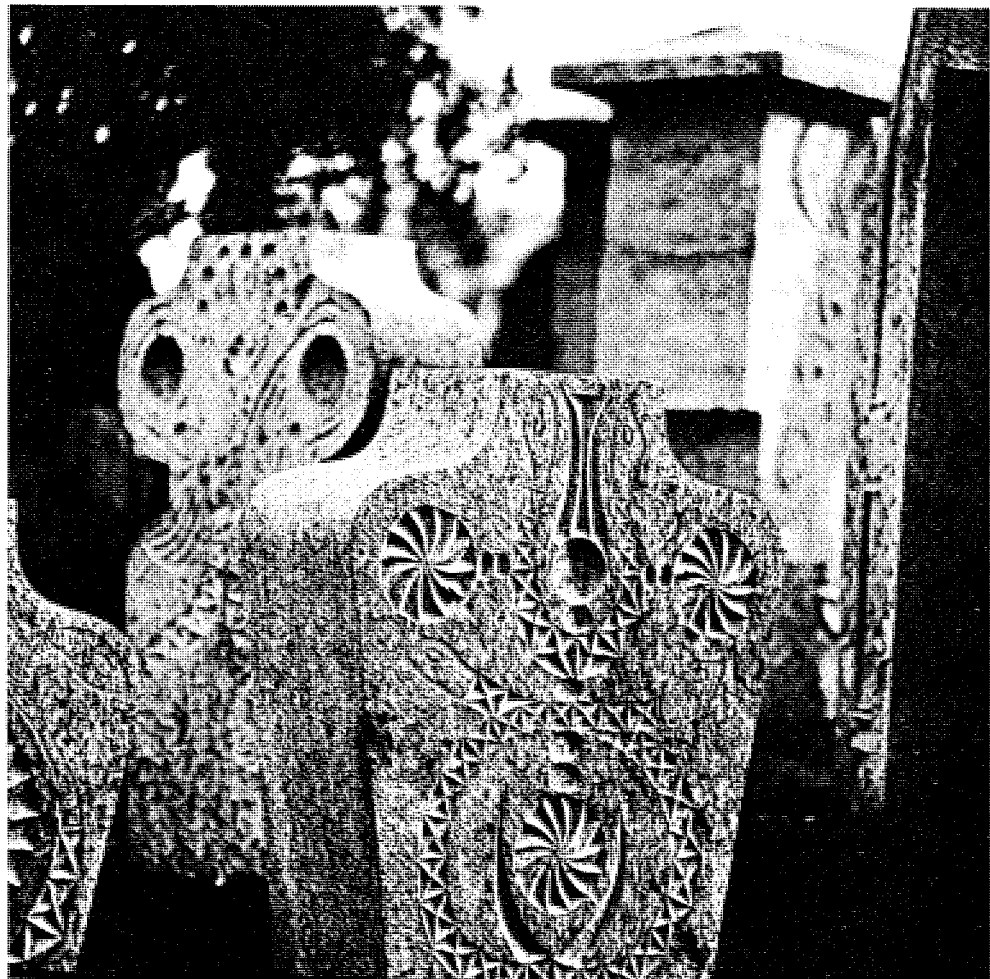


Iugoslávia - **VJENCESLAV RICHTER** - An Bn Cn Dn.





Iugoslávia - **JULIJE KNIFER** - Mmc, 1971.



Jugoslávia - **BOGDAN BOGDANOVIC** - Knjazevac Necropole.



Jamaica - **WATSON BARRINGTON** - Vision of Venius, I.



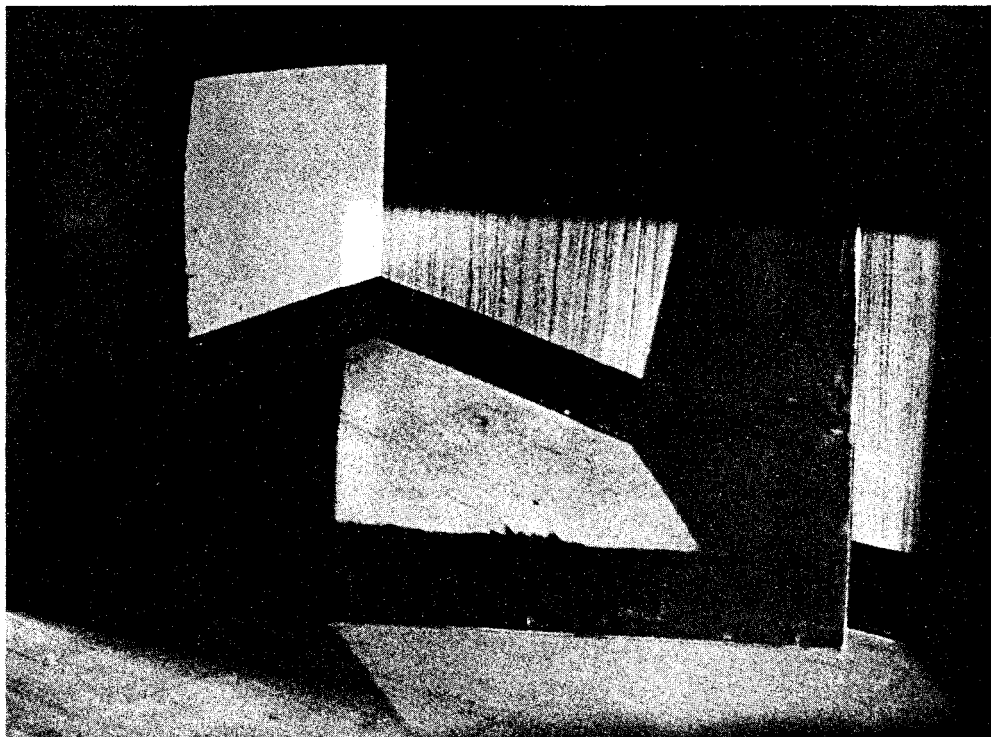
Jamaica - A. D. SCOTT - Reinfaced.



Japão - **SHIMOTANI** - Rock-Print.



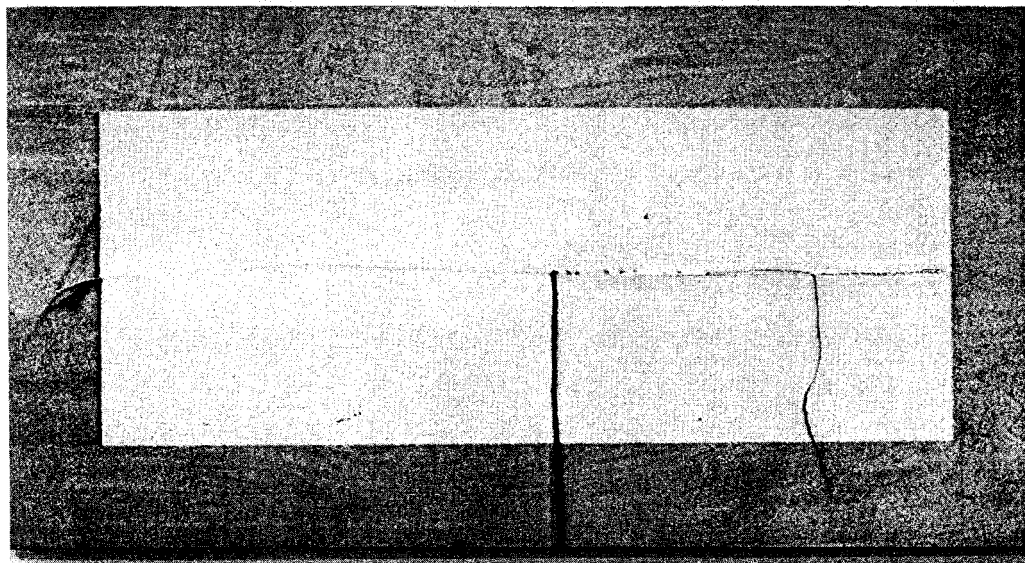
Japão - **KUNIICHI SHIMA** - 200 Cabeges. (foto YUJI KUSUNO)



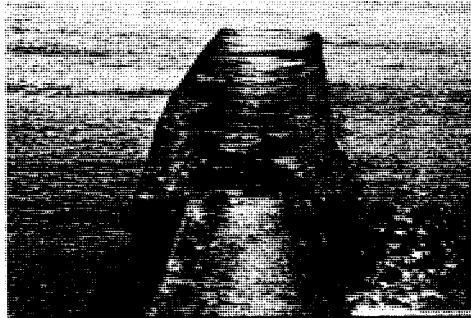
Japão - **SATOSHI SAITO** - Dimly Light. (foto YUJI KUSUNO)



Japão - **JIRO TAKAMATSU** - Photograph. (foto YUJI KUSUNO)



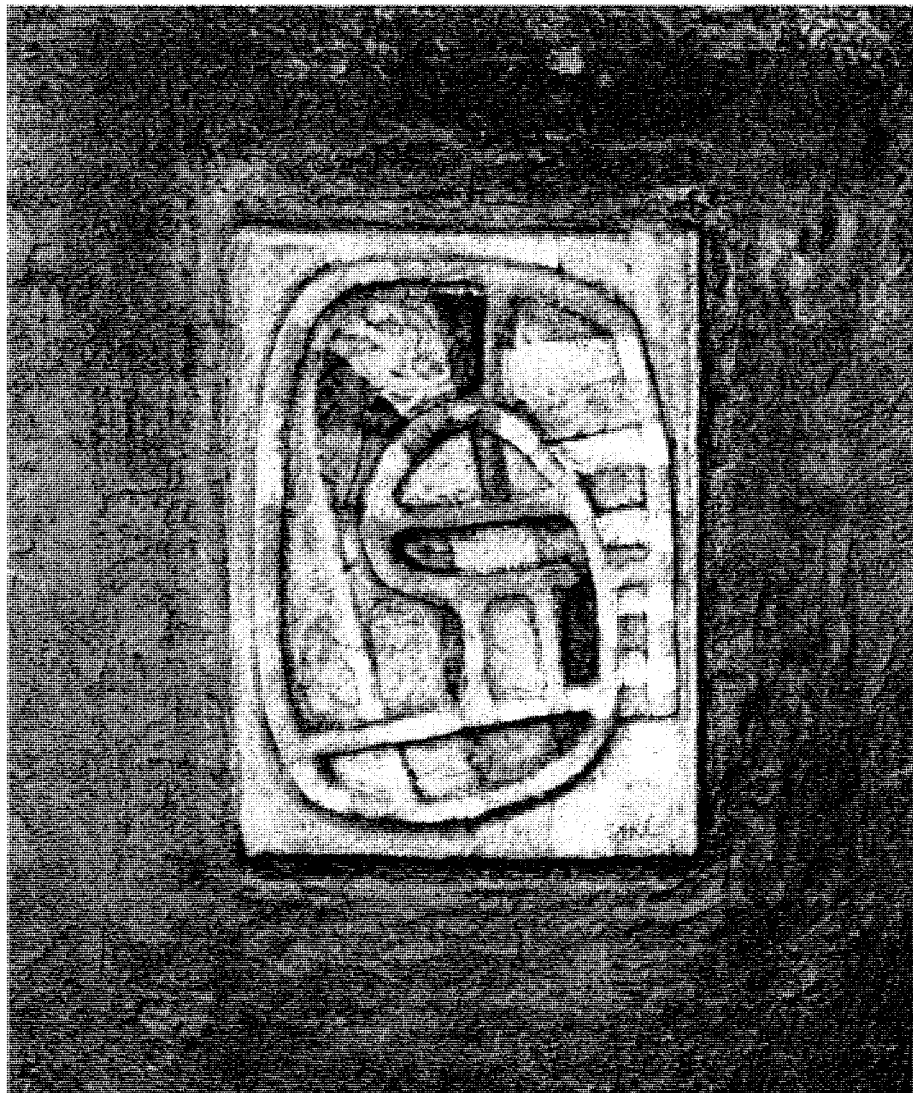
Japão - **KANJI WAKAG** - Paper-Neco 73-10. (foto YUJI KUSUNO)



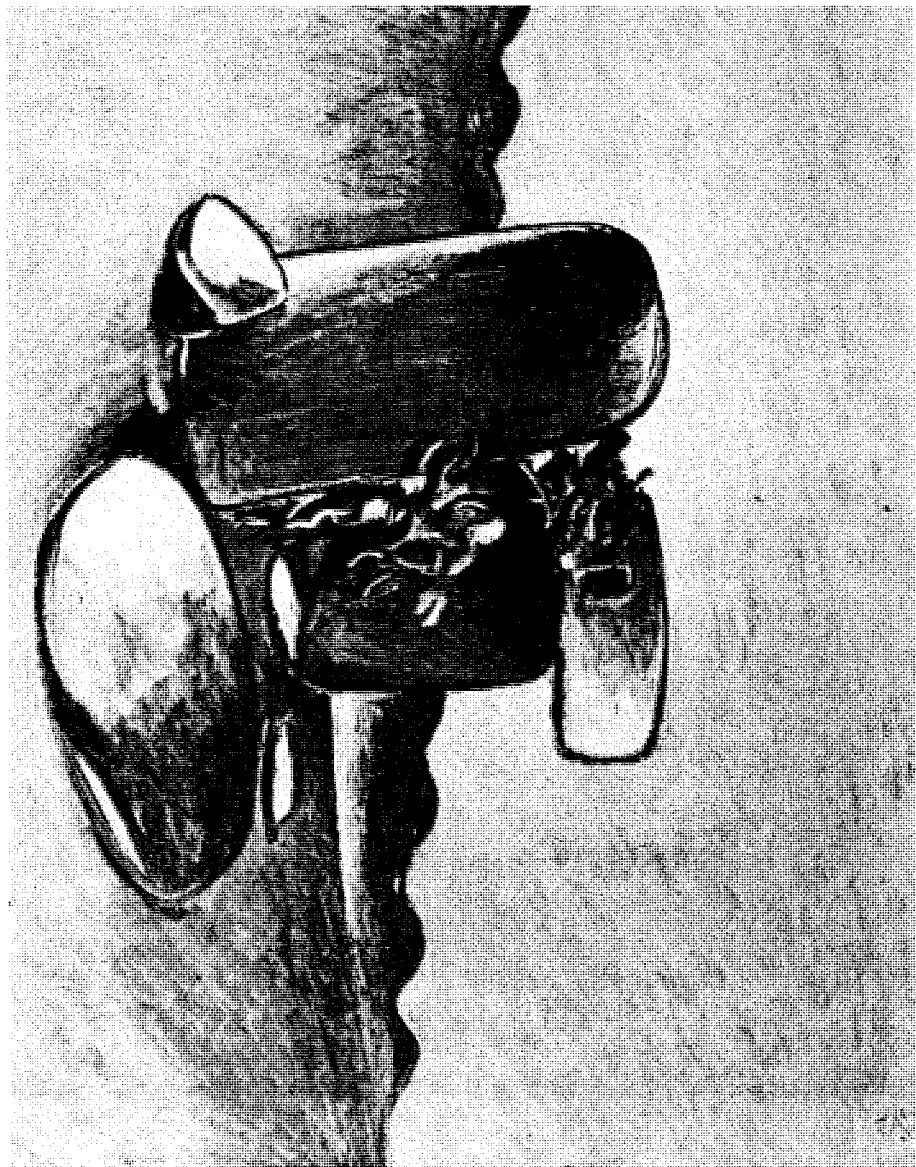
Japão - **TATSUO KAWAGUCHI** - Se, Saw, Seen. (foto YUJI KUSUNO)



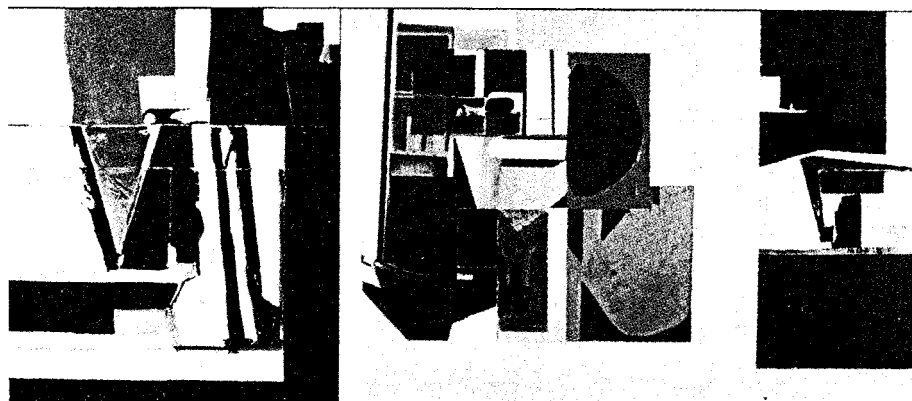
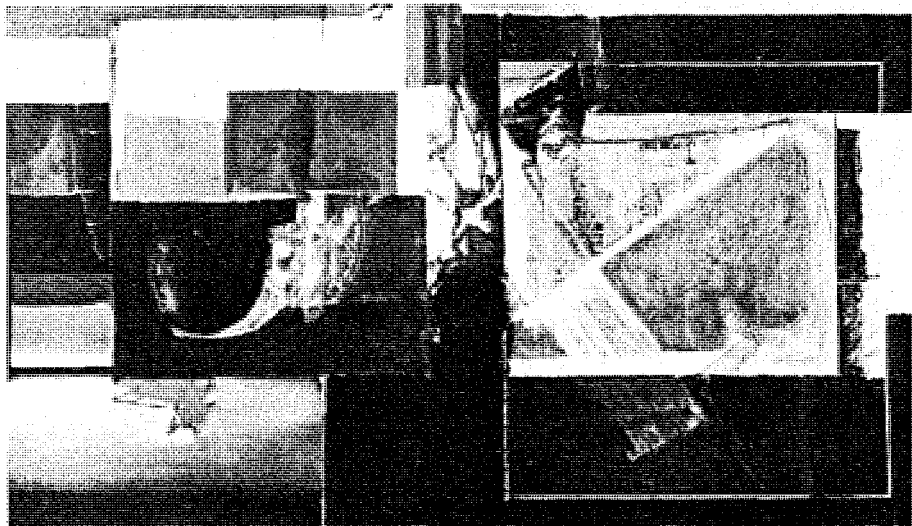
Japão - **ETSUTOMU KASHIHARA** - This is a Book. (foto YUJI KUSUNO)



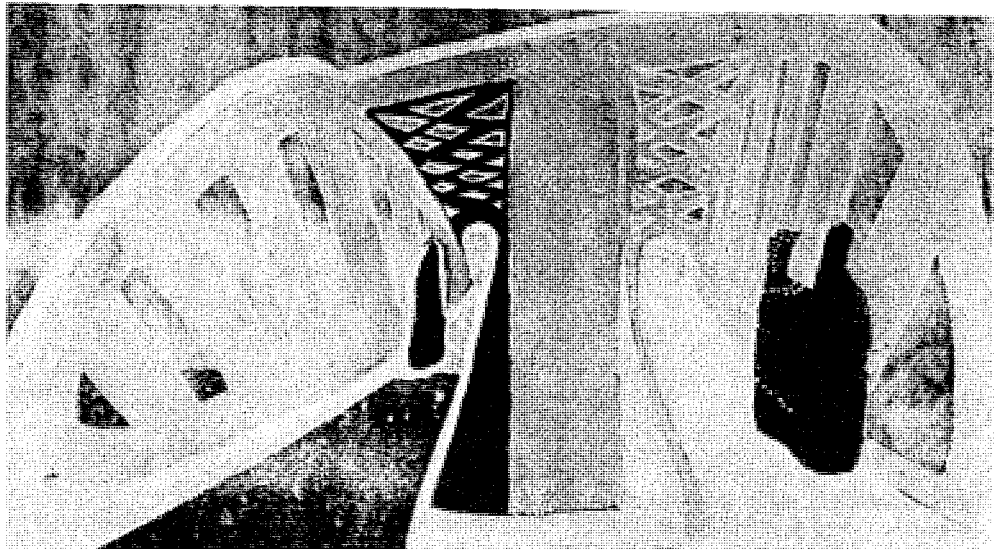
Líbano - **AKE SAID** - La Prunelle de Dieu.



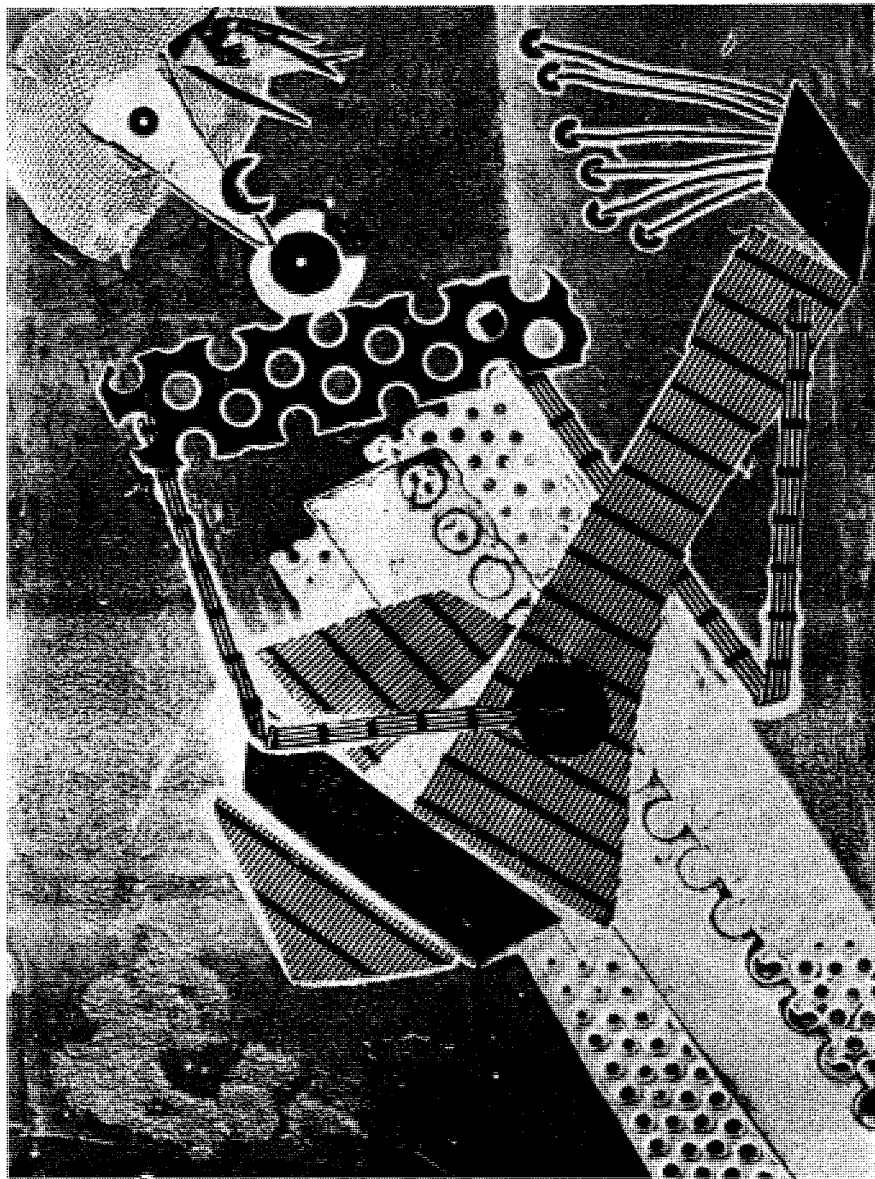
Líbano - **CHARAF RAFIC** - Pièrres.



México - **CARLOS GARCÍA PONCE** - Pintura n.º 5 e Presencia n.º 4.



Noruega - **ROLF NESCH** - Elbbrücke, Gelb, 1956.



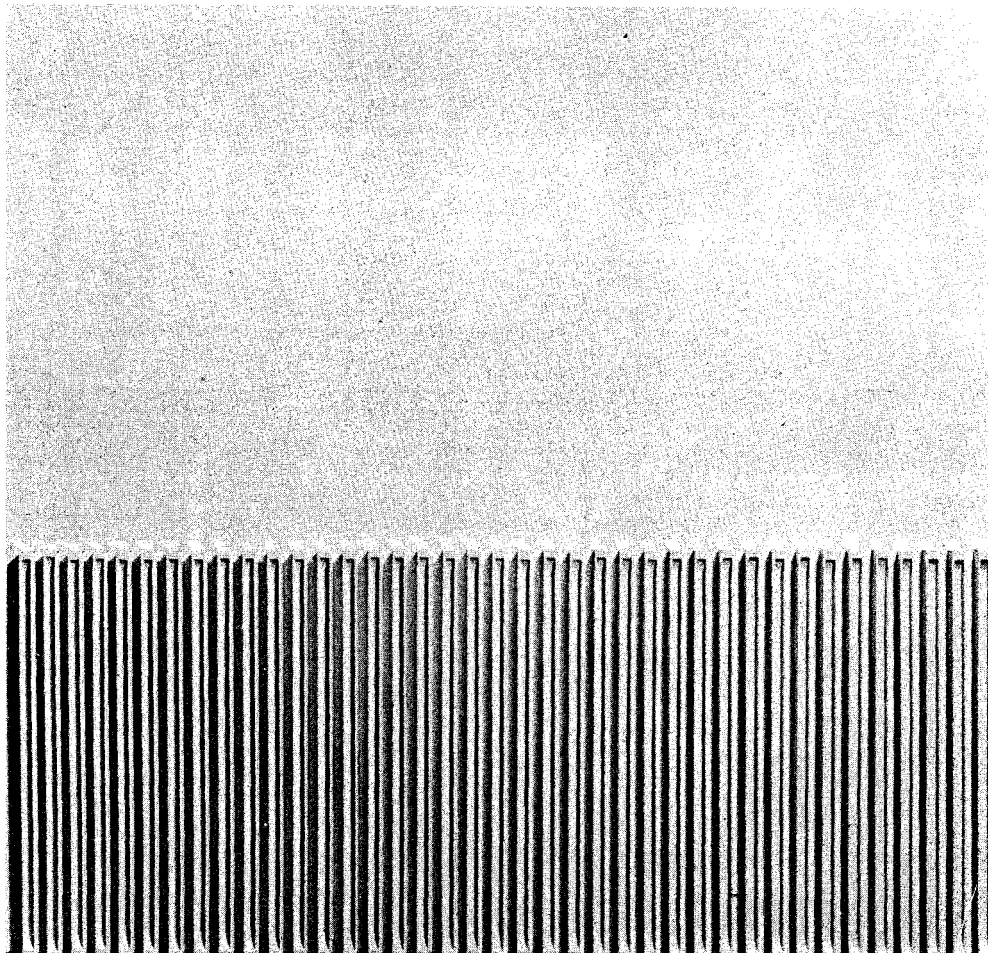
Noruega - **ROLF NESCH** - Guitarrista, 1955.



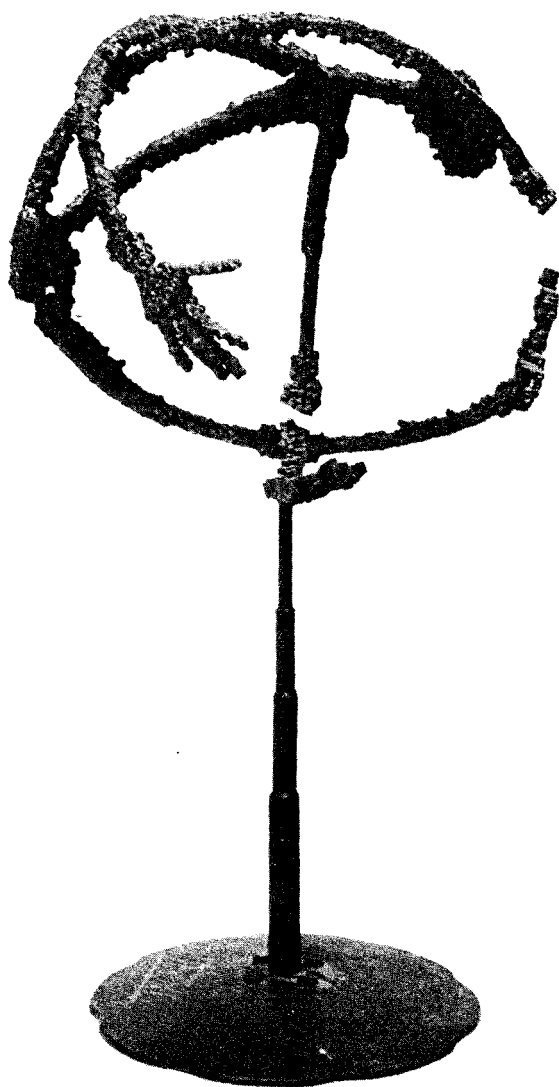
Nova Caledônia - **HENRI CROCQ** - Mouvement sur Rouge.



Paraguai - **MICHAEL BURT** - El Poder y la Gloria.



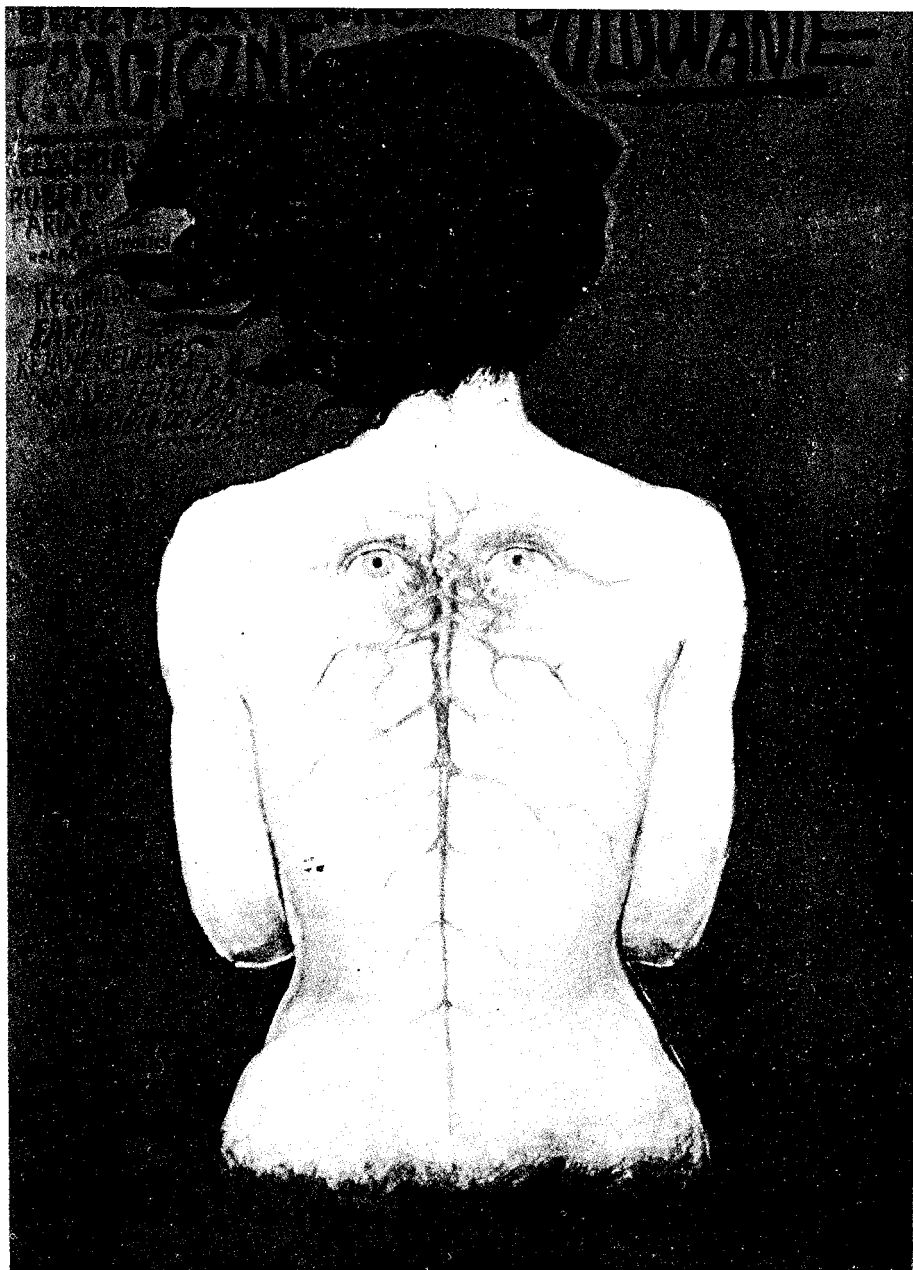
Paraguai - **CARLOS COLOMBINO** - Variación II.



Paraguay - **HUGO PISTILLI** - Deseo sin Posesión.



Polônia - **TEOFIL OCIEPKA** - Um Puro Acaso.

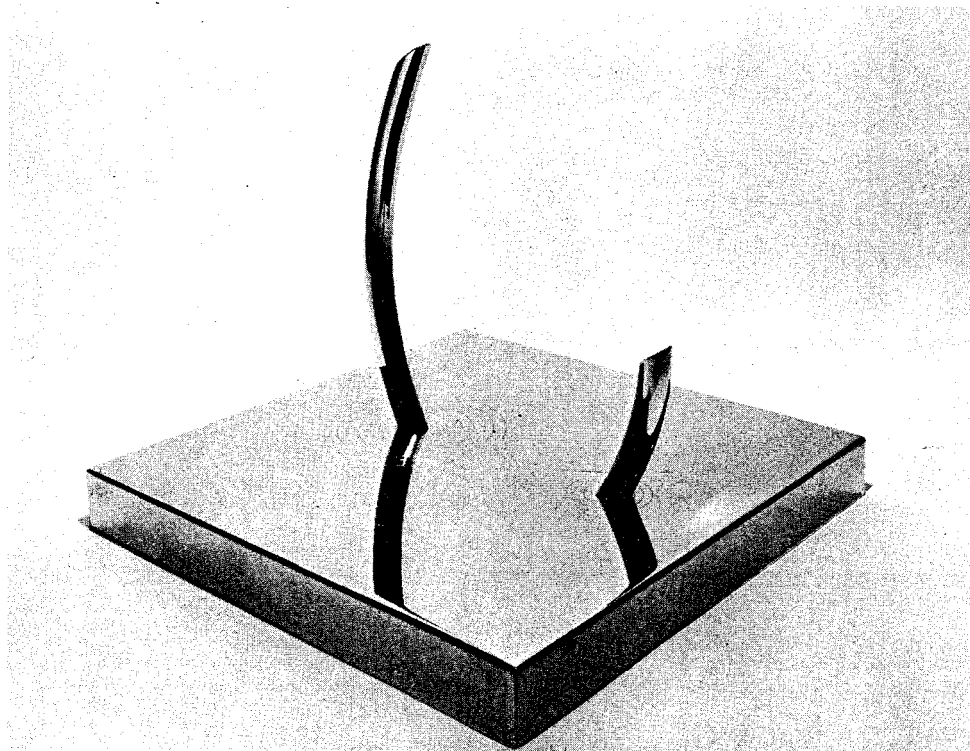


Polônia - **FRANCISZEK STAROWIEYSKI** - A Caçada Trágica.

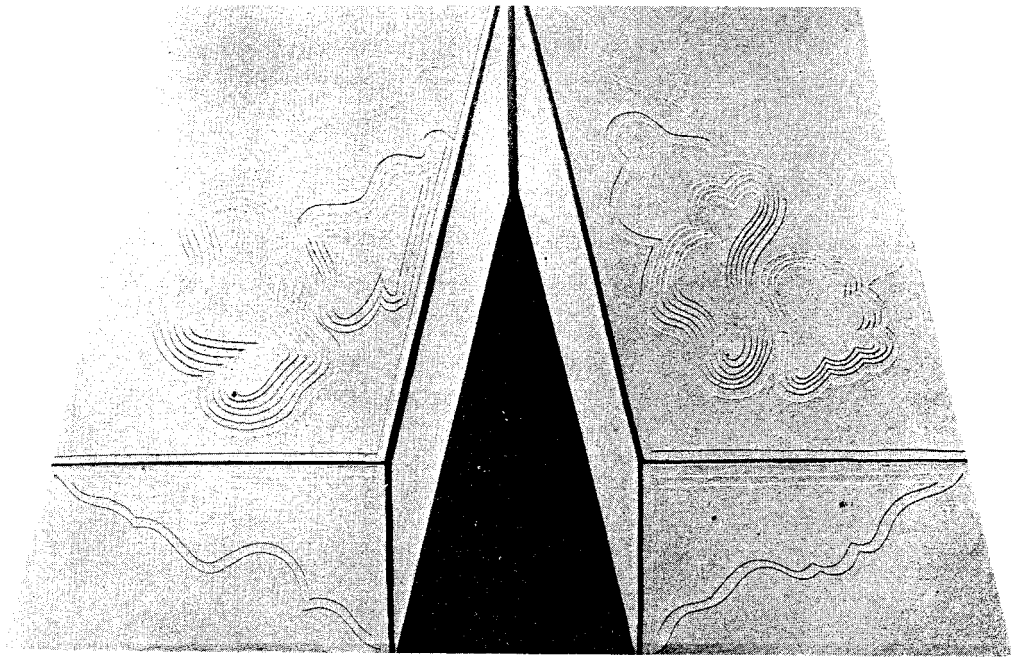


HAROLD PINTER **KOCHANEK** **TEATR** **SALA PROB**
LEKKI BÓL **DRAMATYCZNY**

Polônia - FRANCISZEK STAROWIEYSKI - H. Pinter, O Amante.



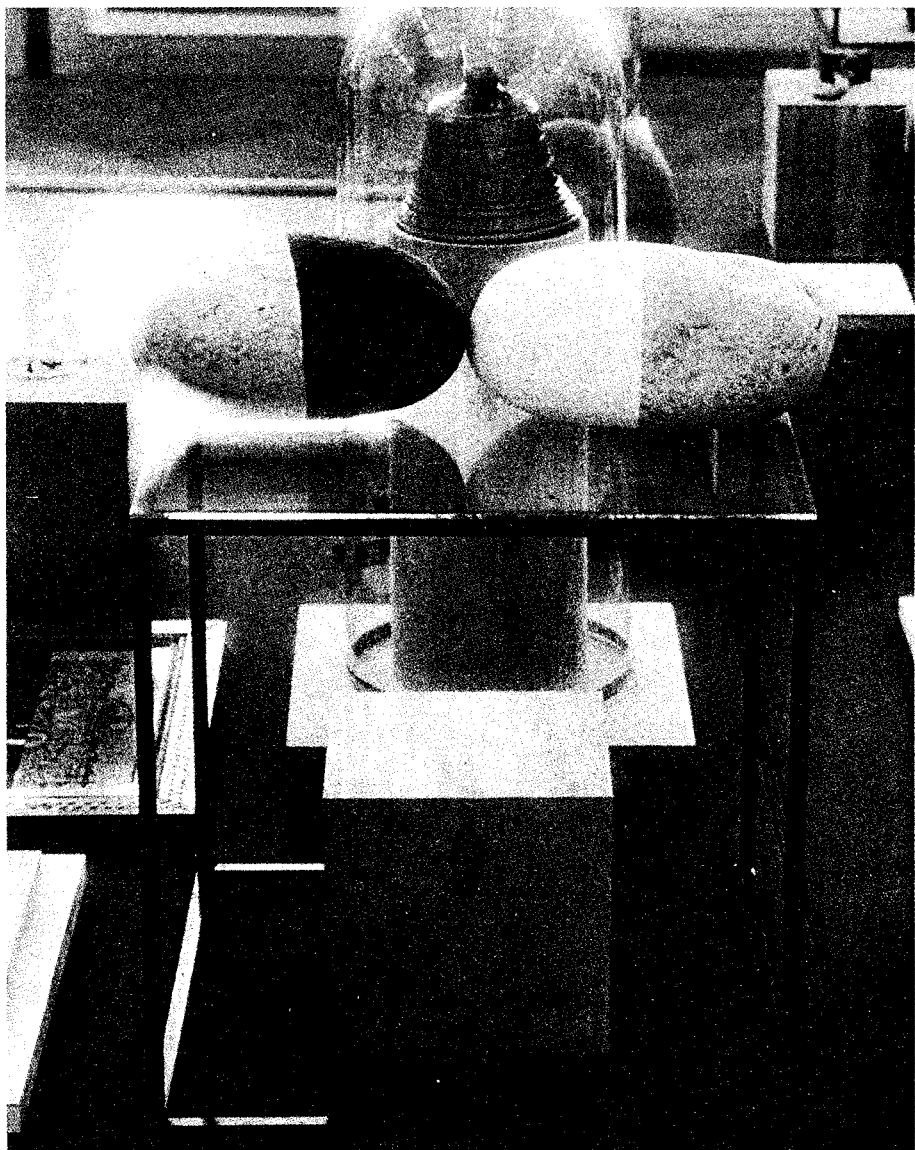
Portugal - **JOSÉ RODRIGUES** - Escultura, 1973.



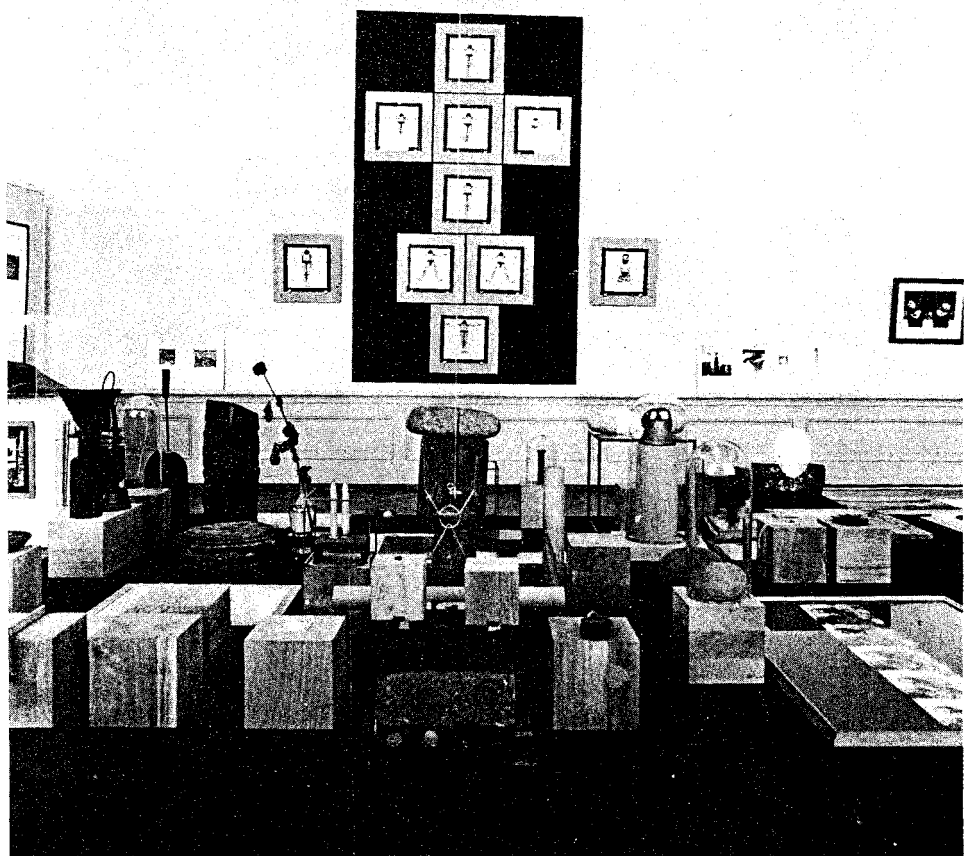
Portugal - **MANUEL BAPTISTA** - Relevo Negro.



Portugal - **GIL TEIXEIRA LOPES** - Inter-Relação, 1972.



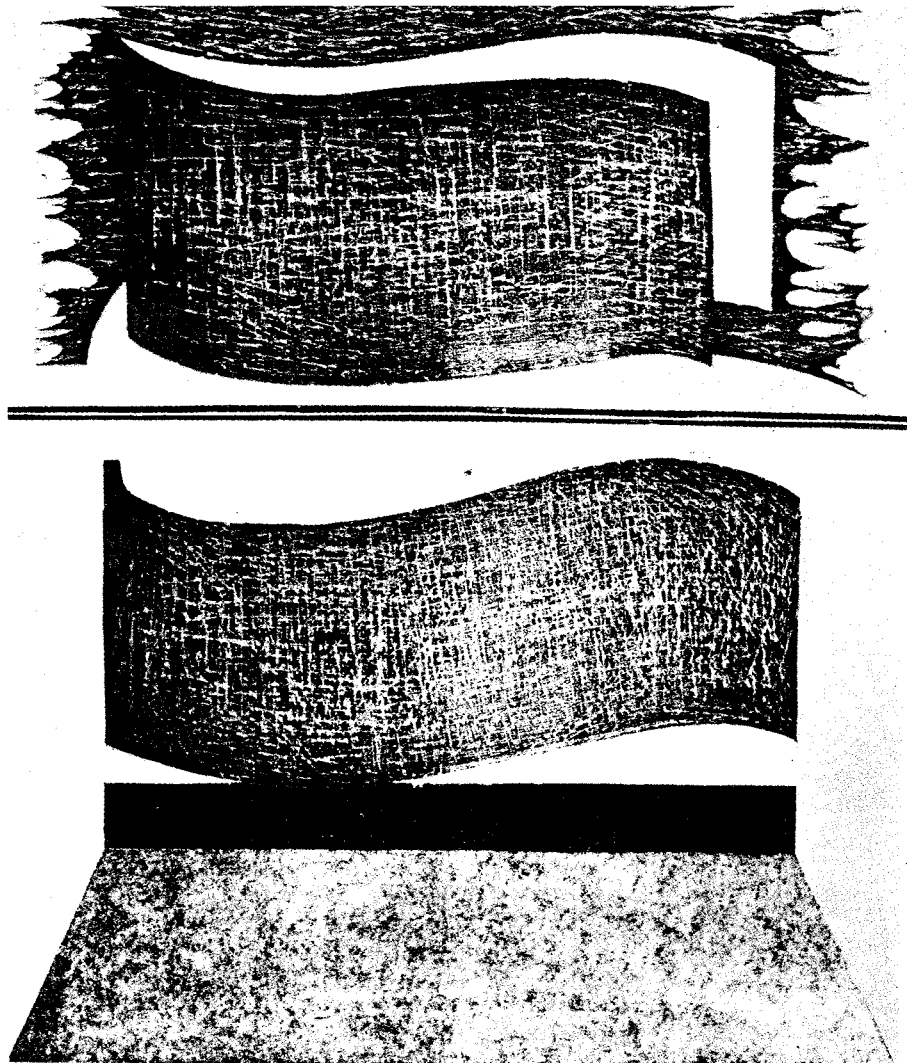
Suiça - **GIANFREDO CAMESI** - Jour-Nuit.



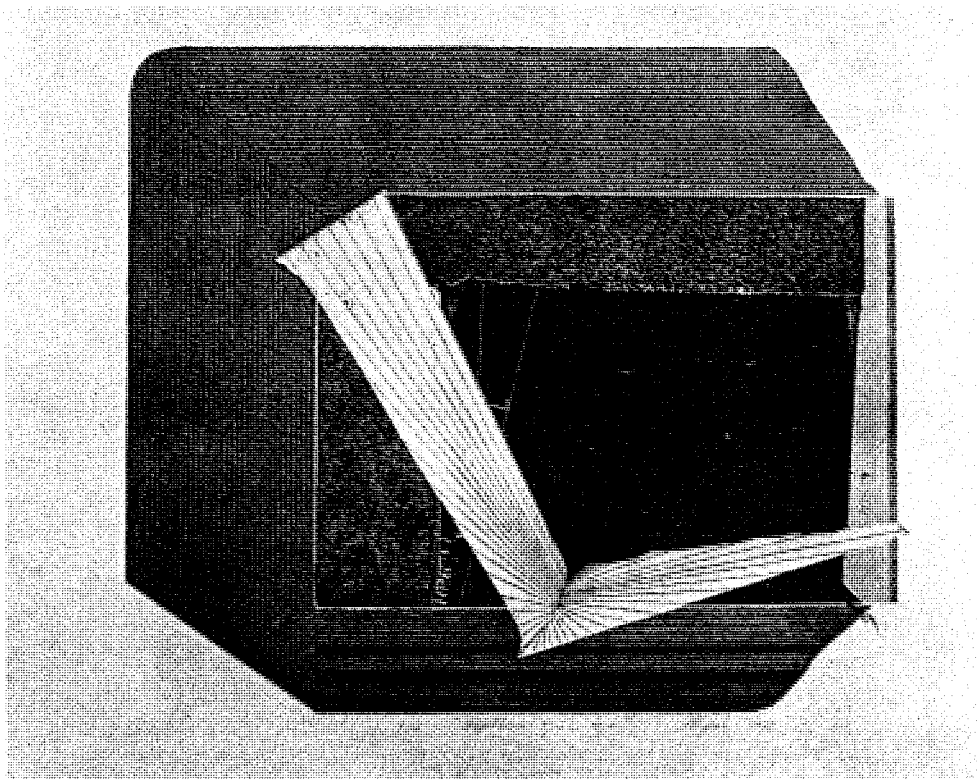
Suiça - **GIANFREDO CAMESI** - Identification.



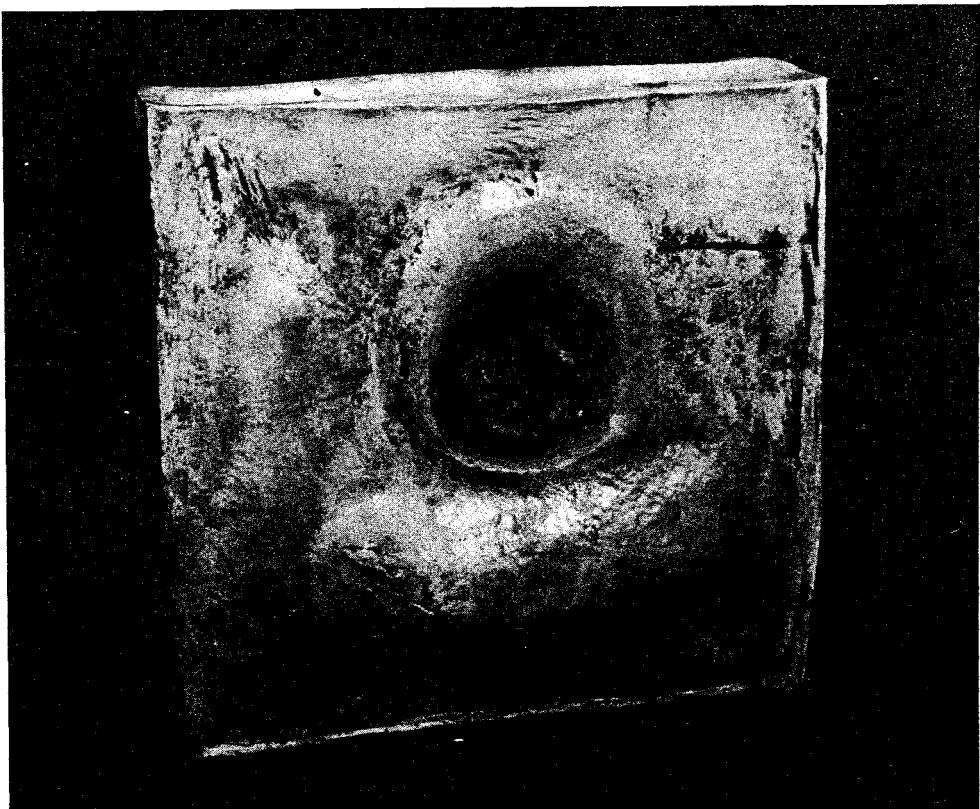
Tailândia - **KAMOL SUWUTHO** - Night and Imagination n. 3.



