

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES DA UNESP - SP
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES VISUAIS

VOCABULÁRIO ICONOGRÁFICO;
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PLÁSTICO



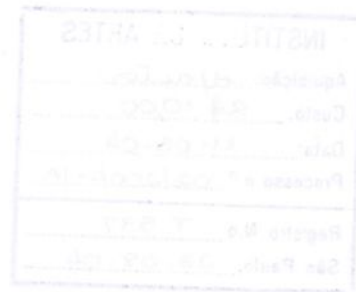
Sergio Nicolitcheff

SÃO PAULO

2004



Sergio Niculitcheff)



VOCABULÁRIO ICONOGRÁFICO;
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PLÁSTICO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Paulista "Julio Mesquita Filho", Campus de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Artes (Área de Concentração; Artes Visuais/Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte).

Orientador: Prof. Dr. João J. Spinelli.



São Paulo
2004



Sergio Niculitcheff

VOCABULÁRIO ICONOGRÁFICO;
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO DISCURSO PLÁSTICO.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Artes da Unesp-SP
Área de concentração: Artes Visuais

Data de aprovação: / / 2004.

Banca examinadora;

Instituição

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____



de sua formação.

A Paulo Momo, in memoriam.

Agradecimentos

A meus pais. A Kakau, Arthur e Olívia pelo apoio.

Ao Prof. Dr. João J. Spinelli pela paciência e norteamento do processo.

A Rejane Cintrão pelo auxílio. A Cristina Pereira da Silva por sua colaboração. Aos professores e colegas que tornaram prazeroso o convívio na UNESP. Finalmente, de um modo geral, a todas as bibliotecárias que de alguma forma auxiliaram-me neste trabalho.

Resumo

Esta pesquisa destaca a importância da década de oitenta no Brasil, a partir de uma abordagem histórica centrada preponderantemente nos aspectos das artes plásticas e mais especificamente na pintura deste período, que foi chamado de volta à pintura e de *Geração 80*. Um estudo das principais mostras, dos artistas mais significativos e das suas implicações e derivações. No segundo capítulo relato, através de uma breve descrição, minha trajetória artística (1975-2003) pontuada de várias fases e as exposições individuais e coletivas mais importantes. Na terceira parte descrevo um estudo de caso sobre a confecção de uma série de pinturas realizadas entre 1998 a 2001 para a mostra intitulada **Tamanho Único**. Uma análise detalhada de todas as etapas do meu processo pessoal de confecção de obras, onde relato passo a passo, desde a idéia inicial, passando pela feitura dos desenhos e estudos preliminares, até a execução da obra e da montagem desta exposição.

Palavras-chave: *História da Arte; Arte Contemporânea; Arte Brasileira; Geração 80; Pintura; Criatividade; Técnicas de pintura.*



Abstract

This research emphasizes the 80's importance in Brazil, from a historical approach centered preponderantly in the plastic art aspects and more specifically in the painting of this period, known as return to the painting and *80's Generation*. This paper presents a study of the main exhibits, the most significant artists and its implications and derivations. In the second chapter, I report, through a short description, my artistic trajectory (1975-2003) pointing out the many phases and the more important individual and collective exhibitions. In the third part I describe a case study on the making of a painting series carried through from 1998 to 2001, for the exhibition titled **One Size Only (Tamanho Único)**. A detailed analysis of all the stages of my personal creational workmanship process, in which I describe it step by step, from the initial idea, the preliminary drawings and studies, to the producing of the work and the set up of this exhibition.

Keywords: *History of Art; Contempony Art; Brasilam Art; 80's Generation; Painting; Criativity; Tecnics of Painting .*

Sumário

Resumo	1
Abstract	2
Sumário	3
Introdução	4
Abertura Pictórica	12
Tabela 01 – Cronologia das principais mostras coletivas	77
Tabela 02 – Artistas participantes das principais mostras coletivas	78
Opção pela Pintura	79
O Processo de construção do Discurso Plástico	120
Idéia/concepção	124
Desenhos/estudos	131
Pintura/execução	137
Montagem/exposição	149
Conclusão	167
Bibliografia geral e específica	170
Tabela 03 – Ficha técnica das obras	176
Crédito das figuras	177
Anexos	178