Tailândia - **SANYA WONGARAM** - Space 1973.



Tailândia - **ITHIPOL THANGCHALOK** - Mysterious Space n. 1.



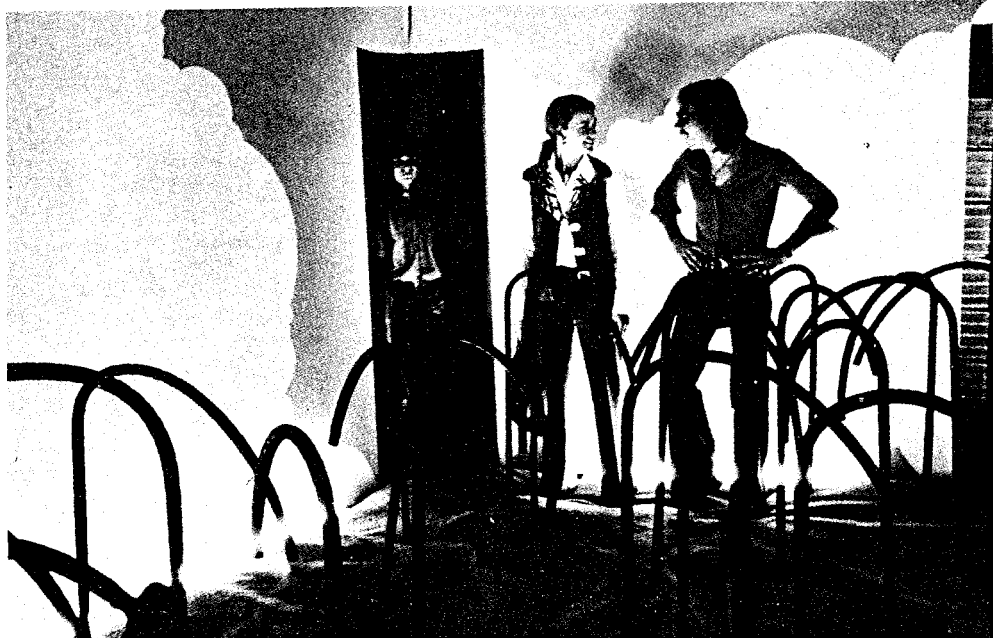
Checoslováquia - **OTTO ECKERT** - Vase Ceramique.



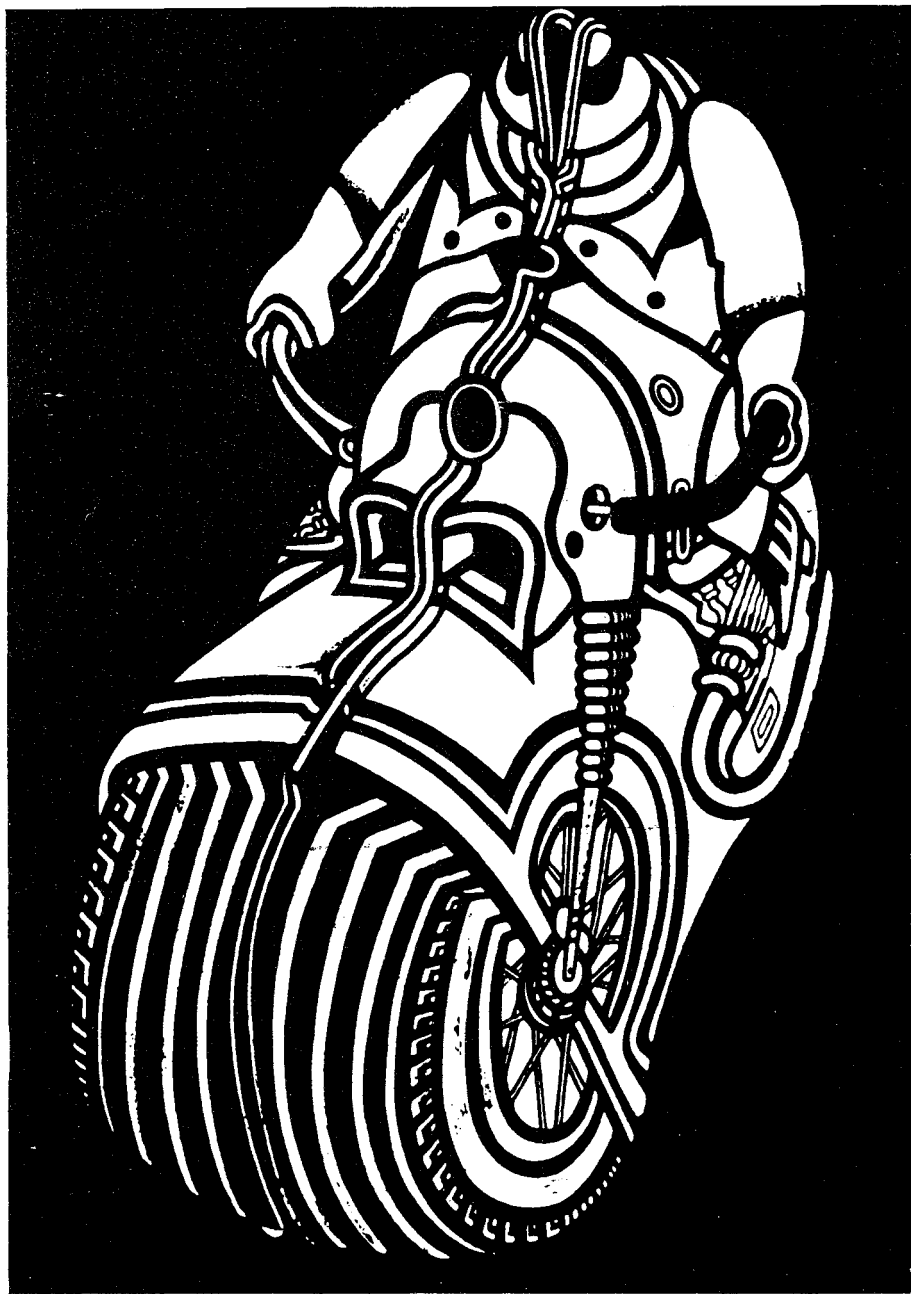
Checoslováquia - **BOHDAN MRÁZEK** - Conference de presse.



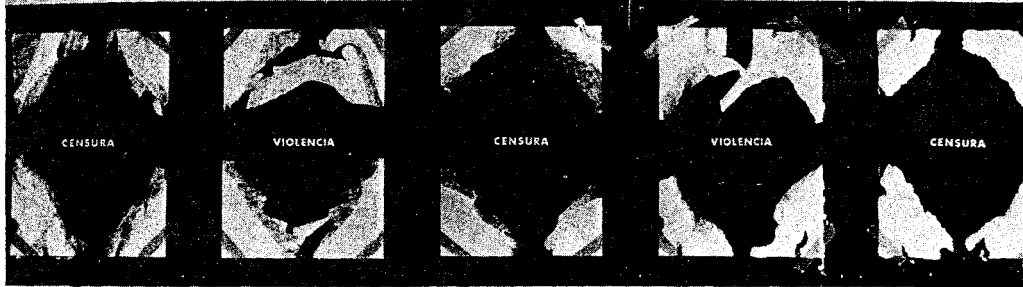
Venezuela - **EQUIPO** - Piel a Piel. (Detalhe)



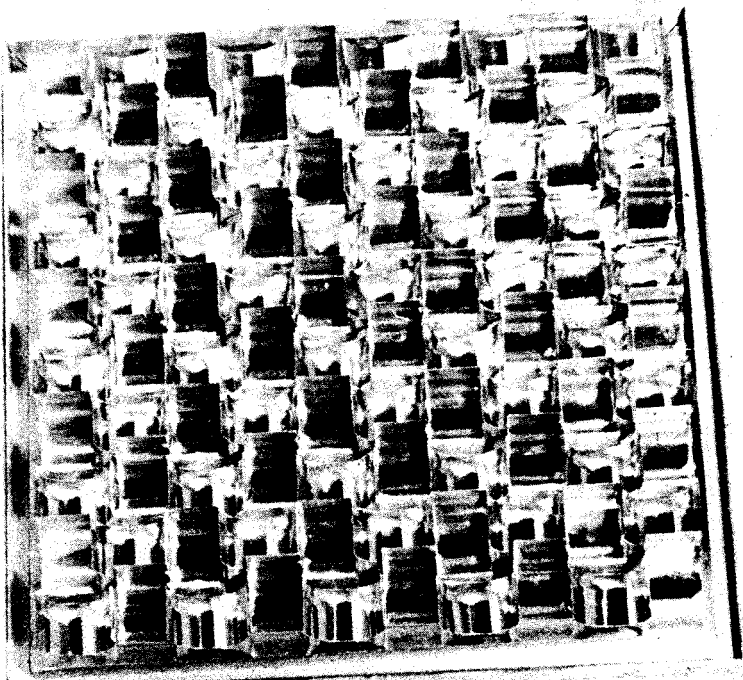
Venezuela - **EQUIPO** - Piel a Piel. (Detalhe)



Argentina - **ROBERTO PAEZ** - El Torturador.



Argentina - **JUAN BERCETCHE** - Censura - Violencia.



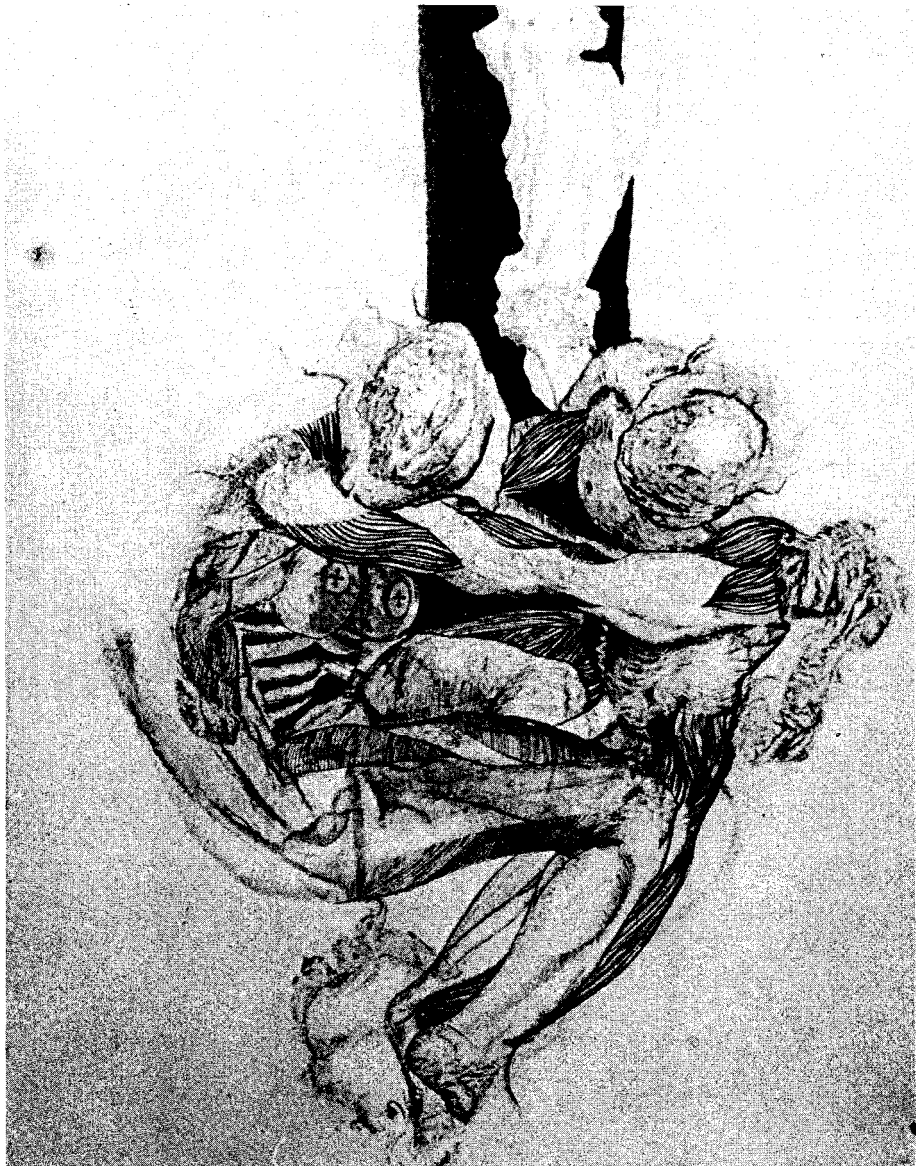
Argentina - LUNA ERCILLA - L. E. Troquel n. 2.



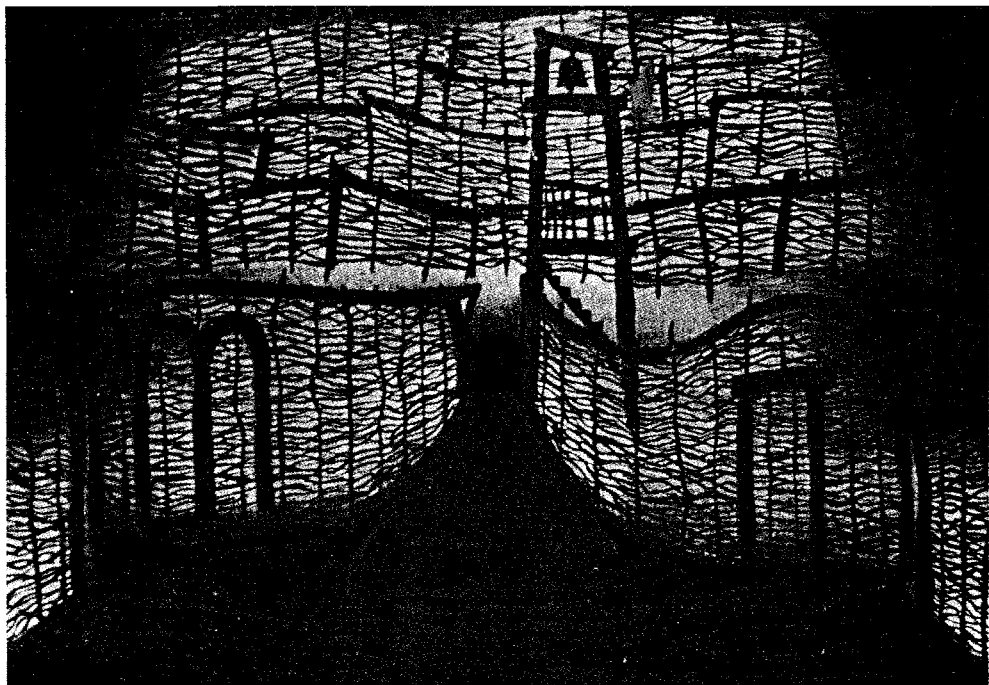
Argentina - **PABLO CURATELLA MANES** - Icaro, 1923.



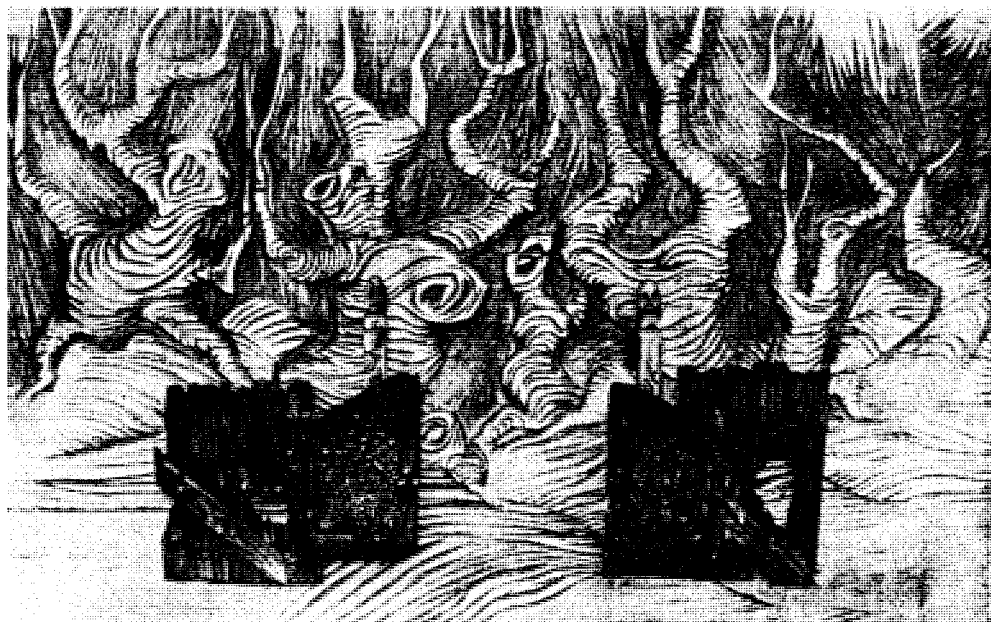
Argentina - **LUIS BARRAGÁN** - Fuga al Espacio



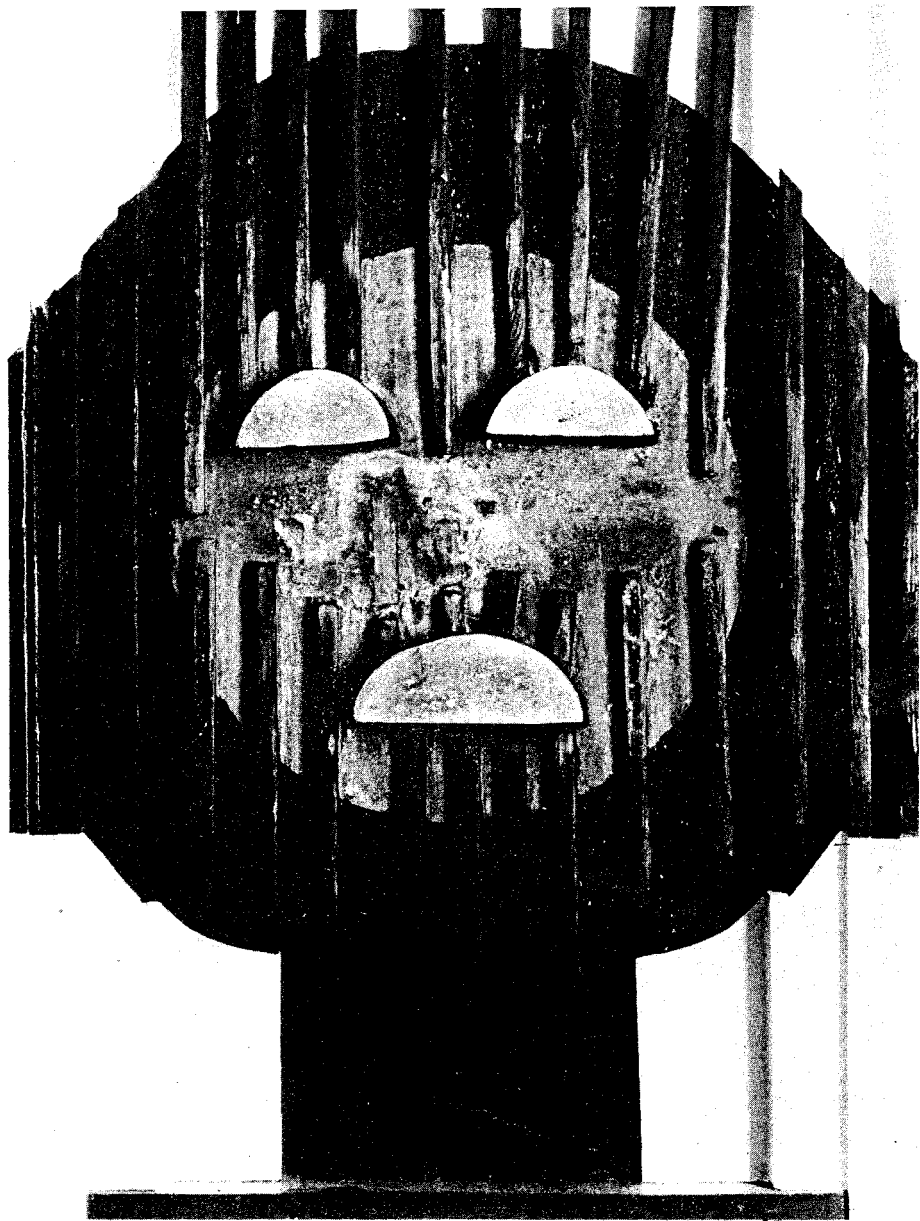
Bolívia - **PEPE ASBUN** - Desenho.



Bulgária - **VESSELIN KOVATCHEV** - Sonhadores.



Bulgária - **MIKHAIL MIKHAILOV** - Vampiro.

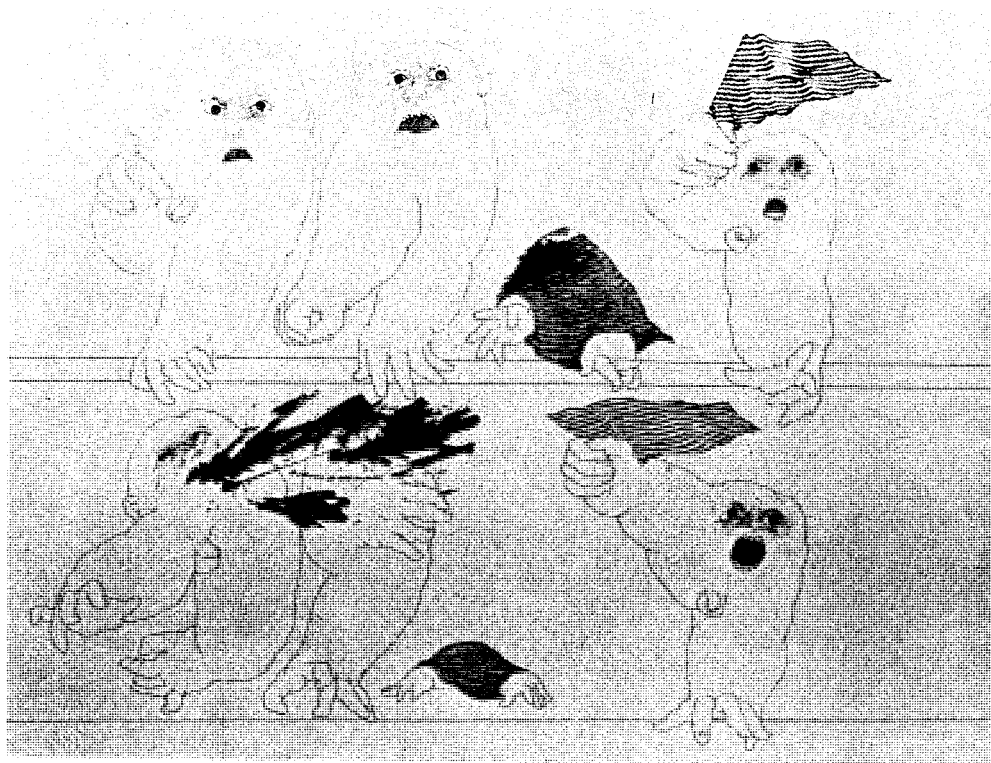


Costa Rica - **RODRIGUES SIBAJA** - Ventana 2.

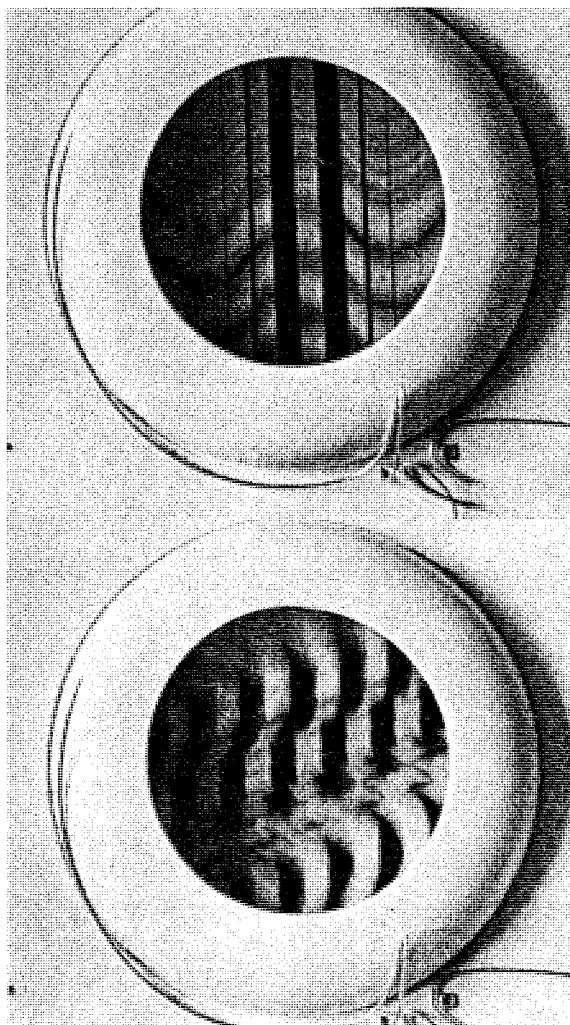


MAURO CALANCHINA

Costa Rica - **MAURO CALANCHINA** - Mural.



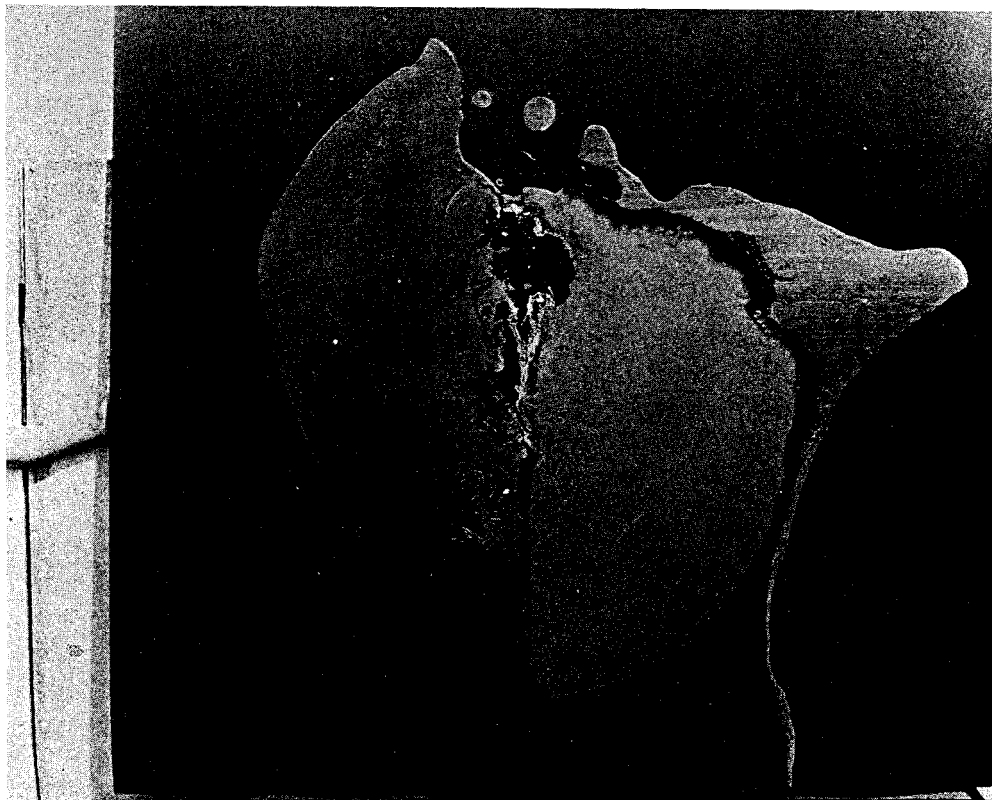
Costa Rica - **RAMIREZ AMAYA** - La Marcha.



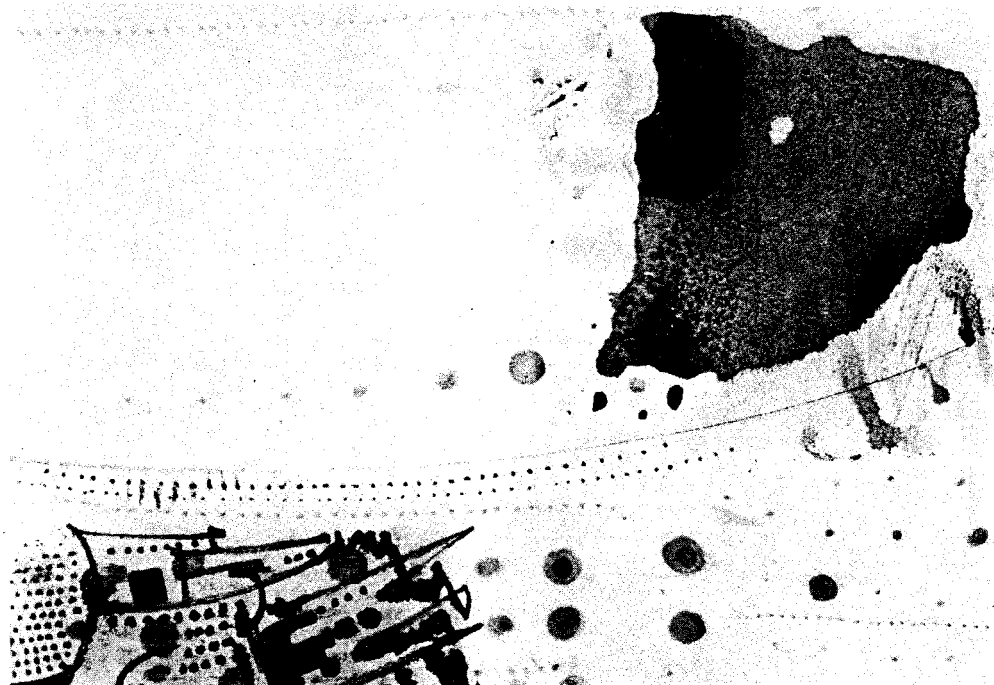
Brasil - **DI PRETE** - Geometria Semovente.



Brasil - **ANATOL WLADISLAW** - Terra Prometida.



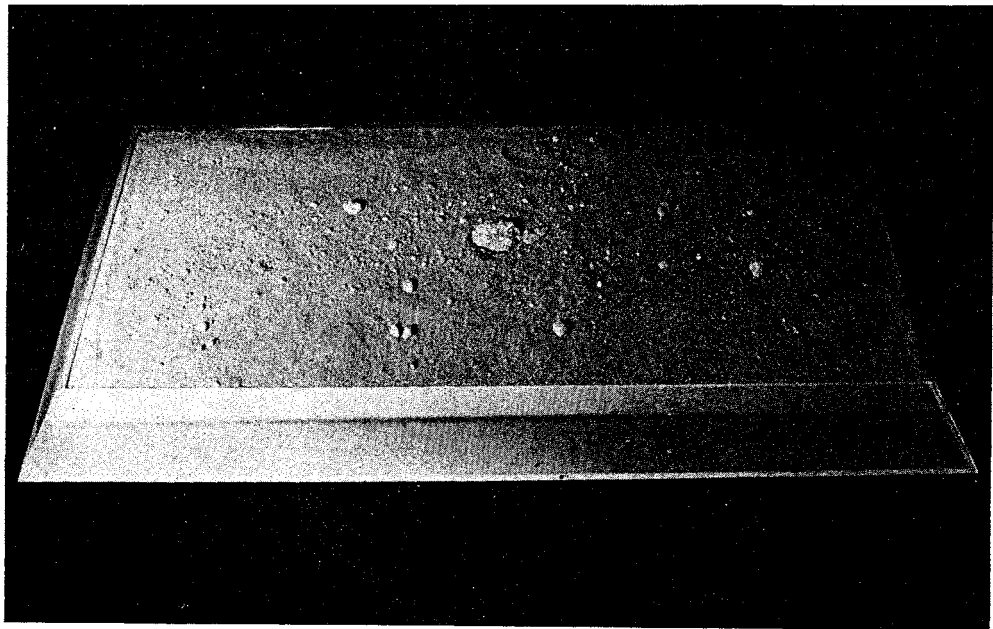
Brasil - **MANABU MABE** - Forte.



Brasil - **FERNANDO ODRIOZOLA** - Composição.

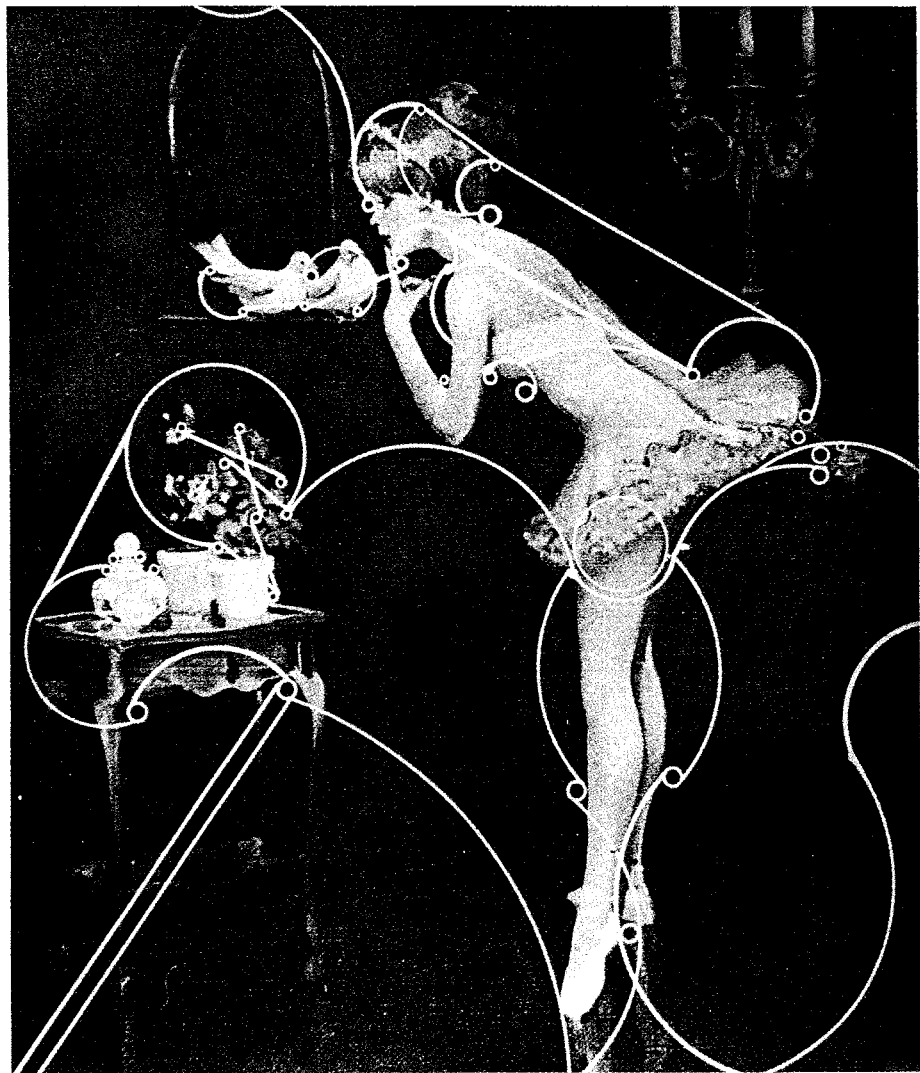


Brasil - **WEGA NERI** - Ecologia, 5.

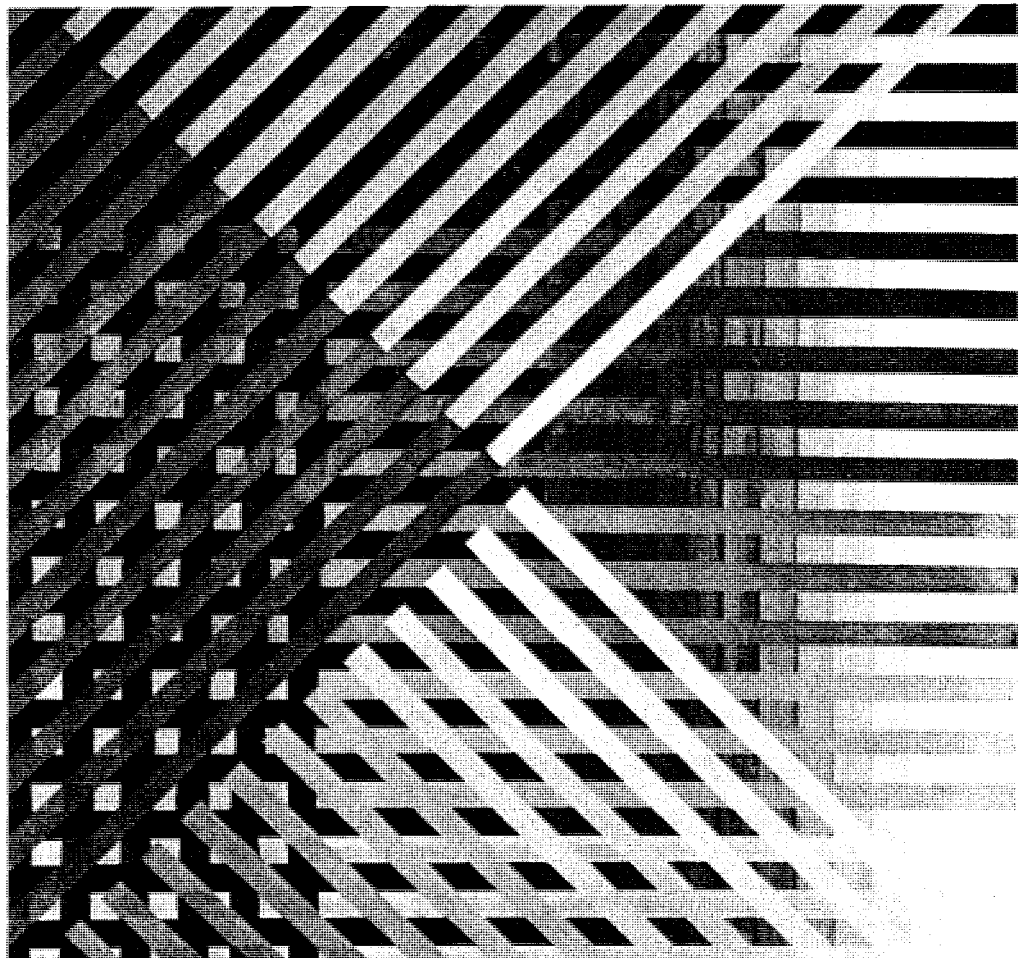


Brasil - **MARIO CRAVO NETO** - Sem título.

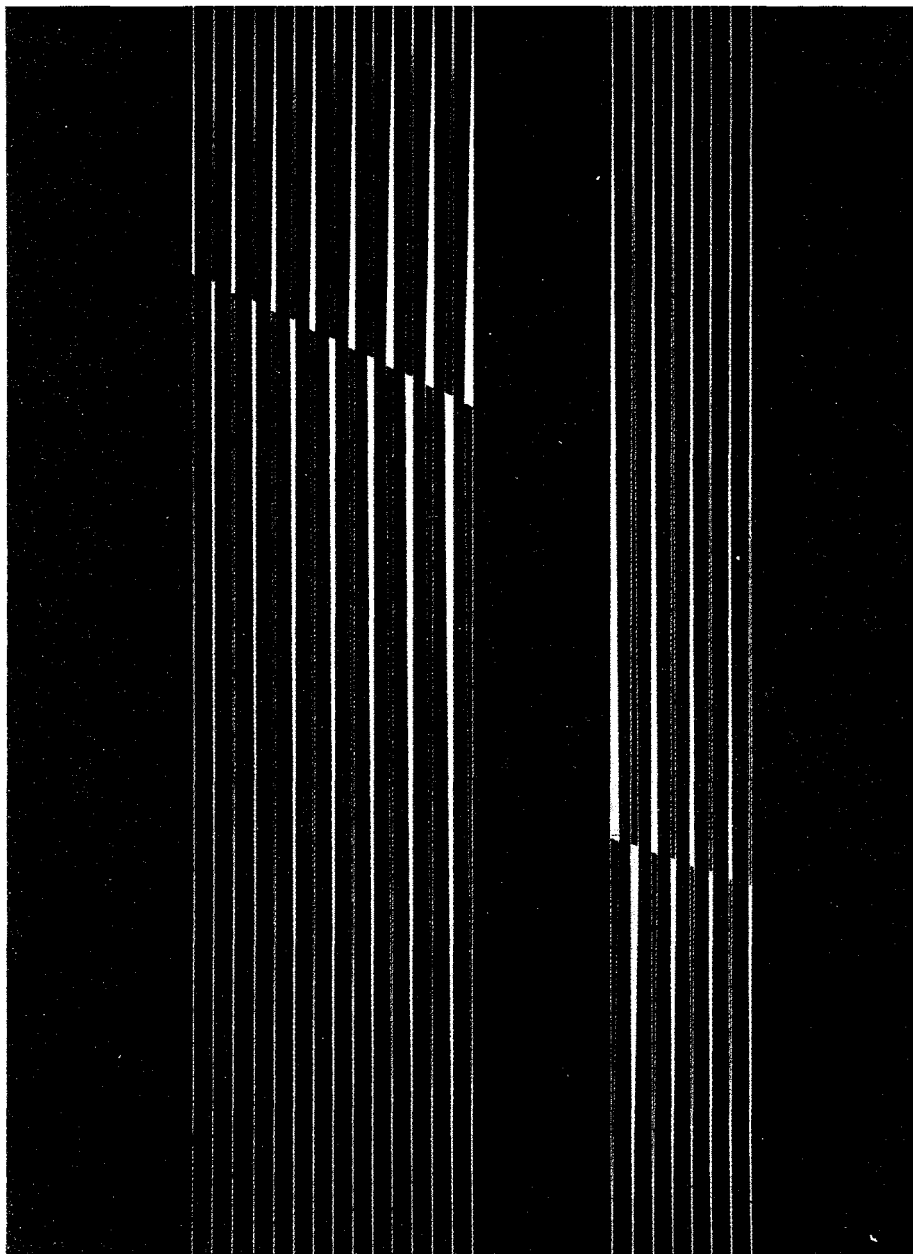




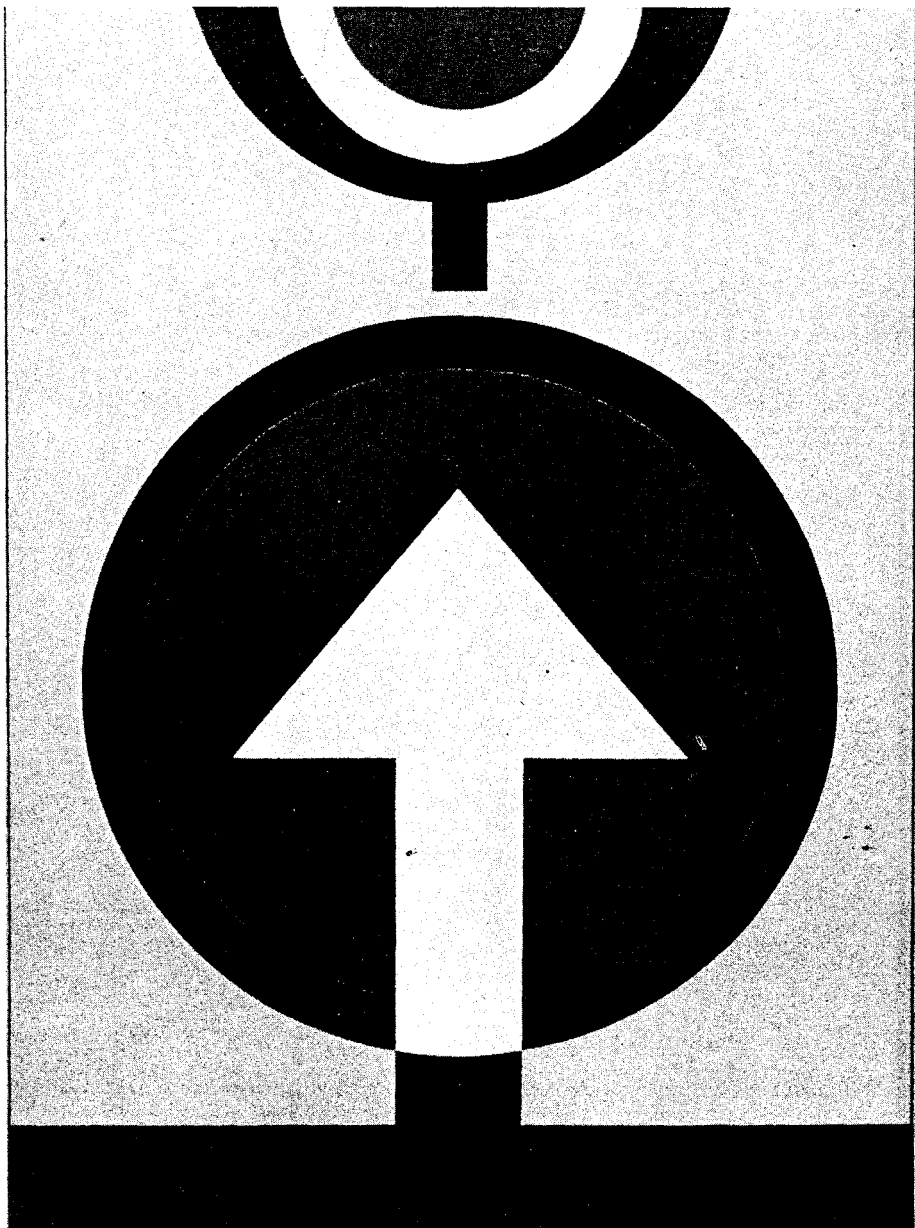
Brasil - **ABELARDO ZALUAR** - Intervenção Geométrica.



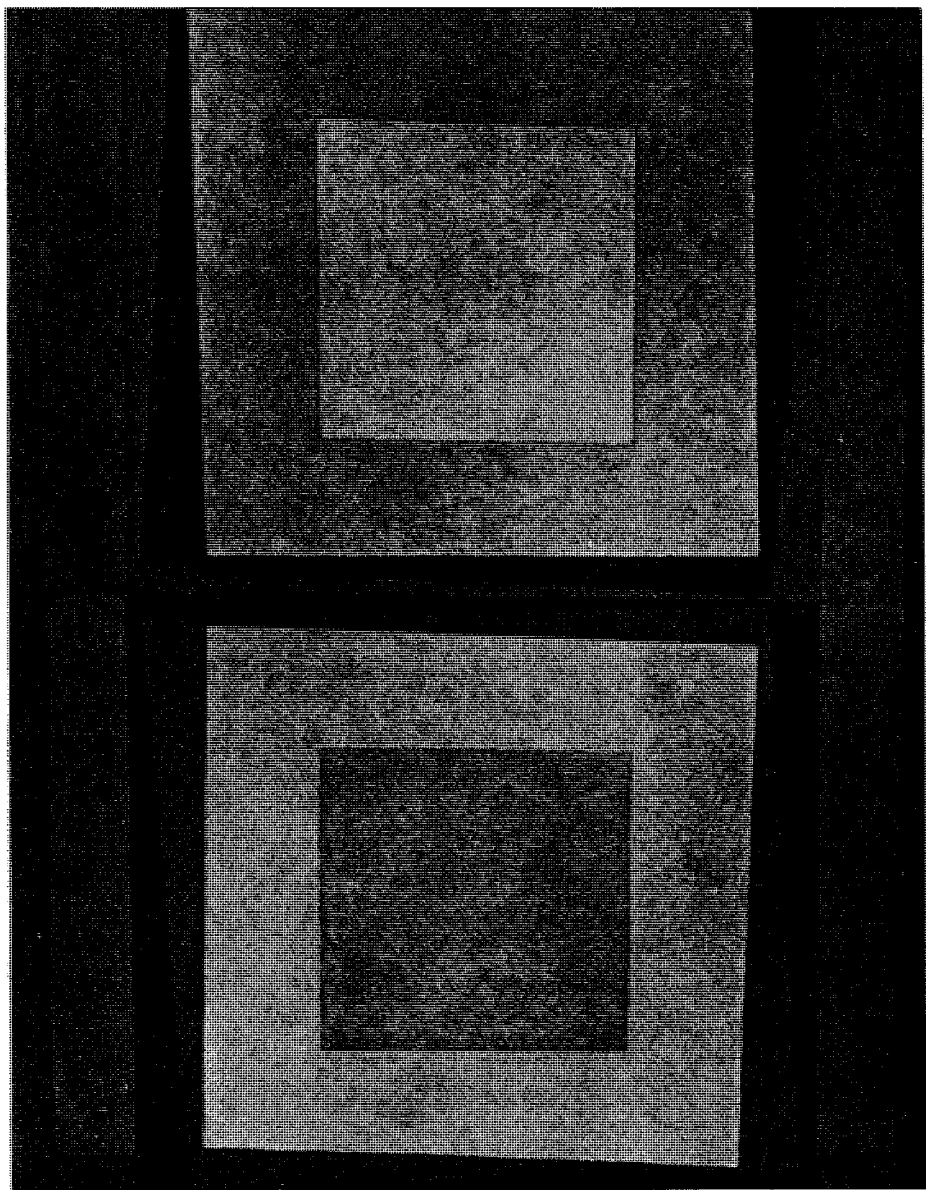
Brasil - **FIAMINGHI** - Reticula Cor-Luz.



Brasil - **LOTHAR CHAROUX** - Painel (detalhe).



Brasil - **RUBEM VALENTIM** - Emblema, 1973.



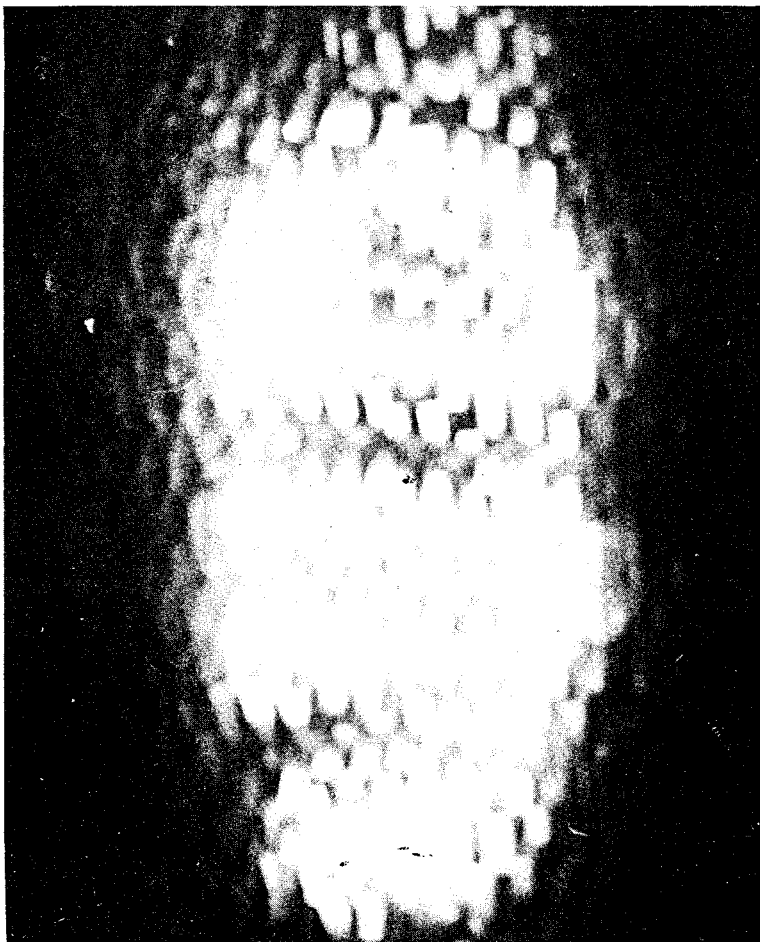
Brasil - **ARCANGELO IANELLI** - Quadrados Superpostos.



Brasil - **WALDIR SARUBI** - Ambiente (detalhe).



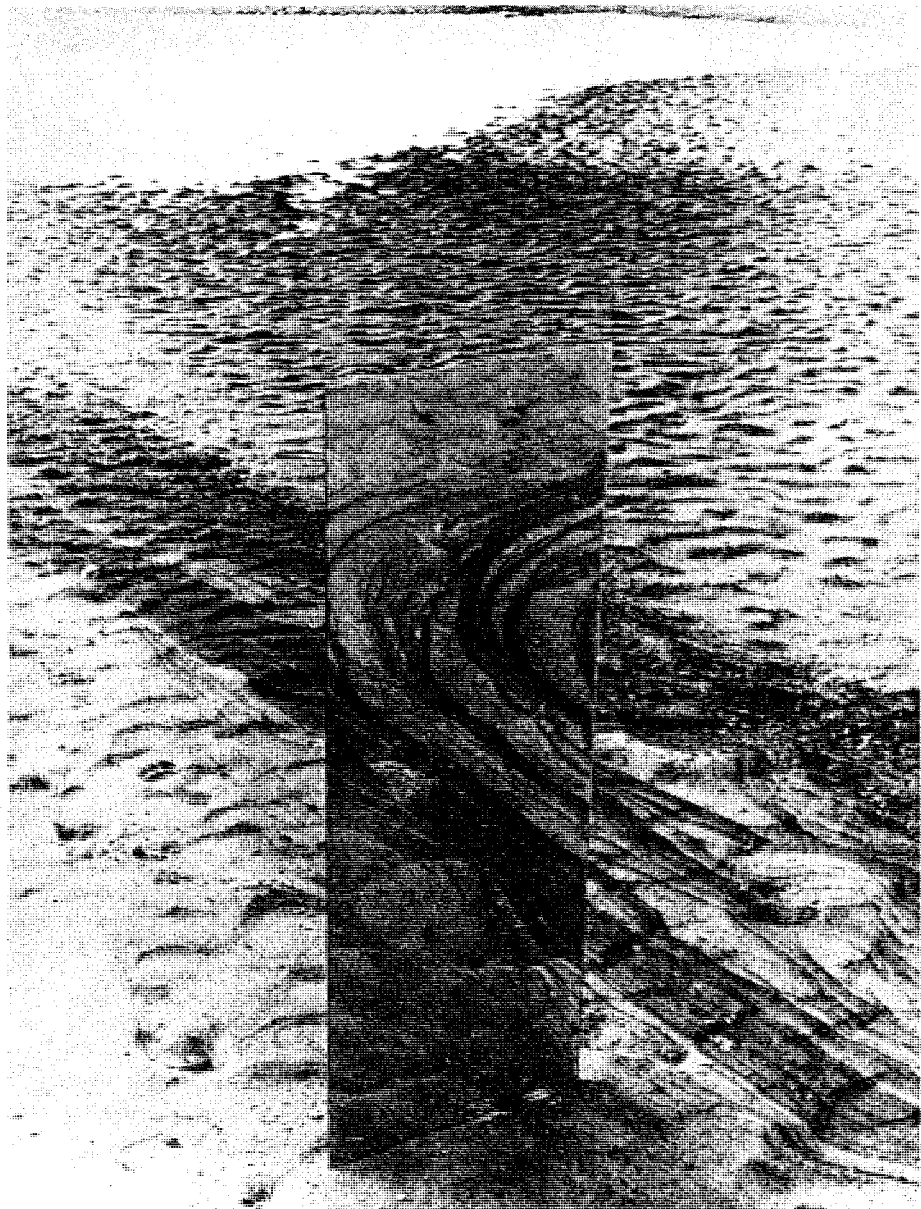
Brasil - **FELICIA LEIRNER** - Escultura.



Brasil - **EQUIPE IMAGEM-TELEVISÃO** - 20 de Jan. Hs. 17, M. 30, S. 2 -
Canal 5.



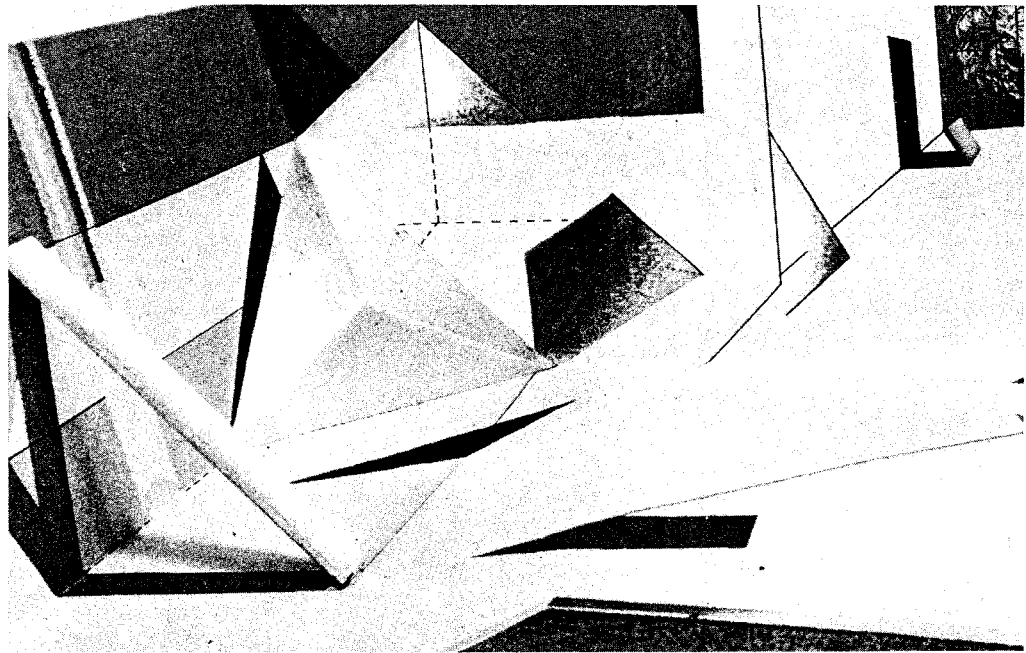
Brasil - MARCIA DEMANGE E EQUIPE - Anti Comunicação.



Brasil - **SERGIO A. PORTO** - Natureza, Obra de Arte.



Brasil - ALDIR MENDES DE SOUZA - Mulher de Óculos.



Brasil - **EQUIPE TRÊS** - Pontos de Vista.



FIGURA MÚSICA

mixed media

pêndulos postos em movimento com a aproximação de pessoas através de sensores fotoelétricos

criam durante o tempo de movimento pela gravidade terrestre através de um sistema eletrônico fonoplástico composições musicais espontâneas não programadas e sempre diferentes

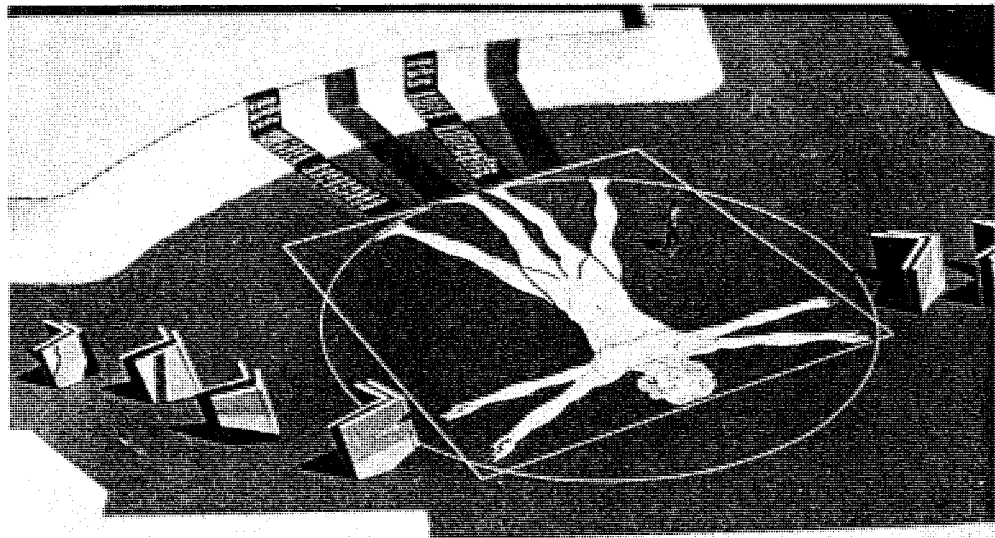
quase uma demonstração de
'also sprach Zarathustra'

Ederlyi

pintura
escultura
música
cinética
cibernética
eletrodinâmica
eletrônica
fonoplastia
luz
gravidade
etc.



Brasil - **EQUIPE SEGURANÇA** - Faixa.



Brasil - **EQUIPE** - Antropoforia Humana.



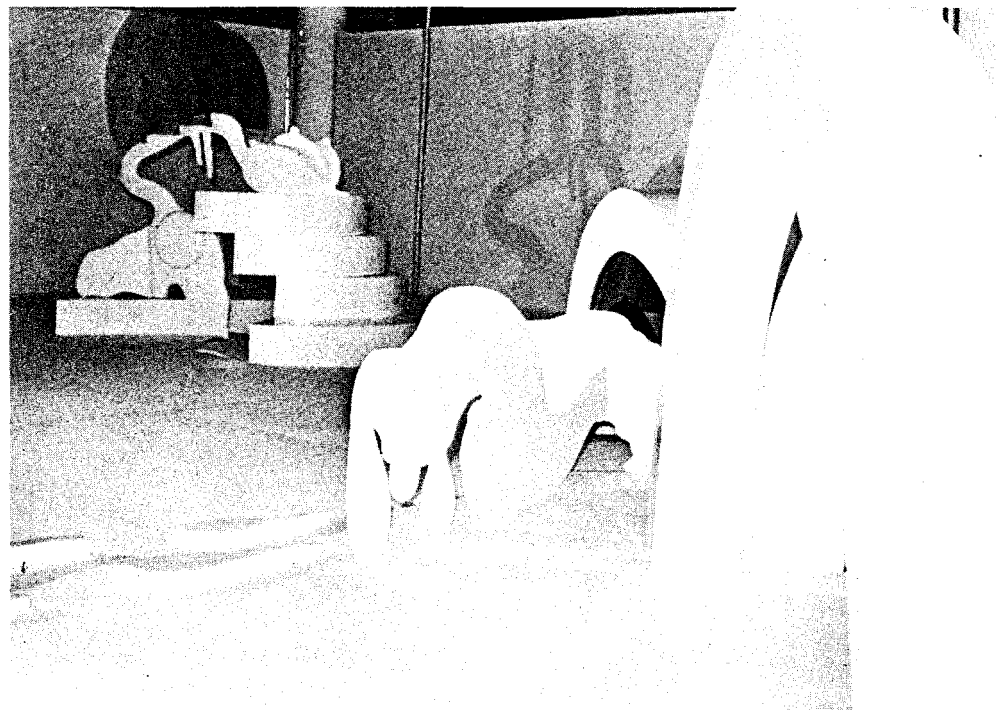
Brasil - **EQUIPE** - Através das Possibilidades.



Brasil - **EDGAR CARVALHO** - Projeto Alice. Fase 2: o Jogo.



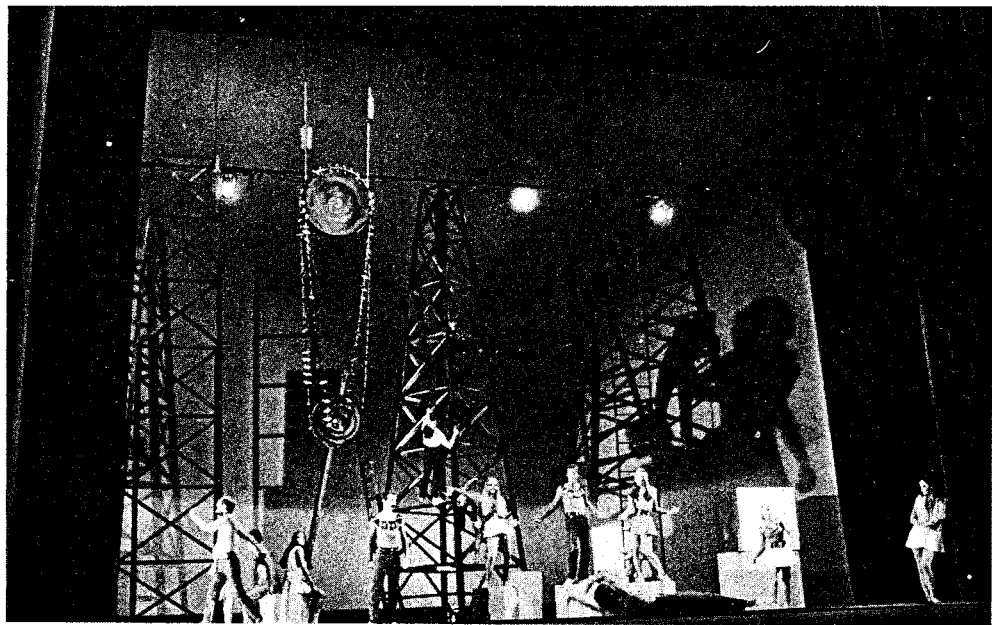
Brasil - **EQUIPE PARANÁ** - Proposta Objeto II.



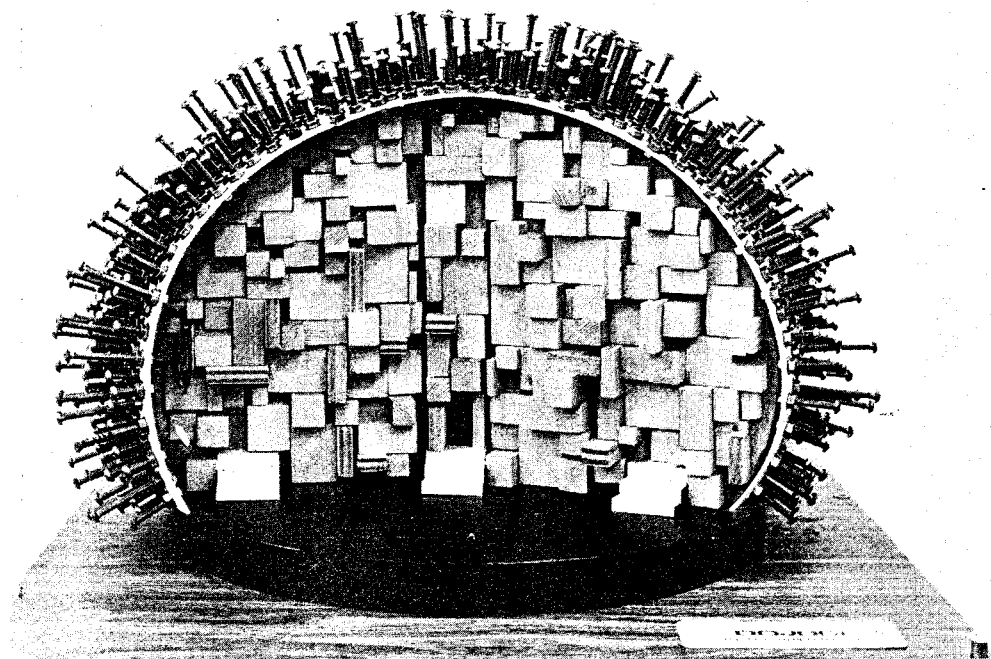
Brasil - **EQUIPE TRIÂNGULO** - Semen no Espaço.



Brasil - **LIVIO LEVI** - (1933-73) Luminárias.



Brasil - **LEONOR MENDONÇA** - Ballet.



Japão - **TETSUHIKO MAEDA** - Dojog I (foto YUJI KUSUNO)

Arte e Comunicação

**Salas
Especiais**

Arquitetura

Juris

**Regulamentos
Regulations
Règléments**

Índice

TEXTILE RELIEFS

Ritzky and Peter Jacobi's textile reliefs, like "Transilvania II", are the final product of their versatile working approaches. The other pieces on exhibit which only in part or not at all can be called "Tapestry", are therefore, however, not necessarily direct studies relating to the larger, woven works. They result rather in the existing necessity for the artist to experiment again and again with different materials and their formal possibilities. Thus, they are independent works which do not carry the signature of the "peintre-cartonniers". Their intention is, in contrast to the "finished", i.e. woven tapestry, to make the sensitive movements of the artistic process visible.

In some of the large sized works which grew out of a mixed technique — paper, drawing, fabric — the single form can be followed to gradually becoming concrete and plastic: At first the motif is being presented in the two-dimensional drawing on the planed surface of the paper, it continues to move on to an exposed second, now plastic support, to then enter itself the third dimension. The small objects are even less "Tapestry". They are now mostly made of paper. A paper filling gives them a plasticity which is as soft as that of the textile works. Long experience in the handling of fabrics results in achieving the same characteristic softness also in the other medium — paper. The small objects too are not of the nature of the perfect, coolly distant "Piece of Art". By their textile reminiscences or by way of the rag that had been picked up in the atelier and to which a piece out of paper mache had been added, it rather reminds of the atelier from which they originate. By their unassuming physical presence they radiate in an appealing manner the somehow intimate. It is the Jacobis' intention to "humanize", as they explain it, the public or private space by "the result of artistic sensitivity." By their work they offer for discussion a special possibility for interior forms. A completely different approach, for instance, is being offered by modern industrial design which is widely recognized as appropriate to present technically oriented times. Its very often prevalent neutrality and coolness is being complemented by the individualistic-artistic element and the human warmth of its aspirations. Natural materials like undyed goat's hair, hamp, Japanese paper and cardboard are being used and even in the finished work the technical procedure of its development can be followed to its conclusion. The latter does not mean a retreat of the personality in favor of the technical process. Quite the contrary. Behind the Jacobis's works one senses the involvement of the dedicated, artistic human being, or to be expressed differently, their artistic activity is of the spirit. It represents a kind of conscience, a way to express wishes and a certain inner release, more a mystic's than an artisan's quality. This increases the readiness of identification with them by the spectator, and the result is a creative animation, a humanization of the human environment.

Stefi Poley

- 1.. Relevos Têxteis, 1973. Série de 6 obras.
Peter Jacobi (1935 — Ploesti)

ALDEIA ANTROPOMÁGICA NA TERRA DOS PÉS VERMELHOS

Memória: proposta destinada a interessar e/ou despertar a comunidade para a arte contemporânea que deseja a participação direta, objetiva daquele que é eventualmente apreciador da obra, porém um criador em potencial. Dar significação e importância à reelaboração que situa o produto (obra) como apenas uma etapa vencida da obra individual e coletiva a qual chamamos Vida... e que pela nossa expressão se estiliza.

Numa região onde grupos econômicos controlam a maior parte dos lucros obtidos da agricultura, fica à margem a maior parte da população que participa efetivamente do trabalho.

Equipe: Di Souza e

Joana Lopes, criadores do projeto

Grupo do Teatro-Escola Pindorama, Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

Características: arte-processo correlacionando formas de expressão como artes plásticas, incluindo a dança, jogo dramático, música e literatura, realizando um processo e um produto resultante de um meio natural ao qual chamamos arte do movimento. Realização cultural baseada no comportamento e pesquisa científica da expressão popular revertendo-a para as nossas proposições estético-pedagógicas.

Utilização de materiais rústicos e iluminação igualmente rústica (lâmparas) e música composta por Di Souza, improvisação de violão sobre o tema "Os Boia-Fria".

Área: 48 m².

A MORTE DO CIRCO

Memória: O Circo. É Lindo! Está Morrendo, todo mundo sabe Mas ninguém pode fazer nada. A obra procura constatar uma realidade: a morte progressiva do Circo. Não podeis deixar de sentir certa nostalgia das coisas boas que passam. O Circo cumpriu a sua missão. Divulgou a música, a dança e o teatro. Veio o disco, o rádio, o cinema e a televisão Diminuiu a razão de ser do Circo. Para a transmissão desse sentimento nostálgico, pela morte do Circo, os apelos de comunicação tentam uma participação não só visual, mas pela audição, tato e gosto.

Equipe: Carlos de Moraes

Aderson Medeiros

Anna

Haroldo Serra

Características: utilização do material utilizado na construção de circos pequenos e pobres (lona, madeira, raspa e arena) além de texturas variadas, criando o confronto com o progresso e sua impossibilidade de sobreviver, simbolizado pela guilhotina feita em acrílico sóbrio, porém vitorioso. Músicas típicas de circo, alegres, que com uma simples mudança de rotação tornam-se solenes e tristes. Bonecos, palhaço e vendedor são ex-votos que, por sua vez, nasceram do misticismo e da ingenuidade do homem do povo. Roletas de cana para aquisição pelo público.

Área de 25 m².

A PROCURA DO NOME DE DEUS

Artistas: SULAMITA MAREINES
IVO PEDRO MAREINES

Características: Duas formações piramidais de 900 x 900 x 400 cada uma.

I — Templo Cabalístico, 1973.

II — A Procura do Nome de Deus, 1973.

ANTICOMUNICAÇÃO

Memória: o que não é visto no ambiente cotidiano surge, até com acentuado impacto, quando trabalhado tecnicamente. Assim a comunicação praticamente nula do fato em si, a anticomunicação, poderia transformar-se em uma supercomunicação, altamente dinâmica da imagem projetada, na forma de audiovisual.

Equipe: Marcia Demange
Rosa Jonas
George Jonas

Características: audiovisual de quatro projetores, cada um deles com um dispositivo prismático, assegurando assim 12 imagens simultâneas, sendo uma invertida, criando uma resultante caleidoscópica. O processo novo de projeção de slides teria o apoio de um computador, o que permitiria, com as inversões obtidas através dos prismas, até 160 variações da imagem projetada. As imagens resultam da mensagem focalizada e a partir de fatos do cotidiano.

Tela em vários planos, ressaltando o volume escultural das imagens.

Dimensões da tela 330 x 400.

Área de 75 m².

ANTROPOFORIA URBANA

Memória: aproveitando uma praça formada pelo alargamento da rua Conceição Melo, Vila Mariana, São Paulo, reorganizar um espaço urbano já existente através de uma linguagem plástica.

O tema da proposta é dedicado ao homem
desmembrado

dividido

esfacelado

coluna vertebral onde

pés/pernas/troncos/mãos/braços/olhos/orelhas

cabeças

tentam compor

incomponíveis

um ser humano

decomposto

em corpo e em idéias que

a cidade

gérmen (casca e ovo) do homem

a idade

a comunidade

os falsos ideais

trituraram

partes soltas de um corpo à procura de uma verdade

partes soltas de um dia corpo

e idéias

e ideais

que se esfacelaram

mas que sobrevive

como homem

como idéia

como ideal

enquanto existir um poeta

(embora triste)

Equipe: Mauricio Fridman — coordenação geral

Nílva Prado Fridman
Cleber Nonetti Machado
Ernesto Treodor Walter
Yvonne Saruê
João Roberto Rodrigues
Dorothy Soares Lima
Léia Maria de M. Cardenuto
Mario Itio Takahashi — iluminação
Paulo Sérgio d'Ávila — som
Amelinha Fagner — vocalização
e
participação especial de
Augusto de Campos

Características: Para a apropriação do local em termos de espaço, participação comunitária e difusão da linguagem artística foram utilizados elementos de cenarização disponíveis uns e outros criados. Reformulação gráfica/cromática/escultórica e também quanto à iluminação e à parte sonora com versos escritos do poeta Augusto dos Anjos nas paredes, no chão e no calçamento, além da transplantação do homem ideal de Da Vinci para o chão da cidade, etc.
O acontecimento será exibido posteriormente na Bienal através de um audiovisual, a partir de 30 de outubro, que será substituído, a partir de 15 de novembro, por um filme, com as mesmas cenas em movimento.

ARRAIAS

Memória: beleza plástico-visual aliada a uma atitude lúdica e arraigada na cultura popular, propondo a recodificação de um objeto-brinquedo como objeto-arte. O trabalho não é o objeto exposto ou o slide projetado: é a atitude de mostrar ou criar novas relações e estruturas para as arraias que seria somente a materialização de uma atitude psicoespiritual. A nova codificação não retira nenhuma de suas características atuais e populares. Pela fragilidade do objeto não será procurada a participação direta e imediata do espectador que poderá, depois, adquirindo arraias, montá-las nas paredes, no teto ou organizar esculturas e objetos.

Equipe: Roberto Galvão (Fortaleza — Ceará)

Nelson Bezerra
Joaquim de Sousa

Características: criação de composições com arraias criando um ambiente no local de exposição. Projeção de slides. Venda de arraias e o artista, juntamente com convidados, soltarão arraias no Parque do Ibirapuera.

ARTE DO CORPO

Memória: análise dos aspectos estéticos do organismo, a partir da dissecação, coloração e montagem de peças de alguns órgãos. Restabelecimento da relação entre arte e anatomia, fato já ocorrido no Século XVII, quando as coleções realizadas por Ruysch eram conhecidas e visitadas pelo público. A anatomia na época representava um conceito em moda, realizando-se as dissecações em público e servindo de tema à pintura e ao teatro (teatro de anatomia). As coleções artístico-anatômicas deram mais tarde origem ao conceito de museus, dedicados às artes e às ciências.

Equipe: Aldir Mendes de Souza — artista plástico

Prof. Vicente Borelli, livre da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootécnica da USP
Prof. Alberto Mendes Filho — Radiologista, chefe do setor de Termografia do HSPE.

Características: Órgãos (série de sete) apresentados, já dissecados, coloridos e montados em formas cúbicas e cilíndricas, dando uma visão direta ao

público. Órgãos diversos examinados através do sistema de termografia (medida do calor interno) resultando em apresentações verdadeiramente surrealistas. Um termógrafo funcionará na Bienal permitindo ao visitante uma nova visão e uma nova impressão de seu próprio organismo. Conjunto de 80 Termografias (Slides).
Área de 75 m².

ARTE-NATUREZA

Memória: existe hoje uma arte que, escapando à estrutura comercial, manifesta-se dentro de uma variedade de conceitualismo, teatralidade, comunicação tecnológica, sem concessões ao objeto, entendido como coisa de intercâmbio ou propriedade. Não se trata do retorno ao tradicional e antigo culto da natureza, que gerou a pintura paisagística ocidental e oriental. Mas pode ocorrer um retorno a uma grande força universal que ofereça uma misteriosa e ao mesmo tempo científica interpretação da existência. Nesse novo relacionamento a terra estaria à disposição do homem, seria modelada sob sua mão, pronta a aceitar sua liberdade e racionalidade, permitindo, ao mesmo tempo, que organismo. Conjunto de 80 Termografias (Slides).

Equipe: Bela Chinzon

Luigi Zanotto

Myrian Barcellos

Rosa Jonas

Tuly Ribeiro

Tadeu Arantes, constituindo o Grupo Expressão

Características: um ambiente vivencial formado por árvores reais e projeções sobre o solo, criando-se uma sensação mais completa de ambiente florestal. Algumas árvores teriam tubos e chapas de acrílico leitoso, inseridas no tronco, com projeção de imagens. Paredes laterais e teto preto.
Área de 30 m².

ATRAVÉS DAS POSSIBILIDADES

Memória: partindo de uma cancha de bocha o trabalho busca apoderar-se de uma parte da realidade ambiental, conduzindo-a para estruturas plásticas, — uma linguagem plástica substituindo a arte — aliando o homem e a arte à natureza. O objetivo é a comunicação mais intensa com o público pelo confronto real/aparente, embora este último tenha como origem aquele. A preocupação é despertar o interesse visual do espectador pelo desenvolvimento da ação, levando-o, a seguir, à participação ativa na prática esportiva, utilizando a cancha de bocha. Funciona ainda o projeto como uma tentativa de rompimento da barreira entre o espectador e a arte, com resultados que possibilitem a construção de uma nova convenção artística, passando do estático ao dinâmico e capaz de ser entendida e ter o concurso direto de um público amplo.

Equipe: Maria Luiza Favero

Emília Okubo

Agradecimento

Edmilson Tinoco Jr. — arq.

Nelson T. Yamaga — arq.

Gueisa Grassman — fotografias

Hiroto Yoshioka — fotografias

Agradecimento

CURT Laboratório Cine-Fotográfico

Colaboração da Federação Bochofila Paulista.

Características: cancha de bocha de 800 x 150, com bolas coloridas que correrão sobre uma lona especial colocada em cima de espuma plástica. Um audiovisual duplo projetado na cabeça da cancha e na pista, dando-lhe uma visão lúdica. Slides pesquisados, a partir de jogos de campeonato e canchas particulares de bocha, apresentarão vistas gerais e

detalhes da ação. Simultaneamente uma mistura de sons musicais e de sons refletindo o ambiente real de um jogo de bocha.

AUDIOVISUAL

Autor: RONALD CLAVER

Características: I — O Pico da Bandeira, 1973. Audiovisual.

II — Viagem Doméstica, 1973. Audiovisual.

AUDIOVISUAL

Equipe: BEATRIZ DANTAS (1949 — Alfenas — MG).

PAULO EMÍLIO

Com participação especial do artista: Luiz Eduardo Fonseca.

Características: I — Terra, 1973. Audiovisual, 84 slides.

II — Matadouro, 1973. Audiovisual, 94 slides.

III — Genesis, 1973. Audiovisual. 192 slides.

COMUNICAÇÃO MUSICAL

Memória: a sensação sonora, tendo uma razão lógica física, uma razão estética, uma forma estabelecida, uma mensagem racional, pode ser objetivada com toda a fidelidade, assim como podem ser efetivadas as idéias e os pensamentos da língua falada através da escrita. O poder pictórico da escrita do nosso sistema musical evolui, a cada dia, permitindo uma análise, trabalhada e comentada para que possa ser compreendida, como ocorre com outras atividades artísticas e culturais.

Equipe: constituída pelo Grupo de Pesquisas Musicais de São Paulo.

Características: Dentro da moderna idéia de comunicação da arte musical, seriam efetuadas análises objetivando dar às partituras musicais uma roupagem nova, demonstrando que a arte musical pode ser manipulada e impressionar visualmente como a arte plástica. A demonstração será feita através de palestras, debates públicos e ilustrações pelo "Duo Arsis". A peça analisada será "En Bateau", da Petite Suite de Claude Debussy, para piano a quatro mãos.

CONSCIÊNCIA-TRANSFORMAÇÃO

Memória: Na estruturação e desestruturação acelerada do momento presente homem e meio transformam-se tanto que, muitas vezes, a própria consciência dificilmente acompanha o processo. Apesar da defasagem entre "consciência-transformação", onde a relação homem-terra, mar e espaço transmuta-se de maneira irreversível, recolhemos uma sequência de instantes. Como parte de um todo, cada um de nós atua. A proposta visa a transformar plasticamente a maneira pela qual toma-se consciência do homem e do próprio meio.

Equipe: Claudia Pentagna Bruno

Eliane Villaça

José Luiz Bartolo

Marilu Winograd

Marina Bartholo, formando a Equipe Mutação.

Características: audiovisual com três imagens simultâneas, sendo duas laterais e uma de fundo, esta projetada sobre módulos que se movimentam. O som será eletrônico misturado com trechos da justificação resumida na memória. Esses trechos não formarão necessariamente frases lógicas. Área de 30 m².

ENDOCRANIA E SEUS DESATINOS CÓSMICOS E SATYAGRAHA

Memória: nova forma de apresentação e utilização do corpo humano, com variação entre fantástico-real, a ser usado tal qual o espaço de uma tela, preenchida por idéias e sensações. O trabalho seria um filme e um espaço para expressão corporal. O filme seria climático e fantástico, baseando-se numa espécie de libertação de nossos monstros interiores: medo, violência, sexo, sonho, etc. A expressão corporal completada pela maquiagem, desenhos no corpo, além de cinética manipulada pela artista e posta em movimento após uma preparação interior em que os participantes realizam uma viagem cósmica, transformando-se em terra, água, fogo, ar, cor, etc.

Equipe: Mariselda Bumajny — Idéia. Direção artística de Emilio Fontana.

Antonio Carlos Assumpção da Silva

Gerson Zannini

Ivo Coelho — fotografia

Com a participação de Carlos Gregorio Bumajny, Francisco Toscano,

Luiz Gonzaga Piratininga, Marco Antonio de Souza, Percival Imperial, Paulo Mauricio, Willy Harro Herrmann e Zuleika Sá.

Colaboração da Cinótica no filme.

Características: o filme tem o seguinte roteiro: 1 — Endocrania: O círculo de Agripa é fechado, começando a ansiedade: cadência, movimento, estalar das juntas; 2 — Rumo à viagem cósmica: Terra do Nunca, Floresta Virgem, Elfos, Gnomos, Duendes, Ogres, A Bruxa está aqui!; 3 — Cometas e estrelas quase alcançados. Zuuuummm. Vertigem! Aí! O ouvido tampado! Barulho! Ai! Distorção do Som!; 4 — Teu corpo e o espaço, meu corpo e o teu corpo, terra, água, lodo, lama, areia, água, fogo, ar, braços, pernas, vísceras, matéria e força no Atanor; 5 — Massa-Ebulição. Tudo bem, tudo bem, pulso normal, respiração idem; 6 — Curare na veia. Eletronistagmiograma, o caminho está aberto. A cinetose dos corpos plásticos. Bisturi. Ação, eletro, movimento, efeito e causa; 7 — O terror casa com o medo, o enxofre, o mercúrio, parecia, mistura feita; 8 — Eu....; 9 — Livre!; 10 — Glub! Glub! Glub!....

O trabalho do filme representa basicamente a ação desenvolvida em Satyagraha, em área de 30 m².

ESPAÇO RACIONAL

Memória: estudo ligado à ocupação do espaço e pesquisa buscando outros resultados: grau de interferência provocado por obstáculos físicos e visuais em um ambiente determinado; relação entre o espaço visual e o espaço-circulação, como meio de alcançar o que se chama de espaço-racional.

Artista: Takashi Fukushima.

Características: conjunto de sete painéis, de tecido translúcido de 150x300 cada. Desenhos em preto e branco. Uma das interferências, entre os painéis 4, 5, 6 e 7 é chamada de interferência construtiva pelo autor. A outra, entre os demais painéis, é considerada simplesmente interferência visual, conseguida sem controle, provocada por algo que atrapalha a visão.

Área de 25 m².

ETSEDRON

Memória: projeto ambiental que constitui uma busca a uma arte brasileira através de uma pesquisa inicial de representação de algumas das nossas raízes, em toda a sua autenticidade primitiva e grotesca. O Etседron surge como ponto de referência para a criação de novos valores evidenciados nos objetos, no ambiente e nos costumes do homem rural, trazido à tona como processo de concientização do homem da grande metrópole que, em nome do progresso, marginalizou valores

regionais ou os “folclorizou” em seus aspectos mais gratuitos. Essa transposição do ambiente rural em suas condições mais primitivas é também um reflexo da conscientização do homem moderno que, isolado do seu meio ambiente, esqueceu a natureza e sente cada vez mais a perda de sua identidade.

Equipe: Edison da Luz — idéia, esquema e execução

Matilde Matos — transposição para a linguagem escrita

Wenceslau dos Santos,

Joel Barbosa,

Wellington Leal, e

Roberto Carlos Barbosa — fotos, slides e gravações

Angelo Bispo e seu grupo de Danças Populares

Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia —
Expressão Corporal

Características: apresentando um aspecto do Vivencial do Nordeste Rural — uma estrutura nua de casa de taipa com objetos usados na região. O ambiente externo é um terreiro de festas, armado em torno de um mastro, enfeitado de bandeirolas de papel e chocalhos. Fac-similes de figuras humanas e de animais, com a expressão enfatizada através de posturas, como em close ups. Mimetização do homem ao meio ambiente. Metamorfose do homem em animal.

Recursos visuais (slides e fotos), jornal em forma de revista a ser lançada na inauguração com estudo do movimento nas artes plásticas; recursos auditivos (gravações reconstituindo a comunicação oral na região, contraste de sons naturais com sons provocados, etc.)

EX-VOTO

Memória: o “ex-voto” (quadro ou imagem que se oferece e expõe em igreja ou capela em comemoração de um voto cumprido) reflete, no Nordeste, a preocupação com o restabelecimento da saúde após doença ou desastre. O voto oferecido — “ex-voto” — representa sempre o que foi afetado (o veículo sinistrado, a parte do corpo atingida por doença ou desastre) ou aquilo que se quer prevenir.

O objetivo é a transposição do ex-voto para o contexto urbano, na base de uma dupla recodificação: do próprio objeto e de sua ideação por parte de uma população. Para isso foi pesquisado um arquétipo de representações coletivas modernas capaz de sintetizar o denominador comum das aspirações e em condições de ser considerado o fulcro de ansiedades típicas da classe média urbana.

Equipe: Aderson Tavares de Medeiros

Fausto Nilo Costa Jr.

Geraldo Markan Ferreira Gomes — coordenador

Gilmar de Carvalho

Petrucio Maia

Ricardo Bezerra

Roberto Galvão

Características: reconstituição de uma atmosfera de densidade psicológica, da qual emane forte carga de ex-voto em seus aspectos funcional e simbólico. Um painel representando a imagem de São Francisco, feita pelos fotógrafos “lambe lambe” que atuam nos patamares da igreja de Canindé. Ao centro a carroceria de um sedan-Volks feito de lata, na técnica de artesões nordestinos ou com fins utilitários e lúdicos (soldagem de latas recolhidas em depósitos de lixo). A centralização do fusca afirma sua importância como elemento-chave na concepção do trabalho. Bancos de igreja, partindo do carro, chegarão à entrada por uma única porta. Sons e cheiros completarão o ambiente, que terá iluminação intensa.

Área de 25 metros.

FAIXA DE SEGURANÇA

Memória: colocação de pessoas ante informações que recebem do cotidiano,

provocando um apelo mais forte à recolocação das mesmas pessoas ante essas informações e ante o real. Utilização de um "pedaço do real urbano" deslocado de sua localização adequada (apropriação do real) e sua colocação fora dos desígnios anteriores, criando uma nova circunstância, uma nova situação individualizada e intencional. A intenção é levar o homem comum (que identifica surpreso, através de um código seu, esse deslocamento) a recuperar a consciência crítica perdida no seu cotidiano.

Equipe: Alberto Cechi

Eduardo Carlos Pereira

Laura Machado de Mello Bueno

Monica Mattar Oliva

Serviço de pavimentação da Prefeitura Municipal de Jundiaí.

Características: uma faixa de segurança com todos os elementos que participam normalmente desse pedaço de rua, colocando-se igualmente no ambiente os resíduos das manifestações e situações ocorridas nesse "recorte", nesse "pedaço" do real urbano. Duas obras de pavimentação asfáltica com circulação de operários. A transposição de uma determinada situação para um ambiente inusitado cria, pela mudança de circunstância, um aspecto semiológico interessante, em termos de comunicação.

FIGURA-MÚSICA

Memória: experiência autêntica de "mixed media art" a proposta representa uma síntese de escultura cinética, pintura cinética, música cinética, comunicação eletrosensorial, cibernética e gravidade geográfica, além de envolver diversas tecnologias como mecânica, eletromecânica, eletrônica e acústica.

Autor: Sergius Ederlyi

Características: em um mastro de aço de 9 metros estão montados dois pêndulos geográficos duplos de 9 metros. Três metros desses pêndulos apontam para cima e seis oscilam para baixo do ponto de apoio. A cinética dos pêndulos é dada após o impulso inicial por um motor elétrico pela própria gravidade geográfica. O material utilizado é: aço, alumínio, acrílico, etc. com pintura e música cinéticas. A comunicação eletrosensorial com ouvinte é realizada através de sensores colocados em torno da Figura-Música.

FOCO-MOBILE

Equipe: MARCOS MAZZONI (1932 — S. João del Rei)

ÁLVARO ABREU

ROBERTO TOSTES MARTINS

ROBERTO MAURO LIMA

Características: Audiovisual, 1973.

HIERÓGLIFOS

Autor: PAULO FOGAÇA (1936 — Morrinhos)

Características: Audiovisual, 1973 com 80 dispositivos e fita gravada.

HOMENAGEM AO MITO DO SUPER-HERÓI

Memória: a homenagem ao mito do super-herói de história em quadrinhos está simbolizada na pessoa do Fantasma. A escolha deveu-se exclusivamente à plasticidade das cores de sua indumentária. A idéia baseia-se no fato de ser a memória do homem, em nossos dias, um arquivo de imagens-mitos e nomes-mitos. A visão e a audição do homem comum,

através dos modernos meios de comunicação, sofrem um constante bombardeio de mensagens repetidas, semeando na memória uma infinidade de imagens e nomes-mitos. Povoado dessas imagens e nomes-mitos o subconsciente do homem moderno flutua entre um mundo real e outro fictício, podendo-se supor que em dado momento tornar-se-á difícil discernir entre um estereótipo verdadeiro e outro criado pelo talento de um artista.

Dentre esses meios de comunicação, informação e persuasão, é indiscutível a importância da História em Quadrinhos, que também nos impõe seus mitos. Os Super-Heróis estão vivos entre nós e pertencem ao patrimônio cultural da humanidade, tanto quanto valores vivos, embora ainda vítimas de um preconceito intelectual, que os afastam de certos ambientes mais sérios. A proposta quer dar-lhes a merecida posição de mitos vivos, mostrando-os como seres vivos e atuantes, transportando-os dos quadrinhos das revistas para as paredes de uma exposição de arte internacional.

Equipe: Hamilton de Souza
Sumiko Arimori

Características: a apresentação consistiria em um salão de exposição, meio museu em homenagem ao Fantasma que, de simples representação gráfica em quadrinhos, seria colocado como o Tema, a Presença, surgindo como um elemento vivo que pousa para os artistas. Em uma área de 500 x 500 retratos pintados do Fantasma nos estilos, impressionista, pop, etc., ao lado de seus objetos de uso pessoal (cinturão, anel, máscara, barbeador, etc.). Junto à saída da sala de desenhos, um suposto projeto de monumento ao Fantasma: uma figura imensa como a Estátua da Liberdade, com elevadores, mirantes, etc. E ao lado um livro de adesões para o público.

IMAGEM E TELEVISÃO

Memória: Proposta que se identifica na busca de uma linguagem televisiva. A comunicação pela TV está proporcionando manifestações artísticas ligadas, na maioria das vezes, à linguagem teatral, cinematográfica, show, etc., que não permitem a caracterização de uma autônoma linguagem televisiva. Surge então — é o objetivo do projeto — a necessidade de propor uma nova série de pesquisas destinadas a resolver as formas imaginativas aplicadas a um ritmo e a uma tela de dimensões limitadas. Na busca de uma linguagem própria a um vídeo, onde a imagem adquire a sua força expressiva determinada e autônoma, a proposta funciona como experiência destinada a afirmar que o meio televisivo, ao exprimir algo que lhe é próprio, precisa possuir seu ritmo, seu espaço, seu tempo. Em outras palavras, possuir uma estrutura comunicativa para chegar àquilo que poderia ser em um único termo: *televisibilidade*.

Equipe: Instituto de Artes e Comunicações da PUC — Campinas (Pontifícia Universidade Católica).

Ilda M. de Barros, coordenadora dos cursos.

Gerson P. de Barros, coordenador técnico.

Sandra da Silva C. Morani,

Maria Sílvia M. de Barros,

Vladimir Fera,

Berenice H. V. de Toledo,

Fernando J. Gimenes,

Prof. Helda Barracco,

Prof. Luigi Zanotto, e

Prof. Bernardo Caro.

Características: Ambiente de “sala de televisão de uma casa comum” com dois aparelhos, um preto e branco e outro em cores, com filtros de imagem aplicados ao vídeo. No seletor realizado pela equipe aparecerão as imagens destinadas a reproduzir um ritmo visual próprio de um espaço reduzido com a finalidade de criar, na imagem, autênticos e específicos critérios de televisibilidade.

As paredes laterais apresentam fotografias permitindo ao público a clara percepção do objetivo visado.

A equipe ressalta que a TV, não obstante um meio dedicado à massa, com uma audiência que supera a de qualquer outro veículo, não é, apesar disso, um meio de comunicação de massa, isso é, não atinge grandes massas reunidas em um único recinto, como o cinema, o teatro, o show (artístico ou esportivo), etc. Funcionando dentro de casa, com uma audiência que poderia ser chamada de familiar, necessita então de uma técnica comunicativa, até agora não suficientemente estruturada e menos ainda realizada, sem o que não chegará a tornar-se uma composição criativa íntima e individual.

Sala de 600 x 400 com paredes pretas, sem iluminação direta e bases para o público sentar-se.

INAUT

Autor: ANA MARIA MAIOLINI (1942 — Rio).

Características: Filme Super 8, 1973 — 9 minutos e 55 segundos de duração. Fita Sonora.

METRÓPOLE

Memória: pesquisas plásticas-urbanas analisando a problemática Ambiente, Homem, Cidade, Arte. Destaque do binômio Cidade-Arte e seu relacionamento vivencial com o homem. Através da utilização de elementos usuais na construção civil e na indústria, complementados por um poema de Augusto Campos, será elaborada a ocupação territorial da urbe.

Artistas: Gerty Saruê (Viena — Áustria)

Antonio Lizarraga (1924 — Buenos Aires)

Características: ocupação de área externa e interna da Bienal. Vigas de concreto, tintas industriais. Marcação plástica-comunicação de fora para dentro do pavilhão de exposições. Durante a execução do projeto será rodado um filme que será mostrado posteriormente, junto ao trabalho, na Bienal.

PONTOS DE VISTA

Memória: uma ação conjunta na base da individualidade dos componentes da equipe. O aspecto informal, vivencial, das experiências, tendo o cotidiano como ponto de partida em busca da realidade, evidencia a própria atitude artística como um meio de comunicação, onde a obra é mero elemento do diálogo, do individual para o coletivo.

Equipe: Lydia Okumura

Genilson Soares

Francisco Inarra

Características: pesquisas objetivando o espaço arquitetônico como suporte material a ser elaborado e alterado constantemente. A primeira fase de montagem seria a criação de um espaço ambiental-vivencial, dando aos suportes do local (parede e chão) características tais, permitindo a criação de um jogo do espaço real e irreal do meio bidimensional e tridimensional. O segundo período, já aberta a Bienal, seria realizado através de outros meios de expressão (ação, palavras, gráficos, fotografia, som, etc.) de forma a interferir no ambiente construído, modificando o conceito inicial e registrando cada interferência. As ações documentadas seriam apresentadas em sala ao lado. Área de 75 m².

PESCARIA

Memória: natureza lúdica e diversional, a partir dos festejos populares (quermesses, leilões e festas religiosas no interior cearense), meio de entre-

tenimento das camadas humildes onde a surpresa e a manipulação são os elementos característicos. Homenagem à inventiva e à criatividade das comunidades interioranas do nordeste brasileiro.

Autor: José Ximenes de Lima.

Características: área de 500 x 250 contendo tábuas de caixote de querosene marca "Jacaré" ou de embalagem similar, ornamentada com balões, bandeirinhas de papel crepom de cores variadas, etc. Prendas de natureza diversa. Caixa-surpresa de madeira 150 x 90 de forma retangular e cheia de areia onde estão enterrados vários pedaços de papel presos com argolas de arame com os nomes das prendas. Varas de pescar.

PROJETO ABERTO

Memória: ampliação dos horizontes humanos, particularmente no sentido da criatividade. Formas de expressão visando não a solução do problema proposto mas uma possibilidade de ampliação da participação do espectador, desinibindo-o e permitindo-lhe um trabalho conjunto de "happening" ou não com subsídios possíveis para futuros experimentos. Objetiva ainda o projeto mostrar ao Homem que enquanto existir a humanidade, subsistirá a Arte, pois ela nasce com o homem. Seu último grito será sua última comunicação, uma mensagem sem receptor, uma comunicação sem "feed-back", porém a última forma de expressão artística.

Equipe: Carminha Salvagni Leonardo

Cazarré Luiz Olmer

Cecília Rocco Assumpção

Maria Victoria Machado Poetzsher

Nidia Lera Fernandes

Yeda de Carvalho Geribello

O projeto teve a complementação de estudantes do curso ginásial, além da colaboração das empresas Ciba Geygi, Gradiente, Nestlé, Tudor Mc Lennan, Carlos Marugan, Cerâmica Pompéia, Pincéis Tigre, Bik, Pilot, Plásticos Goyana, Granja Pompéia, Envil, Fritz Johansen, Corretora Bandeirante, Tinta Mágica, Cremart, Plastal, Monarch Marking Sistem, V.A.L. e também do Corpo de Bombeiros.

Características: uma cúpula ovalada inflada, na qual funcionarão os seguintes ambientes: 1.º com material induzindo à passividade e obediência, onde o espectador não possa participar ou tocar, conduzindo-o a atitudes físicas pré-determinadas pela própria distribuição do material lá colocado. 2.º ambiente com material que induza à participação do público nas diversas áreas de comunicação: setores de expressão plástica, de expressão verbal, expressão musical e expressão corporal. Os participantes serão o público presente, elementos anteriormente convidados e integrantes do projeto.

PROJETO OBJETIVO

Memória: análise das mutações relativas à expansão urbana e industrial com a perda de áreas verdes em prejuízo das relações do homem com o meio físico. Seriam focalizados os aspectos de: 1. consideração geográfica; 2 — tomada pluridimensional do objeto — indústria local; 3 — processo — contato da equipe com o homem (operário), a máquina, a matéria-prima, o produto e o lixo; e 4 — proposta plástica — nova imagem do objeto, análise das possíveis alterações com relação ao meio.

Equipe: Fernando Bini

Ivens Fontoura — coordenador

Lauro Andrade

Márcia Simões

Márcio dos Santos — fotografias

Renato Schimith

Características:

1. Desenho
2. Painéis fotográficos
3. Maquete
4. Imagem e Som
5. Memorial justificativo
6. Apresentação da montagem em sistema estrutura próprio.

PROJETO STA. CATARINA

Memória: a euforia vaidosa do homem da “era tecnológica” é uma formulação hipócrita do preconceito etnocêntrico. A curiosidade do cidadão “civilizado” diante das sociedades primitivas é o desdém do colonialista revestido de alguma compostura. A variante nativa desse preconceito é o integracionismo. Sua prática implica na destruição das sociedades indígenas e na assimilação dos seus destroços pela uniformidade prosaica da “civilização industrial”.

O projeto apóia-se na busca de uma arte brasileira, utilizando a matéria-prima ao alcance de nossa percepção, bastando, para isso, romper as facilidades do pré-fabricado e mergulhar na problemática brasileira. Essa tarefa começaria pelo índio. A redescoberta do nativo e da sua situação diante do conquistador seria um possível ponto de partida para uma arte brasileira.

Equipe: Arno Vogel (1946)

Elke Hering Bell (1940)

Maria de Lourdes Menezes (1941)

Paulo Roberto Rocha (1944)

Carlos Humberto Correa (1941)

Aldo João Nunes (1925)

A equipe conta com o apoio do Departamento de Cultura, através de seu diretor Carlos Humberto Correa, e do diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, professor Aldo Nunes.