Introdução

Meu interesse por artes plásticas e especificamente pintura vem de longa data; desde muito cedo manifestei interesse por atividades artísticas em geral. Recordo-me que quando cursava o ginásio havia a matéria “Desenho” – pois naquela época ainda não existia a disciplina Educação Artística; sendo assim, o conteúdo ministrado era essencialmente o de desenho geométrico. Certo dia, quando o professor dava início à aula, entrou na sala uma funcionária da secretaria da escola para avisá-lo a respeito de um recado importante sobre algum problema em sua casa. O professor teria que se ausentar da aula. Colocou então uma cadeira sobre a mesa e um guarda-chuva aberto sobre a cadeira, pedindo que desenhássemos esse arranjo para ser entregue na próxima aula, e se retirou para resolver seus assuntos particulares, obviamente deixando um bedel tomando conta da classe. Creio que foi nesse dia que tomei consciência da minha facilidade para desenhar. Certamente o desenho não resultou em nada excepcional, porém, para mim foi uma surpresa e satisfação muito grande. Creio que foi esse acontecimento que desencadeou meu interesse inicial por desenho e, conseqüentemente, depois para a pintura e a arte de uma maneira geral. Pode-se dizer que descobri que sabia desenhar e que gostava desta atividade, numa aula de desenho que o professor não pôde estar presente.

Esse interesse pelo desenho levou-me a cursar entre 1975 e 1978 o colégio técnico IADÊ - Instituto de Artes e Decoração - onde mantive meus primeiros contatos com disciplinas ligadas às artes plásticas e voltadas a atividades artísticas, com enfoque tanto na



parte prática quanto na teórica. Nesse período iniciei a produção de trabalhos pessoais, paralelamente aos exercícios didáticos, tendo participado de algumas exposições. Conheci e estabeleci relações com pessoas de interesse comum em arte, professores e alunos, com alguns dos quais até hoje mantenho contato, como Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino. Os trabalhos que desenvolvi nessa época ainda eram imaturos e incipientes (como os de todo jovem iniciante), contudo já manifestava uma noção do que pretendia fazer, ou seja, já tinha estabelecido minha opção pelo trabalho artístico e a decisão de continuidade no aperfeiçoamento plástico e nas técnicas pertinentes a essa linguagem.

Dado o meu interesse pela área e prosseguindo nos estudos, frequentei em seguida o curso de Licenciatura em Educação Artística com especialização em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes, comparecendo também informalmente na FAAP, onde tinha vários amigos.

Após a conclusão do curso em 1980, viajei para a Europa com Ciro Cozzolino, permanecendo a princípio por quatro meses em Madrid. Lá expusemos e conhecemos dois artistas paulistas, José Leonilson e Luis Zerbini, que haviam estudado na FAAP. Em seguida fomos a Paris, onde residi por cerca de sete meses. Durante a estadia na capital francesa, trabalhamos para a *Galerie Belecasse* na produção de obras em relevo de Arthur Luis Piza, artista brasileiro radicado em Paris. Eu e Ciro também participamos de exposição coletiva na galeria do *Espace Cultural Latino Americain*.

De volta ao Brasil (Ciro permaneceu em Paris), com várias pinturas na bagagem e muito interesse em mostrar esses trabalhos, combinei com Romagnolo para fazermos uma exposição coletiva: ele, sua namorada Leda Catunda e Ciro, que remeteria suas obras de Paris. Reunimo-nos e fizemos a proposta ao Museu de Arte Contemporânea - MAC-USP, que foi aceita pela então diretora Aracy Amaral a qual também sugeriu a participação de Ana Tavares, que também havia encaminhado ao MAC uma proposta de instalação com o uso de



pintura. Ana era aluna da FAAP e amiga de Sérgio e de Leda. A exposição foi denominada *Pintura Como Meio*, e o texto de apresentação para o catálogo foi escrito pela própria Aracy Amaral. Coincidentemente, todas as obras expostas eram na técnica de pintura sobre tecido, e nenhuma delas tinha chassi. A mostra teve uma boa repercussão na mídia e foi bastante comentada no meio artístico do período.