Características: Um ambiente de estar com “móveis” e objetos de função não definida de cor branca ou transparentes. Paredes, piso e teto brancos, sendo o teto em acrílico leitoso, com lâmpadas superdimensionais dando excesso de luminosidade ao interior do ambiente. No ambiente (próximo ao centro) a figura de um índio (tipicamente brasileiro), a figura mais real possível representada através de uma escultura. O ambiente é dotado de som para o exterior em sincronização com a iluminação superior. Sobre o ambiente, apostado à sua forma externa, pesa uma espécie de ente maligno denotado por formas de bulbos, com tentáculos que se fixam ao solo, a uma certa distância do conjunto — um câncer que devora o ambiente integrador e o índio integrado.

Dimensões: 700 x 300 x 250.

PROPOSTA DO AMOR

Memória: transposição em termos de beleza plástica do amor livre de preconceitos, como sentimento universal. Objetiva a criação de um clima de tranqüilidade, de paz anterior e bem-estar para o espectador massacrado pelas contingências utilitárias do mundo civilizado, envolvendo-o em um espetáculo total de imagens, sons e perfumes que o deixarão receptivo à mensagem física e espiritual do amor, o sentimento maior, objetivando a redenção do homem e da humanidade.

Equipe: Darcy Penteado

Olney Kruse — artes visuais e comunicação

Abelardo Figueiredo — ambientação cenotécnica

Ennes Silveira Mello — escritório de arquitetura

Ronald Schulze, H. Thomas Scheier e Sérgio Jorge — efeitos fotográficos

André Midami — música, som e iluminação com o apoio da Múltipla de Arte e Phonogram

Assessoria Técnica Geral: Standard, Ogilvy and Mather, Publicidade.

Aromatização ambiental: Perfumes Marchand

Catálogo de proposta: Inst. de Idiomas Yazigi.

Características: duas áreas circulares interligadas por um corredor. Mensagem através de painéis e de audiovisual, com slides em cores. O ambiente seria igualmente sonorizado e odorizado. Espetáculos de cerca de dez minutos de duração. Modelos fotográficos — Darcy Penteado, Harumi Zwetsch, Kate Scheir, Luis Carlos Vieira da Silva, Marco Antonio Tullora, Malu P. da Silva, Neusa M. Ziravello, Octavio Perui, Peter Strausz, Ruth Rachou, Stephaniescheier, Thomas Scheier e Vera Lucia Rother.

REFLEXOS

Autor: SÉRGIO AUGUSTO PORTO (1946 — Rio)

Características: Audio Visual e ambiente formado com fotografias e espelhos, contendo os seguintes trabalhos:

- I — Artista pelo Meio, 1972. 80 x 60.
- II — Reflexos (Triptico), 1973. 80 x 300 x 60.
- III — Espelho e Rodapé I, 1973. 80 x 80.
- IV — Espelho e Rodapé II, 1973. 80 x 80.
- V — Espelho e Rodapé III, 1973. 80 x 80.

Área Total: 500 x 500.

RETRATO DO ARTISTA

Memória: a exibição da imagem do exibidor, funcionando a obra como registro vivencial envolvendo o fator tempo-ideia. Desmistificação do artista. Arte que assume, como meio de engajamento para com a realidade, uma atividade mental ou uma atividade vivencial. Arte-Mental, Arte-Vivencial e não Objeto de Arte.

Artista: Gastão de Magalhães (1953 — S. Paulo)

Características: minimização serial, com técnica de reprodução e registro fotográfico. Montagem de 25 painéis de 100 x 80, ocupando 20 m² de parede.

STEPS

Memória: projeto inspirado no I Ching, o mais antigo repertório de sabedoria da velha China. Uma espécie de computador manual que pode ser utilizado de várias formas, dependendo do código empregado: como sistema de consulta do I Ching; como alfabeto para uma escrita ideográfica; como sistema de programação visual, musical, de expressão corporal, etc. A estrutura do I Ching equivaleria, em seu todo, à de um computador eletrônico. Um e outro são ativados por um programador, bastando que conheça e respeite determinado código específico de programação. Pelo sistema binário (ono-off; sim-não; yang-yin) seria obtida uma série infinita de gamas e variações e combinações.

Equipe: Roberto Campadello, ideia e coordenação

Thomas Harrel Mendoza — cineasta

Rodolfo Felix Vami — audiovisual

Miguel Miranda Correa — música

Hector Olea — construções poéticas

Desenho e ambiente — Alex Farhoud

Características: obra aberta que permite e solicita a participação criativa do público tanto na manipulação como na leitura. Múltiplo lúdico-filosófico destinado ao consumo de massas pois representa uma ponte unindo o pensamento mágico do Oriente com o pensamento analítico do Ocidente, além de ligar através da arte-tecnologia dois extremos históricos: o futuro e o passado mais remoto.

Integração das artes na conjugação de esforços para obter resultados de ordem filosófica, estéticos, sonoros, cinéticos, coreográficos e audiovisuais.

Área geral de 81 m², com um centro de irradiação de 9 m².

Este projeto contou com a colaboração da Providro, Sony do Brasil, Filex S.A., Palácio das Espumas, Artenova.

TÚMULO

Memória: proposta destinada a provocar e recolher comportamentos, documentados. Várias situações podem ser encontradas, como 1.º — nascimento, vida e morte de uma obra; 2.º — o objetivo de desacramentalização da morte; 3.º — espaço e tempo, representado pelo percurso da obra através de Belo Horizonte, Rio e São Paulo; 4.º — consequência constituida pelo comportamento de três sociedades (mentalidades) distintas num mesmo país; 5.º — documentação pelo testemunho do artista, slides, filmes e gravações e 6.º — o fim: o túmulo irá morrer afogado na lagoa de Pampulha, buscando as origens de onde nasceu, sendo previamente fotografado num cemitério e nas vizinhanças de um matadouro, zona de putrefação e presença de urubus.

Artista: Terezinha Soares (Araxá — Minas Gerais)

Características: 300 x 200 (para ser colocado no chão). Madeira-terra-dentadas-poesia em papel-tamanho e formato de jornal, colocada em uma das gavetas. Elemento vivo: papagaio: Elementos perecíveis: queijo e linguiça. Audio Visual.

VISITE O INFERNO E ENCONTRE VOCÊ...

Memória: obra em três tempos reunindo movimento, espaço e idéia. O movimento teria um ator e o participante. O diabo, vestido com óbvias influências de escola de samba, faria insinuações tentadoras e evoluções de escola de samba, sem som, chamando o público a ver e participar do espetáculo, o maior da terra, em todas as cores e sons: A Vida! A Tristeza! A Alegria!

O participante seria levado a entrar no espaço: Boca, cavidade humana por onde se fala, come e respira, beija-se: cavidade sexual: Ganhando a língua vermelha e rosa, vencendo a barreira dos dentes brancos, chega o participante ao espaço roxo e até a escuridão total. O próximo passo é definitivo. A idéia: Todas as luzes e espelhos (5). — O inferno: — Você com Você no silêncio e solidão. Talvez pela primeira vez, conscientemente.

— 1.º passo em direção à liberdade.

Artista: Vera de Figueiredo.

Características: ambiente de 400 x 420 já descrito na memória. A volta ao exterior é feita pelo participante, percorrendo o mesmo caminho.

WALDEMAR CORDEIRO:

Exigência de Atualidade

Se 1972 foi um ano de comemorações e debates em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 e de seu cinquentenário, 1973 veio sendo desde logo, inversamente, um ano de perdas. De perdas fundamentais para a arte brasileira, sem esquecer a morte mais universal daquele que continua sedimentado como o fenômeno Picasso. Bastaria lembrar, para a certeza disso, o desaparecimento sucessivo de Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Ivan Serpa e Waldemar Cordeiro no escasso período de seis meses entre a primeira e o último. O fato se acrescenta de significado quando se percebe a importância do elo de ligação de todos eles a uma mesma atitude existencial e artística, que os marcou mais fundamente do que qualquer outra circunstância: a insistente necessidade de se manterem atualizados, contemporâneos, capazes de absorver a internacionalidade presente do mundo e de o fazer em termos de sua própria vivência nacional.

Waldemar Cordeiro bem exemplificou tal atitude. Brasileiro, formado em Roma, sua atividade em São Paulo desde o pós-guerra foi sempre estruturada segundo a intenção e a prática do pioneirismo. Já ao final da década de 1940, quando uns poucos artistas brasileiros começavam a se encaminhar para

os diversos vetores do abstracionismo, então em plena voga européia e se abrindo como a força nova da arte norte-americana, ele estava na linha de frente da renovação. Assim é que entre 1949 e 1952 — através da participação na mostra Do Figurativismo ao Abstracionismo, organizada por Leon Degand para inaugurar o Museu de Arte Moderna de São Paulo, no primeiro ano; da presença, com obras de espírito concreto, na I Bienal de São Paulo, em 1951, ao lado de outros brasileiros com rumos identificados, como Luís Sacilotto, Abraham Palatnik, Antonio Maluf e Ivan Serpa; e da assinatura, em 1952, do manifesto do grupo Ruptura, instaurando o movimento de arte concreta em São Paulo — seu trabalho contribuiu decisivamente para a reafirmação de uma exigência radical de atualidade, que os anos de sedimentação oficial do modernismo, entre 1930 e 1945, vinham se encarregando de silenciar ou de manter exangue e inócuo.

Ele próprio um dos primeiros teóricos do nosso concretismo, em São Paulo — quando no Rio era Mário Pedrosa quem mais diretamente se batia pelo rompimento com a linguagem figurativa — definia Cordeiro a nova proposta como “o barroco da bidimensionalidade”, pela pesquisa da vibração óptica no sentido de certa *aspiração ao movimento*. Dizia ele, então, segundo referência de Ferreira Guller: “A pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu em Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento”. Toda a década de 1950 — com a atuação diversificada de artistas como os já citados e ainda, em São Paulo, Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Judith Lauand, Hércules Barsoti e Willys de Castro, e, no Rio, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Aluisio Carvão e Lygia Pape — ficaria marcada por essa visão racionalista da criação em arte, às vezes conduzida pelas vias mecanicistas da obra como *máquina* ou *objeto*, outras vezes, especialmente com o neoconcretismo, entre 1959 e 1961, segundo uma visão orgânico-simbólica.

Mas os primeiros anos da década de 1960 estavam tratando de inverter mais uma vez, no mundo inteiro, o panorama prévio. Novas tendências tinham conduzido a arte para a franca retomada da figuração, como um naturalismo crítico de origem dadaísta responsável pela emergência da linguagem *pop*. Nesse sentido, Cordeiro também correspondeu com pioneirismo. Passados os anos de esvaziamento e silenciosa incubação, de 1961 a 1963 — quando a radicalidade vanguardista da década anterior se dispersou e se diluiu em meio a toda uma sorte de problemas conjunturais então urgentes — já em 1964 ele buscava unir a prática concreta de antes às exigências semânticas e participacionais de agora, numa série de propostas e objetos *popcretos*, nos quais o humor e a ironia vinham acrescentar-se e reformular o antigo rigor construtivo. “Para mim, o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infra-estrutura para a super-estrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos ópticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricos-sociais”. Com um sentido de coerência estrutural — que permearia ainda sua atividade nos campos do urbanismo, do paisagismo e da crítica episódica de arte — Waldemar Cordeiro já nos seus objetos *popcretos*, especialmente os da fase final (como *O Beijo*, de 1968, com recursos eletromecânicos), evidenciava interesse pelos problemas e possibilidades da tecnologia avançada, prolongando o caminho que o relacionara com a máquina, a matemática e a técnica através do concretismo. Era o que dizia com toda clareza Pierre Restany, no catálogo da exposição de Cordeiro na Galeria Debret, de Paris, em fins de 1968: “Waldemar Cordeiro lançou-se por inteiro na grande aventura da metamorfose tecnológica”.

De fato, desde aquele momento ele foi se deslocando sempre mais evidentemente para pesquisas de alta tecnologia aplicada à criação artística, a ponto de ser, até hoje, entre nós, um dos raros exemplos da tentativa de aproveitamento de computadores e outros meios eletrônicos e cibernéticos sob forma de instrumentos de experimentação da imagem como fenômeno e não como objeto. Trabalhando inclusive com cientistas e técnicos da Universidade de São Paulo, sua maior contribuição nesse âmbito, ao lado de uma série de trabalhos práticos tratando de derivadas de uma mesma imagem obtidas com uma IBM 360/44, foi, a meu ver, a mostra *Arteônica — O Uso Criativo dos Meios Eletrônicos na Arte*, que ele idealizou e realizou, a nível internacional, para a Fundação Armando Álvares Penteado, da capital paulista, em 1971.

Ali se reuniam, segundo normas expositivas raramente encontráveis entre nós, diversos dos mais significativos exemplos da *computer art*, a propor um debate amplo, árduo e instigante quanto às reais possibilidades da mútua relação arte/tecnologia.

Tal debate — e debater com veemência era uma das reconhecidas características de Cordeiro, sempre disposto a se demorar incisivamente em cada ponto, sempre disposto à militância do combate — foi, no entanto, muito cedo interrompido com a morte repentina e temporária de seu principal propiciador no Brasil. E assim permanecerá, sem novos acréscimos e progressos, até que se reacenda o interesse por esse campo de pesquisa e trabalho em que tudo se torna mais complexo em virtude da necessidade de encará-lo segundo os princípios precisos da ciência. Homenagear Waldemar Cordeiro com uma mostra póstuma de suas experimentações mais recentes, todas a partir do suporte eletrônico, constitui, portanto, a maneira melhor de manter, no momento, o debate minimamente aceso, para que dele se rume, sem outra demora, até a plena compreensão e prática dos problemas que o envolvem.

Roberto Pontual

CORDEIRO, Waldemar (1925-1973)

Equipe: Analivia Cordeiro e Silvio M. Zasschetti

Prof. Giorgio Moscati

Prof. Ernesto Vita Jr.

Jose Luis Aguirre

Estevam Roberto Serafim

João Soares Sobrinho

Raul Fernando Dada

Jose Luis Silveira

Carlos Alberto Tavares Paulino

Jose Antonio Yaderosa

da Univ. de Campinas (Reitor — Zeferino Vaz)

CORDEIRO, Waldemar (1925-1973)

1. Beabá, 1968. Em colaboração com Prof. Giorgio Moscati do Dep. Física da USP. Impressora output. (10 páginas) 40 x 28).
2. Derivadas de uma Imagem (graus 0/1/2/3), 1969. Em colaboração com Prof. Giorgio Moscati do Dep. de Física da USP. Off-Set de impressora Output. 41 x 26.
3. Retrato de Fabiana (Interpolação-ampliação graus 0/1/2/3), 1970. Em colaboração com Prof. Ernesto de Vita Jr. do IPT. da USP. Impressora Output. 91 x 60.
4. A mulher que não é B.B. (25% ao acaso — graus 1/2/3), 1971. Em colaboração com José Luis Aguirre e Estevam Roberto Serafim. Off-Set de Impressora Output. 30 x 45.
5. Gente (grau 0), 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
6. Gente (Grau 1). 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
7. Gente (Grau 2). 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
8. Gente (Grau 3). 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
9. Gente (Grau 4). 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
10. Gente (Grau 5). 1972. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
11. Gente (Sucessão simétrica ampliada). 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 86 x 52.
12. Gente (Derivada 1 de gente sucessão simétrica ampliada), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 86 x 52.
13. Gente (Derivada 3 de gente sucessão simétrica ampliada), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 86 x 52.

14. Gente (Sucessão assimétrica ampliada), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Impressora Output. 86 x 52.
15. Gente (Redução de metade do grau 0), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP, Impressora Output. 34 x 15.
16. Gente (25% ao acaso do grau 0 e 75% do grau 5), 1973. Em colaboração com José Luiz Silveira e Carlos Alberto Tavares Pulino da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
17. Gente (25% do acaso do grau 5 e 75% do grau 5). Em colaboração com José Luis Silveira e Carlos Alberto Tavares Pulino da UNICAMP. Impressora Output. 67 x 30.
18. Cinquenta por Cento, 1973. Em colaboração com José Antonio Iaderoza da UNICAMP. Impressora Output. 82 x 60.
20. UNICAMP, 1973. Em colaboração com José Antonio Iaderoza da Unicamp. Impressora Output. 67 x 30.
21. De Goya (Detalhe de Saturno), 1973. Em colaboração com Nelson Castro Machado, João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da UNICAMP. Plotter Output em quatro cores. 70 x 56.
22. Pirambu, 1973. Em colaboração com Nelson Castro Machado, João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da Unicamp. Plotter Output. Em quatro cores. 86 x 52.
23. Gente Sucessão Assimétrica (ampliada), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da Unicamp. Plotter Output em quatro cores. 86 x 52.
24. Gente (Derivada 1 de gente sucessão simétrica ampliada), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da Unicamp. Plotter Output em quatro cores. 86 x 52.
25. Gente, (Redução em um quarto do grau 0), 1973. Em colaboração com João Soares Sobrinho e Raul Fernando Dada da Unicamp. Plotter Output em quatro cores. 17 x 17.

Esclarecimentos teóricos:

Beabá

o conteúdo informativo de três consoantes e três vogais tratado por um computador. O programa gera palavras ao acaso, calculando um índice de significação. Quanto mais elevado esse índice, maior a probabilidade das palavras existirem. A frequência de aparecimento de uma letra é aproximadamente proporcional àquela com que figura no dicionário da língua portuguesa.

Derivadas de uma imagem

transformações mediante derivadas de uma imagem digitalizada em sete níveis de claro-escuro.

Retrato de Fabiana

aumento de uma imagem numa trama constante de dígitos mediante interpolação.

A mulher que não é B.B.

o computador escolhe ao acaso vinte por cento dos dígitos, atribuindo-lhes valores também ao acaso. A mesma operação é realizada a partir do grau 1, do grau 2 e do grau 3.

Gente

é uma imagem — massa popular na praça da Sé — obtida pela tradução de uma foto em linguagem numérica (digital). Essa é a imagem original.

A pesquisa consiste em, a partir da imagem original, produzir outras do mesmo tema, cada uma com um efeito visual característico. O processo se realiza através de operações entre os dígitos da matriz dessa imagem. O output é em impressora.

Série 1

o objetivo visual dessa série é, gradualmente, atingir o alto-contraste da imagem.

grau 0 — digitalização da foto, traduzida em sete informações. A cada informação corresponde um tom (intensidade luminosa).

grau 1 — constrói a imagem com seis informações.

grau 2 — reduz o número de informações a cinco.

grau 3 — são quatro informações na imagem.

grau 4 — usa três informações.

grau 5 — reduz a imagem ao mínimo de informações: duas — o branco e o preto.

Série 2

altera as projeções da luz da imagem original, resultando em movimentos na imagem.

sucessão simétrica ampliada — pela justaposição-simétrica do grau de maior número de informações ao de menor número, cria-se a percepção de profundidade.

derivada 1 de gente sucessão simétrica ampliada — delinea as figuras da massa popular.

derivada 3 de gente sucessão simétrica ampliada — desloca para a esquerda a intensidade luminosa.

sucessão assimétrica ampliada — pela justaposição assimétrica dos mesmos graus da primeira imagem desta série, cria-se percepção de maior profundidade.

As imagens da série 2 passam também por um processo de ampliação de suas dimensões para o dobro da imagem original.

Série 3

vica a alteração do tamanho da imagem original.

redução de metade do grau 0 — as dimensões da imagem tornam-se a metade da original. A série 3 contém as imagens da série 2.

Série 4

por processo aleatório, introduz-se um ruído na imagem, pelo uso de certa percentagem de pontos da imagem de um grau numa de outro grau. Assim:

25% acaso do grau 0 e 75% do grau 5

25% acaso do grau 5 e 75% do grau 0

Cinquenta por cento

é um método de pesquisa de superposição de imagens. No caso são duas: Pirambu e Gente Grau 0.

UNICAMP

é a digitalização de uma foto em alto-contraste (o que implica na alteração de uma das fases deste processo).

Pesquisa cromática

usando um outro output — o plotter —, estuda a imagem em cores. O efeito ótico é obtido com diferentes métodos digitais.

Série 1

superpondo quatro cores (preto, azul, vermelho e verde), cada uma com diferentes intensidades que se irradiam a partir de um centro, obtém-se uma mistura ótica.

DE GOYA detalhe de Saturno — pelo método acima descrito, tendo o centro no olho direito do Saturno.

Pirambu — aplica método análogo em outra imagem. Pirambu, favela de Fortaleza, é exemplo notável de autêntico urbanismo popular. A foto traduzida é uma amostra de sua arquitetura.

justapondo as quatro cores (em unidades de 0,8 x 0,8 cm), com uma intensidade única para cada uma, traduz a linguagem de impressora para a de plotter: a cada tom corresponde uma cor. Essa pesquisa é realizada nas seguintes obras:

Gente sucessão assimétrica ampliada

Gente derivada 1 de sucessão simétrica ampliada

Gente redução 1/4 do grau 0.

Uma Linguagem de Dança (M3 x 3)

Memória: dança programada por computador, especialmente para TV. Por meios artificiais são focalizados os aspectos usuais do movimento humano. A dança é equacionada em função da TV set — canal artificial, e do olho do espectador — canal natural. A imagem é uma combinação das variáveis que compõe uma dança: quantidade de movimento por unidade de tempo, deslocamento do dançarino no espaço tridimensional e ponto de vista do espectador.

Equipe: Analivia Cordeiro
Silvio M. Zanchetti
e UNICAMP

Características: filme de 16 mm, sonoro, preto e branco, produzido pela TV Cultura de São Paulo. O método de programação usado codifica a dança em três fatores: o evento da dança; a transmissão e sistema interativo do dançarino, considerando-se a câmera como um espectador dinâmico; os movimentos do dançarino e o output como programa de atuação dos membros da equipe incluindo técnicos, software e hardware, além das dançarinas: Analivia Cordeiro, Beatriz Maria Luiz, Cybele Cavalcanti, Eliana Penna Moreira, Fabiana Cordeiro, Marina Helou, Nira Chernizon, Silvia Taques Bittencourt e Solange Camargo Metri.

Happening

Memmoire: Il s'agirait d'encourager la participation immédiate et directe du public, pour opposer les perceptions visuelles aux autres sens par la suppression pure et simple du sens visuel au cours d'expériences précises. Il faudrait établir deux séries d'expériences pour assurer un courant de réverbérations entre l'une et l'autre, et pour que la première incite les volontaires à subir la seconde. La première, mineure, consiste en un stand d'exposition où le public passe entre deux miroirs, puis dans une "camera obscure" ou "chambre noire" (la grande métaphore visuelle depuis la Renaissance), remodelée à l'échelle humaine, et enfin dans une salle insonorisée où les participants sont soumis, les yeux bandés, à plusieurs expériences audiotactiles et multisensorielles. La seconde expérience, majeure, bien plus importante, serait avec les membres du public que s'y prêteraient et avec lesquels on prendrait rendez-vous. la série d'expériences mineures, mais sur une échelle spatio-temporelle beaucoup plus grande. Leurs yeux resteraient bandés toute la journée et nous les ferions circuler dans la Biennale et participer audio-tactilement à tous les autres événements de la Biennale. C'est dire que le théâtre véritable du Happening serait l'entièreté de l'espace socioculturel de l'exposition.

Equipe: Derrick de Kerckhove Varent
Jean Claude Roboly — co-participante
Christian Adeney — co-participante

Caractéristiques: C'est un de ces cas rares où l'extrême simplicité des moyens mène aux résultats les plus concluants, que pourrait servir de base et d'arrière-plan au thème double que régit la Biennale: l'art visuel et la communication. La publication préalable de dépliants en plusieurs langues décrivant les expériences et leurs raisons d'être.

Estados Unidos

REGINA CORNWELL

Memória: video-tape de 17 artistas norte-americanos. Explorações em vídeo do concreto e do ilusionístico até o abstrato, isoladamente ou combinando esses elementos entre si.

ANIMAÇÃO DE IMPRENSA

(Space-Media)

Memória: utilização dos meios de comunicação de massa a fim de estimular, através de impulsos, a criatividade popular, retornando esta através dos diferentes canais utilizados. O projeto seria acionado simultaneamente em vários lugares, no Brasil e fora do Brasil.

Autor: Fred Forest (França)

Pintor, diagramador, técnico em audio-visual e animação de imprensa, é o próprio artista que apresenta as reflexões gerais, que se seguem, explicando seu trabalho atual:

Pourquoi aujourd'hui en 1973 un peintre décide-t-il d'utiliser directement les massmédia comme support de création en entreprenant la publication de surfaces blanches dans la presse, en créant des interruptions d'images à la Télévision, en provoquant des silences sur les ondes de la radio?

D'abord graphique. ensuite en prise sur l'audio-visuel, mon travail devient celui d'un animateur proposant tout une gamme d'espaces à tout un chacun. Information, audition, communication, émission, réception sont les composantes de ce travail, au même titre que la toile, la couleur, le pinceau pour le peintre de chevalet. Je tiens à m'exprimer à partir d'un langage et d'une technique propres à l'époque. En quelque sorte je suis le "peintre" qui expose non plus dans un lieu déterminé, mais sur un journal. Qu'elle est la galerie ou le musée, qui peut se prévaloir d'avoir eu 435 000 visiteurs? Par ailleurs, cette œuvre dénommée "150 cm² de papier journal", constitue véritablement le multiple d'art parfait dont l'étendue du tirage n'a pas de précédent.

Tout d'abord il nous faut constater que toute innovation dérange le train-train de nos habitudes, de nos préjugés, de notre confort. Ce train-train là, nous savons combien s'y complait tout ce qui touche au monde culturel. Monde clos, hermétiquement et irrémédiablement refermé sur lui-même.

Aujourd'hui l'artiste qui désire utiliser les moyens de son temps que ce soit, un ordinateur ou un journal. la technologie ou les mass-media, ne dispose pas d'un statut social qui lui donne libre accès à de tels outils de création. Il devra donc obligatoirement employer à fond toute son imagination d'artiste pour mettre en œuvre une "stratégie" capable de le faire avancer vers ses objectifs. Par là même il est appelé à éprouver la résistance d'un "matériau" social qui résiste naturellement à toute intervention parasite. Dans ce matériau il décèlera les failles, les points faibles, les points d'appui. Par approches successives, et corrections, il modèlera un "événement". Cet événement constitue en lui même une "œuvre".

Quand nous nous trouvons en face de la publication d'une surface blanche au milieu de la page de notre journal, "l'œuvre" n'est pas seulement la matérialisation de cet espace, mais également "tout" ce qui a précédé pour sa réalisation, "tout" ce qui va suivre dans la participation qu'elle requiert, le retour des réponses, leur présentation, leur éventuelle publication, etc. Enfin, et surtout les multiples échanges humains, les rencontres et les contacts qu'elle aura amorcés par la dynamique qu'elle porte en elle (1).

(1) Sur huit cents réponses après la parution dans le Journal "Le Monde" les trois cents personnes qui avaient communiqué leur adresse ont été conviées à (poursuivre le jeu) en se rencontrant un jour donné, à une heure donnée, à un endroit précis.

Que ce soit à travers un dessin, un tableau, une sculpture ou un espace blanc dans un journal l'artiste joue toujours un rôle de provocation, de stimulation vis-à-vis du spectateur le tirant hors de lui-même — Créant une rupture, un champ de conscience, à partir duquel ce même spectateur se trouve, appelé à répondre à cette proposition en la nourrissant par son propre apport personnel — Cette participation hier, se fondait sur un simple échange mental, aujourd'hui elle peut aller jusqu'à requérir une matérialisation active.

Le domaine de l'information qui constitue une sorte d'environnement second de notre vie m'a semblé très vite un terrain de recherche exceptionnellement fertile. — J'ai ressenti très jeune la quasi-matérialité de cet espace "informationnel" qui nous enveloppe tel un vêtement qui tend à se confondre à notre peau — J'ai ressenti en même temps, le désir, la nécessité de jouer avec lui, d'en éprouver la résistance, l'élasticité eu m'essayant à en désorganiser ou à eu reorganiser les éléments au sein de configurations nouvelles. — La page du journal dans sa mosaïque typographique dans sa juxtaposition arbitraire de signes et d'informations variées à toujours exercée une fascination impérieuse sur mon regard qui reconnaissait, visualisé sur le papier, la traduction tangible de cet univers des communications.

En quoi cette démarche reste-t-elle encore de l'art? C'est une question de terminologie et de concepts, les nôtres auraient souvent besoin d'un sérieux dépoussiérage. Il est certain que la notion même d'art évolue sans cesse en relation étroite avec les données scientifiques, économiques, philosophiques d'une civilisation.

La nôtre est en complet bouleversement. Avec Francis Ponges nous pourrions nous interroger et répondre: "En somme qu'est-ce qu'un artiste? C'est quelqu'un qui n'explique pas du tout le monde, mais qui le change" (2).

Fred FOREST

Ambiance quotidienne:

La couleur rose

Memoire: Le rose est la couleur à laquelle est prêté le moins d'attention, il se peut que paradoxalement elle soit la plus présente en notre univers quotidien. Il apparaît qu'une étude sur l'ambiguïté du rose, dans le cadre d'une expérience sur la communication, présente un intérêt dans la mesure où s'opposent précisément *communication* et *ambiguïté*.

Le rose est ambigu. Infiniment plus que d'autres couleurs dont les variations sont assez bien répertoriées (ex.: le bleu: le bleu ciel, le bleu nuit etc, le vert: végétation, eau, mort etc.) le rose offre la gamme la plus étendue de variantes psychologiques et symboliques contradictoires. Il offre, à une imperceptible nuance colorée près, des sens radicalement opposés, comme peuvent l'être un rose enfantin et un rose morbide, un rose sensuel et un rose luxuriant ou tendrement frais...

Laisant hors de notre propos les aspects scientifiques (chimie — physique — optique —) l'expérience portera exclusivement sur les aspects psychologiques de la perception de cette couleur. Elle proposera une classification de ses nuances émotionnelles et psychologiques.

Características: através de um espaço em branco (em torno de 150 cm²) em jornais é anunciada a experiência de comunicação. O leitor é convidado a apropriar-se da superfície branca para exprimir-se, através de desenho ou escrevendo. Dessa forma estaria participando da XII Bienal de São Paulo. Para a leitura das respostas e sua apresentação ao público seria criado uma espécie de laboratório incluindo um "centre dispatching" do qual, após a interpretação, sairiam as respostas "feed-back", para as salas de animação, informação, de conferência e de documentação.

(2) Francis Pongé "La peinture à l'étude" galli mard 1948.

Naturellement, l'expérience ne prétendra pas à une objectivité scientifique et elle se situera à l'intérieur d'une culture déterminée.

La classification se fera selon des critères proposés par l'auteur.

Ceux-ci seraient par exemple: morbidité, mièvrerie, préciosité, tendresse, sensualité, fraîcheur, luxuriance etc.." Le public pourra confirmer ou rectifier cette classification en participant à l'expérience.

Mais la complexité volontaire de l'étude nous mènera vers des régions plus curieuses et plus ambiguës encore. L'on peut penser qu'il existe un infrarose comme il existe un ultra-rose. L'infra-rose irait jusqu'au blanc-châtre ou vers certains blancs beiges et poudreux. L'ultra-rose nous mènerait incontestablement vers les pourpres, plus loin encore: vers les noirs comme ceux de certaines parties de fruits très mûrs. La complexité s'exprimerait encore davantage dans les rapports entre le support, la matière et la couleur déposée (imaginons une matière rose urticante comme la pêche — le sucre, le rose et la tête de mort des gourmandises mexicaines etc.), dans les rapports entre cette couleur et ses parfums exprimant davantage ou détériorant celle-ci, les rapports entre la couleur et certains mots donnant un sens apparemment plus frais à l'une de ces variations (ex.: rose layette, rose bonbon, rose chair, dessous roses etc.).

Auteur: Alexandre Bonnier

Institut de l'Environnement, Paris.

Caractéristiques: Dans une grande salle blanche (8 mètres de longueur sur 6 mètres de large environ) organisée en boxes, seront présentés une grande quantité d'objets roses. Ces objets seront courants, achetés dans le commerce. Ils pourront cotoyer des objets d'art. Le choix esthétique n'interviendra pas. Seule la correspondance du ton imposera son choix, ainsi que les rapports entre cette couleur et la matière ou la fonction de l'objet. Les objets d'une même nuance psychologique seront rassemblés et exposés dans le box leur correspondant. Il se peut que la présentation d'un objet d'art ou d'un tableau s'impose pour affirmer une variante particulière. Il se peut aussi qu'un texte, un poème, écrit à cette occasion on relevé chez un auteur, figure parmi les objets.

A l'intérieur de chaque box seront déposées des urnes transparentes et vides. Le public sera invité à y déposer un échantillon de rose correspondant aux propositions de la classification, ou au contraire, jugeant celle-ci trop limitée, à déposer son échantillon dans deux boxes vides.

2) Dans une salle attenante, plus petite et entièrement recouverte de rose, seront alternativement présentés des travaux personnels sur cette couleur et la communication, ainsi qu'une étude traduite en langage audio-visuel, tous les 1/4 d'heure la salle se transformera en salle d'exposition et en salle de projection.

Horia Damian

"Art d'une nouveauté fondamentale par son esprit, l'oeuvre de Damian est aussi particulière par la forme. Damian est peintre, sculpteur et architecte..." — Radu Varia.

Anti-multiples. Oeuvres monumentales qui apportent une proposition originale pour le visage futur de nos cités, les grandes constructions restent pour l'instant de très belles pièces de musée. Mais elles demeurent essentiellement un art post-muséal, riche de perspectives.

Les petits formats doivent rester et restent de précieux objets. Tous les thèmes habituels de Damian sont là: porte, trône, diverses constructions mystérieuses, pyramides, fragments d'architectures d'une riche matériologie peintes en couleurs primaires, intenses, pures. L'intérêt de ces objets insolites est la synthèse de monumentalité et de sacré dans des oeuvres de petites dimensions. Car chez Damian tout est lié à une idée de rapport, de proportions. Son art est sous le signe du nombre.

Le mot "antimultiple" désigné les tirages que Damian fait de ces petits formats et en même temps, à la différence des multiples habituels, le fait qu'il reprend et retravaille, qu'il polit, peint et pratiquement recrée chaque exemplaire tiré. C'est ainsi qu'il confère à chacun de ses "antimultiples" une qualité qui lui tient au couer: l'unicité. Dans sa démarche, Damian est conséquent: il ne tire qu'à douze, rarement vingt-cinq exemplaires. — Radu Varia.

1 — La Voie Lactée. Project pour un monument.

La cimérane

Memória: experiência em busca do significado de uma imagem qualquer.

Interrogação sobre a realidade da imagem, o diálogo entre os dois tipos de realidade, uma a do diapositivo (codificado fotograficamente) e a outra real (embora imaginada, pois de contexto abstrato e conotada pela primeira). Operando dessa forma, entre uma imagem fixa e uma movil, chega-se a uma segunda forma com uma projeção cinematográfica (super 8mm) da primeira imagem.

POUR UNE NOUVELLE DIAPOSITIVE

(extraits)

La diapositive objet — Il convient de signaler la mise en question depuis quelques années de la matérialité de l'œuvre d'art.

L'imaginaire dans les Beaux-Arts a toujours eu un support matériel, substrat nécessaire à toute expression plastique. Avec l'apparition des premiers happenings, puis plus tard du body-art, on assistait à l'éclosion d'un art éphémère, où signifiant et signifié trouvaient leur réalité dans un mode d'expression échappant à la fixité matérielle. (Une conservation possible ne s'envisageant qu'en un deuxième temps, soit par la photographie, le film ou la bande vidéo). La diapositive possède un support matériel dans la pellicule elle-même, mais trouve également une réalité existentielle sous sa forme projetée.

M'emparant de la diapositive, il me fallait définir l'aspect matériel du support. En effet, même si ce médium trouve une réalité existentielle sous sa forme projetée, il n'échappe pas à l'objet de par la nature de la pellicule et celle de l'écran, réceptacle de l'image.

J'imaginai alors des interventions sur la matière chimique elle-même, pour voir dans quelle mesure la signification de l'image se trouvait altérée.

La diapositive comme matériau pictural — Nous sommes toujours charmés par le caractère artificiel et édulcorant des diapositives de vacances; si l'on fait abstraction un instant du sujet des clichés, il nous apparaît que la matière colorée elle-même possède des qualités qui lui sont propres; ce matériau m'a toujours semblé inexploité.

En juxtaposant une surface peinte en rouge, une épreuve photographique papier de cette même surface, et finalement une projection diapositive de ce rouge, nous nous rendons compte immédiatement de leurs différences optiques fondamentales; l'image diapositive est le premier véhicule de l'image; c'est elle qui se colore en traversant la diapositive, proposant par cette tonalité transparente très particulière un matériau pictural nouveau.

Techniquement, certaines encres à retoucher transparentes permettent d'intervenir sur cette matière sans en changer la nature formelle. D'autres procédés plus grossiers créeront les ruptures.

Signalons enfin la possibilité de modifier la grosseur de l'image projetée, par les objectifs d'un projecteur d'une part, et la distance de celui-ci par rapport à l'écran d'autre part. Cet avantage me paraît énorme dans la mesure où il permet de nous libérer d'un format défini une fois pour toutes. Certains artistes américains nous ont montré à quel point un agrandissement géant pouvait modifier de signifié d'une image....

Durée de la perception "émotive" — Il y a plusieurs façons de recevoir une image. Une appréhension sensorielle et intellectuelle fondée sur l'expérience, la connaissance, et la reconnaissance (par exemple), participe du phénomène beaucoup général de la perception. Le type de perception auquel on a affaire

dans le domaine artistique est pourtant tout à fait original.

Si le message est assez évident et chargé, il possède une espèce "d'impact émotif" qui accélère les phénomènes de perception et les rassemble dans le temps et l'espace. Pour moi, cette réception globale du message ne dépasse pas un certain nombre de secondes, même si toutes sortes de prolongements de cette perception première sont possibles.

Passé cette période d'appréhension au premier degré du message artistique, l'oeuvre ne subsiste qu'en tant qu'objet et va très vite se fondre décorativement dans l'environnement. En effet, toute oeuvre possède une fonction décorative dans ses rapports, consentis ou non, avec cet environnement. Cependant, si cette fonction décorative est la plus importante dans la durée, elle n'est pas essentielle. La diapositive, de par son incapacité à être projetée plus de quelques secondes, semble échapper à cette fonction décorative.

La contemplation — La durée courte de la réception du message implique une contemplation relativement passive; en effet, l'oeil et le cerveau ne pourront es choisir de nombreuses et différentes "lectures", et en jouir sans limite de temps.

En ce sens, en plus de sa haute définition, selon l'expression de Mac LUHAN, la diapositive brièvement exposée, décourage une certaine participation. En médium "chaud", elle risque de gagner en efficacité dans la communication, même si elle nous prive du plaisir traditionnel de la contemplation...

Jean OTTH

JEAN OTTH

GERALD MINKOFF

MENEGAZ

1. Experiências VT.

Homenagem

a
Tarsila
Maria Martins
Flávio de Carvalho
(Sala dos Premiados)

Homenagem e Premiados

Uma sala dos premiados das Bienais passadas com tema livre ou, preferivelmente ecológico. Mas alguns fatos tristes ocorreram no setor das artes. Tarsila Amaral, uma das integrantes do Movimento de 22, veio a falecer. Logo depois outra figura marcante desaparecia: Maria Martins. Seguiram-se dois meses, pelo valor e dedicação ao aprimoramento e evolução das artes. Um no Rio, Ivan Serpa. Em São Paulo, Flávio de Carvalho e depois Waldemar Cordeiro. Ainda este ano, em Paris, falecia Picasso, sem qualquer dúvida, o grande artista deste século.

Assim, a sala passou a ser de homenagem. Homenagem aos artistas que, com sua coragem e força desbravadora, com sua criatividade, com sua dedicação e sua luta contribuíram ao desenvolvimento da arte. E assim agindo possibilitaram sua reformulação e atualização constante, abrindo caminhos a uma mais dinâmica comunicação com o povo.

Os artistas aqui reunidos, infelizmente não todos os premiados nas anteriores bienais, são bem conhecidos nacional e internacionalmente. Não necessitam, por isso, de ser apresentados.

A eles, entretanto, a Fundação Bial de São Paulo agradece a presença. Mais ainda pela confiança depositada em nossa organização, no momento em que o objetivo maior é acelerar o processo de atualização da Bial, e, igualmente, fortalecer sua ligação a públicos cada vez mais amplos.

Homage and Prize Winners

A room with the prize-winners of the previous Biennials with free themes or preferably ecological ones. But some sad facts happened in the art sector. Tarsila Amaral, one of the integrants of the 1922 Movement, died. Soon after that another outstanding character died: Maria Martins. Two other figures important for their value and dedication to the improvement and evolution followed them. Ivan Serpa in Rio and Flavio de Carvalho in São Paulo. And later on Waldemar Cordeiro. Picasso, undoubtedly the great artist of this century, died this year in Paris.

So this room has become a homage to the artists, who with their strength and pioneering courage, their creativity their dedication and struggle contributed to the development of art. The change and constant bringing up-to-date, which they made possible, opened the way to a more dynamic communication with the people.

The artists, that are gathered here, unfortunately not all the prize-winners of previous Biennials, are all well known at home and abroad. There is no need to introduce them.

The "Fundação Bial de São Paulo" (São Paulo Biennial Foundation) thanks them for their presence and furthermore for the trust placed in our organization at the moment in which the greatest goal is to speed the process of up-to-dating the Biennial and also strenghtening its ever growing connections with the public.

Hommage et Laureats

Une salle des laureats des Biennales précédentes avec un thème libre ou, de préférence, écologique. Mais quelques évènements tristes sont arrivés. Tarsila Amaral, une des intégrantes du Mouvement de 22, est décédée. Ensuite, une

autre personnalité remarquable disparaissait: Maria Martins. Peu après deux maîtres reconnus par leur valeur et dédicación au perfectionnement et évolution des arts meurent: Ivan Serpa à Rio de Janeiro et Flavio de Carvalho à São Paulo et puis Waldemar Cordeiro. Encore cette année, Picasso, sans aucun doute, le grand artiste de ce siècle, mourait à Paris.

Ainsi, cette salle aujourd'hui rend hommage aux artistes qui, avec leur force et courage de pionnier, avec leur créativité, avec leur dédicación et leur lutte contribuèrent au développement de l'art. Et en agissant ainsi ils ont permis sa reformulation et actualisation constante, en ouvrant des chemins à une communication plus dynamique avec le peuple.

Les artistes ici réunis, malheureusement pas tous les lauréats des Biennales précédentes, sont tous reconnus dans notre pays et aussi internationalement. Ils n'ont donc pas besoin d'être présentés.

Cependant, la Fondation Biennale de São Paulo les remercie de leur présence, davantage par la confiance déposée en notre organisation, au moment où le plus grand but est d'accélérer le procédé d'actualisation de la Biennale et, également, de fortifier sa liaison avec des publics de plus en plus amples.

ABRAMO, Lívio (1903 — S. Paulo)

— Mestre, não só pelo ensino ativo mas também e acima de tudo pela posição exemplar. Lívio Abramo responde com rara dignidade ao convite, forçosamente consagrador, da Bienal, documentando sua inteira carreira de gravador, passo a passo, naqueles caminhos que, se hoje não voltaria a trilhar, considera positivos porque integrados no roteiro vivido. Cumpre assim, no mais alto sentido, os ditames de uma exposição.

Essas palavras são do saudoso Lourival Gomes Machado, ao prefaciare retrospectiva de Lívio Abramo, apresentada na VI Bienal de São Paulo. Só isso definiria o artista-professor, responsável pela formação talvez da maior parcela de gravadores brasileiros e atualmente um dos impulsionadores da gravura no Paraguai, onde se encontra.

Lívio se considera um autodidata. Nascido em 1903, em Araraquara, começou a gravar em 1926, formando ao lado de Oswaldo Goeldi durante longos anos. Sua primeira exposição foi no Salão Paulista de 1935.

Jornalista colaborou como desenhista em diferentes publicações de São Paulo, ao lado de seu trabalho de gravador. Na II Bienal de São Paulo obteve o prêmio de gravura nacional.

Xilografia

1. Paisagem Arquitetônica.

Tarsila Amaral

"Pode-se dizer", escreveu Mário de Andrade, "que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. O que a distingue dum Almeida Júnior, por exemplo, é que é a inspiração de seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o Grito do Ipiranga ou a Carioca só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente para outras terras de por trás do mar. Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileira imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor uma sistematização inteligente do mau gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte.

"Não sei bem que pintor ou crítico francês observou que se podia censurar nela esse exotismo. Ninguém não censura o "doutanier" Rousseau pelos seus micos e florestas africanas. Não é apenas o assunto que torna uma obra exótica, são os próprios valores essenciais dessa obra como arte. Essa observação francesa que aliás não tem o mínimo valor crítico, prova bem que Tarsila conseguiu aquela realização plástica tão intimamente nacional que pra gente da estranha dá sabor de exotismo".

Essa brasilidade de Tarsila é de suma importância. Referindo-se à sua nacionalidade brasileira, dela disse Christian Zervos em sua exposição de 1928 em Paris: "Cela a de l'importance. En effet, d'ordinaire on soutient que l'art moderne est universal, qu'il suit une seule règle, que ses formes et ses expressions doivent être identiques. Cette affirmation est par trop absolue. Si l'art moderne, que ce soit la peinture, la sculpture ou l'architecture, se présente comme un phénomène à caractères universellement admis, il n'en est pas moins vrai qu'il se caractérise par les influences particulières de chaque pays et par l'influence qu'exerce la personnalité de l'artiste.

Ainsi Tarsila apporte dans la peinture moderne sa sensibilité et de plus les expériences de son pays".

1. E.F.C.B. Óleo sobre Tela. 142 x 126,8. Col. MAC-USP.

2. Floresta. Óleo sobre Tela. 63,9 x 76,2. Col. MAC-USP.

3. A Negra. Óleo sobre Tela. 100 x 81,3. Col. MAC-USP.

Maria Bonomi

A POLUIÇÃO AMBIENTAL — (Tema sugerido pela Fundação Bienal de S. Paulo em carta-convite a 18 de maio de 1973).

Desta vez somos convidados a participar da Bienal de S. Paulo para homenagear aos colegas que já faleceram. Assim não caberia nesta oportunidade e local, já muito polemizados, nos apresentar como numa galeria ou em outra mostra de caráter doméstico, comercial e cotidiano.

Conforme nossa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971 onde tudo foi elaborado de acordo com o local, seus frequentadores e sua linha de conduta didática e aberta (talvez hoje bem diferente) agora também queremos nos apresentar "experimentalmente" como Resposta coerente e legível ao que fizemos e ao que se faz, o povo, a Bienal, nós, as bienais, etc. etc.

Dai este prefácio, a 10 dias da "inaguração" é o eixo da resposta. Sua fragilidade uma decorrência. Meios despojados e total improvisação como situação desejada e o tempo limite como tema. Veja-se "Detritos" 1 filme 16 mm a ser rodado amanhã a 4 mãos com Farkas, num encontro totalmente frugal e arriscado. Uma gravura ainda a ser feita na madeira e que será "Cabís" (os cabisbaixos) em fase de pesquisa e ainda eventuais propostas de manifesto num prelo para uso do público ou talvez nem isso, dependendo do que tudo se torce, dentro e fora de nós. Desta experiência o relato, afixado ou não na parede, na sala, se sala houver e os fatos que lhe serão incorporados.

A 25 de setembro de 1973. Meio-dia. NOSSA REALIDADE É DIFERENTE DAS DEMAIS. OU NÃO? POR QUÊ? *Nos dias que correm neste hemisfério qualquer espaço livre, qualquer tempo livre é vital.* Inclui-se para o uso de não dizer, de não mostrar, outro direito que cabe ao artista como visão do que rodeia.

Sugeríamos e aguardávamos soluções. Não se realizaram. Fizemos o possível e muitas vezes o impossível, inclusive levando os mais jovens a um questionamento dos meios de comunicação para sua pesquisa, se não fossem contrários a sua própria linguagem... Mas a gentil carneirada, que em sua maioria se opõe apenas exteriormente aos sistemas, aderiu vergonhosamente. Trata-se de uma poluição indomável e profunda. Queríamos apenas discutir e tornar consciente qualquer atitude profissional de participação. Mas a burrice assola. Nem regras podem ser ensinadas para o jogo. Arte não é um espaço preenchido pela boa vontade do leiloeiro num chá beneficente. Mas estes chás são cada vez mais necessários... E os instrutores do culto (em sua maioria) são as mais desgastadas imagens, dificilmente aceitas sem bebida ou maquiagem. Mas muito aceitas em sua falta de obra realizada, apenas por força da intriga do mais imundo colonismo. Para não falarmos do resto. Mas prezamos a vida e não acreditamos em suicídio, nem nosso nem alheio aliás. Acreditamos em transformações. Fugimos da aristocrática demência de qualquer posição assumida para sempre. Deliberamos nos dias que correm qualquer manifestação válida, se estivermos "fazendo", sempre fazendo nosso trabalho com o que há de melhor em nós, e ao nosso redor. Nem que sobre pouco. Só nos resta manter a lucidez a qualidade e a irreverência. Para constatarmos e atuar.

Agradecemos comovidos o espaço e o tempo livres que nos são garantidos. Queremos elogiar toda e qualquer manifestação ao nível do nivelamento geral, do vamos nos virar como pudermos da substituição constante. Situações ideais embora desejadas não nos são permitidas. Dentro deste entreposto-urbano talvez possamos alcançar o mais alto e variado grau de interpretação livre para tudo o que pudermos apresentar pois este *perceber vivo* é em sua essência a criatividade do povo brasileiro. Cujas mãos operárias substituí as outras carências a que somos condenados.

Maria Bonomi

São Paulo, 25 de setembro de 1973

- PREFÁCIO: “A Poluição Ambiental”
Texto do catálogo geral. 58 linhas.
- “DETRITOS” — Filme colorido 16 mm. MARIA BONONI-THOMAS FARKAS
Máximo 15 minutos — Mínimo 10 minutos
Talvez sonorizado. Na programação do auditório da Bienal.
- “CABIS” — Xilografia em cor e suas fases.
(Os Cabisbaixos) Montagem sistema K.H. Bergmüller.
- Possibilidades de manifesto. PRELO MANUAL e acessórios.
- Relato — (Eventualmente afixado).

CARYBÉ (Argentina — 1911)

Para entender Carybé é necessário aceitar uma antiga função do artista: contar e registrar o cotidiano. O fabulário do homem está ligado aos artistas e a cultura foi transmitida de geração em geração por narradores, muito antes de existir a escrita. Na crise da arte contemporânea está presente, também, o ter deixado de existir a função registro substituída pelo registro tecnológico. Carybé registra sua vida e o cotidiano das pessoas. Raramente ele considera a paisagem. A sua preocupação e comentário carinhoso são para as prostitutas, pescadores, lavadeiras, pessoas no descanso: gente.

Entre a informação e o humanismo. Carybé optou pelo humanismo. Ele não se preocupa com os objetos, com a verificação de que existe tecnologicamente. Continua fiel ao homem e descobre nele as virtualidades de sempre. Amor, sexo, trabalho, cooperação. Hector Bernabó Carybé mostra o ser humano com sua carga de afetividade e trabalho. Mesmo que esse trabalho seja o da prostituta.

Carybé é um dos artistas de maior sensibilidade para o espaço que tenho visto. Com um traço, uma forma, alguns cavalos, ele é capaz de se apropriar e tornar dinâmico o espaço da tela e do papel.