No ano seguinte – 1984 – fomos convidados a participar de uma outra exposição, maior, que estava sendo organizada no Rio de Janeiro com cento e vinte e três artistas. A mostra aconteceu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Intitulava-se “*Como vai você geração 80?*” e foi um marco para as artes plásticas no Brasil e para o movimento então preponderante, de retorno à pintura.

Em 1985, Leonilson e Leda participaram da Bienal Internacional de São Paulo. Leonilson, Ciro e Romagnolo tiveram durante uma época ateliê juntos e realizaram uma exposição com Leda. Depois disto, outros fatos e exposições aconteceram, e a pintura tomou vulto predominando como manifestação artística do período.

Sucessivamente tive ateliês coletivos, nos quais fui “companheiro de trabalho” dos artistas Paulo Whitaker, Nazareth Pacheco, Antonio Malta, Marcelo Cipis, Luiz Sôlha, Renata Barros, Adriana Rocha, e outros mais. Agora trabalho num ateliê localizado na sobreloja do prédio onde resido atualmente. Em outras sobrelojas do mesmo prédio trabalham Marcelo Cipis, Antonio Malta e em outra João Carlos de Sousa, Marcus Vinicius e Mauro Dias.

Creio que para haver melhor compreensão de qualquer produção artística, pressupõe-se uma interação do conhecimento e do estabelecimento das relações de caráter ligadas ao tempo e ao espaço em que a produção foi concebida, situando-a através de movimentos com conceitos generalizantes. Passadas duas décadas da chamada “Geração 80”, estabelece-se um distanciamento ainda prematuro para realizar uma análise e uma reflexão mais profunda dos acontecimentos do período, possibilitando entretanto efetuar um breve balanço sobre a arte



produzida pelos artistas dessa época, e mesmo para tecer algumas considerações sobre o ocorrido, diagnosticando seus possíveis e eventuais desmembramentos na arte da atualidade. Apesar da pouca existência de material bibliográfico à disposição referindo-se especificamente ao assunto, foram consultados para esta pesquisa sobretudo os textos críticos de catálogos e reportagens de periódicos. Abordo preponderantemente aspectos ocorridos em São Paulo, e em especial devido à minha condição de artista plástico atuante nesta cidade, que me possibilitou um contato mais próximo com os eventos, fatos descritos e personagens envolvidos. Tenho a intenção de efetuar uma abordagem por intermédio deste trabalho, analisando os conceitos e ideologias do que foi esse movimento de volta à pintura no Brasil, na década de 80. O desenvolvimento de meu projeto de pesquisa foi baseado em torno do problema de como a produção da minha obra artística se posiciona neste contexto. Pretendo enfocar dentro deste panorama artístico os artistas e fatos mais significativos, relacionando-os à produção do meu trabalho, pois tendo atuado ativamente como artista plástico há vários anos e, em especial, tendo como principal atividade o exercício da pintura, não só minha carreira artística, como também a de vários outros artistas tomaram impulso nesse período.

Embora de fato haja pouca bibliografia específica disponível sobre o assunto, fiz uso e tenho como referencial preponderante o texto de Roberto Pontual, embasado fundamentalmente no livro *Explode Geração*, no qual – apesar de ter sido escrito “no calor da hora”, pouco antes da realização das exposições instauradoras do movimento (foi lançado simultaneamente à mostra do Parque Lage), e por isto mesmo, é objeto de críticas ou reservas quanto ao seu caráter “passional” e sem um recomendável distanciamento dos assuntos tratados – o autor em suas considerações delineia com lucidez o período e a constituição do que ficou conhecido, com referência ao nome da exposição do Parque Lage: *Geração 80*. Recorri também às obras de outros autores que se referem ao sucedido, em textos críticos de livros/catálogos de exposições sobre artistas participantes ou envolvidos nessa retomada dos



procedimentos pictóricos. Busquei referências em artigos e textos divulgados na imprensa, que de alguma maneira aludem ou se relacionam ao movimento e que, a despeito de pulverizados em várias fontes, expõem conceitos e posições sobre os acontecimentos (Amaral, 1985 e 1992; Lontra, 1984; Morais, 1984 e 1992; Mesquita, 1998; Chiarelli, 1987 e 2001; Basbaum, 1988; Tassinari, 1985; dentre outros). Também me auxiliou enormemente a exposição 2080 realizada no MAM-SP no início deste ano aproveitando a efeméride, pois além da mostra propriamente dita, possibilitou uma reedição de documentos e suscitou debates e revisões do período através de novos textos e discussões.

A estrutura do meu trabalho foi desenvolvida a partir de um enfoque cronológico e hierárquico, sendo dividida em três partes estanques, porém inter-relacionadas.

No primeiro capítulo enfoco a *Geração 80*, contemplando questões históricas e contextuais relativas à retomada preponderante de procedimentos pictóricos. Estabeleço uma análise dos antecedentes da volta à pintura no Brasil, e de como se deu sua instauração e alguns de seus desdobramentos na atualidade, numa abordagem que pretendo que se amplie mais. Conquanto no Brasil o movimento de retorno à pintura esteja historicamente ligado ao restabelecimento da democracia e da abertura política, este fenômeno também ocorreu concomitantemente em outras grandes metrópoles do mundo, configurando um movimento maior envolvendo questões da arte em âmbito mundial e, conseqüentemente, com ecos no Brasil. Também reflito sobre definições de arte brasileira e proponho indagações de como se apresenta a identidade de uma estética própria a partir de suas particularidades, e ainda, como ela se relaciona com aspectos da arte internacional. Para tanto determino paralelos entre as manifestações correspondentes em nível mundial e as derivações de procedimentos artísticos que determinaram os paradigmas estéticos norteadores ocorridos no desenrolar subsequente. Pretendo enfocar estas mostras significativas e os matizes da produção, a retomada da gestualidade imbuída na valorização da expressão e na pujança simbólica da imagem e dos



procedimentos pictóricos e os artistas mais representativos a partir da análise dos textos críticos que de alguma maneira abordam e discutem o período. Relato a exposição do Parque Lage e situo que anteriormente a ela houve pequenas mostras pontuais, entretanto de significativa importância para o contexto do período, e posteriormente também ocorreram outras mostras incluindo a Bienal da Grande Tela. Tendo vivenciado o período e tendo participado de mostras fundantes, pretendo com este primeiro capítulo de minha pesquisa delinear uma panorâmica em torno da volta à pintura no Brasil na década de oitenta.

Existe um ditado que diz que na realidade não existem fatos, e sim as versões dos fatos, procuro neste capítulo da pesquisa dar um depoimento e minha visão dos acontecimentos, a partir de minha participação ativa neste processo e também por presenciar alguns dos momentos fundantes. Tendo consciência de que as “gavetas” da história da arte servem freqüentemente como recurso didático para compreensão da evolução temporal, normalmente a tendência é de achatar os acontecimentos reduzindo as suas significâncias, e a historicidade aloca a produção da maneira que melhor lhe aprouver. Entretanto tento mostrar que os artistas são possuidores de valores intrínsecos e de particularidades intransferíveis, independentemente de alocações generalizantes do processo histórico, formando várias constelações com linguagens preferenciais, e tribos estéticas com nichos de abordagens distintas, conscientes ou não, possuidoras de especificidades próprias derivativas do processo como um todo. O circunstanciamento será dado preponderantemente aos acontecimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde o final da década de 70 até a atualidade, pesquisando as principais exposições e os artistas mais significativos.

No segundo capítulo faço um recorte da primeira parte abordando principalmente minha trajetória artística particular: apresento minha produção artística individual, situando e detalhando o desenvolvimento da minha carreira profissional como artista plástico relacionado a este panorama e dentro de um contexto mais amplo. Para isto faço uma

descrição da minha trajetória artística, situando cronologicamente o desenvolvimento de minha produção pictórica contextualizada nesta questão através de textos críticos, remontando ao início dos anos 70 até o presente.