O artista descobre o que estava oculto no espaço e traz para nós, com magia. A sua aproximação com a arte pré-histórica é fatal. Também ele não está preocupado com a perspectiva, tantas vezes abandonada em intenção da narração. O artista tem alguma coisa para contar e não se limita a nenhum conceito estabelecido. Coloca seus cavalos e cavaleiros ao longo das paredes da caverna e, nesse colocar, estabelece uma nova relação, não convencional. E o espaço é dócil à Carybé, como foi dócil aos nossos primitivos narradores.

As suas figuras freqüentemente compõem-se das formas geométricas básicas, capazes de determinar a função. As suas mulheres, de quadris desenvolvidos e estabelecidos numa forma triangular não lembram as vênus primitivas, deusas da fertilidade?

Todo o seu trabalho é gráfico e escultório. Ele trabalha com a linha, com os volumes e com o espaço. No Brasil de hoje, Carybé é a maior vocação de muralista que conheço. Os mistérios das grandes narrações e dos espaços aparecem sem esforço na sua expressão. Carybé não faz arte para poucos. Não tenho como provar, mas acredito que poucos artistas brasileiros terão tantos símbolos e fabulário narrativo capaz de comover a população, como Carybé.

Jacob Klintowitz

Óleo

1. A Hora do Meio Dia. 170 x 100.

2. Os Encourados de Pedrão. 150 x 70.
3. São Sebastião. 123 x 74.
4. Adão e Eva. 61 x 50.
5. Praia do Bogari. 73 x 54.
6. A Mulata Grande. 73 x 54.
7. Terracota n.º 1. Terracota.

Tapeçaria

8. Xingú.
9. Mercado do Ouro.

Flávio de Carvalho (1889-1973)

Quem foi Flávio de Rezende Carvalho? Difícil responder. As informações que a imprensa divulgou sobre ele revelam um homem de mil facetas desconcertante, irrequieto e inovador. Espírito talentoso e versátil, foi engenheiro civil, arquiteto, escritor, pintor e desenhista, cenógrafo, escultor...

Essas as palavras iniciais de um amplo necrológico feito jornal "O Estado de S. Paulo", publicado no dia 5 de junho, logo após o falecimento de Flávio de Carvalho.

No campo do teatro (O Teatro de Experiência que criou pouco depois de 1932) elaborou o "Bailado do Deus Morto", peça que provocou grande escândalo na época, sendo encenada novamente após sua morte, com sua participação direta nos últimos meses de sua vida.

Em 1947 mais um grande impacto: a série trágica. A respeito escreve Francisco Luiz de Almeida Salles: — "não sabendo expressar-me mais profundamente do que por intermédio da sua gagueira de traços acumulados sobre a folha alva, ousou transformar o quarto da mãe morrendo em ateliê de registro do estranho fato. Saiu da alcova trágica como um deus que tivesse detido o processo inexorável da morte. Debaixo do braço, folhas riscadas com carvão davam, indelevelmente, a mais extraordinária fotografia de todos os tempos: os últimos estertores da vida de uma anciã entrando na morte, fixados pelo homem nascido de suas entranhas.

Várias experiências, em diferentes campos, até a de n.º 3: um novo traje para homem, em 1956, na base do saiote. A experiência de n.º 2, de 1931, sobre a psicologia das multidões realizou-se a passagem de uma procissão de Corpus Christi em que o artista usou um chapéu na cabeça, não se desabrindo, o que quase provocou seu linchamento.

Como arquiteto Flávio via com pessimismo a cidade de São Paulo. São suas palavras: — "Noto na cidade de hoje o quanto seus problemas me aborrecem e emocionam negativamente: desde o ar irrespirável trazido pela industrialização, até a dificuldade de circulação através das vias e artérias. Isto colabora com nossa baixa longevidade, inferior à da Índia. Como então viver nesta cidade? Nossa cidade é agonizante, moribunda. Urge recriá-la, particularmente seu sistema viário. Penso que este sistema terá que ser pelo alto, apoiado nos edifícios. A legislação atualizaria os edifícios para esta nova função. Assim se corrigiria uma fonte de angústia que é a descabida perda de tempo do paulistano, nos seus movimentos de deslocamento de um ponto para outro".

Em 1967 Flávio ganhou um prêmio internacional na IX Bienal de São Paulo. Na ocasião, comentando o erotismo presente na maioria das obras expostas, afirmou: — "Não sou contra nenhum dos modismos, porque acho que eles representam uma angústia latente da sociedade atual. São na realidade, gráficos dos sentimentos do homem atual. A grande quantidade de erotismo presente na IX Bienal de São Paulo e que se encontra nas manifestações artísticas de todo o mundo é uma indicação segura e, mais, um gráfico de uma necessidade de procriação que tem as sociedades de hoje; necessidades esta que visa criação que tem as sociedades de hoje; necessidade esta que visa conter uma ou mais catástrofes".

Visto por Quirino da Silva, seu íntimo amigo, igualmente pintor e crítico de arte, Flávio é mostrado como um tímido não obstante suas atitudes anticonvencionais: Tudo o que Flávio tem feito — escreve Quirino da Silva — que aos olhos dos outros homens tem parecido fora da bitola pré-estabelecida, tudo tem sido a única maneira que o engenheiro-arquiteto encontrou para reagir contra a timidez que o vem atormentando desde menino".

Quase em contradição com seu espírito jocosos, Flávio de Rezende Carvalho

é um profissional seríssimo. Em artigos e entrevistas à imprensa, assim se define:

Alegre, divertido, de espírito jocoso, seu conceito de profissional é seríssimo. Assim define a ação de arte: O grande artista é aquele que consegue perceber o ponto de equilíbrio entre forma e cores, que nada tem a ver com o conceito generalizado de belo, de feio, de mal ou de bem. Um milímetro quadrado de uma cor inexistente, quando colocado em lugar errado, destrói um quadro de grandes dimensões.

Sobre a pintura contemporânea, acrescentava: A pintura moderna focaliza, admiravelmente, esse problema, na sua caminhada para a desumanização, eliminando o assunto, até alcançarmos o abstracionismo, que pretende ser a pureza em pintura, com ausência total do assunto. É por isso que acho mais importante e válida a arte moderna. Estamos completando a arte do passado. Não poderemos, sob qualquer hipótese, voltar a ela".

Por Le Corbusier foi chamado de "Revolucionaíre Romantique" e batizado por Assis Chateaubriand como "Pintor Maldito". Para Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre "Ça c'est quelque chose". Sergio Milliet, que faleceu muitos anos antes de Flávio, deixou esta previsão: suas obras jamais irão "para o porão dos museus".

FELICIA LEIRNER

Sua obra não parou. Hoje, em que se sente desobrigada de todas as exigências da vida doméstica, da vida familiar, ela dialoga com a própria obra. Mais do que dialoga, a obra a puxa para aqui, para acolá. As antigas influências, ora de Lehmbruck, no alongamento linear das massas, ora por um momento de Marino Marini, na sensualidade dos volumes, ora sobretudo e Moore no jogo alternado dos vazados e cheios das formas abertas pontuando as formas fechadas — desaparecem. Agora, diz ela, a obra sai "de mim para mim". A obra lhe nasce, a obra cresce, caminha e ela, Felícia, a segue passo a passo. Segue-a às apalpadelas, as mãos para a frente como uma cega, de pouca visão externa, mas de uma outra visão — que está na ponta dos dedos táteis e se desdobra interiormente. Nessa visão, porém, a artista confia, a ela se entrega e através da qual não titubeia. Sua imaginação plástica não é visual, mas háptica. Por isso mesmo seu espaço é feito de acumulações que se adicionam, e não parte de uma concepção, de uma forma total, como na visão clássica, latina.

A linguagem plástica de Felícia é filha de uma sensibilidade nórdica, de surdas ressonâncias nostálgicas e místicas e fatais sujeições terrestres. A natureza tende a envolver cada vez mais essa obra com o seu manto de heras e tempo. Como a natureza tende a reunir e não a separar, a fundir e não a distinguir, a fazer com que seu último fruto seja o resultado de nenhuma exclusiva anterior, mas de todas as experiências e tentativas peças precedentes, a obra escultórica de Felícia Leirner tem essa continuidade natural, que nada exclui existencialmente, e é sempre por isso mesmo fundo e quase nunca figural. Exala-se dela não um espírito aristocrático, especulativo, dominador, mas uma simples, modesta, surda vivência existencial que flui lá embaixo nas profundezas do ser como um rio silencioso entre as vertentes originárias. Um pendor ao silêncio e à solidão perpassa pela escultora não por egoísmo, mas por necessidade de recolhimento como para compassar definitivamente o seu ritmo da natureza. Desse compasso espera a artista que sua obra prossiga, como o seu próprio viver, quer dizer, fazendo-se a si mesma. Naturalmente. É criação.

Mário Pedrosa
(Trechos de crítica)

Mário Cravo Neto

A escultura é a descoberta de um novo espaço, de uma nova matéria, de uma nova forma.

Da natureza inspirado e recriando-a permanentemente, o jovem escultor marca com uma sensibilidade invulgar, a pureza de seu propósito, a intensidade de sua ação criadora e a fé de que a arte precisa ser renovada urgentemente e para isto os artistas existem.

O florescimento de um jovem artista é a messe que redime a passividade insti-

tucionalizada de um século conturbado, conflituado e também magnífico e esperançoso.

Uma nova escultura só nasce quando um novo artista realmente aparece, e aqui está um.

Mário Cravo Jr.

1. Sem Título. Terra e luz. 25 m².

DI PRETE

Geometria Semovente

Sou. No acontecer de imagens. No silêncio sonoro. Sou Semovente. Um grande diapasom. Energia solta. Mágica do acaso. Espontaneidade cósmica. Sou. Criança, curiosidade, semovente. Sentimentos brancos. Pensamentos vazios. Sensações plenas. Sou.

Independente em movimentos, na força única de si própria, a "Geometria Semovente" se apresenta livre de estímulos externos, se concentra em sua própria energia.

Agora, não existem mais batalhas com meteoritos que se chocam, nem astros que passam insinuando uma trajetória. Agora, Di Prete marcou um encontro com o silêncio sonoro, com a extensão do som do grande diapasom cósmico. Um aspecto quase mágico reticula a obra numa espontaneidade espacial, ao mesmo tempo que o suceder de imagens cede lugar ao inesperado, envolvendo o espectador numa curiosidade de criança. Di Prete parte do desenho pré-estabelecido. As variações são conseguidas através da rotação e do profundo silêncio ergue-se um eco que se prolonga até a paz da sonoridade sideral.

Giuliana Di Prete

1. Movimento Cósmico. 200 x 150.
2. Movimento Cósmico. 65 x 65.
3. Laboratório Espacial. 65 x 65.
4. Astro da Madrugada. 65 x 65.
5. Geometria Semovente. 65 x 65.
6. Geometria Semovente. 65 x 65.
7. Geometria Semovente. 65 x 65.
8. Geometria Semovente. 65 x 65.
9. Geometria Semovente. 77 x 77.
10. Geometria Semovente. 77 x 77.
11. Geometria Semovente. 80 x 80.
12. Geometria Semovente. 80 x 80.

Manabu Mabe

É o próprio Manabu Mabe quem define o seu trabalho:

— "Para mim um quadro é um diálogo, é a respiração de cada dia que eu marco aí. Cada pincelada é um momento da pessoa que pinta. Quando se move o pincel em qualquer sentido sente-se a respiração do artista e a intensidade de sua vida. O quadro? É impossível explicá-lo verbalmente. Não posso dizer o que ele significa. Quando se olha um quadro pela primeira vez tem-se a impressão de que se vê alguma coisa. Na segunda vez, o homem já pensa mais um pouco e hesita entre a primeira forma que lhe deu algo que ainda não está bem definido. Pode contar — na terceira olhada a tela ganhou a luta.

Óleo

1. Vivo, 1973. 180 x 200.
2. Vibro, 1973. 180 x 200.
3. Forte, 1973. 180 x 200.
4. Solene, 1973. 180 x 200.

Maria Martins

O Surrealismo Animal e Vegetal

A escultora Maria Martins, que morreu este ano aos 73 anos de idade, sofreu um certo prejuízo no desenvolvimento da sua importante produção artística, pela sua igualmente importante atuação como embaixatriz, participante ativa de movimentos internacionais, estimuladora e companheira de figuras fundamentais da arte contemporânea, colecionadora e viga mestra de museus e bienais. É possível que a morte de Maria Martins propicie aos brasileiros uma análise mais séria e justa da obra que desenvolveu. Até porque ela viveu em um meio ambiente que costuma negar a própria idéia da morte — um meio ambiente receptivo à criação e à ebulição — e pertenceu àquele estranho clã que cavalga simultaneamente sobre dois mundos diversos, o oficial, da grande sociedade dos poderosos, e o maldito (ou caótico), aquele da arte.

Mineira de Campanha e cidadã do mundo, Maria desenvolveu toda a sua escultura dentro dos parâmetros da estética do surrealismo. Sua fulgurante imaginação criou um mundo povoado por figurações deformadas que foram o seu meio de transmitir as mensagens do subconsciente e evocar, de modo trágico, uma realidade sobrenatural. A deformação em sua arte, buscava encontrar uma relação dramática e chocante entre os seres que esculpia — misto de naturais e sobrenaturais —, relação essa nascida do conflito entre a realidade emotiva representada e a forma fantástica da expressão. De certa maneira, a sua escultura evoluiu no sentido da abstração ligada, porém, fundamentalmente, às fontes de inspiração primeira: a forma humana, agalharía e os mitos da floresta amazônica — tudo por trás das densas conotações barrocas. A exuberância tropical excitou sempre a sua imaginação e a sua vida, inclusive em suas incursões literárias.

O vegetal e o humano para Maria eram irmãos: um braço, um galho, um abraço. Maria queria esculpir a própria fusão da seiva vegetal com o sangue animal, a veia-veio da digestão universal exacerbada, como disse Ozenfant. Para os surrealistas europeus, Maria era o veio telúrico, a força da terra, a circulação do meio vital através das estruturas mais diversificadas. Mas o núcleo do seu surrealismo progressivamente abstrato residiu sempre na identificação do humano e do vegetal.

Conhecemos Maria Martins de perto, desde o início da nossa atividade jornalística, que ela batizou. Verdaderamente culta, teve uma grande vivência com figuras do porte de Marcel Duchamp, Mondrian (expôs com ele em New York), Bréton, Lipchitz, Alfred Barr e muitos outros. Lúcida, percuente, Maria falava sempre de suas muitas viagens, dos povos e grandes criadores que conheceu de perto; revivia sua juventude, seus estágios na pintura e na música. Atenta aos processos de renovação artística, não deixava de permanecer com os olhos voltados para aquelas “eras remotas que nos legaram, pintadas, esculpidas ou gravadas, imagens a transmitir, até hoje, a magia das religiões, mitos, lendas, ódios e amores...”. Crítica generosa e de grande abertura estilística, não era muito chegada à crítica de arte tecnicista ou racional — inclinava-se como boa surrealista para os poetas e escritores. E costumava citar Rilke na sua carta a um jovem poeta: “As obras-de-arte são de uma solidão infinita; nada é pior do que a crítica para as abordar. Somente o amor é que pode alcançá-las, conservá-las, ser justo para com elas”. Para Maria o artista foi sempre um individualista, exacerbado por definição, alguém que escapa à sua própria civilização, a que sempre se antecipa. Citando Bosch, Goya ou Picasso, dizia ser o artista o protótipo do fora-da-lei e do fora-de-série, marginal de uma sociedade que se pretende perfeitamente organizada, que dele necessita (sem se dar contas disso) e que o esquece, quando não o esmaga. Maria permanece e as ressonâncias do seu trabalho e de sua atuação não cessarão. E nesta homenagem da Bienal de São Paulo, nada melhor do que as suas próprias palavras para epigrafar uma “dupla vida” devotada à arte:

— Desde eras que se perdem na noite dos tempos, a verdadeira obra de arte guarda dentro de si muito mais do que a imagem representa: guarda a magia de uma dupla vida — a que lhe deu o artista, na grande aventura da criação, e a que cada um lhe empresta, na emoção de contemplá-la...

Jayme Mauricio

1. O Implacável. Bronze. 74 x 117,6 x 19,5. Col. MAC-USP.
2. Escultura. Bronze. 42,2 x 44,6 x 12,9. Col. MAC-USP.

Fernando Odriozola

A espanholidade é um traço marcante e justo na produção pictórica de Odriozola. O dramatismo espanhol, a escura noite do touro, o mar tenebroso, o movimento gemente e escuro marcam esta arte exorcizada, da qual emergem arquetipos de figuras misteriosamente embuçadas. Há um ímpeto de cor forçando as portas deste mundo que ama a negritude, mas esta paixão, comandada por uma técnica de mestre, atinge um equilíbrio plástico que é a própria vitória da linguagem sobre a deixa. A trilha abstratizante, não deixa assomar qualquer gratuidade, qualquer descuido na tensão interpretativa de certos sons interiores. Assim, de um quadro negro e palpitante, vamos intuindo formas, vendo a visibilização de uma gênese que se repete em cada artista autêntico, e que diz respeito à denúncia permanente da sobrevivência e da vigilância. Um grafismo muito bem consumido pela matéria pictórica, dispensa uma dinâmica eletrizante a estes espaços que se metamorfoseiam sensualmente. Um pressentimento de paisagem evoca a forma humana, como Adamastor brotando das águas, neste levantamento de uma mitologia particular antinarrativa, repousando inteira numa iconografia mágica. A criação é este mistério — todos os pretextos sendo filtrados por um sexto sentido, capaz de inventar uma natureza, tangida pela insatisfação e obsessiva pesquisa. Nesta aventura não há outra relação que a do artista consigo mesmo. O ato seguinte é a comunicação. Nota-se, na arte de Odriozola, a pureza desta relação livre e pessoal dentro da percepção criadora. À força disso pode-se perceber a capacidade de comunicação, uma comunicação que inquieta o espectador, como se aquela metamorfose estivesse jamais interrompida, mas viva como um bicho ameaçador, como uma flor carnívora ou uma revelação carismática. Esta inquietação é a maior graça de uma arte como esta, enleada de um poderoso expressionismo, pulsante de luminosidades latentes. É importante, portanto, a presença de Odriozola, nesta individual carioca. Um artista em dia, dentro do cenário nacional.

Walmir Ayala

Técnica Mista sobre Madeira

1. Paisagem n.º 1, 1973. 80 x 70.
2. Paisagem n.º 2, 1973. 80 x 70.
3. Paisagem n.º 3, 1973. 80 x 70.
4. Paisagem n.º 4, 1973. 80 x 70.
5. Paisagem n.º 5, 1973. 80 x 70.
6. Paisagem n.º 6, 1973. 80 x 70.
7. Paisagem n.º 7, 1973. 80 x 70.
8. Paisagem n.º 8, 1973. 80 x 70.

Isabel Pons

Meu encontro com a obra de Isabel Pons, quando da VI Bienal de S. Paulo, na qual a justo título recebeu ela o Prêmio do melhor gravador nacional de Gravura, é uma das recordações marcantes da minha viagem ao Brasil. Nesse país, onde o desenho e a gravura tomaram notável desenvolvimento, os artistas de qualidade não faltam, desde Chaves, Perez e Piza, até Faiga Ostrower ou Leticia Quadros. Confesso haver sentido um puro prazer ao contemplar as suas obras, seja no Brasil seja na Europa, Veneza ou Paris. Mas esse prazer deixou-me, muitas vezes o apetite insatisfeito. Essas visões abstratas correspondem a estruturas intelectuais e desencarnadas, que são o suporte de um trabalho artesanal brilhante, mas vazio de conteúdo moral. Toco sem dúvida num dos dramas do "ser brasileiro", em face desse continente, dessa natureza, dessa vida, em face do sertão: esse contexto humano impossível e portanto verdadeiro. O complexo de inferioridade vis a vis da geografia, o senso agudo dos limites do homem diante da desmedida do mundo, engendraram no artista brasileiro um parti-pris de recusa ao real um reflexo e evasão. Em vez de enfrentar a realidade, negam-na, em nome de idéias gerais, do progresso, de um certo mito, de *avant-garde*. A arte brasileira busca uma linguagem internacional, não tanto para multiplicar as possibilidades de

comunicação, de contatos e trocas exteriores, nem para atingir valores de significação universal, antes para evitar o impasse de uma vocação nacional.” “As artes gráficas são as primeiras a se ressentir desse espírito “modernista”. As obras são brilhantes, mas dramaticamente superficiais. Em vão nelas se procuraria o sentido de um enraizamento, de uma fixação em profundidade, de uma integração cósmica, dessa dimensão fundamental de ser que encontramos nos papéis gretados e nas terras de um Kraggsberg, na escultura de um Jackson Ribeiro. *Em vão, se não houvesse Isabel Pons.*

Entendamo-nos bem: as gravuras dessa catalã de Barcelona não são mais “brasileiras” do que as dos seus colegas os mais dotados, Piza ou Ostrower. A arte moderna brasileira e a arte de um país de passagem (o que foi o caso dos U.S.A. até a segunda guerra mundial). O passaporte nisso nada muda. Catalã de cultura e de tradição, Isabel Pons não mudou, e esse traço de permanência personalisa a sua obra: uma “virtude” catalã exigente e conscientemente assumida, mais próxima do ascético Tapiés do que da fantasia de um Miró, uma tensão sustentada que bloqueiam o olhar sobre a imagem, nos aprazam a comparecer diante dela; *uma visão que não foge diante do olhar.* O mito do pássaro (o pássaro dos seus títulos, para não dizer do seu sonho teimoso e obstinado) nela se apresenta a maneira de um anti-Braque. Bem mais que uma gaivota ao ar livre, e um apteryx, um kiwi da Nova Zelândia, um pingüim com pés de chumbo, solidário com o solo e parte integrante da paisagem, a moda dos camponeses do Ampurdã. Se a matéria de sua gravura, densa e “cheia” evoca uma carne firme, mas um pouco gorda, o traço é duro, seco, impiedoso. Corta e cava ao mesmo tempo, toma a forma definitiva de um sim que é dom de si mesma, autodissecação. Uma tal visão das cousas visa de conjunto ao essencial desprezando a anedota e a morfologia das aparências exteriores. Isabel Pons não disfarça sua linguagem, ela não a esquematiza, não a moderniza ao gosto do dia. Se pode ainda hoje aparecer não-figurativa, e que trata de uma segunda realidade mais imperiosa e mais profunda, e que se situa por instinto em um outro estágio de organização da matéria.

Quando a fotografia eletrônica nos houver revelado todos os segredos do infinitamente pequeno e que essa morfologia nova for difundida e vulgarizada, Isabel Pons nos provará então que suas gravuras tinham respondentes bem mais concretos, que constituíam notáveis antecipações, aproximações intuitivas dessa “natureza” que havia até então escapado aos nossos processos racionais de investigação: identificaremos a textura dos “pássaros” com tal ou qual elemento do córtex cerebral, com a estrutura de tal ou qual óxido, com a luz polarizada de tal ou qual rocha eruptiva. Nesse dia (ele está próximo) isso resultará da *ação painting*, do tachismo, do informal etc., mas não de Isabel Pons, para quem a arte é uma virtude moral. Ela não cessará de nos dar a ver imagens que nos tocam de maneira imediata e direta, e que são por isso mesmo destinadas a uma perpétua reformulação.

Pierre RESTANY
Paris, Janeiro 1967.

(FRAGMENTOS DE UMA APRESENTAÇÃO)

Gravura sobre Metal

1. Rendez-Vous I, 1973. 75 x 60.
2. Rendez-Vous II, 1973. 75 x 60.
3. Rendez-Vous III, 1973. 75 x 60.
4. Rendez-Vous IV, 1973. 75 x 60.
5. Rendez-Vous V, 1973. 75 x 60.
6. Rendez-Vous VI, 1973. 75 x 60.
7. Blow-Up I, 1973. 75 x 60.
8. Blow-Up II, 1973. 75 x 60.
9. Blow-Up III, 1973. 75 x 60.
10. Blow-Up IV, 1973. 75 x 60.
11. Blow-Up V, 1973. 75 x 60.
12. Blow-Up VI, 1973. 75 x 60.
13. Mosáico Noturno I, 1973. 75 x 60.
14. Mosáico Noturno II, 1973. 75 x 60.
15. Mosáico Noturno III, 1973. 75 x 60.
16. Mosáico Noturno IV, 1973. 75 x 60.

17. *Mosaico Noturno V*, 1973. 75 x 60.
18. *Mosaico Noturno VI*, 1973. 75 x 60.

Ione Saldanha

Ione Saldanha adds something of a tribal effect when lingering under the bamboos of the woods, in a contemplative way, from there she pulls out bomboos of several thicknesses, resembling rud e flutes, or old blowing and playing pipes. She paints them with rough material, like tempera observing the bamboo nodules in a slovenly way. They are evoked like magical masts, ritual instruments of some initiative ceremony in Africa. Ione suddenly returns to her childhood, and discovers that, despite all her recent exclusive civilization, she has also been born of ancient sylvan tribes.

MÁRIO PEDROSA

And the paradox dwells, in the midst of her experience, as the depurative effect of a considerable trajectory, and at the same time comes close to the most primitive form of painting... It would not be too far-fetched to indicate is Ione's recent painting the universe of the neolithic intelligence certainly excluded from the symbolistic language, conscious and humanitarian, and replaced in a plane of a frank speculation of abstract values and compositional elements without an objective in mind other than the incantatory play... The erudite work, when polished, when extensively cathartic, resembles the primitive work.

CLARIVAL DO PRADO VALADARES

Ione has renewed the recent panorama of Brazilian art. Her works, when displayed together, result in a sole work of art, a "environment". The elements which are part of her new language, do not decrease in meaning when considered separately, or taken in small groups, but acting as a reference to the total space they suggest to the viewer an avant-gardist way of relating themselves to the environment they create.

VERA PEDROSA

Ione Saldanha acrescenta qualquer coisa de tribal quando, contemplativa, para sob os bambuzais do bosque e de lá arranca, como flautas rudes os velhos tubos de soprar e tocar, bambus em várias espessuras e os pinta em matéria tôca como têmpera, respeitando seus gomos, canhestramente. Ei-los evocados como mastros mágicos, instrumentos rituais de alguma festa de iniciação africana. Ione, como que por uma volta súbita ao mundo da infância, descobre, com toda a sua civilização atual requintada, que veio também de antigas tribos silvestres.

MÁRIO PEDROSA

E, no íntimo da experiência aloja-se o paradoxo de sendo a depuração de uma considerável trajetória ao mesmo tempo aproximar-se da forma mais primária da pintura... Não seria artifício indicar nesta atual pintura de Ione Saldanha o universo da inteligência neolítica certamente excluído da linguagem simbolística, consciente e comunitária, e recolocado em plano de franca especulação de valores abstratos e de elementos compositivos, sem outro compromisso que o do jogo de encantamento... A obra erudita quando depurada, quando prolongadamente catártica, adquire semelhança com a obra primitiva.

CLARIVAL DO PRADO VALADARES

No panorama atual da arte brasileira Ione praticou um movimento de renovação. Seus trabalhos, expostos em conjunto, resultam em uma obra única, um "ambiente". Os elementos que compõem sua nova linguagem não decrescem em significado quando considerados isoladamente ou reunidos em peque-

nos grupos, mas, servindo de referência ao espaço global, propõem ao espectador um modo inusitado de se relacionar com o ambiente que criam.

VERA PEDROSA

1. Bambús. 400 x 400.

Wega Neri

Wega Neri é a criadora de paisagens imaginárias que funcionam como espelhos mágicos: cada contemplador observa a si próprio. Para nós nem são paisagens, mas construções estruturadas em planos onde o talento pictórico estabelece sutis definições e relações de tons. Quantos pintores brasileiros foram capazes de estabelecer sinfonias à partir e terminando num único tom? Um círculo plástico onde estamos suspensos ao toque misterioso que faz uma cor fria substituir uma cor fria numa harmônica melodia composta para os raros.

Para os raros? Só para loucos?

Wega é desenhista, prêmio Bienal de Desenho. As sonatas e a contemporaneidade de seu desenho mereceram a atenção de um júri internacional e o desconhecimento brasileiro. Teremos muitos desenhos desse nível?

E quanta gente já disse que a sua pintura é boa, mas o seu desenho... Ao contrário da tendência da opinião contemporânea começo, cada vez mais, a acreditar que a arte é para os raros.

Não fosse assim, tanta burrice e estupidez estariam em destaque? Revistas, jornais, críticos, artistas, não estão dando o que o público quer?

Para os raros. Uma sinfonia de cores frias, um desenho de planos e movimentos. Saudou Wega, artista consciente e de um só amor: sinfonia e sonatas de planos, linhas e tons.

Nessa Bienal ela comparece com paisagens definidas a partir do objeto. Paisagens reais. Não mais o estudo de uma cor, mas a linha e a cor juntas, pela primeira vez. Linhas marcadas, definidoras do espaço e a cor assumindo predominâncias e diálogos. Acho que, pela primeira vez, o desenho e a pintura de Wega estão juntos.

Qual o resultado dessa aproximação?

Em primeiro lugar o gestual da linha. Ela percorre o espaço e determina a composição. E brinca barrocamente em volutas e curvas. Depois a cor, subordinada a um espaço marcado e a um tema objetivo.

A consequência é uma pintura de gestos largos, sensual, de cores fortes. Com alguma coisa de monumental, talvez caminhando para grandes espaços.

Wega Nery, pintora de paisagens imaginárias e desenhistas de planos e linhas, agora elaboradora de paisagens tropicais, onde o traço e a cor brincam juntos no jardim da criação, esperemos que a sua melodia não seja apenas para os raros. Que as pessoas contemplem e se integrem nessa harmonia humanista, cientes de que não é necessário morder e dar pauladas na obra de arte para participar do mistério de sua criação.

Jacob Klintowitz
agosto 1973

Óleo

1. Teia da vida — I. 150 x 100.
2. Teia da vida — II. 120 x 130.
3. Teia da vida — III. 130 x 120.
4. Teia da vida — IV. 130 x 120.
5. Teia da vida — V. 120 x 130.
6. Teia da vida — VI. 130 x 120.
7. Teia da vida — VII. 130 x 120.

Anatol Wladyslaw

A impressão que se tem vendo esta última pintura de Anatol Wladyslaw é a de uma tendência forte nunca suficientemente explicitada e que, de súbito, rompesse as barreiras que a detinham e se afirmasse com poder, júbilo e liberdade. Sua experiência artística se fez à custa de inúmeras contenções. Talvez o temor da facilidade, tendo em vista sua sensibilidade exuberante, veio lhe obrigando a essa espécie de cilício, que lhe permitiu apurar ao máximo a capacidade para a expressão mais autêntica de sua natureza.

Por isto estes quadros dão-nos a expressão de plenitude, como se o artista não os tivesse elaborado tecnicamente, mas arrancado espontaneamente de seu espírito, onde estavam aguardando este momento de assunção.

Esta haura de alegria e de exaltação é que confere à atual pintura de Wladyslaw não só a sua unidade, mas a sua autenticidade, como um momento de feliz desenlace de sua obra creadora.

E não só formalmente o artista nos dá a sensação de se sentir realizado, mas, também, tematicamente, o que explica essa inconsueta integração da forma significativa com o conteúdo significado.

Sempre ficou saliente na arte de Wladyslaw o seu impulso místico, a sua intuição do mistério como auréola das coisas, mesmo quando submetia sua expressão à submissão dos aparatos geométricos. Mário Schemberg disse dele, com precisão, que fundia "o senso do mistério com a limpidez lógica da estrutura matemática".

Essa estrutura agora foi rompida de vez e o mistério extravazou no rio líquido das cores, só elas, agora, lhe interessando, como vocábulo e linguagem, para a sua nova e plenamente liberta comunicação.

É seu o direito de escamotear o desenho, de humilhá-lo, já que antes se escravizara a ele, de maneira obsessiva, para se purgar de possíveis excessos e abandonos.

E na forma solta e agora vibrante de definições pessoais, o seu misticismo, o seu panteísmo, o seu realismo mágico e fantástico, assumem uma característica de inclinação acentuadamente simbolista, onde visionar é mais importante que ver e onde as iluminações rimbaudianas e as metáforas malarmeanas são a forma de revelação surda da película sensível que cobre a realidade.

Nunca a idéia, mas a comunhão com a circunstância. Na arte, conhecer é nascer junto (co-naître) e não reconhecer depois, como na ciência.

A identificação com o mundo sensível e sensual, sensível ao seu conteúdo místico e mítico e sensual no contato com a sua pele vegetal, animal e cósmica. Por isso, numa época em que a arte se auto-destrói, devorando-se a si mesma por não encontrar outra forma de saciedade, este universo de luzes e cores busca um esplendor de que já estávamos carentes.

Se para Wladyslaw a função da arte é desvelar o homem e não reduzir-se a um lúdico divertimento esta sua arte de hoje conquistou-lhe o que desejava, a transfiguração da circunstância pela descoberta do seu leque de signos e de correspondências, onde o homem se reintegra harmoniosa e liricamente no cosmos e se liberta da opressão e da injustiça.

Francisco Luiz de Almeida Salles

1. Mão. 1972. Óleo. 110 x 120.
2. Aquecendo os velhos Ossos. 1972. Acrílico. 100 x 100.
3. Paisagem Inventada. 1972. Acrílico. 100 x 100.
4. Visitantes. 1972. Acrílico. 100 x 100.
5. Face Oculta. 1972. Acrílico. 100 x 100.
6. Terra Prometida. 1972. Óleo. 110 x 120.
7. Guerreiro. 1973. Óleo. 82 x 116.
8. Personagem Fantástico. 1973. Óleo. 90 x 120.
9. Envolvimento Místico. 1973. Acrílico.

Arte Construída

Sala Especial (Homenagem a Ivan Serpa e Waldemar Cordeiro)

Foi logo na I Bienal de S. Paulo, quando praticamente se iniciou a atualização das principais atividades e escolas das artes plásticas internacionais no Brasil, que a abstração concreta fez seu aparecimento e obteve notoriedade em nosso País, através dos prêmios então concedidos ao escultor suíço Max Bill e ao jovem pintor carioca Ivan Serpa.

A seguir o movimento iria estender-se ao Rio de Janeiro, onde teve o apoio ostensivo do Museu de Arte Moderna local e também dos meios artísticos de S. Paulo, sendo levado depois a outros pontos do território nacional.

É certo que a arte concreta, assim chamada primordialmente pelo grande Kandinsky, o principal criador da abstração, em suas várias concepções, sendo ao mesmo tempo seu maior teórico, somente ficou consagrada, após o lançamento do manifesto de Theo Van Doesburg (1883-1931), discípulo e seguidor de Mondrian. O manifesto de Van Doesburg foi publicado em 1929-1930, pouco antes de sua morte.

Ficou assim a arte concreta diretamente ligada ao plasticismo daquele mestre holandês, embora a pintura geométrica deste século tivesse se iniciado com Malevitch, ligado, por sua vez, aos construtivistas russos, juntamente com Kupka.

A título de informação, deve-se mencionar que a arte concreta começou a expandir-se aqui quando já surgira na Europa a sua antítese, que era a abstração informal, tendência que começou a firmar-se no Velho Mundo, sobretudo em Paris e nos Estados Unidos, exatamente em 1951.

De qualquer modo, o concretismo fez no Brasil seu aparecimento vitorioso na I Bienal de S. Paulo.

Examinando-se o movimento, no cenário internacional, pode-se dizer que seu chefe principal e o mais ortodoxo foi o holandês Mondrian, que através da revista *De Stijl*, firmou as bases teóricas dessa corrente abstrata, para depois fazer uma pintura rigorosamente geométrica, de traçado arquitetônico.

Na França, os principais artistas da tendência são Herbin, Delaunay, Gorin, Helion e Magnelli (italiano que vivia em Paris). Na Itália, destacaram-se Balla, Prampolini e Munari. Na Suíça, podem ser mencionados Max Bill, Lohse e Leuppi. Na Alemanha, Vordemberg-Gildewart. Nos Estados Unidos, Mololy-Nagy, Mac Donald, Wright e Glarner. Na Inglaterra, Pasmore e Ben Nicholson. Na Bélgica, Servranckx. Na Holanda, além dos mestres já citados, devem ser acrescentados os nomes de Ouborg e Donela. Josef Albers divide-se entre a Alemanha, onde foi um dos professores da *Bauhaus*, e os Estados Unidos, para onde emigrou durante a última guerra mundial, tendo lá fecunda atuação. E a verdade é que sua produção está cotada até hoje, nos meios artísticos internacionais.

Esta Retrospectiva pretende comemorar o evento, dentro do programa de manifestações antológicas, didáticas e históricas, preconizadas pelas mesas-redondas de críticos e artistas, realizadas, respectivamente, em 1969 e 1971, e convocadas pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, com o propósito de reformulação da Bienal de S. Paulo.

Infelizmente, faleceram este ano, os artistas Ivan Serpa e Waldemar Cordeiro, que foram, em certa época, líderes do movimento, respectivamente, no Rio e em S. Paulo tendo por isso esta XII Bienal resolvido prestar-lhes uma homenagem especial nesta mostra histórica. Ivan Serpa fez depois experiências diversas, inclusive como pintor de figura fantásticas e outras eróticas. Ep-quanto isso, o segundo ultimamente entregou-se a pesquisas programadas com a arte produzida pelos computadores.

Dos artistas brasileiros, o pioneiro absoluto da abstração geométrica foi Cícero Dias, que começou a fazer pinturas concretas, regularmente, logo após a guerra terminada em 1945. Expôs em Paris quadros geométricos, em mostras

diversas, realizadas nos anos seguintes, nas Galerias Denise René e Drouin. Mas, como ele reside na capital francesa, desde 1937, sua atuação pioneira, nesse domínio, é mal conhecida no Brasil, motivo pelo qual parece-me oportuno realçar aqui esse aspecto importante, no domínio histórico, de sua produção artística.

Além dos trabalhos de Ivan Serpa e Waldemar Cordeiro, já anteriormente citados, esta Retrospectiva reúne obras de Flexor, Lygia Clark, Aloisio Carvão, Rubem Ludolf, Ubi Bava, Franz Weissmann, Hermelind Fiamighi Arcangelo Ianelli, Rubem Valentim, Willys de Castro, Hércules Barsoti, Gavino Mudado, Lothar Charroux, Maurício Nogueira Lima e Maria Helena Andrés, esta última em Minas Gerais.

Sanson Flerox, artista rumeno, cuja educação foi feita em Paris, merece aqui uma citação mais detida pela atuação cultural que teve em S. Paulo, quando abriu, o ATELIER-ABSTRAÇÃO, a conselho de Leon Degand, que dirigiu também na capital paulista, a partir do fim de 1948, o Museu de Arte Moderna de S. Paulo, em sua fase inicial, a convite do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

Embora tivesse sido a princípio um pintor realista e depois expressionista, Flexor iria obter na abstração geométrica a melhor fase de sua pintura no Brasil, tendo falecido há dois anos.

O atelier desse artista culto e talentoso foi, no domínio da abstração, o melhor aberto no Brasil, tendo reunido numerosos alunos e artistas.

Infelizmente, estão ausentes desta exibição outros artistas de valor, entre os quais Amílcar de Castro e Hélio Oiticica, que se encontram nos Estados Unidos e cujos trabalhos fazem falta no campo da escultura, da pintura e do objeto.

Lygia Clark está representada por alguns de seus *Bichos*, que são objetos metálicos de participação. Mas, a artista também fez pintura concreta e hoje possui renome internacional, sendo um dos valores positivos da vanguarda brasileira.

Faltam ainda nesta mostra outros nomes como Abraham Palatini, pioneiro também da arte cinética no Brasil, com sua máquina exibida igualmente na I Bial de S. Paulo, além de Décio Vieira, Lígia Lape e João José Costa. A Rubem Valentim deve ser feita uma citação especial pelos seus trabalhos geométricos, que seguem numa linha paralela à da arte concreta, mas possui, por outro lado, implicações simbólicas e religiosas, pois ele utiliza-se, em seus quadros e objetos, de signos de condômbé da Bahia, onde nasceu. É uma das expressões mais autênticas da abstração geométrica brasileira, embora siga por um caminho muito pessoal, de grande interesse para a cultura artística brasileira, em suas ligações com a arte negra.

Outros artistas representam a linha ortodoxa do movimento, entre os quais Rubem Ludolf, também arquiteto, Aluisio Carvão, Lígia Clark e poucos outros.

É pena que esta Retrospectiva não tenha sido completada pela sua projeção atual, no domínio da op-arte. E também da música e da poesia concreta. Esta última teve no Brasil um desenvolvimento posterior, que foi inclusive acompanhado no estrangeiro por críticos adeptos do movimento, tanto na Inglaterra como no Japão.

Com a inclusão dessas participações e a realização de conferências, a Retrospectiva teria certamente maior relevo e importância, ao mesmo tempo que se integraria melhor nesta XII Bial de S. Paulo, votada à comunicação.

Antonio Bento

ANDRES RIBEIRO, Maria Helena

1. Composição Linear, Óleo sobre tela. 48 x 84.
2. Movimento de Cores, Óleo sobre Tela. 73 x 60.
3. Composição — Cidade Iluminada, Óleo sobre Tela. 81 x 59.
4. Composição — Cidade Iluminada, Óleo sobre Tela. 80 x 59.
5. Composição — idade Iluminada n.º 5, Óleo sobre Tela. 50 x 70.

CARVÃO, Aluisio

Óleo

1. Parábolas em Espaço Amarelo, Branco e Cinza, 1954.
2. Estrutura Linear Espacial, 1958.

3. Claro Vermelho, 1959.
4. Preto e Branco, 1959.
5. Cromática, 1960.

CHAROUX, Lothar

"Lothar Charoux é, antes de tudo, um artista consciencioso e coerente, nada do que faz é indiferente. Suas mostras valem pelo testemunho, que sempre nos dão, dessa coerência. Sua arte é feita de rigor, mas de um rigor que se disfarça, não por timidez ou indecisão, mas por pejo ou pudor, talvez. Pudor que indica na personalidade do artista um certo que de irônia, de não dogmático embora não o mova a dúvida no rumo artístico que tomou. Isso faz uma personalidade simples, límpida e complexa, apesar das aparências. Seu desenho é, por tudo isso, uma pesquisa diríamos ardente de precisão e de contra-precisão. Quer dizer, a precisão tende a ser controlada pela imprecisão como o positivo é controlado pelo negativo".

Mário Pedrosa

"É um artista consciente, que se traçou um caminho, esposando uma técnica e uma temática e nelas persistindo, em tarefa de aprimoramento. Seu trabalho é sério, meditado e medido, e suas realizações sobre efeitos éticos resultam felizes, limpas, escuras".

Paulo Mendes de Almeida

"Informam as preocupações de Lothar Charoux em sua astringente marcação última do espaço com traços que seriam prismáticos, os remanescentes das teorizações abstratas e concretas, geométricas, reduzidas ao minimalismo, antes que a "minimal art" fizesse sua eclosão. Porque Charoux partiu decisivamente para uma redução do último sinal no espaço, no desenho não simplificado mas tomado em sua definitiva configuração linear. Não se lhe dá que existe o ponto — o que importa para ele é colocar no espaço a lembrança da estrutura. Então poderemos nós lentamente evocar mediante tais indicações rígidas, esqueletos de esquemas, aquilo que foi outrora a forma a que ele não mais se subordina. Mas nessa contradição há uma saída, pois que o sinal subsistente é ainda rememoração, no fundo escuro, o corte não-de-ouro permanece iluminação é uma fresta irreduzível do passado ou uma franja nítida do que vai vir e não se sabe... Em todo caso, inclino-me ainda sobre esta área de mistério infundível, que tão economicamente se manifesta, se revela, faz sua confissão ardente embora silenciosa, de um silêncio poético — aquele silêncio de Lorca, "em que resvalam montes e ecos e faz curvar as frentes para o chão".

Geraldo Ferraz

Acrílico sobre Papel

1. Vibração, 1972. 70 x 100.
2. Vibração, 1972. 70 x 100.
3. Quadrado, 1972. 35 x 100.
4. Três Quadrados, 1972. 35 x 100.
5. Vibração, 1972. 35 x 100.
6. Vibração, 1972. 35 x 100.
7. "Variações sobre o mesmo tema", 1973. 70 x 100. — Um painel de 12 peças.
8. Um Quadrado, 1973. 70 x 100.
9. Dois Quadrados, 1973. 70 x 100.

Desenho em Papel Fundido em Poliéster

10. Quadrado, 1973. 35 x 100.

11. Círculos, 1973. 35 x 35.
12. Vibrações, 1973. 35 x 35.
13. Vibrações, 1973. 35 x 35.

Hermelindo Fiaminghi

Ser moderno ou antigo, não é minha preocupação.

Ser novo também.

Como pertencer ao meu tempo; — Sim.

É um drama que evolui, propõe-se, dramatiza-se.

A percepção das coisas, e as coisas com percepção, envolvem-me: — desenvolvem-me.

Estar atualizado não é o principal, não é importante quando comunicar-se é o sensível.

As artes gráficas ofereceram-se e influíram-se quando pesquisava efeitos de retícula, cor-luz, artesanamente (6.^a Bienal 1961).

O controle dos equipamentos e materiais gráficos não só permitiram bem como conduziram-me ao controle sensível dos acasos ali produzidos, — era o fenômeno da percepção livre mutável e com uma frequência de comunicação intermitente.

A transparência das cores, a fusão e difusão da retícula pela incidência de luz, são para mim coisas com percepção ótica, sensíveis, — comunicam-se. A obra assim realizada evolui em si e pertence a si mesma, sua comunicação visual, — é ótica assim como o é as mutações intermitentes da luz do sol que incide sobre os corpos da paisagem.

— uma arte racional e objetiva que se pretende atingir por meios não só puramente artesanais, como quase que integralmente pragmatísticos. É levar longe demais a confiança no que já tive oportunidade de denominar de “controle sensível”...

O controle eletrônico não só não exclui, como exige o controle sensível. Um artista como Flaminghi, que tem profunda tarimba de artes gráficas e está perfeitamente atualizado com suas técnicas mais modernas, sabe disso. Seus últimos trabalhos sobre tela, formam uma série de aproximações ao problema da cor-luz, que apontam necessariamente para um controle mais rigoroso de sua manipulação. As artes gráficas dispõem de vários recursos para esse tipo de controle — e o seu caminho é um caminho natural para Hermelindo Flaminghi, tendo em vista o devenir de sua arte. Esta arte-rumo de Flaminghi deve ser acompanhada com toda a atenção, porque vai permitir recolocar problemas erroneamente esquecidos ou sequer formulados, como os propostos pelo desenho industrial, as artes gráficas, a fotografia, o cinema e a televisão; propiciando soluções realmente novas — trabalho tanto mais urgente quando se observa a viciada e viciosa tendência da arte concreta brasileira a historizar-se através de retrospectivas mambembes, porque não críticas.

Décio Pignatari

Flaminghi aparece com as soluções mais desenvolvidas no sentido de aliar meios tecnológicos à expressão. A seu propósito é que talvez mais precisamente possamos falar de pesquisas cinéticas, como o demonstra parte dos trabalhos exibidos a que intitula “fusão e difusão da cor por incidência de luz”. Alguns mais recentes demandam a participação do expectador para desenvolver suas concomitâncias cromáticas. A vivência do artista com os problemas da gráfica moderna enriquecida de equipamentos eletrônicos influenciou bastante seus processos experimentais na busca de interação das cores fornecidas pelos efeitos controlados da superposição de filmes reticulados, gravados em litografias e impressos pelo processo “offset-tief”. As contrações e expansões de luz produzem os efeitos combinatórios mais inesperados, de uma beleza emotiva intermitente.

Walter Zanini

1. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
2. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
3. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
4. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
5. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
6. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
7. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
8. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
9. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
10. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
11. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.
12. Retícula Cor-Luz, 70 x 70.

IANELLI

"... Arcangelo Ianelli ingressa de maneira definitiva no grupo dos melhores pintores brasileiros. As telas que apresenta são obra de um artista maduro, sereno, que encontrou a sua linguagem pessoal e que não se utiliza de ar-timanhas de matéria ou de efeitos de técnica para chamar a atenção. A sua pintura é direta, simples e despojada na maneira de execução, na cor e na composição.

No momento atual — torturado, angustiado, frenético, cheio de dúvidas e de premeditações, a pintura de Ianelli representa um intervalo de equilíbrio sereno, de fé na beleza. Nesta sua fase atual, Arcangelo Ianelli mostra clara e definitivamente que é um dos grandes pintores de sua geração."

Marc Berkowitz

"... No panorama da Arte Brasileira, Arcangelo Ianelli é uma figura de primeiro plano, que ainda jovem chegou ao auge de sua maturidade artística. É a sua arte, uma arte pura, liberta do trágico como a desejava Piet Mondrian. Pesquisando e desenvolvendo desde muitos anos a sua linguagem pessoal, ele chegou nos seus últimos trabalhos a um equilíbrio total da forma e da cor. As cores intensas nascem com a monumentalidade das formas, criando uma harmonia e majestade únicas na Arte Contemporânea Brasileira. É para nós cada quadro de Ianelli um coral triunfal no qual a forma gera a cor e a cor a forma."

Liseta Levi

"... Essa perseverança de um homem na investigação daquilo que é a sua íntima verdade pessoal, infenso às inovações passageiras, é o que lhe permite, como bem assinalou Mário Pedrosa, "um crescimento interno em profundidade". Ele é o contrário da biruta, sempre dócil às variações do vento. Porque é um artista *necessário*, um artista convicto e fiel como foi Segall, buscando sempre num mesmo veio, recôndito e inesgotável — bem certo de que o ouro, não está na superfície e que para extraí-lo é imprescindível cavar, até que sangrem as mãos..."

Paulo Mendes de Almeida

"... A força do artista está toda em sua fidelidade de tratamento e tema, num tempo em que tanta moda leva para qualquer lado os pintores — a de Ianelli permanece excelente pintura, valorizada e vincada por uma experiência arduamente vivida ..."

Geraldo Ferraz

"... Esse artista, na plenitude de seus meios, chegando a uma maturidade que raros encontram entre nós. — Personalidade forte e inconfundível de um pintor ainda moço e já de tal proeminência em nosso meio artístico."

José Roberto Teixeira Leite

"... Para mim é uma revelação o alto nível da pintura atual de Arcangelo Ianelli. O que me prendeu a atenção, antes de tudo, na arte do jovem pintor paulista, foi a profundidade da sua visão pictórica. É inegável que obriga o observador ou o crítico a debruçar-se sobre os seus trabalhos com uma curiosidade aguçada, que não deixa margem a nenhuma gratuidade."

Antonio Bento

"Arcangelo Ianelli despreza o imediatismo da arte cinética e retorna ao princípio da criação do movimento por meio de formas estáticas — o princípio aceito pela pintura através dos séculos. O que há de curioso, porém, na escolha feita por Ianelli é que ele recorre a um repertório formal quase invariavelmente empregado para a representação do imutável, um repertório geométrico dominado por figuras de ângulos retos, e por quadrados. Ianelli cultiva um purismo deliberado e sutilmente claudicante, um purismo com um elemento de autonegação, um concretismo que se interroga e quase se desmente, uma geometria que se desamarra e passa a sugerir a flutuação de formas e estruturas em geral fixas. Na geometria retilínea — ou quase — de Arcangelo Ianelli o equilíbrio é transformado em tensão, a harmonia aparente em conflito interno e ameaçador. Através da metamorfose de relações convencionais, Ianelli energiza suas composições — prenuncia e quase desencadeia tempestades."

Jayme Maurício

Tempera sobre Tela

2. Superposição de quadrados. 200 x 150.
2. Superposição de quadros. 200 x 150.
3. Reencontro. 200 x 150.
4. Encantamento. 200 x 150.
5. Infinito. 200 x 150.
6. Vibrações. 200 x 150.
7. Negativo e Positivo. 200 x 150.

CLARK, Lygia

"O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular."

O corpo é a casa:

Sexualidade, invasão do "território" individual.

Na fase sensorial de meu trabalho, que chamei de nostalgia do corpo, o objeto era ainda um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem reencontrava seu próprio corpo através de sensações táteis operadas sobre os objetos exteriores a ele-mesmo.

Mais tarde incorporei o objeto fazendo-o desaparecer. De agora em diante é o homem que assume sua própria eroticidade. Ele mesmo é o objeto de sua própria sensação.

O erótico vivido como "profano" e a arte vivida como "sagrada" se fundem numa experiência única. Trata-se de misturar a arte com a vida. Minha nova proposição é intimista. Eu dou um simples pedaço de plástico tendo em suas extremidades sacos costurados. Cada um o experimenta como quer e inventa proposições diferentes convidando outras pessoas à participação. O tocar se exerce sobre os corpos eles-mesmos: podem ser dois, três, ou mais.

Seu número cresce sempre segundo um desenvolvimento celular que será cada vez maior quanto maior for o número de participantes.

Assim se desenvolve uma arquitetura viva, na qual o homem, através de sua expressão gestual, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular.

Tal é a proposição a que finalmente cheguei. É somente na medida em que toma um sentido para os outros que ela também toma um para mim mesma. Eu chego a ser o outro — que e traz seus significados. É a soma de todos os significados que lhe dá seu sentido global. Na medida em que mais pessoas participam, ela toma um sentido coletivo tribal. Ela pode se desenvolver não importa onde, nos parques, nas ruas, na casa de vocês. Nada de local a priori. O meio-ambiente existe somente na medida em que há essa expressão coletiva. Ele é criado pelos gestos dos participantes, onde cada um pega uma folha de plástico e produz por sua vez uma célula que envolve este ou aquele participante, e assim sucessivamente. Através de cada um destes gestos nasce uma arquitetura viva, biológica, que, terminada a experiência, se dissolve.

A expressão corporal tem aqui uma importância essencial — é através dela que as células são construídas, por exemplo abrindo os braços, criando com as pernas afastadas túneis por onde as pessoas podem passar.

É um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável, partindo de um núcleo que se mistura aos outros. Uma folha de plástico pousada sobre o chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois desenvolve interiormente comunicações táteis.

O homem é, em decorrência, um organismo vivo. Ele incorpora o conceito de ação através de sua expressão gestual. Ele cessa de ser o objeto de si-mesmo para tornar-se o objeto do outro, religando o processo da introversão à extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão porque existe abertura do homem para o mundo.

Ele se liga aos outros num corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição.

Rejuntando todas as partes dele mesmo — separadas na fase analítica das minhas anteriores “nostalgias do corpo” — o homem comunica com o mundo se desenvolvendo para fora de si-mesmo, dando ao outro o suporte para que este se exprima também.

Nas minhas obras chamadas “supermercado”, onde cada um podia fazer seu próprio objeto a partir de materiais que lhe eram dados, se encontrava já, de modo embrionário, o mesmo caminho de minhas obras novas. Mas cada experiência era individual e corria o risco de se fechar sobre ela-mesma. Enquanto agora ela é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, porque está ininterruptamente ligada à dos outros, no seio da mesma estrutura polinuclear.

Eu não me considero um precursor. O que proponho existe já nos numerosos grupos de jovens que integram o sentido poético à sua existência, que vivem a arte, ao invés de fazê-la. Nós, os “artistas”, podemos tirar de sua experiência um enfoque da sociedade atual, amedrontada pela intensidade de eles serem e viverem.

Agora que o artista de fato perdeu seu papel de pioneiro na sociedade atual, ele é cada vez mais respeitado pelo organismo social em decomposição. No próprio tempo em que o artista é cada vez mais digerido por esta sociedade em dissolução, resta-lhe, na proporção de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver.

No próprio momento em que ele digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro... atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.

A única maneira, para o artista, de escapar da recuperação, é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social.

Sua criatividade se exprimirá no vivo.

Lygia Clark

Madeira Pintada

1. Espaço Modulado n.º 28. 86 x 29. Col. Aureliano Silva de Arruda Pinto.
2. Espaço Modulado n.º 2. 60 x 68. Col. Paulo Vasconcelos.

3. Unidade n.º 1. 30 x 30. Col. Paulo Vasconcelos.
5. Trepante n.º 2. Metal Polido. 20 diametro. Col. Paulo Vasconcelos.

MUDADO FILHO, Gavino

1. Desenho, 1959. Tinta Nanquim. 59 x 52.
2. Composição de Linhas n.º 1, 1967. Tinta Nanquim. 90 x 71.
3. Composição de Linhas n.º 2, 1967. Tinta Nanquim. 90 x 71.
4. Composição de Linhas n.º 3, 1967. Tinta Nanquim. 92 x 71.
5. Composição de Linhas n.º 4, 1967. Tinta Nanquim. 92 x 71.

NOGUEIRA LIMA, Maurício (1930 — Recife)

O desenvolvimento do trabalho de Maurício Nogueira Lima, ao longo das suas últimas décadas, pode ser situado em paralelo com o de Waldemar Cordeiro, distanciando-se apenas nas suas conseqüências mais recentes. De fato, ambos estiveram entre os primeiros de nossos artistas a absorver, após a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, a nova linguagem da arte concreta, então emergente entre nós; durante muitos anos, pesquisaram-na com disciplina e rigor, sem se interessar pela contestação da base construtiva matemática, que o neo-concretismo viria trazer no fim daquela década.

Ambos incorporariam também, numa contradição de rumo que era apenas aparente, a retomada da figuração nos primeiros anos da década seguinte, segundo a influência oriunda da pop-art norte-americana; para Nogueira Lima, a atividade profissional no campo da publicidade forneceu base e atração suficiente o sentido desse novo encaminhamento, onde o rigor permanece, sob outro aspecto: "A figura para mim não tem o mesmo sentido que tem para um artista expressionista. O desenho de um rosto ou outra coisa qualquer equivale a um design. A figura tem que ser conhecida: a bota do Batman, o balloon. A comunicação é a única coisa que importa, comunicação industrial, moderna. Minha arte é pragmática no sentido da comunicação. Antes eu era mais sintático. Hoje, preocupa-me a semântica", dizia ele em 1967. No entanto, após essa fase de quase-apropriação do folclore urbano, e enquanto Cordeiro se deslocava para as pesquisas no âmbito da eletrônica e cibernética, Maurício Nogueira Lima retomou seu antigo interesse pela abstração despojadamente geométrica, de acordo com a linguagem atual da op-art e dos efeitos cinéticos virtuais. Tensões rítmicas e cromáticas de percepção constituem os problemas que agora o atraem.

Roberto Pontual

(Catálogo Arte/Brasil/Hoje — 50 anos depois).

Tinta Acrílica sobre Tela

1. Objetivo n.º 1 — 1973. 80 x 80.
2. Objetivo n.º 2 — 1973. 80 x 80.
3. Objetivo n.º 3 — 1973. 80 x 80.
4. Objetivo n.º 4 — 1973. 80 x 80.
5. Objetivo n.º 5 — 1973. 80 x 80.
6. Objetivo n.º 6 — 1973, 80 x 80.

RUBEM, Ludolf

Óleo

1. Azul e Preto, 1973. 89 x 116.
2. Vermelho e Azul, 1973. 89 x 116.
3. Ocre e Amarelo, 1973. 89 x 116.
4. Verde e Vermelho, 1973. 89 x 116.
5. Duas Faixas em Vermelho. 97 x 130.
6. Três Faixas em Amarelo. 97 x 130.

7. Faixa de Luz. 89 x 116.
8. Faixas Verticais. 89 x 116.

SERPA, Ivan (1923-1973)

A morte recente de Ivan Serpa, aos 50 anos, tem dado oportunidade para diversas “homenagens”, em sua maioria sentimentais e incapazes de sublinhar qualquer dos muitos traços da personalidade artística do pintor. Assim, enquanto não se realiza uma grande exposição global de sua variada obra, a homenagem da XII Bienal de São Paulo a Serpa, colocado ao lado da sala destinada ao Concretismo no Brasil, ganha relevância e coerência. Ivan Serpa foi, de fato, um dos primeiros artistas brasileiros a conscientizar, e a abrir caminho ao rigor estrutural do que Van Doesburg chamou “arte concreta”. E foi precisamente na I Bienal de São Paulo, entre 1950-51, quando predominava uma vasta especulação estética sobre a arte do pós-guerra, que Ivan Serpa ganhou a láurea “Jovem Pintura Brasileira” com suas obras concretistas. Muito oportuno, pois, mostrar-se na fecunda eclosão a Bienal de Comunicação de massas, a permanência do sentido construtivo de Serpa, face às muitas erupções artísticas violentas das duas últimas décadas.

Construtivista, suprematista, concretista, posteriormente minimalista e opticalista, em toda a exuberância de sua famosa “periodicidade criativa”, Serpa, com certas exceções, foi um cultor extremado do purismo — um estudioso e pesquisador das raízes e das energias da abstração fria, do geometrismo e da matemática. Mesmo em suas fases de abstracionismo lírico, de nova-figuração expressiva (a chamada fase negra) e de erotismo gráfico, Serpa deu prioridade à *estruturação*, fundamental ao Concretismo, e a suas leis de alinhamento, ritmo, progressão, polaridades, regularidade, lógica interna de desenvolvimento e construção. Nunca se viu Serpa criar sem fundamento no rigor da forma em si mesma, inclusive em seus períodos mais livres ou gestuais, em seu êxtase, em seu expressionismo não-figurativo. A própria constante de associações e dissociações em sua produção foi sempre algo absolutista. Um artista de idéias precisas, claras, justas, de idéias eternas.

Tratava-se, entretanto, de um artista marcado; e sabia disso. Marcado em vários sentidos. Conscientemente sempre conviveu com a morte. Sua obra terá sido uma reação mais nítida a esta circunstância que a da maioria dos artistas — todos eles também em algum grau convivas do seu fim. A própria atividade didática que Ivan Serpa sempre exerceu sem dogmatismo (dizia-se um orientador, não um professor), torna-se mais compreensível ainda se enquadrada no contexto daquela reação. Ivan Serpa amava ensinar as crianças, pequenas e plácidas ou crescidas e desorientadas; seu êxito maior talvez tenha sido mesmo junto às crianças difíceis, junto às crianças precocemente trágicas, que ele provavelmente reconhecia através de sua própria experiência infantil. Enfim, nesta breve saudação, caberia acentuar a intransigência artística de Serpa, que sempre atribuiu grande importância ao seu encontro com Bernanos e à lição dele recebida: é melhor desagradar conscientemente que agradar por agradar. Reconhecendo na considerável obra do pintor o primado da lógica estrutural e do perfeccionismo conseqüente, ousamos afirmar, porém, que ao longo de sua atividade criadora de quase 30 anos, a personalidade artística de Ivan Serpa não se deixou definir com rigor através de um estilo. Seu estilo, numa visão genérica foi, antes de tudo, a variação de estilos, a luta contra a academização de modos bem sucedidos de criar. Partindo da constante estrutural de espaço e forma, chegou ao mistério, tão claro em seu *art-brut*, em sua figuração erótica, em suas grandes arcos de labirintos brancos, ilusionisticamente cemiteriais.

Para a Arte Concreta, no Brasil, Ivan Serpa além de pioneiro, foi também um alinhado consciente, um adepto do perene. Como nas idéias de Max Bill, acolheu experiências antigas e acrescentou-lhes as que descobria; extraiu das leis estruturais novas possibilidades de jogo; desenvolveu novos processos de individuação.

É o que a pequena coletânea desta homenagem concretiza da XII Bienal de São Paulo pretende mostrar, no ano da morte de Ivan Serpa.

Jayme Mauricio

1. Ritmos Resultantes I.
2. Ritmos Resultantes II.
3. Ritmos Resultantes III.

4. Ritmos Resultantes IV.
5. Ritmos Resultantes V.
6. Ritmos Resultantes VI.
7. Ritmos Resultantes VII.
8. Ritmos Resultantes VIII.
9. Ritmos Resultantes IX.
10. Ritmos Resultantes X.
11. Ritmos Resultantes XI.
12. Ritmos Resultantes XII.
13. Ritmos Resultantes XIII.
14. Ritmos Resultantes XIV.

UBI BAVA (1915)

A série intitulada "HOMENAGEM AO ESPECTADOR" representada, em parte, pelas 9 obras expostas, é o resultado de minhas pesquisas que vêm se realizando desde os anos de 1954-1955. Estas obras sintetizam, de certo modo, minha modesta contribuição no terreno da arte.

Nesta série, o ponto essencial reside no sistema que o contemplador forma com a obra, sem contar com a importante relação que se estabelece entre ela e o ambiente que a cerca. No sistema assim formado, o contemplador é obrigado a participar, porque foi assim criada a obra, em termos dessa participação. Há, por assim dizer, uma relação fenomenológica entre ambos. Um depende do outro. Se a obra vive e pulsa é porque diante dela está o contemplador.

... "Ubi Bava apresenta os seus trabalhos de carácter "op", cuja constante é o efeito visual. Nesse domínio, o pintor é um dos artistas de maior categoria no Brasil." (Antonio Bento — crítico de arte)

... "Ubi Bava, um dos mais importantes artistas brasileiros no campo da Op Art — da qual é mesmo, em nossa opinião, um precursor mundial." (José Roberto Teixeira Leite, crítico de arte do jornal "O Globo" — Rio)

"Uma peça de Ubi Bava funciona como uma festa, comunicando alegria e bem-estar. Os vidros e os espelhos merecem Museu ou parede de Edifício Público." (Silvia Chalreo, crítica de arte do Jornal de Letras — Rio)

"Este artista tão amplo, aberto e coerente é que recomendamos na exposição que hoje se inaugura. Uma experiência que se inscreve no âmbito do mais novo, sem repudiar a sólida tradição dos grandes criadores." (Walmir Ayala — crítico de arte do "Jornal do Brasil" — Rio)

... "A exposição de Ubi Bava, exprime bem a seriedade da arte em sua vanguarda, que não é aventurismo inconsequente, mas uma tomada garantida de nova área de criação." (Quirino Campofiorito — crítico de arte do "O Jornal.")

"O trabalho recente de Ubi Bava não implicou em nenhuma adesão a modismos de última hora, mas a um desdobramento perfeitamente coerente de sua arte geométrica, que, em certos aspectos, tem no Brasil, carácter pioneiro." (Frederico Moraes — crítico de arte do jornal "Diário de Notícias".)

Ubi Bava

1. "Você Em Visão Estroboscópica", 1973. Acrílico e Metal Cromado. 80 x 80.
2. "Você Em Graduação", 1973. Acrílico e Espelhos Parabólicos. 80 x 80.
3. "Você em Cores", 1973. Acrílico e Espelhos Parabólicos. 80 x 80.
4. "Você Em Preto e Branco", 1973. Acrílico e Espelhos Parabólicos. 80 x 80.
5. "Você É A Composição", 1973. Acrílico e Espelhos Parabólicos. 80 x 80.
6. "Você Em Reticula" — Ambiente em Vermelho. Acrílico; Rede Metálica e Espelho. 72 x 72.
7. "Você Em Reticula", — Ambiente em Verde. Acrílico; Rede Metálica e Espelho. 72 x 72.
8. "Suas Imagens Dinâmicas Em Cores, Acrílico e Espelho. 72 x 72.
9. "Você Em Cores", Acrílico e Espelho. 56 x 56. Obra Multiplicável — Múltiplo.

VALETIM, Rubem

Entre os nomes mais importantes da arte contemporânea brasileira está o de Rubem Valentim. Que dados objetivos concretizam esta situação privilegiada? O da disciplina profissional, da não concessão ao comércio tentador, da filiação indispensável a uma raiz nacional, a valorização estética desta raiz no rumo de uma nítida universidade. Tudo isto acontece em Rubem Valentim, um dos raros mestres da arte brasileira de hoje, marcado pela resistência e obstinação de concluir uma missão que se confunde apaixonadamente em sua própria vida. Pensamos em Ivan Serpa, recentemente desaparecido, e homenageado nesta mostra de seu colega e amigo Rubem Valentim. Pensamos em Iberê Camargo, em Volpi e Di Cavalcanti. Em poucos outros que não se deixaram embriagar pelo sucesso ilusório ou pela atração da moda. Em Rubem Valentim podemos visualizar um caminho plástico/vocabular que não sofreu interrupção desde que apareceu como artista maduro. A raiz brasileira, mais concludentemente as formas de simbologia mística afro-bahiana, foram sendo desbastadas de qualquer circunstancialidade (de cujo pitoresco a pintura bahiana de hoje se ressentia tanto), e encontraram em Rubem Valentim a arte final racionalizada e sintética de um construtivismo limpo e lúcido. Nele, que pelo distanciamento exato e sábio, define-se logo como o mais importante artista de seu Estado, este construtivismo pesquisado com espontaneidade e afinidade espiritual, resolveu-se na pauta mais universal. Neste sentido irmão contíguo de Volpi que antes dele realizou a façanha da aculturação com uma simplicidade verdadeiramente clássica. Em Rubem Valentim, esta reavaliação de símbolos populares, já teve uma cor italiana (seu período de prêmio de viagem pela Europa); já se realizou em relevo; vindo dos altares e congêneres regionais, já foi uma versão tridimensional e nova do mesmo altar; já chegou a ser arca, mural, complemento arquitetônico. Ou seja: elevou-se num ritmo de transfiguração estrutural, ligando a sugestão mais primitiva, ao mais requintado produto de uma civilização tecnológica. Poucos artistas brasileiros, hoje, consumaram tal façanha que é em última análise, a ambição maior de um processo de cultura. Hoje integrado em Brasília, Rubem Valentim representa muito bem a essência construtivista desta capital construída do dia para a noite, como as obras perfeitas dos dias da gênese. Rubem Valentim foi construído muito antes que Brasília, para ser o mestre do planalto. Merece todo o espaço e recurso para perfilar esta geração mental de formas que se auscultam em reciprocidade e adequação. Há uma enorme afinidade entre o que os construtores de Brasília fizeram e o que Rubem Valentim faz, cada um em sua zona de ação e ambos num mesmo tempo de invenção: o tempo futuro. Não foi em vão que Rubem Valentim representou há poucos anos a América do Sul numa bienal alemã de construtivismo. Por tudo isto é sempre importante rever Rubem Valentim, sua obra coesa e fiel, retrato de homem empenhado na reconstrução de um mundo de símbolos que recuam longe nas nossas origens, e que ao mesmo tempo nos instigam a um raciocínio dos mais atualizados e concretos numa hora ansiosa de renovação.

Walmir Ayala

Tinta Acrílica

1. Emblema I, 1973. 120 x 73.
2. Emblema II, 1973. 120 x 73.
3. Emblema III, 1973. 120 x 73.
4. Emblema IV, 1973. 120 x 73.
5. Emblema V, 1973. 120 x 73.
6. Emblema VI, 1973. 120 x 73.
7. Emblema VII, 1973. 120 x 73.
8. Emblema VIII, 1973. 120 x 73.
9. Emblema IX, 1973. 120 x 73.
10. Emblema X, 1973. 120 x 73.

“Poder-se-ia escrever todo um ensaio sobre o perigo de pensar sem imagens.”

Coleridge

Minha geometria sempre foi conceptual e visiva.

Ela partiu principalmente de um desejo de essencializar o real, apreendendo-o numa rede de urdimento livre e transcendental.

Distanciando-me aos poucos que fui da imagem narrativa (possuí meu passado figurativo), para a síntese geométrica de minhas “visões” da realidade, atingi um abstrato impregnado de vida. Por detrás de minhas criações geométrico-espaciais sempre pulsou a minha emoção pela imagem das coisas criadas pelo homem e pela natureza.

Esse processo de “assimilação” do real em termos de ordenação geométrica sempre se manteve em tensão dialética-ral, versus ideal.

Na escalada, construí uma linguagem de características próprias e alcancei traçados geométricos que me são típicos, pessoais. Eles ganharam, portanto, autonomia de valores próprios, expressivos e ontológicos. Dentre tantos estilos, lutei para construir um estilo, o meu.

Minha ação atual de intervir na imagem geometricamente é uma espécie de desafio aceito para provar até que ponto a independência e autonomia de uma estrutura por mim criada pode conviver com outras imagens sem perda em sua substância própria.

Quanto à intervenção nas reproduções de obras de outros artistas, acredito transitar na margem de abertura que toda obra de arte permite, criando num espaço disponível o diálogo entre minha própria obra e a deles.

Óleo

ABELARDO ZALUAR

1. Odalisca I, J.A. Dominique Ingres. 103 x 65.
2. Odalisca II, J.A. Dominique Ingres. 103 x 65.
3. Marinha, J.J. van Goyen. 74 x 54.
4. Paisagem com Cena sobre Rio, S. Ruysdael. 74 x 54.
5. O Temerário, W. Turner. 74 x 54.
6. No Turfe, E. Degas. 74 x 54.
7. O Balanço I, J. H. Frangonard 74 x 54.
8. O Balanço II, J. H. Frangonard. 44 x 54.
9. Natureza Morta com Peras, V. Van Gogh. 44 x 54.
10. Arlequim Sentado, P. Picasso. 44 x 54.
11. Vila Bretã, H. Matisse. 44 x 54.
12. Frutos e Flores, R. Ruysch. 44 x 54.
13. Ofelia I, R. Tomaso, 62 x 37.
14. Ofelia II, R. Tomaso. 62 x 37.
15. Fayga Ostrower, Foto Max Nauenberg. 30 x 40.
16. Maria Bonomi, Foto Max Nauenberg. 30 x 40.
17. Frontão Barroco, Foto Max Nauenberg. 30 x 40.
18. Bruno Giorgi, Foto Max Nauenberg. 30 x 40.
19. Isaac Karabtchevsk, Foto Mario Aratanha. 30 x 40.
20. Areia, Foto Mario Aratanha. 30 x 40.
21. Barcos, Foto David Usurpator, 30 x 40.
22. Sol, Foto Abelardo Zaluar. 30 x 40.
23. Trilha, Foto Abelardo Zaluar. 30 x 40.
24. O Barco, Foto Abelardo Zaluar.

Humor Gráfico Como Forma de Comunicação

OMAR RAYO

El humor ha sido una de las constantes en la obra de Omar Rayo. En su visión clara del objeto, la forma y la composición residen la ironía, el juego creativo y el sentido satírico. Inclusive las grandes pinturas acrílicas demuestran el refinamiento de él que conoce tan a fondo el tema y la técnica que puede elaborarlos en un ángulo, un doblez o un rodillo superpuesto para confundir trampa al ojo y realidad. Arraigado en el grabado, este humor se basea en la síntesis. Es quieto, como si el artista estuviera guiándole al espectador.

Desde que comenzó su carrera gráfica en México en 1959, el artista utilizó el objeto como tema, sublimizándolo y convirtiéndolo en símbolo. En el juego entre imagen y papel nació una risa puramente visual que se extendió a otras representaciones figurativas como el animal y el cuerpo humano. La crítica de Nueva York ha considerado a Rayo como un artista pré-"Pop" por su empleo de cosas de uso cotidiano antes de que aquel movimiento surgiera en el ambiente estético de los Estados Unidos. El no está de acuerdo con esta apreciación. El utensilio o el artefacto en el "Pop" es presentado tal cual o reproducido fielmente: los de Rayo son tanto poetización de la forma como comentario analítico. Aún en las obras satíricas, donde se ve la cutura moderna a traves de sus productos, ha depuración.

La raíz del humor en los objetos de Rayo reside en la inversión de la relación entre ellos y el espectador. En la vida diaria, las cosas son manejadas, tiranizadas y olvidadas por el hombre. Nadie se acuerda de la sorprendente economía de linea, el brillo, la entereza formal de un instrumento. Su huella blanca en e papel domina al que la mira, porque de pronto lo familiar ya no es utilitario y entra en el campo del enigma. Se convierte en un recuerdo o una prefiguración del ser humano; una pequeña cifra que contiene todos los elementos de la civilización como las cromosomas comprenden la personalidad futura. Nos vemos en las cosas, y este espejo insólito produce nuevas conclusiones: nos caricaturiza,, nos molesta, nos hace pensar otra vez en nuestro tamaño humano.

Como produce Rayo el humor? Hay que pensar primero en su tecnica. El intaglio o grabado en relieve resulta en un efecto de luz y sombra donde la figura parece haber estado detrás del papel. En los primeros ensayos, Rayo empleaba verdaderos clavos, cuerdas y tijeras presionados sobre la hoja mojada. Las obras, blanco sobre blanco producian el impacto de haberle robado la respiración, la vida secreta, de haber capturado la esencial del tema. Esto también es verdad en las que fueron hechas después del año '60 en que Rayo interpretó su memoria táctil cortando las siluetas en planchas de cobre para formar la matriz y hacer el repujado. En relieve crea un semblante de la realidad, perdiendo todo lo inesencial en la blancura y la línea geometrizada. La ironía verbal muchas veces reside en decir lo mínimo e implicar lo maximo. La ironía visual de este artista es la concentración misma y la concretización de este concepto. "The hand is absent" revela uno de los sentidos importantes de las obras. Como le falta el dueño al guante, les faltan los objeto reales a los intaglios. Lo que representan está ausente y presente a la vez. A partir de esta paradoja se puede jugar con ellos, cambiarlos, intrigando al espectador. El juego empieza con el doblez, elemento esencial tanto en la pintura como en el grabado. Un serrucho, fielmente reproducido en casi todo es plegado y colgado de una percha como si pudiera ser blando. Su repentina vulnerabilidad, su cara de animal domado produce la sonrisa. Los gatos cuyas colas semicirculares son dobladas como en un juego de niños se imitan a ellos mismos en

una infinidad de redondeces. Doblar no indoblable es una contradicción lógica que produce un impacto irónico.

Algunas veces el humor surge de la simples ampliación. La aguja que parece traspasar el papel nos lleva a un mundo íntimamente conocido pero casi desapercibido por su tamaño. Como la hipérbole es un procedimiento humorístico en la literatura, la ampliación lo es en el mundo plástico. Otras veces, Rayo nos da el choque preliminar necesario para la risa en un enfoque inesperado. Así, los torsos de mujeres de la cintura para abajo y no al revés como acostumbramos verlas rompen un cliché visual.

El negro y el rojo añadidos con estencil son un valor mas, un punto de guía para el ojo. Flechas y corazones son aplicados como señales. El los cuadros abstractos la flecha es el resultado de la convergencia de la cinta y el triángulo. Así que su superposición a la imagen figurativa es una manera de realzar lo geométrico en la forma. Estas saetas son relativamente recientes en la obra. Son una tomadura del pelo al espectador. Es como si se nos dijera. "Es por aquí que se mira." A veces las puntas van en sentido contrario al esperado. La paloma, gorda e inocente, vuela hacia la izquierda mientras la flecha la impulsa hacia la derecha, imitando el contorno del ala y expresando la dualidad entre esencia y apariencia y implícita en el proceso del intaglio.

El corazón rojo es un emblema que se burla del erotismo. La silla de la bicicleta de "Rape in Central Park", con mancha de corazón, es un comentario sobre la desaparecida dueña. La gota de sangre, añadina a los implementos peligrosos, es un ejemplo de humor negro. En el caso de la aguja sirve para acercar el observador al grabado, haciendole participar en él al crear la equivalencia "papel=piel."

Hay otro nivel humorístico en la obra de Rayo: el título. Como el mismo dice, es el último toque dado a una obra que de otra manera permanece incompleta. El titular es un acto mágico donde por fin se hace presa la esencia de lo representado. "Farm Form", además de ser aliterativo, se burla de la glorificación de la figura como tema del arte. La humilde gallina también es "formal". "Her Torture" magnifica el humor cruel ya presente en la obra, añadiendo una nota de guerra sexual. En cada caso, el título, conciso, preciso continene la semilla del conflicto, la contradicción y la liberación de la risa. El humor de Omar Rayo trabaja a base de la sugerencia. Juega sobre el límite, a la vez sutil y violento entre lo posible y lo imposible. Implica la compresion de que la línea y el volumen se pueden convertir en ideogramas que transmiten e pensamiento mas cruel o compasivo. Estos grabados son una invasión de la realidad por los espejos de la sonrisa que revela todo lo que se parece, por ser absurdo, puro o patético, a nosotros.

Agueda Pizarro
New York, 1973

OMAR RAYO (1928 — Colômbia)

Gravuras

- 1 — Ice-Water, Please!
- 2 — Federal Feathers
- 3 — Passionate
- 4 — First Trauma
- 5 — Wet Way
- 6 — Her Torture
- 7 — Keep Cool
- 8 — My Size
- 9 — Greek Tragedy N.º 2
- 10 — Help Me Please!
- 11 — Lone Lunch
- 12 — Rape In Central Park
- 13 — Federal Feathers N.º 2
- 14 — The Advantages of a Bad Memory
- 15 — Cat Cuticle

- 16 — From My Zoo N.º 10
- 17 — Let Me See Your Tattoo
- 18 — Farm Form
- 19 — The Hand Is Absent
- 20 — The New Attila
- 21 — Peace-Piece
- 22 — Drip-Dry
- 23 — Lolita III
- 24 — Nursery Insect
- 25 — Pax-Xap
- 26 — Pelican Hunt
- 27 — Trap For The Killer
- 28 — Gulliver's Revenge
- 29 — Saw Trap
- 30 — From My Zoo

Sala Bienal de Arquitetura

Projetos destacados pelo Júri de Premiação

- 1 — Amortex Comércio e Indústria de Amortecedores (S. Paulo, Brasil).
Arq. Wolfgang Schoedon
Arq. Gregório Zolko
- 2 — Edifício para Serviços Distritais (Bogotá, Colômbia).
Arq. Gabriel Largacha Manrique
Arq. Gabriel Serrano Camargo
Arq. Jaime de La Torre
Arq. Ines Vásquez
- 3 — Edifício Sede da Petrobrás (Rio de Janeiro, Brasil).
Arq. Roberto Luiz Gandolfi
Arq. José Hermeto Palma Sanchotene
Arq. Luis Forte Neto
Arq. Abrão Anis Assad
Arq. José Maria Gandolfi
Arq. Vicente Ferreira de Castro Neto
- 4 — Ginásio de Esportes de Brasília (Brasília, D.F. Brasil).
Arq. Icaro de Castro Mello
Arq. Cláudio Cianciarullo
Arq. Eduardo de Castro Mello
- 5 — Hotel Kristal (Istra, Costa do Adriático Norte, Iugoslávia).
Arq. Julije de Luca e colaboradores
- 6 — Laboratório Aché S/A (São Paulo, Brasil).
Arq. Ruy Ohtake
- 7 — Parque Anhembi (São Paulo, Brasil).
Arq. Jorge Wilhelm
Arq. Milguel Juliano e Silva
- 8 — Subestação de Uberaba (Minas Gerais, Brasil).
Arq. Leo Grossmann
- 9 — Polígono Tiro Nápoles (Calí, Colômbia)
Arq. Harold Borrero Urrutia
Arq. Alvaro Bejarano

Homenagem

LIVIO LEVI

A intensa obra legada pelo arquiteto Livio Levi pode ser caracterizada por dois elementos: *precisão* e um inflexível *compromisso* com o bom *desenho*. Estes elementos revelavam, na realidade, sua atitude para com a profissão e, porque não dizê-lo, para com a vida. De sua prática, resultou um desempenho profissional extremamente sério, profundo e eficiente. Todos os que tivemos a oportunidade de contar com sua colaboração, lembramo-nos com gratidão do empenho e globalidade com que mergulhava na busca de solução para um problema: seja a estrutura de um edifício, seja uma luminária especial ou mesmo uma questão conceitual e filosófica.

Há óbvia coerência nos diversos setores de sua obra. Desenhar e burilar uma jóia significa jogar com forma e luz; implica em corte preciso de planos, requinte executivo e conhecimento técnico sofisticado. Mas o mesmo pode ser dito do desenho de aparelhos de iluminação.

A concepção profissional que Livio Levi tinha do problema da iluminação de edifícios, — foi pioneira no Brasil. Abriu um campo novo com a coragem de que possui convicções serenas. O respeito com que tratava, com luz, o espaço arquitetônico, é uma lição a ser profundamente meditada. Sua ausência deixa um vazio humano irreparável. Mas sua obra e lição permanecerão.

Brasil

Exposição organizada pela Comissão Técnica encarregada de selecionar a participação brasileira

AFLALO, Roberto

E Equipe: Plinio Croce, Gian Carlo Gasperini e Ernesto Tuneu Porto

Arquitetura

1. Teatro da Praça das Bandeiras. Projeto 1971. Imaginação 1974. Prefeitura do Município de S. Paulo. Maqueta (1) — 120 x 60.
2. Teatro da Praça das Bandeiras. Projeto 1971. Inauguração 1974. Prefeitura do Município de S. Paulo. Desenhos (8). 130 x 100. Consultores: Estrutura — José de Luca e Acústica — Igor Sresnewsky. Cenotécnica — Aldo Calvo. Ar Condicionado. Aldo Bianco. Eletro — Acústica — Alexandre Sresnewsky. Iluminação Cênica — Roberto Ferreira.

AGUIAR, Waldir Santos (1938 — Inhumas)

E Equipe: Milton Lelis Nunes, Aleixo Anderson S. Furtado e Luiz Fernando C. Teixeira.

Arquitetura

3. Casa da Cultura. Projeto 1972. Inauguração 1975. Suplan, Goiânia. Fotos (2) — 120 x 240. Assessoria — Aldo Calvo. Iluminação — José Roberto Ferreira. Acústica — Igor Sresnewsky. Colaborador — Bernardino Tatício Borges (em discussão com o Ferrara).

ANCHIETA, José (1948 — Caruarú)

Cenografia e Indumentária

4. Em Família, de Oduvaldo Viana Filho. Antunes Filho Produções. 1972.
5. Sonho de uma Noite de Verão, de W. Shakespeare. Teatro de Arte, 1972.
6. O Estranho Caso de Mr. Morgan.
7. O Evangelho Segundo Zebedeu, de Cesar Vieira.

BITTENCOURT, Haydée

Cenografia — Indumentária

8. El Rei Selenco, de Camões. Teatro Universitário da UFMG e Teatro da Imprensa Oficial de Belo Horizonte. 1972. Desenhos (14) — 30 x 40.
9. El Rei Selenco, de Camões. Teatro Universitário da UFMG e Teatro da Imprensa Oficial de Belo Horizonte. 1972. Trajes (4) — 150 x 170.
10. El Rei Selenco, de Camões. Teatro Universitário da UFMG e Teatro da Imprensa Oficial de Belo Horizonte. 1972. Fotos-Posters (2) — 60 x 90.

CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito Carneiro (1924 — Recife)

Cenografia — Indumentária

11. *Così fan tutte*, de Mozart. Ópera. 1971. Teatro Municipal de S. Paulo. Maquete, Fotos, Croquis e Figurinos.
12. *O Estranho*, de Edgard da Rocha Miranda. Teatro Brasileiro de Comédia, 1970. S. Paulo. Maquete. Fotos.
13. *Oh! que Delícia de Guerra*, Teatro Bela Vista, 1967. S. Paulo. Maquete. Fotos.
14. *Eletra*, de Sófocles. TV Educativa, Canal 2, S. Paulo. Figurinos.
15. *Independência ou Morte*, de Abílio Pereira de Almeida. 1972. Produção Cinedistri. Fotos.

CROCE, Plínio

(Ver Aflalo, Roberto)

CYPRIANO, Plínio L. (1925 — GB)

Arquitetura

16. Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, Rio, Projeto 1972. Ministério da Educação e Cultura. Desenhos, Fotos e Maquetes.

GASPERINI, Gian Carlo

(ver Aflalo, Roberto)

FURTADO, Aleixo Anderson S.

(ver Aflalo, Roberto)

KOGAN, Maurício (1935 — S. Paulo)

Arquitetura

17. Teatro do Centro Municipal de Artes "Leopoldo Fróes". Projeto 1973. Prefeitura Municipal de S. Paulo. Desenhos e Fotos. Consultor Cenotécnico — Aldo Calvo. Consultor Acústico — José Odilon Homem de Mello.

LACERDA, Lícia (1947 — Rio de Janeiro)

E Equipe: Rosa Lucia Magalhães e Ligia Parasoli.

Cenografia

18. Decoração para o Baile de Gala do Teatro Municipal da Guanabara. Pranchas Pintadas (6) — 80 x 100, 80 x 60, 80 x 80, 100 x 150, 100 x 60 e 150 x 80.

MACHADO, Raul Belém (1942 — Araguari)

Cenografia

19. *Baal*, de Brecht. Teatro Carlos Gomes, Vitória — 1972. Croquis (1) 70 x 100.
20. *Baal*, de Brecht. Teatro Marília, 1972. Belo Horizonte. Maquete (1)
21. *A Cantora Careca*, de Ionesco. Teatro da Imprensa Oficial, 1972. Belo Horizonte. Painel (1) — 100 x 70.
22. *A Cantora Careca*, de Ionesco. Tearte-Teatro Experimental. Maquete (1) — 60 x 40.

23. Calígula, de Albert Cannus. Teatro Marília, 1971. Belo Horizonte Painel (1) — 100 x 70.
24. Geração em Revolta, de John Osborne. Teatro da Imprensa Oficial, 1969. Belo Horizonte. Painel (1) — 100 x 70.
25. Pé de Vento, de André Carvalho. Teatro Barroco de Sabará, 1971. Maquete (1) — 30 x 40.
26. Romão e Julinha, de Oscar von Ptuhl. Teatro Marília, 1973. Belo Horizonte. Maquete (1) — 30 x 40.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia

(ver Lacerda, Lícia)

MAGALHÃES JÚNIOR, José (1939)

(E Jorge Wilhelm)

27. Teatro de Ópera, para Belgrado. Projeto. Painéis e Maquete.

MENDONÇA, Leonor de (Leonor Scarano)

Cenografia:

28. De Gente e de Amor, de Gerry Maretzky. Ballet. Teatro Municipal de S. Paulo. Maquete. Fotos. Figurinos.
29. O Anúncio Feito à Maria, de Paul Claudel. Teleteatro. TV Cultura, S. Paulo.
30. A Próxima Vítima, de Marcos Rey. Teleteatro. TV Cultura, S. Paulo.
31. Huis Clos — Jean Paul Sartre — Ballet.
32. Isadora Duncan — Ballet.
33. Ballet Segundo Martha Graham N.º 1.
34. Ballet Segundo Martha Graham N.º 2.
35. Romeu e Julieta — Sheakespeare.
36. A Casa de Bernarda Alba — Garcia Lorca.
37. Ballet sobre Um Tema de Bach (Eletrônico) — Aida Slon.

NOVIELLO, Décio Paiva (1929 — S. Gonçalo do apucaí)

Cenografia — Indumentária

38. Norte de Walpurgis, de Gounot. Fundação Palácio das Artes. 1972. Desenhos, Maquete, Fotos do Cenário. Desenhos e Fotos de Indumentária.
39. Uirapuru, de Villa-Lobos. Ballet da Fundação Palácio das Artes, 1972. Desenhos e Maquetes do Cenário. Desenhos e Fotos de Indumentária.

NUNES, Ailton Lelis

(ver Aguiar, Walmir Santos)

PACE, Ugo Di

Arquitetura

40. Teatro Bela Vista. Projeto 1973. Inauguração 1974. Secretaria da Cultura, Turismo e Esportes, S. Paulo. Desenhos (15) — 100 x 50.

PARASOLI, Lícia

(ver Lacerda, Lícia)

PENTEADO, Fábio (1929 — Campinas)

Arquitetura

41. Centro de Convivência Cultural de Campinas. Inauguração 1972. Prefeitura Municipal de Campinas, S. Paulo. Plantas (2) — Fotos e Maquete.

PESSOA COELHO, Álvaro (1932 — Belo Horizonte)

E Pery Rocha França

Arquitetura

42. Teatro "FBT" — Projeto de 1973. Inauguração 1974. Fundação Brasileira de Teatro, Brasília. Maquetes 70 x 50, Fotos 40 x 30 e Croquis Originais — 90 x 46.
Assessoria: Canotécnica — Aldo Calvo. Acústica — Igor Sresnewsky.

PORTO, Ernesto Tuneu

(ver Aflalo, Roberto)

ROBATTO, Lia

Dança-Comunicação

43. Grupo Experimental de Dança. Espetáculo Experimental.

ROCHA FRANÇA, Pery

(ver Pessoa Coelho, Alvaro)

RODRIGUES, Arlindo (1931 — G.B.)

Cenografia

44. O Estranho, de Edgard Rocha Miranda. Teatro Glória. Fotos (7) — 150 x 100.
45. Chicago 1930, de Ben Hecht e Charles Mac Arthur. Teatro Glória Fotos (15) — 100 x 50.
46. Freud Explica! Explica?, de Rom Clark e Sam Bobeick. Maison de France. (3) — 150 x 100.
47. O dia em que Raptaram o Papa, de João Bettencourt. Teatro Copacabana. Fotos (3) — 150 x 100.
48. O Botequim, de Guarnieri. Princesa Isabel. Fotos (15) — 100 x 50.
49. Sermão para Machão, de Bernard Shaw. Teatro Glória. Fotos (15) — 100 x 50.

ROITMAN, Herton Xavier (1943 — Porto Alegre)

Cenografia — Indumentária

50. Tartufo, de Molière. Comediantes da Cidade de Porto Alegre, 1964. Croquis.
51. A Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente. TV da U.F.M.G. de Belo Horizonte, 1965. Croquis e Trajes.
52. Auto de Vicente Inos Joeira, de Autor Desconhecido. TV da U.F.M.G. de Belo Horizonte, 1966. Croquis e Trajes.
53. Halewim, de Michel de Ghelderode. Teatro Experimental de Belo Horizonte, 1966. Croquis.
54. Bodas de Sangue, de Garcia Lorca. TV da U.F.M.G. de Belo Horizonte, 1966. Painel e Croquis.

55. A Vida Impressa em Dólar, de Clifford Obets. Grupo Geração de Belo Horizonte, 1967. Painel e Croquis.
56. As Criadas, de Juan Genet. Teatro Cacilda Becker, 1968. Croquis.
57. Três Irmãs, de Tchekov. TV da U.F.M.G. de Belo Horizonte, 1967. Trajes.

SRESNEWSKY, Igor (1913 — S. Petersburg)

Arquitetura — Acústica

58. Teatro Adolfo Bloch, 1973. Besa, Guanabara. Painel (1) — 100 x 120.
59. Teatro St. André, 1971. Prefeitura Municipal de Santo André. Fotos (1) — 100 x 120.
60. Teatro de Santos, 1973. Prefeitura Municipal de Santos. Fotos (1) — 100 x 120.
61. Palácio das Artes, 1972. Comissão Estadual Palácio das Artes, Belo Horizonte. Fotos (1) — 100 x 120.
62. Auditório do Museu de Arte de São Paulo. 1971. Fotos (1) — 100 x 120.

TEIXEIRA, José Roberto

(ver Aguiar, Walmir Santos)

WILHEIM, Jorge

(ver Magalhães Jr., José)

Bulgária

Exposição Organizada pela Union des Artistes Peintres
Bulgares, SOPHIA.

ENEVA, Ekaterina

1. Legenda do Amor Pecaminoso — Zakhari Zo — ograf.
2. Tribunal da Honra.

GUIUKOV, Anton

3. Mestres. Entalhadores de Madeira.
4. Mestres.

IVANOV. Gueorgue

5. O Relógio de Kremlin.

KOVATCHEV, Vesselin

6. A Casa de Bernarda Alba.
7. Sonhadores.

MIKHAILOV, Mikhaie

8. Vampiro.

NITCHEVA, Milka

9. O Galinho.

RADEV, Constantim

10. As Hipóteses.

RUSKOV, Peter

11. Aida (Da Ópera)

TCHOMAKOV, Radostin

12. Os Velhos "Bullewards".

YORDANOV, Ivan

13. O Reino das Mulheres.

Chipre

Exposição organizada pelo Cultural Service Minister of Education, NICOSIA.

KOUROUSSIS, Nikos (1947 — Mitsero)

1. Les Lutteurs (Palaister, em grego), de Stratis Karros, 1973. Teatre Municipal de Nicosie. Fotos (17) — 31 x 40.

Espanha

Comissário: VICENTE AMADEO RUIZ MARTINEZ

Exposição organizada pela Subdirección Generale de Teatro, MADRID.

BURGOS, Emílio

1. Luces de Bohemia, de R. Valle Inclan. Bellas Artes, Madrid, 1971. Maquete (1) — 70 x 100.
2. Luces de Bohemia, de R. Valle Inclan. Bellas Artes, Madrid, 1971. Croquis (5) — 40 x 30.
3. Oteló, de W. Shakespeare. Español — Madrid, 1971. Foto (1) — 70 x 100.

LOPEZ, Manuel (1925)

4. La Jaula, de J. Fernando Dicenta. M.^a Guerrero, Madrid, 1972. Maqueta (1) — 70 x 100.

NIEVA, Francisco (1929 — Valdepeñas)

5. Marat-Sade, de Peter Weiss. Español-Madrid, 1968. Maqueta (1) — 70 x 100.
6. Marat-Sade, de Peter Weiss. Español-Madrid, 1968. Croquis (2) — 40 x 60.
7. Marat-Sade, de Peter Weiss. Español-Madrid, 1968. Desenhos (5) — 40 x 30.
8. El Tartufo, de Molière. Comédia, 1969. Maquetes (5) — 40 x 30.
9. El Tartufo, de Molière. Comédia-Madrid, 1969. Croquis (2) — 40 x 60.
10. Biografía, de M. Fresch. Poliorama, 1969. Maquete (1) — 70 x 100.
11. Tango, de S. Mrozek. Bellas Artes, 1970. Maquete (1) — 70 x 100.
12. La Dama Duende, de Calderon. Español-Madrid, 1966. Desenhos (5) — 45 x 32.
13. La Marquesa Rosalinda, de R. Valle Inclan. Español-Madrid, 1970. Desenhos (5) — 30 x 25.
14. Cinderella, de S. Prokofiev. Opera-Cómica, 1970. Maquete (1) — 70 x 100.
15. La Vida Breve, de M. de Falla. Máximo, 1971. Maquete (1) — 70 x 10.
17. Macbett, de E. Ionesco. Moratin, Barcelona, 1973. Desenho (5) — 45 x 30.
18. Macbett, de E. Ionesco. Moratin, Barcelona, 1973. Projeto (2) 40 x 60.
19. Muerte de Danton, de G. Cuchner. Español-Madrid, 1972. Croquis (2) — 40 x 60.

PUIGSERVER, Fabian (1948 — Olot)

20. Yerma, de F. Garcia Lorca. Comédia-Madrid, 1971. Maquete (1) — 70 x 70.
21. Yerma, de F. Garcia Lorca. Comédia-Madrid, 1971. Croquis (3) — 50 x 30.
22. Yerma, de F. Garcia Lorca. Comédia-Madrid, 1971. Croquis (5) — 60 x 40.

24. Lysistrata, de Aristofanes. Eslava-Madrid, 1972. Croquis (5) — 60 x 40.
25. La Paz, de Aristofanes, Español-Madrid, 1972. Foto (1) — 70 x 100.

ZUVILLAGA, Javier Navarro de (1942 — Madrid)

26. Teatro Móvil. Dallas Theatre Center, 1971. Maquete (1) — 60 x 60.
27. Teatro Móvil. Dallas Theatre Center, 1971. Planos (4).
28. Teatro Móvil. Dallas Theatre Center, 1971. Fotos (15) e Diapositivos (5).

Grã-Bretanha

Apresentação elaborada pela Division of Rank Audio Visual, LONDON.

1. Leeds Playhouse.
2. Theatre Royal, Drury Lane.
3. New London Theatre, Drury Lane, London.
4. Rank Strand Patt 123 enlarged half section.
5. Mermaid Theatre, Puddle Dock, London.
6. Rank Strand System MSR Lighting Control.
7. Rank Strand MMS Lighting Control.
8. Rank Strand STM Thyristor Dimmer.
9. Rank Strand Mini 2 Portable Control.
10. New Vic, Bristol (Studio).

Japão

Comissário: H. MURATA

Exposição organizada pela Kokusai Koryu Kikin, TÓKIO.

ASAKURA, Setsu (1922 — Tóquio)

1. Macbeth, de W. Shakespeare. Opera. Maquete (1).
2. Macbeth, de W. Shakespeare. Opera. Painéis (2) — 110 x 100.

ISHIDA, Michiaki (1942 — Tóquio)

MIHARA, Yasuhiro (1937 — Tóquio)

3. Othello, de W. Shakespeare. Opera. Painéis (4) — 110 x 110.
4. Tempest, de W. Shakespeare. Opera. Maquete (1).

ISHIDA, Michiaki (1942 — Tóquio)

TAKEUCHI, Seiji (1937 — Tóquio)

5. Izumo Topography, de Atsushi Karino. Opera. Maquete (1).
6. Izumo Topography, de Atsushi Karino. Opera. Painéis (3) — 110 x 110.

IWASAKI, Taku (1913 — Tóquio)

7. Midsummer Night's Dream, de W. Shakespeare. Maquete (1).

KANAMORI, Kaoru (1933 — Tóquio)

8. Man of Lamancha, de Dele Wasserman. Maquete (1).
9. Man of Lamancha, de Dele Wasserman. Paineis (1) — 110 x 110.

KURODA, Nobuito (1937 — Tóquio)

10. Oedipus, de Sophocles. Tragedia grega. Paineis (1) — 110 x 110.

MAEDA, Tetsuhiko (1937 — Akita)

11. Dojoji, de Monozalmon Chikamatsu. Dança Japonesa. Maquete (1).
12. Dojoji, de Monzalmon Chikamatsu. Dança Japonesa. Painéis (4) — 110 x 110.

MIHARA, Yasuhiro (1937 — Tóquio)

Ver ISHIDA, Michiaki.

TAKADA, Ichiro (1929 — Tóquio)

13. Hamlet, de W. Shakespeare. Maquete (1).
14. Hamlet, de W. Shakespeare. Painéis (4) — 110 x 110.

TAKEUCHI, Seiji (1937 — Tóquio)

ver ISHIDA, Michiaki

YAMADA, Mitsuo (1939 — Tóquio)

Portugal

Exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, LISBOA.

ATHOUGHIA, Ruy

CID, Pedro

PESSOA, Alberto

Arquitetura

1. Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. Fotos (36). 40 x 60.
2. Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. Maquete (1).

GRUPO GULBENKIAN DE BAILADO

Cenografia

3. Night Sound, de Charters de Almeida, 1972. Maquete (1).
4. Night Sound, de Charters de Almeida, 1972. Fotos (2) — 60 x 50.
5. Gravitação, de Artur Casais, 1970. Fotos (3) — 60 x 50.
6. Gravitação, de Artur Casais, 1970. Desenhos (4) — 42 x 60.
7. O Mandarin Maravilhoso, de Artur Casais, 1971. Foto (1) — 43 x 57.
8. O Mandarin Maravilhoso, de Artur Casais, 1971. Desenhos (4 de 50 x 32 e 5 de 50 x 70).
9. Amargo, de Paulo Guilherme, 1972. Fotos (3) — 50 x 60.
10. Amargo, de Paulo Guilherme, 1972. Diapositivos (2) — 40 x 50.
11. Dulcinéia, de Espiga Pinto, 1971. Maquete (1).
12. Dulcinéia, de Espiga Pinto, 1971. Desenhos (3) — 30 x 40.
13. Dulcinéia, de Espiga Pinto, 1971. Fotos (2) — 47 x 58.
14. Ritual de Sombras, de Arthur Rosa, 1971. Maquete (1).
15. Ritual de Sombras, de Arthur Rosa, 1971. Diapositivos (2) — 40 x 50.
16. Antigas Vozes de Crianças, de Arthur Rosa, 1972. Maquete (1).
17. Antigas Vozes de Crianças, de Arthur Rosa, 1972. Desenhos (11) — 35 x 25.