O embasamento desta segunda parte foi dado através de pesquisa em textos críticos coletados em catálogos e periódicos nos quais os autores se referem à minha obra, ou que estabelecem relações diretas ou indiretas com o meu trabalho (Araújo, 1989, 1994 e 1996; Chiarelli, 1997 e 1989; Amaral, 1983; Xavier, 1985 e 1991; Machado, 2001; entre outros). Descrevo e comento sobre as particularidades estilísticas e as eventuais mudanças de fases no desenvolvimento de meu trabalho. Para ilustrar essas trajetórias pontuei-as com imagens significativas da produção pictórica de cada período.

No terceiro e último capítulo há um estudo de caso focalizando a realização de obras de uma série específica de minha produção recente, e de como se procede a execução da obra artística. São descritas as etapas do processo criativo particular, desde a concepção e a realização, até a montagem final da obra. A fim de situar esta questão e tendo minha obra como referencial norteador, estabeleço a hipótese de que se torna necessária a construção por meio de determinados componentes para a elaboração de um discurso plástico particular. A ênfase no tema é dada a partir destes elementos constituintes do processo que denomino de “vocabulário iconográfico”. Também é feita uma análise classificatória das pinturas através de uma associação dos assuntos tratados nas obras organizadas em grupos temáticos. Todavia, esta pesquisa não tenciona efetuar análises com o intuito de fornecer interpretações ou leituras das obras, mas apenas uma abordagem de ordem técnica preponderantemente ligada às questões práticas e no que se refere à execução das pinturas. Para tanto, este capítulo é constituído também de acompanhamento da produção pictórica por intermédio de estudo de caso, girando em torno da feitura da obra e de como se dá a realização das pinturas. Para chegar a uma descrição pormenorizada das etapas particulares constituintes do meu

processo artístico, e do procedimento desde a concepção e o surgimento das idéias até a execução final do trabalho, recorri à obra *Arte e Percepção Visual*, de Rudolf Arnheim. Tomei como referência para este capítulo o desenvolvimento e a execução de pinturas da série **Tamanho Único**, expostas em 2001 na galeria Val de Almeida Jr, esta série de obras foram produzidas no período entre 1999 a 2001.



Abertura Pictórica

“Até que enfim alguma coisa que eu queria ter feito”
(Marcus Lontra sobre mostra de Leonilson em 1983)

A década de 80 no âmbito internacional ficou marcada de forma significativa, para as artes plásticas pelo retorno à pintura, principalmente através da Transvanguarda italiana e do Neo-expressionismo na Alemanha, e incluído neste quadro também se fez presente na arte produzida no Brasil, com matizes singulares e particularidades relativas à conjuntura daquele momento. Para melhor compreensão daquele período torna-se necessário inserir os acontecimentos artísticos com o contexto político e social, pois o Brasil enfrentava uma situação singular: uma ditadura (ainda que enfraquecida e desacreditada, porém com aspirações à abertura política, lenta e gradual). A sociedade vivia sob uma síndrome de repressão e tortura que imperou no País de 1964 até meados dos anos 80. Isto também se refletia na produção artística da época, e o espírito de resistência e um certo dogmatismo na politização também impregnavam as questões no âmbito artístico.

Os jovens de seus vinte e poucos anos cresceram na ditadura, e o prenúncio da abertura contaminava o ambiente no início da década de oitenta. Em janeiro de 1983 foi apresentada no Congresso Nacional uma emenda do deputado Dante de Oliveira, que restabelecia eleições diretas para presidente da República, suprimidas pela ditadura militar de 1964 com a deposição do Presidente João Goulart. Lideranças políticas criaram uma frente suprapartidária pela volta ao regime democrático e vários comícios mobilizaram a nação. No último, em 16 de abril de 1984, na Praça da Sé, em São Paulo, mais de um milhão de pessoas pediu “Diretas-Já” (Figura 01). A emenda foi derrotada devido à ausência de quórum, faltando 22 votos para a maioria dos dois terços necessários à mudança. A força do movimento popular culminou influenciando a votação indireta, que em 15 de janeiro de 1985 elegeu Tancredo Neves à Presidência da República.