Tchecoslováquia

Exposição organizada pelo Centre Tchecoslovaque de
l'Institut International du Théâtre, PRAGA.

As concepções plásticas das cenas e do vestuário não constituem, evidentemente, um trabalho independente. Este está ligado organicamente à mútua colaboração e atuação ativa de todos os elementos que determinam o caráter e aspecto da realização final do drama, da ópera e do ballet. Mas é sumamente interessante e útil sublinhar, de vez em quando, a particularidade do trabalho plástico ligado ao teatro. Dar-se conta da sua conexão direta ou indireta com o desenvolvimento e as tendências atuais da pintura, plástica e arquitetura modernas. E possibilitar uma confrontação dos principais criadores de diferentes países da Europa e do mundo com a intenção de conhecer sua atitude pessoal e seu aporte criador.

A Tchecoslováquia, país de rica tradição cultural e vida teatral, bem desenvolvida na atualidade, tem participado regularmente da Bienal da arte cenográfica de São Paulo desde 1959. Naquele ano foi apresentado aqui um amplo e extenso panorama da cenografia moderna tcheca e da criação de vestuário de teatro, mostrando suas etapas de desenvolvimento que começara no ano 1914 de acordo com as tendências do expressionismo e cubismo. Após a primeira guerra mundial o seu desenvolvimento continuou destacando-se algumas personagens dirigentes. Com as experiências adquiridas da pintura e plástica do exterior, aplicaram-se os impulsos do construtivismo e mais tarde do surrealismo.

A arte cenográfica tschecoslovaca floresceu especialmente após o ano 1945 quando a edificação de uma cultura socialista possibilitou um crescimento quantitativo e qualitativo de teatros. E quando, também, se cuidou sistematicamente da formação da geração jovem nos departamentos de cenografia nas escolas superiores do teatro, em Praga e Bratislava.

Dr. Jiri Kotalik

The plastic conceptions of the scenery and costumes are not, of course, an independent task; they are organically related to the mutual collaboration and active participation of all the elements determining the character and appearance of the final presentation of the play, opera or ballet. However, it is extremely interesting and useful to underline every now and again the particularities of the plastic work connected with the theatre; to realize its direct and indirect connection with the development and present tendencies of modern painting plastic and architecture and to enable a meeting of the main creators from the different countries in Europe and the world with the aim of getting to know their personal attitudes and their creative processes.

Czechoslovakia, a country rich in cultural traditions and now with a well developed theatrical life, has been participating regularly in the scenographic art Biennial of São Paulo since 1959. An ample and extensive retrospective of the Czechscenography was presented that year, and the creations of the theatrical costumes showing the development stages which started in 1914 according to the tendencies of expressionism and cubism; after the first world war its development continued, and some personalities became prominent; experience in outdoor painting and outdoor modeling was acquired and the impulses of

constructivism and, later on, of surrealism were applied.

The Czech scenographic art flourished specially after 1945 when the building of a socialist culture made a quantitative and qualificative growth of theatres possible; there was also a systematic care taken of the formation of the young generation in the scenography departments at the Drama Schools in Prague and Bratislav.

Dr. Jiri Kotalik

BEŽÁKOVÁ, Helena

Costumes

1. Hamlet, de W. Shakespeare. Teatro Estatal Kosice, 1961.
2. Fausto e Marguerita, Ch. Gounod. Teatro Regional B. Bystrica, 1964.
3. Dom Carlos, de G. Verdi. Teatro Kosice, 1965.
4. Turandot, de G. Puccini. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1966.
5. Macbeth, de G. Verdi. Teatro Eslovaco, Bratislava, 1968.
6. Aida, de G. Verdi. Teatro Estatal Kosice, 1966.
7. Norma, de V. Bellini. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1968.
8. Tosca, de G. Puccini. Teatro Estatal Brno, 1969.
9. A Dança sobre o Choro, de P. Zvon. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1969.
10. A Tragédia do Homem, de I. Madách. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1969.
11. Svätopluk, de E. Suchon. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1970.
12. O Rei João, de F. Dürrenmatt. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1970.
13. Celestine, de M. Calábek. Cena Nova, Bratislava, 1970.
14. Madame Butterfly, de G. Puccini. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1971.
15. Samson e Delila, de C. Saint-Saens. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1971.
16. O Baile de Máscaras, de G. Verli. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1971.
17. Antigone, de Sofocle, Cena Pequena do Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1971.
18. A Mascarada, de M. J. Lermontov. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1971.
19. Dom João, de Molière. Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1972.
20. Cid, P. Corneille. Cena Pequena do Teatro Nacional Eslovaco, Bratislava, 1972.
21. O Pecado, A Mãe, A Escuridão, de J. G. Tajovsky. Teatro de J. G. Tajovsky, Zvolen, 1972.

SIMACEK, Oldrich

Cenografia

22. O Muro Chinês, de M. Frisch. Teatro Estatal de Brno, 1947.
23. A Megera Domada, de W. Shakespeare. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1952.
24. A Luta de Mulheres, de V. K. Klicpera. Teatro Nacional, Praga, 1958.
25. O Doente Imaginário, de Molière. Teatro Nacional, Praga, 1960.
26. Ludas Matyi, de F. Szabó. Teatro Nacional, Praga, 1961.
27. As Alegres Comadres de Windsor, de W. Shakespeare. Teatro Nacional, Praga, 1962.
28. O Muro do Diabo, de B. Smetana. Teatro Estatal, Brno, 1963.
29. O Nono Justo, de J. Jurandot. Teatro Estatal, Ostrava, 1964.
30. O Rapto do Saralho, de W. A. Mozart, Teatro Nacional, Praga, 1964.
31. Andorra, de M. Frisch. Teatro Nacional, Praga, 1964.
32. A Temporada Balnear e a Hora de Antígona de C. Hubalek. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1964.
33. Dois no Balanço, de W. Gibson. Teatro Estatal, Ostrava, 1964.
34. Um Bonde Chamado Desejo, de T. Williams. Teatro Nacional, Praga, 1965.

35. Jeppe de Montículo, de L. Holberg. Teatro Nacional, Praga, 1965.
36. O Muro Chinês, de J. Frisch. Teatro de E. F. Burian, Praga, 1965.
37. Nabucco, de G. Verdi. Teatro Nacional, Praga, 1965.
38. A Louca de Chaillot, de J. Giradoux. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1966.
39. Fausto e Margarita, de Ch. Gonoud. Teatro Estatal, Brno, 1966.
40. O Lago Ukureve, de O. Mácha. Teatro Nacional, Praga, 1966.
41. A Ópera de Três Centavos, de B. Brecht. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1966.
42. Madame Butterfly, de G. Puccini. Teatro Nacional, Praga, 1966.
43. Antonius e Cleópatra, de W. Shakespeare. Teatro Nacional, Praga, 1967.
44. A Víbora, de A. N. Tolstoj. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1967.
45. A Rainha Morta, de H. de Montherlant. Teatro de O. Stibor, Olomouc, 1967.
46. As Excursões do Senhor Broucek, de L. Janáček. Teatro Nacional, Praga, 1968.
47. Jacobino, de A. Dvorák. Teatro Nacional, Praga, 1969.
48. A Paixão de Cristo Grega, de B. Martinú. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1969.
49. As Peças de Marias, de B. Martinú. Teatro Nacional, Praga, 1969.
50. A Tempestade, de Z. Fibich. Teatro Nacional, Praga, 1969.
51. O Comprador de Veneza, de J. B. Forester. Teatro Nacional, Praga, 1969.
52. Eugen Oneghin, de P. I. Cajkovskij. Teatro Nacional, Praga, 1969.
53. Os Diabos, de J. Whiting. Teatro Estatal, Ostrawa, 1970.
54. A Rosa Tatuada, de T. Williams. Teatro Estatal, Brno, 1970.
55. A Guerra e a Paz, de S. Prokofiev. Teatro Nacional, Praga, 1970.
56. Bela Helena, de P. Hacks. Teatro de E. F. Burian, Praga, 1971.
57. Duas Viúvas, de B. Smetana. Teatro Nacional, Praga, 1971.
58. O Ouro de Reno, de R. Wagner. Ópera Real de Flandres. Antwerpia, 1971.
59. A Valquiria, de R. Wagner. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1971.
60. O Crepúsculo dos Deuses, de R. Wagner. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1972.
61. Siegfried, de R. Wagner. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1972.
62. A Valquiria, de R. Wagner. Teatro Nacional, Praga, 1972.
63. Todos os Meus Filhos, de A. Miller. Teatro Nacional, Praga, 1972.
64. O Príncipe Igor, de A. Borodin. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1972.
65. Simone Boccanegra, de G. Verdi. Ópera Real de Flandres, Antwerpia, 1972.

LEVI, Lívio Edmond (1933-1973 — Trieste)

(Homenagem Especial)

Nos tempos da Renascença o ourives era também pintor, escultor e arquiteto; as artes do desenho reuniam todas as atividades produtivas.

Hoje, tempos de especialização cada vez mais miúda, a ourivesaria é assunto reservado mais aos artesãos do que aos artistas. De vez em quando os pintores da grande cena mundial desenhavam jóias, como foi o caso de Picasso, que se manifestou em todas as arenas, renovando a multanimidade do artífice antigo; de Calder, do qual em 48 nós mesmos apresentamos uma exposição de ourivesaria no Museu de Arte de São Paulo; até Burle Marx, que por algum tempo se dedicou ao desenho de colares, broches e pulseiras.

No Brasil já temos um grupo de ouriveses de valor. E sem dúvida quem se destaca é Lívio Levi. O singular de suas produções tem origem na sua formação: é arquiteto e industrial designer, profissão que oferece a consideração dum rigor de formas e uma adaptação, quase um embridar de fantasia. Seus trabalhos são expressões genuínas de contemporaneidade: fora das expressões ocasionais ou ecléticas, dos divertissements e achados de moda, representam resultados de enquadrar no espírito de nosso tempo, antes de tudo como formas arquiteturais, consequência do geométrico e do racional que vem caracterizando a aventura das formas. Se a flor foi nos tempos da Art-Nouveau um ponto de referência, o símbolo é hoje o geométrico. Lívio Levi opera nesta linha; e nos parece conseguindo um nível, também de execução técnica impecável, de molde internacional.

P. M. Bardi

(prefácio escrito antes do falecimento do artista)

Jóias

1. Colar n.º 1, 1972. Ouro 18. Prop. Particular.
2. Colar n.º 2, 1972. Ouro 18.
3. Pulseira n.º 1. 1973. Ouro 18.
4. Pendente n.º 1. 1973. Ouro 18.
5. Pendente n.º 2. 1973. Ouro 18.
6. Pulseira n.º 2 com brincos. Ouro 18.
7. Conj. anel com brincos. Ouro 18.
8. Duas abotoaduras. Ouro 18.

BOESEN, Kjeld (1936 — Dinamarca)

1. Geométrica Rosa, 1973. Prata — Rodonita. (3 Peças).
2. Geométrica Metálica, 1973. Prata — Pyrit. (2 Peças).
3. Geométrica Verde, 1973. Prata e Esmalte. (4 Peças).
4. Geométrica Azul, 1973. Prata. (2 peças).

CALABRONE (Hors Concours)

1. Conjunto I
2. Conjunto II.
3. Conjunto III.
4. Conjunto IV.
5. Conjunto V.

DUARTE, Maria Clementina da Silva (1941 — Recife)

Prata Maciça e Pedra Semipreciosa

1. Conjunto I, 1973. 3. Conjunto III, 1973. 2 Colares.

GOLCMAN, Remy (Hors Concours)

1. Relógio Direcional I, 1973. Prata e Ouro.
2. Relógio Direcional II, 1973. Prata
3. Relógio Direcional III, 1973. Prata

JOHNSEN, Ulla (1935 — Berlin)

1. Mecânica n.º 1, 1973. Prata e Esmeralda. (2 Peças).
2. Mecânica n.º 2, 1973. Prata e Turquesa. (2 Peças).
3. Anel. Prata.

LAENDER, Paulo Roberto

1. Conjunto 1. Prata, Ouro e Crux. (4 peças)
2. Conjunto 2. Prata. (2 peças)

MAMBER, Miriam (1949 — Curitiba)

1. Conjunto Dinamis. 1973. Prata e Pedra. (3 Peças).
2. Conjunto Polistrutura. 1973. Prata (2 Peças).
3. Conjunto Retilínea. 1973. Prata e Pedra. (3 Peças).

MATTAR, Ricardo Rogério (1949 — Minas Gerais)

1. Conjunto I, 1973. Cinto e Anel. Prata.
2. Conjunto II, 1973. Pulseira e Anel. Prata.
3. Conjunto III, 1973. Tiara e Anel. Prata (2 Peças).
4. Conjunto IV, 1973. Brinco e Colar. Prata (2 Peças).

OKUBO, Emília (1939)

Ouro

1. Sequencia 21. 1973. Prata 900. (4 peças).
2. Play 13. 1973. Prata 900 (3 peças).

STEPANENKO, Bobby (1940 — S. Paulo)

Prata

1. Conjunto II, 1973.
2. Conjunto IV, 1973.

WAGNER, Renato (1944 — S. Paulo) Hors Cowcours

1. Formas Sensoriais n.º 1, Colar e Anel. 1973. Prata — Pedra "Quartzo-Rosa". Lapidação Mediterrânea.
2. Formas Sensoriais n.º 2, Colar e Anel. Prata — Lápis de Quartzo Rosa. Lapidação Mediterrânea.
3. Formas Sensoriais n.º 3, 1973. Prata — Pedra "Sodalita" — Lapidação Mediterrânea.
4. Formas Sensoriais n.º 4. 1973. Prata.
5. Formas Sensoriais n.º 5. 1973. Prata.

CARVALHO, José Mariani de Sá (Guanabara)

Preto/Branco

1. Foto n.º 1. — Feira em Juazeiro do Norte, 50 x 60.
2. Foto n.º 3. — Juazeiro do Norte, Fevereiro 1973. 50 x 60.

MAZZA, Márcio Lucas Gimenez (1949 — S. Paulo)

Preto/Branco

5. Momento Indiscreto 5. 27 x 40.

OLIVEIRA, Joaquim Arnaldo de Paiva (1946 — E. Santo)

Colorida

1. Cortina de Tiras de Plástico. 50 x 60.
2. Cortina de Invólucros de Leite. 50 x 60.
3. Anúncio de Tintas: Beira de Estrada. 50 x 60.
4. Fachada de Vidros. 50 x 60.

RESMOND, Jean Pierre (1952 — S. Paulo)

1. Sem Título. 30 x 40.

TUNAS, Luiz Augusto Rodrigues (1952 — S. Paulo)

Preto/Branco

1. Seqüência. Quatro Painéis de 100 x 150.
2. Seqüência. 100 x 150.
3. Seqüência. Seis Painéis de 30 x 40.

Júris de Seleção

JÚRIS DE SELEÇÃO

Para a seleção dos artistas brasileiros à XII Bienal de São Paulo funcionaram seis júris, cada um de três críticos de arte, que atuaram em Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Guanabara, São Paulo e Curitiba.

FORTALEZA

O Júri de Seleção em Fortaleza, integrado pelos críticos de arte Jacob Klinkowsky, Gilberto Cavalcanti e Morgan Motta, escolheu os seguintes artistas:

Breno de Albuquerque
Heloisa Juaçaba
J. Pinheiro
José Benedito Fontelles
José Ximenes de Lima
L. Derossy (Luiz Bezerra Sa)
Osmar Pinheiro Júnior
Rubens de Albuquerque e
Vicente Rhabello

Equipe: Aderson Tavares de Medeiros, Anna, Carlos Morais e Haroldo Serra.

Equipe: Roberto Galvão, Nelson Bezerra e Joaquim Souza.

Equipe: Henrique Barroso e Luís Antonio Alencar.

SALVADOR

O Júri em Salvador, de que participaram os críticos de arte Marc Berkowitz, Esther Emílio Carlos e Celma Jorge Faria Alvim, selecionou os artistas:

Francisco Neves
Jamison Pedra
Juarez Paraíso
Messias das Carrancas
Rosa Barreto e
Solange Gusmão

Equipe: Ademar Lopes, Edison Benício e Josias Martins.

BELO HORIZONTE

O Júri em Belo Horizonte, constituído pelos críticos de arte, Lisetta Levi, Antonio Alves Coelho e Flávio Aquino, escolheu os artistas:

Angelo Pignataro
Benjamin Marcos Coelho
Décio Paiva Noviello
Esthergilda Menicucci
Lucy Borges
Luiz Fonseca
Manfredo Souza Neto
Marco Túlio Rezende
Ronaldo Claver Camargo
Roberto Vieira
Roberto Watbot
Sara Avila
Terezinha Soares

Equipe: Cláudio Martins e Olinda Dias.

Equipe: Paulo Emílio e Beatriz Dantas.

Equipe: Marcos Mazzoni, Álvaro Abreu, Roberto T. Martins e Roberto Mauro Lima.

RIO DE JANEIRO

No Rio de Janeiro, os críticos de arte Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeifer e Carlos Scarinci selecionaram os artistas:

Anna Maria Maiolino
Anne W. Waiken
Antonio Palmeira
Carlos Leão
Carlos Roberto Maciel
Edgar de Carvalho Júnior

Equipe Mutação: Cláudia Pentagna Bruno, José dos Santos Duarte, José Luiz Bartolo, Marilu Winograd e Marina Bartholo.

Equipe Triângulo: Aklander, M. B. Sambursky e Zamma.

Evany Fanzeres
Fernando Lisboa
Francisco Ferreira

Grupo "Equipe": Abelardo J. Santos, Fernando Valle Cautón, Ligia Teixeira

Ribeiro, Marcela V. Valle e Virgínia Murad.
Inácio Rodrigues
Ivani Freitas
Ivens Olinto Machado
João Carlos Galvão
Luiz Carlos de Carvalho
Mauro Kleiman
Naná Viego
N. d'Arcanhy
Neide Dias de Sá
Nelson Augusto Diniz
Paulo Fogaça
Ronaldo do Rego Macedo
Rubens Ludolf
Sérgio Augusto Porto
Sílvia Cristina
Thais de Azambuja
Thereza Brunnet
Vera de Figueiredo
Yvonne Cavalcanti de Albuquerque

SÃO PAULO

Em São Paulo o júri, integrado pelos críticos Clarival Valladares, Edyla Mangabeira Unger e Walimir Ayala, escolheu os artistas:

Antonio Celso Sparapan
Armando Moral Sendin
Bernardo Caro
Carlos E. M. Lacerda
Carmem Bardy
Cláudio Medeiros Silveira
Edgar Rocha
Emi Nori

Equipe: Gerty Saruê, Antonio Lizarraga

Equipe: Sulamita Back Mereines e Ivo Pedro Mereines

Gastão de Magalhães
Geraldo José dos Santos
Hamilton de Souza e Equipe:
Hannah Henriette Brandt
Henrique Léo Fuhro
Luiz Gregório Novais Correia
Maria Tomaselli Cirne Lima
Odila Nestriner
Romanita D. Martins
Sérgio Ederlyi
Vera Maria Café e Alves
Yukio Suzuki

Posteriormente, em reunião realizada no dia 22 de agosto, Walmir Ayala, Edyla Mangabeira e Antonio Bento, no lugar de Clarival Valladares, examinaram seis casos pendentes, aceitando:

Equipe 3: Lúdia Okumura, Francisco Ibarra e Genilson

Márcia Demange e Outros
Mariselda Bumajny
Takashi Fukushima
Valdir Sarubi

Grupo Expressão: Bela Chinzon, Luigi Zanotto, Myrian Barcellos, Rosa Jonas, Suely Piza Ribeiro e Tadeu Arantes

CURITIBA

Pelo Júri de Curitiba, de que participaram os críticos de arte José Geraldo Vieira, Jayme Maurício e Hugo Auler foram selecionados os artistas:

Antonio Mir
Bia Wouk
Carlos Eduardo Zimmermann
Carlos Júlio de Moura

Equipe: Di Souza e Joana Lopes

Gilberto Ricardo dos Santos e Desidério Pansera
Ítalo Qualsoni
Maria Ivone Bergamini (Mibe)
Odil Campos
Osmar Dirceu Chromiec
Susana Rocha
Teixeira Netto
Vitorina Sagboni Teixeira

Secretariado Técnico

Secretariado Técnico Comissão de Planejamento

O Secretariado Técnico foi integrado pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, na qualidade de presidente da Fundação Bienal de São Paulo; Antonio Bento, presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, Seção do Brasil; gravadora Bethy Giudice, presidente da Associação Internacional de Artistas Plásticos; Willen Flusser, professor universitário e Mario Wilches, assistente técnico da Fundação Bienal de São Paulo.

A Comissão de Planejamento e Execução foi constituída pela sra. Eloisa Lustosa e pelos srs. Simeão Leal, Mario Chamie, Roberto Dualibe, Alvaro Moya, Gilberto Cavalcanti e Nilo Scalzo.

Os projetos de equipe, já relacionados antes, foram considerados pelo Secretariado Técnico, a quem coube a incumbência da reformulação da XII Bienal de São Paulo sob o tema de Arte-Comunicação, e pela Comissão de Planejamento e Execução.

Em Paris funcionou como coordenador de projetos estrangeiros, atuando junto ao Secretariado Técnico, o crítico de arte Radu Varia. Os projetos estrangeiros resultaram, em sua maioria, de sugestões apresentadas durante a assembléia geral da AICA, na capital francesa, em fins do ano passado.

Pelo Secretariado Técnico, com a participação da Comissão Executiva de Arte/Comunicação, foram selecionados os seguintes projetos de equipe:

PROJETO AMBIENTE DO ETSEDRON

Equipe: Edison da Luz, Matilde Matos, Wenceslau dos Santos, Joel Barbosa, Wellington Leal e Roberto Carlos Barbosa.

PROJETO: EX-VOTO. — UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Equipe: Geraldo Markam F. Gomes, Fernando Gomes, Fausto Nilo Costa Jr., Aderson Tavares de Medeiros, Gilmar de Carvalho, Petrúcio Maia, Ricardo Bezerra e Roberto Galvão.

Do projeto figuram as participações do Grupo de Angelo Bispo, em danças populares e Grupo de *Dança Contemporânea da U.F.B.A., em expressão corporal.*

PROJETO: ARTE DO CORPO

Equipe: Aldir Mendes de Souza, Jacir Quadros e Alberto Mendes Filho. Prof. Vicente Borelli e Carlos Hermano Ferriari.

PROJETO: IMAGEM E TELEVISÃO — INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO DA PUC — CAMPINAS

Equipe: Coordenadores:

Professora Helda Barraco
Prof. Luigi Zanotto
Prof. Bernardo Caro

Gersol P. de Barros, Ilda M. de Barros, Sandra da Silva C. Morari, Maria Sílvia M. de Barros, Vadimir Fera, Berenice H. V. de Toledo e Fernando J. Gimenez.

PROJETO: ATRAVÉS DAS POSSIBILIDADES

Equipe: Emília Okubo, Ednulson Tinoco Jr., Maria Luiza Favero e outros.

PROJETO: PROPOSTA DO AMOR

Equipe: Darcy Penteado, Abelardo Figueiredo, João Bartoloto, Olney Kruze, Ruth Rachou, e outros.

PROJETO: COMPUTAÇÃO, ESTÉTICA, COMUNICAÇÃO

Equipe: Waldemar Cordeiro, professores e estudantes da Universidade de Campinas.

PROJETO: ANTROPOFONIA URBANA

Equipe: Maurício Fridman, Nilva P. Fridman, Cleber Bonetti Machado, Ernesto Theodor Walter, Yvone Saruê, João Roberto Rodrigues, Dorothy Soares Lima e Léia Maria de M. Cardenuto.

PROJETO: PROJETO CAMPADELLO. — FACULDADE DE COMUNICAÇÕES DA USP

Equipe:: Roberto Campadello, Roberto Miler, Ruth Rachou, Décio Pignatari, Signovo, Rogério Duprat e José O. Cavalcanti.

PROJETO DE SANTA CATARINA

Equipe: Arno Vogel, Elke Hering Bell e Maria de Lourdes Menezes.

PROJETO: PESQUISAS MUSICAIS

Equipe: Cláudio Stephan e Outros.

PROJETO: OBJETO 2

Equipe: Fernando Bini, Ivens Fontoura, Lauro Andrade, Márcia Simões, Marco dos Santos e Renato Schimith.

PROJETO ABERTO

Equipe: Carminha Salvagni, Cazarré-Luiz Olmer, Cecília Assumpção, Maria Victoria, Nídia Fernandes e Yeda Geribello.

PROJETO: FAIXA DE SEGURANÇA

Equipe: Eduardo Pereira, Alberto Cechi, Laura Machado de Mello Bueno, Monica Mattar Oliva.

CARTAZ

Para a XII Bienal de S. Paulo foi realizado Concurso de Cartazes, com a participação de 168 candidatos, com 219 cartazes, sendo escolhido o cartaz de CLÁUDIO MOSCHELLA, que obteve um prêmio de Cr\$ 5.000,00.

Pelo Júri de Premiação, constituído pelo crítico de arte Harry Laus, artista plástico e designer Fernando Lemos e Licínio Neves Tavares de Almeida, diretor de arte publicitária, além da indicação do premiado, foram selecionados para uma apresentação pública, efetuada durante a Bienal de Arquitetura, no mês de julho, mais quinze cartazes de autoria de: Ana Luiza Escorel; Antonio Celso Sparapan, Auresnede Pires Stephan e Ciro Saito; Armando Pablo Páez

Torres; Carlos Maia de Souza, Cláudio Maya Monteiro e Júlio Maia de Andrade; Fernando Zanforlin e Maria Cecília Gonçalves; Francisco Durval Leone; Ivens Fontoura e Renato Schmith; Luís Antonio Tonello; Marco Antonio Lane Valiengo e Fernando E. Simões; Nelson Graubart; Nina Rosa e Martins Saddi; Paulo Sakae Hatanaka; Regis Francisco Cláudio Madureira Cardieiri; Ruy Arini.

MEDALHAS

A artistas brasileiros participantes da XI Bienal de São Paulo foram atribuídas por indicação de crítica de arte, quatro Medalhas oferecidas pela China. Os artistas que as receberam foram: Karoly Pichler, Gerty Saruê, Luiz Carlos da Cunha.

JÓIAS

Para a seção de jóias artísticas atuou um júri especial de seleção integrado pelo arquiteto Rui Othake e os críticos de arte Harry Laus.

FOTO-PESQUISA

Para a seção de Fotos-Pesquisa o júri especial de seleção foi constituído pelos srs. José Ferreira Filho, Benedicto B. Duarte e George Torok.

JÚRIS DE PREMIAÇÃO

BÉLGICA

Robert Delevoy

BRASIL

*Antonio Bento de Araujo
Lima*

CHINA

Lin-Ke-Kung

ESTADOS UNIDOS

Donald Baum

TCHECOSLOVAQUIA

Jiri Kotalik

Secretária:

Radha Aliramo

Grande Prêmio "Itamaraty"

US\$ 10.000,00

— Jean Michel Folon (Bélgica)

Grande Distinção Honorífica XII Bienal de S. Paulo

— Miguel Berrocal (Espanha)

Prêmios Internacionais "Bienal de S. Paulo"

US\$ 25.000,00 (divididos em dez parcelas de US\$ 2.500,00), em ordem alfabética pelo país e seus respectivos doadores.

— Leonardo Matsoso (África do Sul) Metalúrgica Matarazzo

— Klaus Rinke (Alemanha) — Metal Leve

— John Armstrong (Australia) — Banco do Comércio e Indústria

— Dario Villalba (Espanha) — Banco de Boston

— H.C. Westermann (Estados Unidos) — Volkswagen do Brasil

— Hugues Patrice (França) — Editora Abril

— Amalia del Ponte (Itália) — Companhia Antártica Paulista

— Chihiro Shimotani (Japão) — Indústrias Vilares.

— Franciszek Starowiesky (Polônia) — Lar Brasileiro

— Bohdan Mrazek (Tchecoslovaquia) — Metalúrgica Matarazzo

A Diretoria Executiva da Bienal de São Paulo agradece às empresas privadas Editora Abril, Lar Brasileiro, Banco do Comércio e Indústria, Metal Leve, Volkswagen, Antartica, Banco de Boston, IBM do Brasil, Indústrias Vilares, Metalma, que patrocinaram e doaram os Prêmios Internacionais Bienal de São Paulo.

Prêmio "Santos Dumont" — Cr\$ 15.000,00

— Armando Sendin (Brasil) Exclusivamente para artista brasileiro selecionado em Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba e São Paulo.

Prêmio "Governo do Estado de S. Paulo" — Cr\$ 15.000,00

— Projeto Etsedron (Brasil), realização da equipe integrada por Edison Luz, Matilde Matos Ligia Milton, José Barbosa, Wellington Leal, Roberto Carlos Barbosa e Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia.

Prêmio "Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de S. Paulo" — Cr\$ 10.000,00.

— Equipe Três (Brasil), integrada por Lidia Okumura, Genilson e Francisco Inarra.

Prêmio "Prefeitura do Município de S. Paulo" — Cr\$ 10.000,00.

— Projeto Aberto (Brasil), equipe constituída por Carminha Salvagni, Cazarré Luiz Olmer, Cecília Assumpção, Maria Victoria Machado Poetzsch, Nidia Fernandes e Yeda Geribello.

Grande Premio Latino-Americano "Francisco Matarazzo Sobrinho" — US\$ 1.000,00

— Sérgio Augusto Porto (Brasil)

Prêmio "Wanda Svevo" — Gravura Latino-Americana (Branco e Preto) Cr\$ 2.000,00

— Juan Antonio Roda (Colômbia)

Prêmio Arte/Comunicação — Bienal de S. Paulo — Banco Novo Mundo — Cr\$ 15.000,00 (Para trabalho de Artista Brasileiro)

— Equipe Anti/Comunicação (Brasil), integrada por Marcia Demange, George Jonas e Rosa Jonas.

Prêmio Arte/Comunicação — Bienal de S. Paulo — I.B.M. do Brasil — Cr\$ 15.000,00 (Para trabalho de Artista Estrangeiro)

— Trabalhos e projetos de arte/comunicação apresentados por:

Horia Damian (França)

Jean Otth (Suíça)

Alexandre Bonnier (França)

Fred Forest (França)

Ritzi/Peter Jacobi (Alemanha)

Regina Cornwell (Estados Unidos)

Gerald Minkoff (Suíça)

Derrick de Kerckhove (Canadá)

Radu Varia (França)

Merendaz (França)

Menções Honrosas

— Ischang-Yeul Kim — Coreia

— Giulio Paolini — Itália

— Bogdan Bogdanovic — Iugoslávia

Indicações para Aquisição

Prêmio "Câmara Portuguesa de Comércio de São Paulo" — Cr\$ 5.000,00

— Gil Teixeira Lopes (Portugal)

Prêmio Internacional de Gravura "Armando de Arruda Pereira" — Us\$ 200,00

— Silvia Cristina Pereira Nunes (Brasil)

Prêmio "Brindes Pombo" — Cr\$ 5.000

— Evany Fanzeres — (Brasil)

Jóias

Harry Laus

Alberto Bentenmuller

Walter Maffei

Pelo Juri acima foram atribuídos o prêmio de Cr\$ 5.000,00 a

— Ula Johnsen

^e
Menção Especial a:

— Miriam Mamber, pelo conjunto Polistrutura

Fotos

Harry Laus

Alberto Bentenmuller

Walter Maffei

Pelo juri acima foi concedido o premio de Cr\$ 3.000,00, pelo trabalho de fotografia apresentado:

Momento Indiscreto n.º 5, de Márcio Lucas Gimenez Mazza.

BÉLGICA

Robert Delevooy

BRASIL

Agostinho Olavo

Sabbato Magaldi

ITÁLIA

Umbro Apoleonio

TCHECOSLOVAQUIA

Jiri Katalik

Pelo júri internacional de premiação da seção de Teatro foram atribuídos os seguintes prêmios:

Medalha de Ouro para o Melhor Cenógrafo Estrangeiro

— Oldrich Simacek — Tchecoslovaquia

Medalha de Ouro para o Melhor Figurinista Estrangeiro

— Helena Bezakova — Tchecoslováquia

Medalha de Ouro para o Melhor Cenógrafo Brasileiro

— Arlindo Rodrigues

Medalha de Ouro para o Melhor Figurinista Brasileiro

— Herton Roitman

Medalha de Prata para o Melhor Trabalho na TV Brasileira

— Leonor de Mendonça (Leonor Scarano)

Medalha de Ouro para a Melhor Arquitetura Teatral Brasileira

— Arquitetos de Croce, Aflalo e Gasperini — Teatro de Arena da Praça das Bandeiras

Menção Especial ao Japão

— pelo conjunto da cenografia exposta

Menção Honrosa a Portugal

— pelo conjunto da Fundação Calouste Gulbenkian.

Observações

Por diferentes motivos, chegada demasiadamente atrasada de obras, deixaram de ser expostos na XII Bienal de S. Paulo e de figurar neste catálogo o Uruguai e a representação Forma y Espaço, do Chile, além de vários artistas que não providenciaram, com a devida antecedência, o envio de seus trabalhos.

Regulamento

Considerando que a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ao convocar a Mesa Redonda Internacional de críticos de arte, realizada em 1971, sob os auspícios da AICA, teve como objetivo primordial promover uma remodelação da grande mostra que vem realizando desde 1951, dadas as profundas e variadas transformações que se estão operando no cenário artístico mundial;

Considerando, por outro lado, que é propósito da mesma Diretoria dinamizar a XII Bienal de São Paulo, de modo a que ela continue em sua condição de empreendimento artístico de vanguarda, no desempenho de papel popular pioneiro que, nesse domínio, tem mantido com sucesso há mais de vinte anos, tanto no país como no exterior e, especialmente no continente americano;

Considerando, sobretudo, que a comunicação tem sido apontada como um dos fatores que poderão aumentar o interesse do público pelas maiores manifestações a serem realizadas, no campo das artes visuais, segundo a conclusão a que chegaram os estudiosos de suas organizações;

Considerando, ainda, que o papel da Bienal de São Paulo deve ser o de servir de local de comunicação para as artes visuais hoje produzidas no Brasil e no exterior, atraindo para elas a atenção de camadas da população cada vez mais extensas;

Considerando, também, que a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo pretende que sejam obtidos:

- a) o fim do isolamento que ameaça os detentores da cultura nesse domínio;
 - b) a abertura ao grande público das influências da cultura artística;
 - c) o rompimento da barreira que separa a arte das outras atividades humanas;
- Considerando, por sua vez, que este objetivo será atendido quando os canais de comunicação de massa se voltarem para o grande público, a fim de que a arte possa exercer uma influência significativa na vida do homem em geral, proporcionando motivação para suas atividades.

Considerando, de outra parte, que na sociedade atual, eventos importantes como é a Bienal de São Paulo só terão maior validade caso sejam estruturados dentro do espírito de comunicação vivencial (artística);

Considerando, finalmente, a constatação do fato, acentuado pela Mesa Redonda acima referida, decidiu a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo organizar sua próxima manifestação em moldes diferentes das anteriores e das outras grandes exposições internacionais do mesmo tipo, a fim de motivar a participação estrangeira e nacional;

Resolve, conseqüentemente, a Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo baixar o regulamento que se segue, tendo em vista algumas das conclusões decorrentes dos debates travados na mencionada assembléia, que reuniu eminentes críticos, artistas e técnicos internacionais e brasileiros, os quais discutiram os temas da reformulação das grandes mostras internacionais e de arte e comunicação, sob a direção do Prof. René Berger, Presidente da AICA.

CAPÍTULO I

Art. 1.º — Na XII Bienal de São Paulo, durante sua organização e seu funcionamento será dada ênfase especial à comunicação.

Parágrafo único — Serão, portanto, acionadas pela Fundação Bienal de São Paulo, na medida dos recursos de que dispuser, as áreas dos artistas, dos críticos, da juventude, dos estudiosos das questões artísticas, dos teóricos da comunicação, dos canais de divulgação, do grande público.

Art. 2.º — A organização da sua próxima exposição será feita pelo Secretariado-Técnico, já designado pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, em obediência à resolução da Mesa Redonda acima citada.

Parágrafo único — O Secretariado-Técnico a que alude este artigo, está composto:

- a) do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo, cabendo-lhe designar substituto;
- b) do representante técnico da Fundação Bienal de São Paulo, na qualidade de Secretário do órgão;
- c) do Presidente da seção brasileira da AICA;
- d) do Presidente da seção brasileira da AIAP;
- e) de um professor de filosofia ou sociologia.

CAPÍTULO II

Das manifestações

Art. 3.º — A XII Bienal de São Paulo estará aberta às diversas manifestações atuais da criação artística, vindas de todos os continentes, realizando-se de 5 de outubro a novembro de 1973.

§ 1.º — Será composta de:

- a) representação brasileira;
- b) representações do exterior, em salas nacionais sob a responsabilidade exclusiva dos países participantes;
- c) manifestações coletivas internacionais.

§ 2.º — As manifestações acima referidas constarão de:

- a) retrospectivas didáticas e históricas;
- b) temática;
- c) pesquisa e experimentação;
- d) "happenings";
- e) simpósios e propostas de trabalho;
- f) experiências diversas, individuais e coletivas.

§ 3.º — Objetivando aumentar o interesse do público no Brasil e no exterior serão tomadas, de acordo com as suas possibilidades, medidas pela Fundação Bienal de São Paulo e sugerida aos demais participantes a elaboração de videotapes e filmes (especialmente de TV) para divulgação prévia, em escala nacional e internacional, dos trabalhos e atividades constantes da XII Bienal de São Paulo.

§ 4.º — Serão realizados filmes, para a documentação histórica e cultural e a divulgação posterior da manifestação.

CAPÍTULO III

Das Participações

Art. 4.º — A Fundação Bienal de São Paulo, no cumprimento das sugestões apresentadas à Mesa Redonda, citada nos dispositivos anteriores, apela para que a seleção, em cada país, objetive uma presença sempre maior de artistas, inclusive de jovens, ouvindo-se nesse sentido a AICA e a AIAP locais.

Cada país indicará um Comissário, que será o único e exclusivo responsável perante a Bienal e ao qual compete:

- a) remeter à Fundação Bienal de São Paulo, até o dia 15 de maio, as fichas de inscrição, notas biográficas dos artistas, fotografias, relação e preço das obras que serão expostas;
- b) enviar prefácio para a apresentação no catálogo geral, cujo texto não exceda de 60 linhas datilografadas, com 70 espaços;
- c) fornecer instruções sobre a montagem da exposição destacando, especifica e graficamente, as de força e luz, além de outras indicações de natureza museológica ou estética, cujas despesas extraordinárias correrão por conta dos países que as exigirem;
- d) encaminhar à Bienal, até 15 dias antes de seu encerramento, instruções relativas ao embarque. Na falta dessas instruções, as obras retornarão ao país de origem pelo mesmo porto de entrada no Brasil;
- e) os trabalhos deverão chegar até o dia 30 de julho, devendo ser remetidos de uma só vez, juntamente com os catálogos que venham a ser preparados pelos participantes;
- f) para que as obras sejam encaminhadas a outro destino que não o país de origem ou para que se efetue o desmembramento da exposição, é neces-

sário um entendimento prévio com a Bienal; não se responsabilizando a Fundação pelas despesas extraordinárias decorrentes de transporte, embalagem, armazenagem e outras exigências aduaneiras;

g) são de responsabilidade da Bienal as despesas de transporte no Brasil (do porto de desembarque à sede da Bienal e desta ao porto de reembarque), desembalagem e reembalagem das obras;

h) em virtude de exigências alfandegárias, as obras estrangeiras não poderão permanecer no país por prazo superior a doze meses, a contar da data de sua entrega à Bienal de São Paulo.

Art. 5.º — A representação brasileira será feita por:

- a) seleção;
- b) convite.

§ 1.º — Um júri de críticos de arte será designado para fazer a seleção em locais previamente determinados e divulgados, segundo o critério estabelecido pelo Secretariado-Técnico.

§ 2.º — Os convites aos artistas nacionais serão efetuados, tendo em vista, de preferência, as manifestações coletivas programadas.

§ 3.º — O prazo de inscrição, entrega de obras, preenchimento de fichas dos artistas brasileiros, selecionados ou convidados, será comunicado em época oportuna.

§ 4.º — A Bienal, no caso da participação brasileira, só se responsabiliza pelo frete e montagem das obras dos artistas convidados ou selecionados.

Art. 6.º — Os prêmios instituídos para a exposição de Artes Visuais são os seguintes:

a) oito prêmios regulamentares, denominados “Bienal de São Paulo”, no valor de US\$ 20.000,00 (vinte mil dólares), que serão atribuídos, em parcelas iguais de US\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos dólares) aos artistas mais representativos, independentemente de técnica;

b) O “Prêmio Itamaraty”, no valor de US\$ 10.000,00 (dez mil dólares), será atribuído independentemente de técnica, a quem obtiver, no mínimo, 415 dos votos do júri de prediação; este prêmio não poderá ser atribuído “ex-aequo”.

c) O “Prêmio Governador do Estado de São Paulo”, no valor de Cr\$ 8.000,00 (oito mil cruzeiros), será atribuído à obra mais relevante de expositor brasileiro;

d) o “Prêmio Prefeitura do Município de São Paulo”, no valor de Cr\$ 8.000,00 (oito mil cruzeiros), será atribuído à obra de pesquisa mais relevante de expositor brasileiro;

e) bolsas de estudos serão concedidas:

- I) no Brasil a artistas estrangeiros;
- II) no exterior a artistas brasileiros.

A indicação dos bolsistas caberá ao Júri de Premiação.

Art. 7.º — O Júri de Premiação será composto de 5 (cinco) críticos de arte, dos quais um brasileiro e quatro estrangeiros de renome internacional.

Parágrafo único — A indicação dos juízes que participarão do júri atenderá às áreas geográficas representadas na XII Bienal.

Art. 8.º — O Júri de Premiação, do qual não poderão fazer parte Comissários, reunir-se-á sete dias antes da abertura da Bienal, dispondo de cinco dias para tomar suas deliberações.

Art. 9.º — Ao artista premiado nas Bienais anteriores não será atribuída a mesma láurea, concorrendo, porém, aos demais prêmios.

Art. 10 — Os prêmios recebidos no Brasil, mesmo os de valor indicado em dólares, serão pagos em cruzeiros, de acordo com a taxa cambial vigente na data.

CAPÍTULO V

Seção de Vendas

Art. 11 — A aquisição de obras expostas na XII Bienal será feita exclusivamente através de sua Seção de Vendas.

Art. 12 — À Bienal de São Paulo caberá sempre a percentagem de 15% do preço marcado em cada obra adquirida, e as listas de preços da Seção de Vendas ficarão à disposição do público.

Art. 13 — O expositor e a Bienal não poderão modificar as condições de venda ou de preços.

Art. 14 — Para facilitar a uniformização da contabilidade, o preço das obras estrangeiras deve ser declarado em dólares americanos.

Art. 15 — Do pagamento das obras adquiridas serão deduzidas as taxas legais vigentes, incluindo-se o Imposto de Renda sobre o valor da obra.

Art. 16 — Sempre que houver doação de obras a particulares deverão ser pagas pelo artista ou pelo beneficiário a comissão de 15%, destinada à Fundação Bienal de São Paulo, e o Imposto de Renda que for devido.

CAPÍTULO VI

Disposições Gerais

Art. 17 — As decisões do Júri de Premiação são irrevogáveis.

Art. 18 — Embora tomando as cautelas necessárias, a Bienal não se responsabiliza por eventuais danos sofridos pelos trabalhos enviados; caberá ao expositor ou às delegações, se assim o desejarem, segurar as obras contra todos os riscos.

Art. 19 — É vedada a retirada dos trabalhos antes do encerramento da Bienal, tendo posteriormente os artistas o prazo de sessenta dias para retirá-los. Passado esse prazo a Bienal de São Paulo fica isenta de qualquer responsabilidade na guarda das obras de arte.

Art. 20 — Se houver divergências de grafia nos nomes inscritos, prevalecerá a constante na ficha de inscrição.

Art. 21 — Serão de responsabilidade dos países interessados as despesas referentes à apresentação de suas exposições, após a Bienal, em outros pontos do território brasileiro.

Art. 22 — A Bienal se exime da eventual omissão, no catálogo geral ou na montagem, se as datas de chegada das informações e dos trabalhos não forem respeitadas.

Art. 23 — A assinatura da ficha de inscrição implica na aceitação das normas deste regulamento.

Art. 24 — A Bienal sugere aos consulados a designação de um de seus funcionários, a fim de permanecer na sala de sua respectiva representação, para prestar informações não só sobre a mesma assim como a respeito do movimento artístico de seu país.

Art. 25 — Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ouvido o Secretário Técnico.

Art. 26 — Somente poderão ser modificados dispositivos deste Regulamento pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ouvido o Secretariado Técnico.

São Paulo, novembro de 1972.

Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente

ARTES PLÁSTICAS DO TEATRO

A EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS DO TEATRO compreenderá as seguintes seções:

- a) de ARQUITETURA, que constará especialmente de desenhos, fotografias ou maquetes de casas de espetáculos construídas ou em construção, ressaltando-se os teatros e auditórios mais recentes (entre os quais os de televisão), os teatros universitários e as reformas de teatros;
- b) de CENOGRAFIA e Indumentária que constará especialmente de "croquis" originais, gravuras, quadros e, eventualmente, maquetas e trajes originais sendo admitidas somente as obras já realizadas;
- c) de TÉCNICA TEATRAL que constará especialmente de desenhos de máquinas teatrais, aparelhos, fotografias, projetos de palco, estudos de acústica e iluminação, televisão, etc.

A Exposição de Artes Plásticas do Teatro constituir-se-á de:

- a) representação estrangeira, espontânea, oferecida pelos países participantes;
- b) representação brasileira constando de obras ou de movimentos de arte brasileira;
- c) salas especiais com exposições de interesse didático solicitadas pela Bienal;
- d) salas "hors concours" de artistas nacionais e estrangeiros convidados pela Bienal.

DA REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA

A participação dos artistas nacionais ou de estrangeiros residente no Brasil no mínimo há dois anos, será solicitada; poderá o artista entretanto não convidado inscrever-se até o dia 15 de maio de 1973 entregando os seus trabalhos até 30 de julho, para submetê-los à apreciação dos organizadores, do que dependerá a sua exibição.

5 DE OUTUBRO A NOVEMBRO DE 1973

DOS ARTISTAS CONVIDADOS

Os artistas convidados deverão:

- a) enviar a primeira via da ficha de inscrição à Secretaria da Bienal, até o dia 15 de maio de 1973;
- b) remeter os trabalhos prontos para exibição à sede da Bienal até o dia 30 de julho, fazendo acompanhar juntamente com os obras a outra via da ficha de inscrição.

DO PRÊMIO E DO JÚRI DE PREMIAÇÃO

Serão conferidos prêmios, constituídos por medalhas de ouro, aos artistas nacionais e estrangeiros. Poderão ser instituídos outros prêmios, a serem divulgados oportunamente. Prêmios e distinções serão outorgados por um Júri Internacional Especial, composto de representantes oficiais das delegações estrangeiras e de especialistas nacionais, convidados pela Diretoria da Bienal. As decisões do Júri de Premiação são irrevogáveis.

DISPOSIÇÕES GERAIS

1. Recomendamos que juntamente com a ficha de inscrição a ser remetida até 15 de maio, sejam-nos remetidas notas biográficas e elementos de esclarecimentos para divulgação;
2. São de responsabilidade da Bienal as despesas de transporte no Brasil (do porta de desembarque à sede da Bienal e desta ao porto de reembarque), desembalagem e reembalagem das obras;
3. A assinatura da ficha de inscrição implica na aceitação das normas deste regulamento;
4. Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, ouvido o Órgão Técnico Competente.

Fundação Bienal de São Paulo

EXPOSIÇÃO DE JÓIAS ARTÍSTICAS

Art. 1.º — A Exposição de Jóias destina-se a artistas brasileiros e a estrangeiros que residam no país, há pelo menos, dois anos.

Art. 2.º — O prazo de inscrição encerra-se a 15 de agosto, devendo na ficha preenchida constar a relação de peças, em número não inferior a três e não superior a cinco conjuntos.

Art. 3.º — Os trabalhos serão entregues à Secretaria entre os dias 17 a 21 de setembro, para serem submetidos à Comissão de Seleção escolhida pela Fundação Bienal de São Paulo.

Art. 4.º — O melhor conjunto de peças receberá um diploma concedido por um júri de livre escolha da Fundação Bienal de São Paulo, podendo ser concedidas menções honrosas aos trabalhos mais destacados. Também receberão diplomas o melhor trabalho de pesquisa e o melhor desenho de jóias.

Art. 5.º — Só serão aceitos trabalhos inéditos, não apresentados em exposições públicas organizadas no Brasil.

Art. 6.º — Embora as jóias permaneçam expostas sob guarda permanente, não se responsabiliza a Bienal por possíveis avarias ou mesmo furto, cabendo aos artistas segurá-las contra todos os riscos.

Art. 7.º — Será facultado ao artista presenciar a montagem de seus conjuntos.

Art. 8.º — Poderá o artista apresentar peças de coleção particular além das destinadas à venda, efetuando-se esta sempre por intermédio da Seção de Vendas da XII Bienal.

Art. 9.º — Somente serão apresentadas peças regularmente inscritas e selecionadas de acordo com as disposições contidas nos artigos anteriores.

Art. 10 — Não serão aceitas bijouterias.

FOTOGRAFIAS

Art. 1.º — A Exposição de Fotografias Artísticas destina-se a fotógrafos amadores e profissionais, brasileiros ou estrangeiros, neste caso residente no País, há pelo menos dois anos.

Art. 2.º — O prazo de inscrição encerra-se a 15 de junho de 1973, devendo na ficha preenchida constar a relação de fotografias, em número não inferior a três e não superior a cinco.

Art. 3.º — As fotografias serão entregues à Secretaria no dia 15 de setembro de 1973, para serem submetidas à Comissão de Seleção escolhida pela Fundação Bienal de São Paulo.

Art. 4.º — O autor da melhor fotografia receberá um diploma concedido por um júri de livre escolha da Fundação Bienal de São Paulo, podendo ser concedidas menções honrosas aos trabalhos mais destacados.

Art. 5.º — Só serão aceitos trabalhos inéditos, não apresentados em exposições públicas organizadas no Brasil.

Art. 6.º — Embora as fotografias permaneçam expostas sob guarda permanente, não se responsabiliza a Bienal por possíveis avarias ou mesmo furto, cabendo ao expositor segurá-las contra todos os riscos.

Regulations

Considering that the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo, in inviting the International Round Table of Art Critics in 1971 under the patronage of the AICA had, as its fundamental aim, to promote a reformulation of the great exhibition which is held since 1951, having in view the profound and varied transformations which are taking place in the world artistic scene;

Considering, from another point of view, that the purpose of the same Board of Directors is to dynamize the XII Biennial of São Paulo so that it will continue its position as a leading enterprise in the artistic world while maintaining the same popular pioneer spirit which it has kept up so successfully for more than twenty years, in this country as well as abroad, especially in the American continent;

Considering, above all, that communication has been indicated by those who study such matters as one of the factors likely to increase public interest in the greater manifestations to be held in the field of visual arts;

Considering yet, that the role of the Bienal de São Paulo should be that of a communication place for the visual arts of today, produced both in Brazil and abroad, attracting to them the attention of ever more increasing classes of people;

Considering also, that the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo aims to obtain:

a) the end of isolation which threatens those who withhold culture in that field;

b) the opening to the great public of the influences of artistic culture;

c) the breaking down of the barrier which separates art from other human activities;

Considering in its turn that this purpose will be attained when the channels of communication with the masses are directed to the great public in order that art may exercise an important influence upon the life of ordinary man, determining a motivation for his activities;

Considering from another viewpoint, that in the society of today important happenings as the Bienal de São Paulo will only have greater value so long as they are structured within the spirit of living communication (artistic); Considering, finally, the established fact emphasized by the above referred Round Table of Art Critics, the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo decided to organize its forthcoming exhibition in a different manner from those in the past, and also the other great international exhibitions of the same kind, in order to motivate foreign and national participation;

Consequently, the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo has decided to formulate the following Regulation having in mind some of the conclusions drawn from discussions held in the above mentioned assembly, which was composed of important art critics, artists, and Brazilian and foreign technicians who debated the themes of reformulation of the great international exhibitions of art and communication under the direction of M. René Berger, Presidente of AICA.

CHAPTER ONE

Art. I — During the organization and functioning of the XII Bienal de São Paulo, special emphasis will be placed upon Communication.

Sole paragraph — Thus, the Fundação Bienal de São Paulo will put into action, accordingly to its available resources, the artists, the art critics, the youth, the experts in artistic subjects, the theorists in communication, the channels of divulgation and the great public.

Art. II — The organization of the forthcoming exhibition will be cared of by the Technical Secretariat already appointed by the Fundação Bienal de

São Paulo in obedience to a resolution of the above named Round Table.

Sole paragraph — The Technical Secretariat above named will be composed of:

- a) the President of the Fundação Bienal de São Paulo;
- b) the Technical representative of the Fundação Bienal de São Paulo acting as Secretary to the organization;
- c) the President of the Brazilian section of AICA;
- d) the President of the Brazilian section of AIAP;
- e) a professor of philosophy or sociology.

CHAPTER II

The Exhibitions

Art. III — The Bienal de São Paulo will be open to the most varied up-to-date manifestations of artistic creativity coming from all continents and it will take place from the October 5th to November 1973.

§ 1 — The XII Bienal will include:

- a) Brazilian representation;
- b) foreign representation in national rooms under the sole responsibility of the participating countries;
- c) international collective manifestations.

§ 2 — The above mentioned manifestations will consist of:

- a) didactical and historical retrospectives;
- b) thematics;
- c) research and experimentation;
- d) happenings;
- e) symposia and work projects;
- f) various, individual and collective experiments.

§ 3 — Aiming to increase the interest of the public in Brazil and abroad, the Fundação Bienal de São Paulo will emphasize and suggest to the other participants the importance of producing in the best manner possible, video-tapes and films (specially T.V. films) for advancing divulgation on a national and foreign scale, of the works to be exhibited and permanent activities of the XII Bienal de São Paulo.

§ 4 — Films will be produced for the purpose of historical and cultural documentation of this manifestation in the future.

CHAPTER III

Participation

Art. IV — The Fundação Bienal de São Paulo complying with the suggestions submitted at the above mentioned Round Table, appeal to the Selection Board of each Country to present a greater number of artists, including among them youthful representatives and in this case, obtaining the opinion of the local AICA and AIAP.

Each participating Country shall appoint a Commissioner who shall be solely and exclusively responsible to the Bienal and who shall:

- a) send to the Biennial, not later than May 15th 1973, the entry forms, biographical notes on the entrants, photographs of the works to be exhibited, list of the works to be exhibited and their prices;
- b) send a short preface for publication in the general catalogue, the text of which should have no more than 60 (sixty) typewritten lines, with 70 (seventy) spaces;
- c) send detailed instructions for technical mounting of the exhibition, emphasizing specially and graphically particulars of power and light required, besides other information of museological or esthetical nature, additional expenses, which will be for account of the exhibiting countries;
- d) supply the Biennial, 15 days before the closing of the exhibition with instructions concerning the reshipment of the works. The absence of these instructions will mean that all works will be returned to the country of origin from the port through which they entered Brazil;
- e) the works arrive suitably prepared for exhibition, not later than 20th of

July. They must be sent at one time (including the special catalogues prepared by the country).

f) the return to other destinations or through a different port or the dismemberment of the exhibition, must be arranged beforehand with the Biennial, in which case additional expenses incurred for transportation and customs formalities, will be for account of the exhibiting country;

g) the Biennial will only bear the charges for transportation in Brazil (from the port of entry to the headquarters of the Biennial and from the Biennial to the port of reshipment), unpacking and repacking of the works;

h) by force of customs demands, foreign works cannot remain in Brazil more than twelve months after their delivery to the Bienal de São Paulo.

Art. V — The Brazilian representation will be made by:

a) selection;

b) invitation.

§ 1 — A jury composed of art critics will be designated to make selection in places previously designated and advertised, obeying the criterium established by the Technical Secretariat.

§ 2 — Invitations to Brazilian artists will be made having in view, by preference programmed exhibitions.

§ 3 — The term for inscription, remittance of the work and completion of entry-forms of the Brazilian artists, invited or selected, will be communicated in due time.

§ 4 — In the case of Brazilian participation, the Biennial will only bear the charges for transportation and mounting of the works of invited or selected artists.

Art. VI — The following prizes are instituted for the Exhibition of Visual Arts:

a) Eight "Bienal de São Paulo" Prizes, to the value of US\$ 20.000 (twenty thousand dollars) to be divided into equal shares of US\$ 2.500 (two thousand five hundred dollars) to be awarded to the most representative artists regardless of technique;

b) The "Itamaraty Prize" of US\$ 10.000 (ten thousand dollars) to be awarded to any competitor regardless of technique who obtains at least 4/5ths of votes from the Prize Awarding Jury. The "Itamaraty Prize" cannot be conferred "e-aequo";

c) The "Governador do Estado de São Paulo Prize" of Cr\$ 8.000,00 (eight thousand cruzeiros), to the most important work by a Brazilian exhibitor;

d) The "Prefeitura do Município de São Paulo Prize" of Cr\$ 8.000,00 (eight thousand cruzeiros) to the most important research work by a Brazilian exhibitor;

e) Bursaries will be awarded:

I — in Brazil to foreign artists;

II — abroad to Brazilian artists.

Selection of bursars will be incumbent upon the Prize Awarding Jury.

Art. VII — The Prize Awarding Jury will be composed of 5 (five) art critics one from Brazil and 4 (four) foreigners, all of them of international reputation.

Sole paragraph — These ones will be designed by the invited Countries in order to represent the geographical areas in the XII Biennial.

Art. VIII — The Prize Awarding Jury of which no commissioner may take part, shall meet seven days before the opening of the Biennial with five days at their disposal for their deliberations.

Art. IX — Exhibitors who have received prizes at previous Biennials cannot be awarded the same prize. But their works may compete for the other prizes.

Art. X — The prizes received in Brazil, including those whose value is stated in dollars, will be paid in cruzeiros, converted at the rate of the day.

CHAPTER V

Sales Department

Art. XI — The acquisition of works exhibited at the XII Biennial will be made exclusively through its Sales Department.

Art. XII — The "Fundação Bienal de São Paulo" will receive a commission of 15%, deducted from the selling price of each work of art acquired. A list

of prices and rules of the Sales Department will be at the disposal of the public.

Art. XIII — Neither the "Fundação Bienal de São Paulo" nor the exhibitor can alter the prices or conditions of sale of the works.

Art. XIV — The prices of foreign works of art must be declared in dollars.

Art. XV — Legal taxes in force will be deducted from the amount paid for works acquired, including Income Tax of 33,44% on the value of the foreign art work acquired and of 8% when the work must, already, include the above mentioned taxes.

Art. XXVI — The articles of this Regulation can only be altered by the beneficiary will pay the commission of 15% destined to the "Fundação Bienal de São Paulo" and the Income Tax of 33,44% when the work is by a foreign artist and of 8% when the art work is by a Brazilian artist, in relation to the price established for the work besides the nationalization tax.

CHAPTER VI

Generales Rules

Art. XVII — The decisions of the Prize Awarding Jury are final.

Art. XVIII — Although taking all precautions the Biennial assumes no responsibility for any damage the works may suffer. It is the responsibility of the exhibitors or delegations to insure their works against risks if they so wish.

Art. XIX — The withdrawal of any work of art is not permitted before the closing of the Biennial. After the closing the artists must withdraw their works in sixty days. After this period the Biennial assumes no responsibility of caring for the works of art.

Art. XX — In case of doubt in the spelling of names of entrants that inscribed on the entry form will prevail.

Art. XXI — The exhibition of works of art in other areas of Brazil will be the sole responsibility of the interested Country which will bear the charges for transportation, after the closing of the Biennial.

Art. XXII — If the time limits for the arrival of information and works are not complied with, the Biennial will not assume any responsibility for omissions in the catalogue or for mounting.

Art. XXIII — The signing of the entry-forms implies the strict observance of these Regulations.

Art. XXIV — The Biennial would suggest to the Consulates to appoint one of their clerks to be on duty in the room allotted to their country to provide information to visitors not only on the works exhibited, but also on the artistic activities in their home country.

Art. XXV — Points not covered by these Regulations will be decided by the Executive Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo with the advice of the Technical Secretariat.

Art. XXVI — The articles of this Regulation can only be altered by the Board of Directors of the Fundação Bienal de São Paulo with the advice of the Technical-Secretary.

São Paulo, November, 1972

THEATRE PLASTIC ARTS

The THEATRE PLASTIC ARTS EXHIBITION will consist of the following sections:

- a) ARCHITECTURE, which will consist especially of drawings, photographs or maquettes of play houses, built or in construction phase, pointing out the most recent theatres and auditoriums (among which, the television ones), university theatres and theatrical reformations;
- b) SCENOGRAPHY and Costumes, which will consist especially of original

croquis, engravings, paintings and, eventually, maquettes and original costumes, being only accepted those works already achieved;

c) THEATRICAL TECHNIQUE, which will specially consist of theatrical machines drawings, equipments, photographs, stage projects and lighting studies, television etc.

The THEATRE PLASTIC ARTS EXHIBITION will be composed by:

- a) foreign, spontaneous representation offered by the participant countries;
- b) Brazilian representation, consisting by plays or by Brazilian artistical movements;
- c) special halls with exhibitions of didactic interest, requested by the Biennial;
- d) "hors concours" halls, for national and foreign artists, invited by the Biennial.

BRAZILIAN EXHIBITION

It will be asked the participation of the Brazilian artists, or the foreigner ones resident in Brazil for at least two years; the not invited artist, however, may enlist himself till May 15th., 1973, and should deliver his works till July 30th., to submit them to the organizers appreciation, from which their exhibition will depend.

INVITED ARTISTS

The invited artists should:

- a) forward the original of the entry form to the Biennial Secretary, till May 15th., 1973;
- b) send the works, ready for the exhibition, to the Biennial Headquarters till July 30th., joining to the works, the copy of the entry form.

PRIZES AND AWARDING JURY

Prozes, consisting of golden medals, will be granted to the national and foreign artists. Other prizes, which will be divulged at an opportune time, may be granted.

Prizes and distinctions will be awarded by a special International Jury, composed by official representatives of the foreign delegation and by national experts, appointed by the Biennial. The decisions of the Awarding Jury will be final.

GENERAL RULES

- 1. We recommend that, together with the entry form, to be forwarded till May 15th., biographical notes and explanation elements be sent to us;
- 2. The Biennial will assume responsibility of all transportation expenses in Brazil (from landing port to the Biennial Headquarters and from there to the reshipment port), unpacking and repacking of the works;
- 3. The signing of the entry forms implies the acceptance of this regulation rules;
- 4. The omitted cases will be settled by the Management of the "Fundação Bienal de São Paulo", after consultation with the competent Technical Organ

Fundação Bienal de São Paulo

Reglements

Considérant que la direction de la Fundação Bienal de São Paulo, en convoquant la table ronde de Critiques d'Arte Internationaux réalisée en 1971, sous les auspices de la AICA, ent pour but principal de réaliser une réforme de la grande exposition qui a lieu depuis 1951, étant donnés les transformations profondes et variées qui se succèdent sur la scène artistique mondiale.

Considérant, d'un autre côté, que le but de cette même direction est de vitaliser la XII Bienal de São Paulo afin qu'elle puisse continuer ses conditions d'entreprise artistique d'avant-garde en jouant son rôle pionnier au service du peuple, qu'elle maintient dans ce sens avec succès depuis plus de vingt ans, aussi bien dans notre pays qu'à l'extérieur et spécialement dans tout le continent américain.

Considérant surtout que le manque de communication a été indiqué comme l'un des motifs du désintéressement du public pour les plus grandes manifestations réalisées dans ces dernières années dans le champs des arts visuels, d'accord avec la constatation faite par ceux qui étudient ces organisations.

Considérant encore que le rôle de la Biennale de São Paulo à présent doit être celui de servir d'endroit de communication pour les arts visuels roduits aujourd'hui au Brésil et à l'extérieur et doit attirer sur eux l'attention des couches de la population chaque fois plus extensives.

Considérant aussi que le propos de la Direction de la Fundação Bienal de São Paulo est:

- a) la fin de l'isolement qui menace les détenteurs de la culture dans ce domaine.
- b) l'ouverture des influences de la culture artistique au grand public.
- c) la destruction de la barrière qui sépare les arts des autres activités humaines.

Considérant, à son tour, que ce but sera atteint quand les canaux de communication des masses se tourneront vers le vrande public dans le sens que l'art vient à exercer une influence significative sur la vie de l'homme en général en lui donnant des motivations pour ses activités.

Considérant d'autre part que dans la société actuelle, des événements importants comme la Bienal de São Paulo ne peuvent être valables sauf dans une structuration de l'esprit de communication esthétique (artistique).

Considérant, finalement qu'en vertu de la constation réalisée pendant la Biennale de 1971, la direction de la Fundação Bienal de São Paulo a resolu d'organiser sa prochaine manifestation, dans de modèles différents des antérieures et des autres grandes expositions internationales du même type afin de motiver la participation étrangère et nationale.

La direction de la Fundação Bienal de São Paulo décide, donc, d'exposer le règlement suivant, ayant en vue quelques conclusions résultant des débats qui ont eu lieu dans cette assemblée qui réunissant d'éminents critiques artistiques et techniques internationaux et brésiliens qui ont examiné les thèmes des réformes des grandes expositions internationales d'art et de communication sous la direction du prof. René Berger, président de la AICA.

CHAPITRE I

Art. 1.^o — Pendant la XII Bienal de São Paulo et durant son organisation et son fonctionnement, il sera donnée une emphase spéciale à la communication.

Paragraphe unique — la Fundação Bienal de São Paulo, dans la mesure des recours disponibles, stimulera les aptitudes des artistes, des critiques, de la jeunesse, des théoriciens de la communication, des canaux de divulgation, du grand public.

Art. 2.^o — L'organisation de la prochaine exposition sera faite par le secrétariat technique, déjà nommé par la direction de la Fundação Bienal de São Paulo, en obéissance à la résolution de la table ronde citée plus haut.

Paragraphe unique — le secrétariat technique à qui se réfère cet article est composé:

- b) du représentant technique de la Fundação Bienal de São Paulo
- a) du Sresident de la Fundação Bienal de São Paulo
- c) du Président de la section brésilienne du AIAP
- d) du Président de la section brésilienne de la AICA
- e) d'un professeur de philosophie ou sociologie.

CHAPITRE II

Des manifestations

Art. 3.º — La XII Bienal de São Paulo sera ouverte aux diverses manifestations actuelles de la création artistique venant de tous les continents et aura lieu en 1973 de 5 — Octobre à Novembre.

1 — Elle sera composée de:

- a) Représentation brésilienne
- b) Représentation de l'extérieur
- c) Manifestations collectives internationales

2 — Les Manifestations mentionnées seront composées de:

- a) rétrospectives didactiques et historiques
- b) thématiques
- c) recherches et expériences
- d) "happenings"
- e) symposium et propositions de travail
- f) expériences diverses, individuelles et collectives.

3 — Pour augmenter l'intérêt du public au Brésil et à l'extérieur, des mesures seront prises suivant ses possibilités par la Fundação Bienal de São Paulo et sera suggérée à tous les participants l'élaboration de video-tapes et de films, spécialement pour la TV, pour la divulgation anticipée à l'échelle nationale et internationale des travaux et des activités de la XII Bienal de São Paulo.

4 — Des films seront réalisés pour la documentation historique et culturelle et pour la divulgation postérieure de ces manifestations.

CHAPITRE III

Des participations

Art. 4.º — La Fundação Bienal de São Paulo dans l'exécution des suggestions de la table ronde internationale des critiques d'arts cités dans les articles antérieures, appelle pour que la sélection dans chaque pays, ait pour but la présence toujours plus grande des artistes y compris des jeunes et demande conseil aux AICA et AIAF locaux. Chaque pays indiquera un commissaire qui sera l'unique et exclusif responsable devant la Biennale et qui doit:

- a) Remettre à la Bienal de São Paulo jusqu'au 15 Mai 1973 les fiches d'inscriptions, les notices biographiques des artistes, des photographies, la relation et les prix des oeuvres qui seront exposées.
- b) Envoyer une préface pour la présentation dans le catalogue général, dont le texte ne doit pas excéder de soixante lignes dactylographiées avec soixante dix espaces.
- c) Fournir des instructions au sujet du montage de l'exposition spécifiant graphiquement la force et la lumière et autres indications de nature museologique ou esthétique. Les dépenses extraordinaires seront pour le compte des pays qui les auront exigées.
- d) Envoyer à la Biennale au moins 15 jours avant sa fermeture des instructions relatives au rembarquement. A défaut de ces instructions les oeuvres retourneront au pays d'origine par le même port d'entrée au Brésil.
- e) Pour que les oeuvres soient envoyées à une destination différente de leurs pays d'origine, et pour qu'on procède au démembrement de l'exposition il sera nécessaire d'obtenir un accord de la Biennale qui n'assurera les dépenses extraordinaires de transport, assurance, garde et autres formalités douanières.
- f) Les travaux devront arriver jusqu'au 30 Juillet Ils doivent être envoyés en une seule fois avec des catalogues préparés par les pays participants.
- g) La Biennale se charge des dépenses de transport au Brésil du port de dé-

sembarquement jusqu'au siège de la Biennale et de là jusqu'au port de réembarquement et du déemballage et réemballage des oeuvres.

Art. 5.º — La représentation brésilienne sera faite par:

a) sélection

b) invitation

1 — Un jury des critiques d'art sera désigné pour faire la sélection dans des locaux déterminés et communiqués suivant un critère établi par le Secrétariat Technique.

2 — Les invitations aux artistes nationaux seront faites en vue de préférence du jury. Ce prix ne peut pas être attribué "ex-aequo".

3 — La date de l'inscription, l'expédition des oeuvres, l'envoi des fiches des artistes brésiliens pour la sélection ou des invités sera communiquée à l'époque opportune.

4 — La Biennale dans le cadre de la participation brésilienne se chargera seulement des frais et montage des oeuvres des artistes invités et sélectionnés.

CHAPITRE IV

Des prix et du jury

Art. 6.º — Les prix institués pour l'exposition des arts visuels sont les suivants.

a) 8 prix règlementaires nommés "Bienal de São Paulo" d'une valeur globale de 20.000 dollars seront distribués en parts égales de 2.500 dollars chacune aux artistes les plus représentatifs indépendamment des techniques.

b) Le prix "ITAMARATY" d'une valeur de 10.000 dollars sera attribué indépendamment des techniques à celui qui obtiendra au minimum 4/5 des notes du jury. Ce prix ne peut pas être attribué "ex-aequo".

c) Le prix "Governador do Estado de São Paulo", d'une valeur de 8.000 cruzeiros sera attribué à l'oeuvre brésilienne la plus marquante.

d) Le prix "Prefeitura do Município de São Paulo" d'une valeur de 8.000 cruzeiros sera attribué à l'oeuvre de recherche la plus importante d'un exposant brésilien.

e) Bourses d'étude seront données:

1 — au Brésil aux artistes étrangers

2 — à l'extérieur aux artistes brésiliens.

L'indication des boursiers sera faite par le jury.

Art. 7.º — Le jury sera composé par 5 critiques d'art, un désigné par la Fundação Bienal de São Paulo et quatre étrangers.

1 — L'indication des pays qui feront partie du jury obéira aux critères géographiques représentés à la XII Bienal.

Art. 8.º — Le jury auquel ne peuvent pas participer les Commissaires sera réuni 7 jours avant l'inauguration de la Biennale et il disposera de 5 jours pour délibérer.

Art. 9.º — Tout artiste primé dans les Biennales antérieures ne pourra pas recevoir le même prix mais il pourra concourir aux autres.

Art. 10.º — Les prix reçus au Brésil même ceux indiqués en dollars seront payés en cruzeiros au change du jour.

CHAPITRE V

action de ventes

Art. 11.º — L'achat des oeuvres exposées à la XII Bienal sera faite exclusivement par la Section de Ventes.

Art. 12.º — A la Bienal de São Paulo appartiendra toujours le pourcentage de 15% du prix marqué sur chaque oeuvre. Des listes des prix de la Section de Ventes seront à disposition du public.

Art. 13.º — Ni l'exposant, ni la Biennale, ne peuvent modifier les conditions de vente ou les prix.

Art. 14.º — Pour faciliter l'uniformisation de la comptabilité le prix des oeuvres étrangères devra être déclaré en US dollars.

Art. 15.º — Les taxes légales en vigueur seront déduites du payment des oeuvres acquises y compris l'import sur les profit sur la valeur de l'oeuvre.

Art. 16.^o — S'il y a donation des oeuvres à des personnes privées, l'artiste ou le bénéficiaire doivent payer la commission de 15% à la Fundação Bial de São Paulo et l'impôt du profit.

CHAPITRE VI

Dispositives générales

Art. 17.^o — Les décisions du jury sont irrévocables.

Art. 18.^o — La Biennale n'assume aucune responsabilité pour les dégradations des travaux envoyés, bien que prenant toutes les précautions nécessaires. Les exposants ou les délégations pourront prendre des assurances contre tout risque.

Art. 19.^o — En cas de divergence de graphie des noms des participants celui de la fiche d'inscription sera valable.

Art. 20.^o — Il n'est pas permis de retirer les travaux avant la clôture de la Biennale, et après sa clôture les artistes disposeront de 60 jours pour les retirer. La Fundação Bial de São Paulo ne sera pas responsable par la garde des oeuvres non retirées.

Art. 21.^o — Resterà à la responsabilité des pays intéressés les dépenses qui se réfèrent à la présentation de ces expositions après la Biennale dans d'autres points au Brésil.

Art. 22.^o — La Biennale ne sera pas responsable pour omission dans le catalogue général ou dans le montage au cas où les dates de l'information et du travail ne soient pas respectées.

Art. 23.^o — La signature de la fiche d'inscription implique l'acceptation de ce règlement.

Art. 24.^o — La Biennale suggère aux consulats la désignation d'un fonctionnaire qui devrait rester dans la salle pour donner des informations sur les mouvements artistiques de son pays.

Art. 25.^o — Les cas omis seront résolus par la direction de la Fundação Bial après consultation avec le secrétariat technique.

Art. 26.^o — Ce règlement peut-être modifié seulement par la Direction de la Fundação Bial après consultation du secrétariat technique.

São Paulo, Novembro, 1972
Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente

ARTS PLASTIQUES DU THÉÂTRE

L'EXPOSITION D'ARTS PLASTIQUES DU THÉÂTRE comprendra les sections suivantes:

a) **ARCHITECTURE**, qui sera spécialement composée de photographies ou maquettes de maisons de spectacle, bâties ou en train d'être bâties, donnant relief aux théâtres et auditoriums les plus récents (parmi lesquels, ceux de télévision), les théâtres universitaires et les réformations de théâtres;

b) **DÉCORS et Costumes**, qui sera spécialement composée de croquis originaux, gravures, tableaux et, éventuellement, maquettes et costumes originaux, étant admises seulement les oeuvres déjà réalisées;

c) **TECHNIQUE THÉÂTRALE**, qui se composera spécialement de dessins de machines théâtrales, appareils, photographies, projets d'estrades, études d'acoustique et d'illumination, télévision, etc.

L'EXPOSITION D'ARTS PLASTIQUES DU THÉÂTRE ira se composer de:

a) représentation étrangère, spontanée, offerte par les pays participants;

b) représentation brésilienne, consistante d'oeuvres ou de mouvements d'art brésiliens;

c) salles spéciales avec des expositions d'intérêt didactique, sollicitées par la Biennale;

d) salles hors concours, d'artistes nationaux et étrangers, invités par la Biennale.

DE LA REPRÉSENTATION BRÉSILIENNE

La participation des artistes nationaux ou étrangers résidents au Brésil il y a deux ans au minimum, sera sollicitée; l'artiste non invité pourra, cependant, s'inscrire jusqu'au 15 Mai 1973. Les travaux devront être envoyés jusqu'au 30 Juillet, au but des les soumettre à l'appréciation des organisateurs, à la suite de quoi dépendra son exhibition.

DES ARTISTES INVITÉS

Les artistes invités devront:

- a) envoyer l'original de la fiche d'inscription au Secrétariat de la Biennale jusqu'au 15 Mai 1973;
- b) envoyer les travaux, prêts pour l'exposition, au Siège de la Biennale jusqu'au 30 Juillet 1973, joignant aux oeuvres la copie de la fiche d'inscription.

PRIX — JURY POUR L'ATTRIBUTION DES PRIX

On accordera des prix constitués par des médailles d'or, aux artistes nationaux et étrangers. Des autres prix pourront être institués, à être divulgués opportunément. Les prix et les distinctions seront conférés par un Jury International Spécial, composé par des représentants officiels des délégations étrangères et par des spécialistes nationaux, invités par la Direction de la Biennale. Les décisions du Jury d'Attribution des Prix sont irrévocables.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

- 1 — Nous recommandons que, avec la fiche d'inscription à être envoyée jusqu'au 15 Mai, on nous envoie des notes biographiques et des éléments de renseignement pour les divulguer;
- 2 — Les dépenses de transport en territoire brésilien (du port de débarquement au Siège de la Biennale et de celui-ci au port de départ), déballage et réemballage des oeuvres, sont de responsabilité de la Biennale;
- 3 — La signature de la fiche d'inscription implique l'acceptation des normes de ce règlement;
- 4 — Les cas non prévus dans ce règlement seront décidés par la Direction de la "Fundação Bienal de São Paulo", après avoir écouté l'avis de l'Organe Technique compétent.

Fundação Bienal de São Paulo

Índice Alfabético

A

ABRAMO, Livio — Brasil
ACEVEDO, M. Hernandez — Porto Rico
AGNETTI, Vincenzo — Itália
AKL, Said — Líbano
AKLANDER, — Brasil
ALBUQUERQUE, Rubens — Brasil
ALCALA, Ricardo Perez — Bolívia
ALCANTARA, Pedro — Colômbia
ALDUNATE, Carmen — Chile
ALENCAR, L. Antonio — Brasil
ALICEA, José — Porto Rico
ALLADIN, M.P. — Trinidad e Tobago
AMIGUETTI, Francisco.
ANDRÉS RIBEIRO, Maria — Brasil
ANDY, Adamos — Chipre
ANNA — Brasil
ANTEZANA, Gildaro — Bolívia
ARANTES, Tadeu — Brasil
ARCANCHY, N.d' — Brasil
ARGYROPOULOU, Jeanne — Grécia
ARIMORI, Sumiko — Brasil
ARMSTRAONG, John — Austrália
ARNAL, André Pierre — França
ASDON, Pepe — Bolívia
ATTECK, Sybil — Trinidad e Tobago
AUBREY, William — Guiana
AUGUSTO, Nelson — Brasil
AVILA, Sara — Brasil
AZAMBUJA, Thais — Brasil

B

BALLIE, Alexis — Trinidad e Tobago
BALLOCCO, Mario — Itália
BAPTISTA, Manuel — Portugal
BARCELLOS, Myriam — Brasil
BARDY, Carmem — Brasil
BARRAGAN, Luis — Argentina
BARRETO, Rosa — Brasil
BARROSO, Henrique — Brasil
BARTHOLO, Marina — Brasil
BARTOLO, J. Luiz — Brasil
BELTRAN, Nohra — Bolívia
BENÉ — Brasil
BENJAMIN — Brasil
BENTIVOGLIO, Mirella — Itália
BERCETCHE Juan — Argentina
BERGAMINI, Maria Ivone — Brasil
BERROCAL, Miguel — Espanha
BEZERRA, Nelson — Brasil
BIDO, Candido — Rep. Dominicana
BOESEN, Kjeld — Brasil
BOGDANOVIC, Bogdan — Iugoslávia
BOLIVAR, Elsa — Chile
BONOMI, Maria — Brasil
BORGES, Lucy — Brasil
BRACERO, J. Santiago — Porto Rico
BRANDT, Hannah — Brasil

BRENO — Brasil
BROWN, Roger — EUA
BRUNET, Tereza — Brasil
BRUNO, Claudia Pentagna — Brasil
BRYK, Rut — Finlândia
BUMAJNY, Mariselda — Brasil
BURT, Michael — Paraguai

C

CAFÉ, Vera — Brasil
CAJIGAS, Luis Fermás — Porto Rico
CALANCHINA, Mauro — Costa Rica
CALLENDER, Kenrick — Trinidad e Tobago
CALZOLARI, Pier Paolo — Itália
CAMESI, Gianfredo — Suíça
CAMPOS, Odil — Brasil
CANTI, Ivonne — Brasil
CAPELLO, Francisco — Chile
CAPRICORNE, José — Ant. Holandesas
CARIBE — Brasil
CARD, Bernardo — Brasil
CARRANCAS, Messias — Brasil
CARVALHO JR, Edgar — Brasil
CARVALHO, Flávio — Brasil
CARVAJAL, Mario — Chile
CARVALHO, J. Mariano — Brasil
CASTILLO, Sergio — Chile
CAUTON, Fernando — Brasil
CECHI, Alberto — Brasil
CHANG, Carlisle — Trinidad e Tobago
CHARIF, Rafic — Líbano
CHAROUX, Lothar — Brasil
CHEMAY, Jacques — Bélgica
CHINZON, Bela — Brasil
CHOPIN, Henri — Grã-Bretanha
CHROMIEC, Osmar — Brasil
CHU FOON, Patrick — Trinidad e Tobago
CHUANG, Che — China
CHUN, Sung Woo — Coréia
CILLERO, André — Espanha
CIRNE LIMA, Maria Tomaselli — Brasil
CLARK, Ligia — Brasil
COLOMBINO, Carlos — Paraguai
CLAVER, Ronald — Brasil
CONTRERAS, J. Melendez — Porto Rico
COSGROVE, Miguel — Chile
CORDEIRO, Waldemar — Brasil
CROCQ, Luiz — Nova Caledônia
CRUZ, Luiz Hernandez — Porto Rico

D

DANTAS, Beatriz — Brasil
DARBOVEN, Hanne — Alemanha
DEE, John — Grã-Bretanha
DEL PONTE, Amalia — Itália
DEMANGE, Marcia — Brasil
DEROSSY, L. — Brasil
DI LACIO, Pedro — Paraguai
DI PRETE, Danilo — Brasil
DI SOUZA — Brasil
DIAS, Juan — Porto Rico
DIAS, Olinda — Brasil
DIAS ALDANA, Luiz — Guatemala
DIAS DESA, NEIDE — Brasil
DIEKMANN, Fransge — Ant. Holandesas

DINA, Cogoli — Brasil
DLAMINI, Jessi — África do Sul
DROBOVIC, Juraj — Iugoslávia
DORREGO, Rolando — Venezuela
DUDLEY, Charles — Guiana
DUARTE, Clementina — Brasil

E

ECKERT, Otto — Tchecoslováquia
EDERLYI, Sergius — Brasil
EMJARDEN, Pratuénj — Tailândia
ENEVA, Ekatarina — Bulgária
ERCILLA, Jorge Luna — Argentina
ESTHER GILDA — Brasil

F

FANJUL, Margo — Guatemala
FANZERES, Evans — Brasil
FAVERO, Maria Luíza — Brasil
FAVRE, Indiana — Bolívia
FAY, Frank — Taiti
FERREIRA, Francisco — Brasil
FERRER, Susi — Porto Rico
FIAMINCHI, Hermelindo — Brasil
FIGUEIREDO, Vera de — Brasil
FIORINI, Marcel — França
FLAUSCH, Fernand — Bélgica
FLOOD, Eduard — EUA
FOGAÇA, Paulo — Brasil
FOLON, Jean Michel — Bélgica
FONSECA, Luiz — Brasil
FONTANA, Emilio — Brasil
FRASCONI, A. — Porto Rico
FREITAS, Ivan — Brasil
FRIDMAN, Mauricio — Brasil
FUHRO, Henrique — Brasil
FUKUSHIMA, T. — Brasil
FUSCALDO, Margarita — Costa Rica

G

GALVÃO, Roberto — Brasil
GALVÃO, João Carlos — Brasil
G. GARCIA, Domingo — Porto Rico
GARCIA PONCE, Fernando — México
GAIADEEN, Holly — Trinidad e Tobago
GENILSON — Brasil
GOITIA, David — Porto Rico
GOLANDA, Marie — Grécia
GOLCMAN, Reny — Brasil
GONZALES, Geraldo — Costa Rica
GOSSELINK, Noor — Ant. Holandesas
GRASMANN, Gueisa — Brasil
GREAVES, Stanley — Guiana
GREEN, Alan — Grã-Bretanha
GREENIDGE, Knolly — Trinidad e Tobago
GREGORIO, Luiz — Brasil
GRUPO PESQUISA MUSICAL, S.P. — Brasil
GUIRAGOSSIAN, Paul — Líbano
GUIREY, Silore — Grã-Bretanha
GUIKOV, Anton — Bulgária
GUSMÃO, Solange — Brasil

H

HANSON, Philip — EUA
HARFOUCHE, Nicole — Líbano

HEERDEN, Johanvan — África do Sul
HEERICH, Erwin — Alemanha
HERDIA, Oswaldo Moreno — Equador
HERRERO, Susana — Porto Rico
HOLMES, John — Grã-Bretanha
HOMAR, Lorenzo — Porto Rico
HOXTE, Claude — Guiana

I

IANELLI, Arcangelo — Brasil
IMANA, Gil — Bolívia
INARRA, José Francisco — Brasil
IRIZARRY, Carlos — Porto Rico
ISHAK, Samuel — Trinidad e Tobago
IVANOV, Gueorgue — Bulgária
IVENS — Brasil

J

JACCARD, Christian — França
JOHNSEN, Ulla — Brasil
JONAS, Jorge — Brasil
JONAS, Rose — Brasil
JORDAN, Cesar — Bolívia
JOUNY, Hanan — Líbano
JUAÇABA, Heloisa — Brasil
JULIANA, Elis — Ant. Holandesas

K

KANDINSKY — França
KANG, Tai Sung — Coreia
KAWAGUCHI, Tatsuo — Japão
KIM, Bong Goo — Coreia
KUIFER, Julije — Iugoslávia
KNIGHT, Robert — Grã-Bretanha
KOOCHUNG, Kuang — China
KOUROUSSIS, Nikos — Chipre
KOVATCHEV, Vesselian — Bulgária
KOWN, Young Woo — Coreia
KASHIHARA, Etsureiotu — Japão
KHALIFÉ, Jean — Líbano
KIM, Chong Hok — Coreia
KIM, Kulim — Coreia
KIM, Tchang Yeul — Coreia
KIM, Yoon Sim — Coreia
KIM, Young Goog — Coreia
KLEIMAN, Mauro — Brasil

L

LA PLACA, Alfredo — Bolívia
LACERDA, Carlos E. M. — Brasil
LAENDER, Paulo Roberto — Brasil
LEÃO, Carlos — Brasil
LEE, U-Fan — Coreia
LEE, Woon Shik — Coreia
LEIRNER, Felicia — Brasil
LEVI, Lívio — Brasil
LEVY, Carlos Roberto — Brasil
LIAD, Shion Ping — China
LIMA, Roberto M. — Brasil
LISBOA, Fernando — Brasil
LIZARRAGA, Antonio — Brasil
LLORT, Salvado — El Salvador
LOPES, Axemar — Brasil
LOPES, Joana — Brasil

LOPEZ, Domingo — Porto Rico
LOUTTRE, Marc Antoine — França
LUDOLF, Rubem — Brasil
LUGAN, Luis — Espanha
LUIZ — Brasil
LUZ, Edison da — Brasil

M

MABE, Mabanu — Brasil
MACEDO, Ronaldo — Brasil
MAGALHÃES, Gastão — Brasil
MAGIN, Arthur — Trinidad e Tobago
MAIKEN, Anne — Brasil
MAIOLINI, Ana Maria — Brasil
MAJOZI, Philda — África do Sul
MAMBER, Miriam — Brasil
MANES, Pablo Curatella — Argentina
MARCANO, Eb — Ant. Holandesas
MARTINEZ, Selmo — Paraguai
MARTIN GARCIA, Juan Carlos — Espanha
MARTINO, J. A. Torres — Porto Rico
MARTINS, Claudio — Brasil
MARTINS, Josias — Brasil
MARTINS, Maria — Brasil
MARTINS, Roberto — Brasil
MARTINS, Romanita — Brasil
MARTORELL, A. — Porto Rico
MATOS, Matilde — Brasil
MATOSO, Leonard — África do Sul
MATTAR, Ricardo Rogério — Brasil
MAZZA, Marcio Lucas — Brasil
MAZZEI, Ana Maria — Venezuela
MAZZONI, Marcos — Brasil
MEDEIROS, Aderson — Brasil
MELO BUENO, Laura — Brasil
MEJIAS DE GANNES, Hettie — Trinidad e Tobago
MENDES DE SOUZA, Aldir — Brasil
MENDEZ, Alberto — Paraguai
MERCADO, Joaquim — Porto Rico
MEREINES, Ivo Pedro — Brasil
MEREINES, Sulamita — Brasil
MESSENSEE, Jürgen — Áustria
MESTRINER, Odila — Brasil
MICHELLI, Julio — Porto Rico
MIKHAILOV, Mikhail — Bulgária
MIR, Antonio — Brasil
MORAIS, Carlos — Brasil
MORI, Emi — Brasil
MOURA, Carlos — Brasil
MOYA, Roberto — Porto Rico
MRAZEK, Bohdan — Tchecoslováquia
MUDADO, Gavino — Brasil
MUÑOZ, Aurelia — Espanha
MURAD, Virginia — Brasil
MYLCHREES, T. Ronald — África do Sul

N

NELLENS, Roger — Bélgica
NESCH, Rolf — Noruega
NEVES, Francisco — Brasil
NILSSON, Gladys — EUA
NITCHEVA, Milka — Bulgária
NOGUEIRA LIMA, Maurício — Brasil
NOVIELLO, Décio — Brasil
NUTT, James — EUA
NXUMALO, Ester — África do Sul

O

OCIEPKA, Teofil — Polónia
ODRIOZOLA, F. — Brasil
OKUBO, Emilia — Brasil
OKUMURA, Lidia — Brasil
OLIVA, Monica Mattar — Brasil
OLIVEIRA, Joaquim Arnaldo de Paiva — Brasil
OMAR RAYO — Colombia
ORLANDI, Alicia — Argentina
ORR, Chis — Grã-Bretanha
ORTIZ, Luis Abraham — Porto Rico
OVIEDO, Ramon — Rep. Dominicana

P

PAEZ, Roberto — Argentina
PAINITZ, Hermann — Áustria
PALMEIRA, Antonio — Brasil
PANSERA, Desiderio — Brasil
PAOLINI, Giulio — Itália
PARAISO, Juarez — Brasil
PASCHKE, Edward — EUA
PATRICE, Hugues — França
PAULO EMILIO — Brasil
PEDRA, Jamison — Brasil
PELLERANO, Soney — Rep. Dominicana
PEREIRA NUNES, Silvia — Brasil
PEREIRA, Eduardo Carlos — Brasil
PEREZ, Guillo — Rep. Dominicana
PEREZ, Mathilde — Chile
PHOENIKARIDES, Michael — Chipre
PIGNATARIO, Angelo — Brasil
PINHEIRO, J. — Brasil
PINHEIRO JUNIOR, Osmar — Brasil
PISTILLI, Hugo — Paraguai
PONS, Isabel — Brasil
POPE, Kerig — EUA
PORTO, Sergio Augusto — Brasil
PRELLER, Alexis — África do Sul
PREYAKANITBHONG, Thakol — Tailândia

Q

QUALISONI, Italo — Brasil
RADEV, Constantin — Bulgária
RAMBERG, Christina — EUA
RAMPISSEON, Sonnybal — Trinidad e Tobago
RAMIREZ AMAYA — Costa Rica
RESMOND, Jean Pierre — Brasil
REZENDE, Marcos Tulio — Brasil
RHABELO — Brasil
RIBEIRO, Ligia T. Brasil
RIBEIRO, Suely Piza — Brasil
RICHTER, Vjenceslav — Iugoslávia
RINKE, Klaus — Alemanha
RIPLEY, Seo — Rep. Dominicana
RIQUELME, William — Paraguai
ROCHET, José Luiz — Porto Rico
ROCHA, Edgar — Brasil
ROCHA, Susana — Brasil
RODA, Juan Antonio — Colombia
RODRIGUES, Ignácio — Brasil
RODRIGUES VELASCO, Carlos — Bolívia
RODRIGUEZ, Juan Luis — Costa Rica
RODRIGUEZ ZAMBRANA, Gonzalo — Bolívia
ROMAN, CASTILLO — Chile

ROMAND, Jaime — Porto Rico
 ROMER, Margot — Venezuela
 ROMOND, Wouter — Ant. Holandesas
 ROSA, R. Rivera — Porto Rico
 ROSSI, Barbara — EUA
 ROUCARD, Claude — França
 RUSKOV, Peter — Bulgária

S

SAITO, Satoshi — Japão
 SALDANHA, Ione — Brasil
 SAMARANICKREMA, Tilak — Ceilão
 SAMBOLIN, Nelson — Porto Rico
 SAMBURSKY, M.B. — Brasil
 SANTANDER, Cristina — Argentina
 SANTOS, Abelardo — Brasil
 SANTOS DUARTE, José — Brasil
 SANTOS, Géu — Brasil
 SANTOS, Gilberto — Brasil
 SARUBY, Valdir — Brasil
 SARUÉ, Gerty — Brasil
 SARVIS, J.G. — Porto Rico
 SAVDRY, Ron — Guiana
 SCHASFOORT, Ben — Ant. Holandesas
 SCOTT, A.D. — Jamaica
 SENBERG, Jan — Austrália
 SENDIN, Armando — Brasil
 SERPA, Ivan — Brasil
 SERRA, Haroldo — Brasil
 SERRA, Paolo — Grã-Bretanha
 SHIMA, Kuniichi — Japão
 SHIMOTANI, Chihiro — Japão
 SILVEIRA, Claudio M. — Brasil
 SIMATRANG, Sone — Tailândia
 SIQUBU, Ephraim — África do Sul
 SLONGER, Penny — Grã-Bretanha
 SOARES, Teresinha — Brasil
 SOBRINO, Carmelo — Porto Rico
 SOCORRO, German — Venezuela
 SOLER NUNES, Ignácio — Paraguai
 SOMOZA, Miyuca — Porto Rico
 SONG, Burn Soo — Coreia
 SOONG, Soo Nam — Coreia
 SOUBRIER, Juan Gomes — Espanha
 SOUZA, Hamilton — Brasil
 SOUZA, Joaquim — Brasil
 SOUZA NETO, Manfredo — Brasil
 SPARAPAN, Antonio Celso — Brasil
 SQUIRES, Nina — Trinidad e Tobago
 STAROWIEYSKY, Franciszek — Polónia
 STEFANOV, Preka — Grécia
 STONE, William — Venezuela
 STEPANENKO, Bobby — Brasil
 SUWUTHO, Karmol — Tailândia
 SUZUKI, Yukio — Brasil

T

TABARA, Enrique — Equador
 TAKAMATSU, Jiro — Japão
 TANTISUK, Sawasdi — Tailândia
 TAPIO, Wirkalla — Finlândia
 TARSILA — Brasil
 TCHANGCHALOK, Iltripol — Tailândia
 TCHOMAKOV, Radostin — Bulgária
 TEXEIRA LOPES, Gil — Portugal
 TEIXEIRA NETTO — Brasil

TEIXEIRA, Vitorina S. — Brasil
TEJADA, Leonardo — Equador
TOVAGLIA, Pino — Itália
TUFINO, Rafael — Porto Rico
TUNAS, Luiz Augusto R. — Brasil
UBI BAVA — Brasil
ULMAN, Misha — Israel
UM, Tai Yung — Coréia

V

VALDOVINOS, Victoria — Paraguai
VALE, Marcella — Brasil
VALENTIM, Rubem — Brasil
VAUCROSSON, Noel — Trinidad e Tobago
VAZQUEZ, Isabel — Porto Rico
VERA, Eduardo — Porto Rico
VERGARA GREZ, R. — Chile
VIAL, Matias — Chile
VIDALES, Julian Martin — Espanha
VIEGO, Naná — Brasil
VIEIRA, Roberto — Brasil
VILLACIS, Anibal — Equador
VILLALBA, Dario — Espanha
VOHANKA, Jindrich — Tchecoslováquia

W

WAGNER, Renato — Brasil
WAKAE, Kanji — Japão
WARASHOON, Decha — Tailândia
WATBOT, Robert — Brasil
WATSON, Barrington — Jamaica
WEDGBURY, David — Grã-Bretanha
WEGA NERY — Brasil
WESTERMANN, H.C. — USA
WILLIAMS, Aubrey — Grã-Bretanha
WINOGRADO, Marilu — Brasil
WIRSUM, Karl — EUA
WLADYSLAW, Anatol — Brasil
WONGARAM, Sanya — Tailândia
WOUK, Bia — Brasil
WU, Shiuan Shun — China

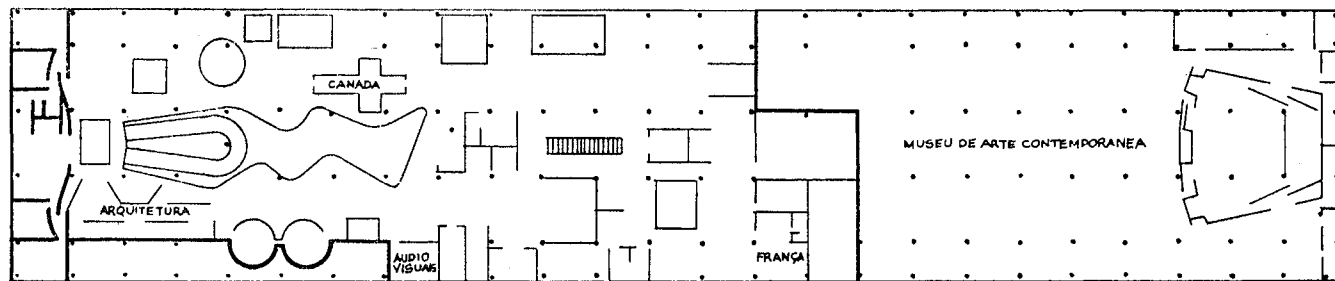
X

XICARA, Rolanda Ixquiac — Guatemala
XIMENES — Brasil

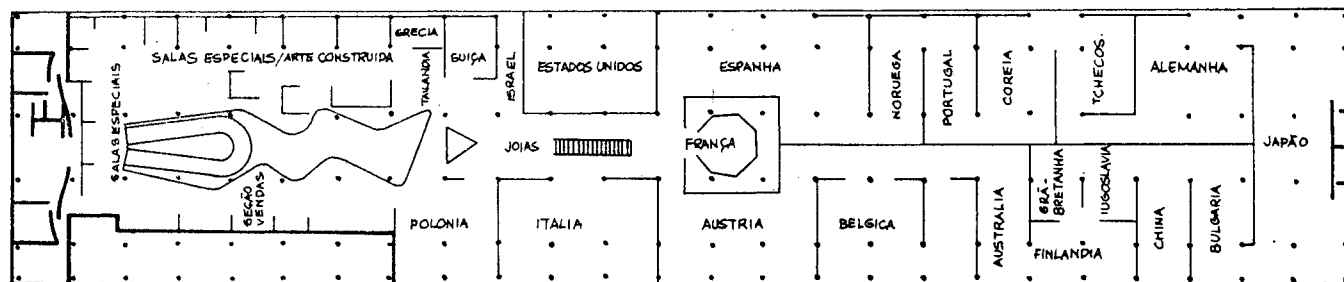
YORDANOV, Ivan — Bulgária
YOSHIOKA, Hiroto — Brasil
YOSHIDA, Ray — EUA

Z

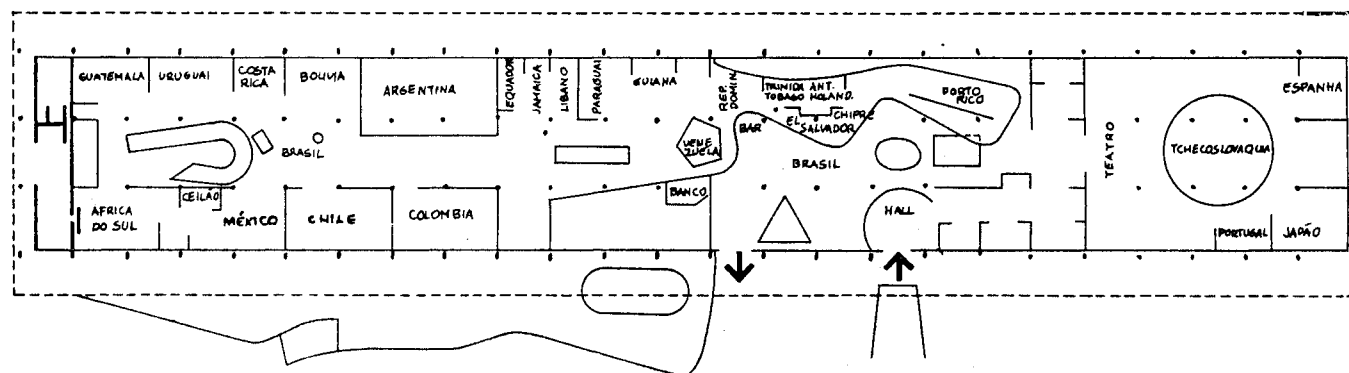
ZABALA, Maria — Venezuela
ZALUAR, Abelardo
ZAMMA — Brasil
ZANOTTO, Luigi — Brasil
ZEN, Giancarlo — Itália
ZIMMERMANN, Carlos Eduardo — Brasil



3º PAVIMENTO ARTE - COMUNICAÇÃO / BRASIL - FRANÇA - CANADA / AUDIO-VISUAIS / SALA ARQUITETURA



2º PAVIMENTO PARTICIPAÇÃO ESTRANGEIRA / BRASIL - SALAS ESPECIAIS - HOMENAGENS



1º PAVIMENTO PARTICIPAÇÃO ESTRANGEIRA

TERREO PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA / TEATRO