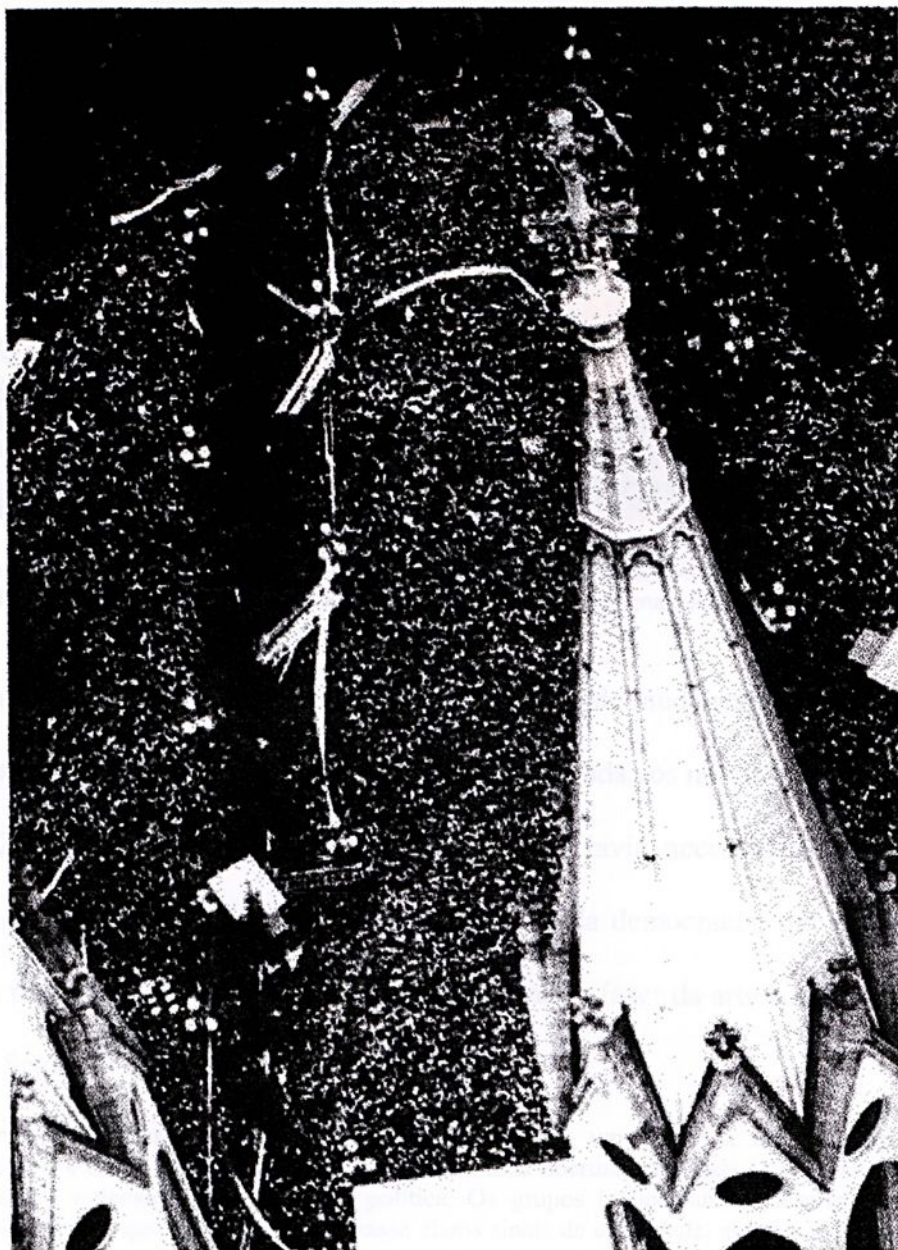


Figura 1 – Comício na Praça da Sé, São Paulo e 16 de abril de 1984.

O Brasil pulsava com as batidas do *rock* e a proliferação de casas noturnas e rádios visando à difusão das novas bandas de *rock* nacionais. Aconteceram o “*Rock in Rio*” e a implantação da MTV brasileira, com a inevitável descoberta do mercado fonográfico (Figuras 02 e 03). No teatro despontava, entre outros, o grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* com espetáculos lúdicos e bem humorados, sem os ranços e o engajamento da dramaturgia da década anterior. A Aids surgiu rondando a década e rapidamente começou a fazer vítimas estimulando um conservadorismo nos costumes.

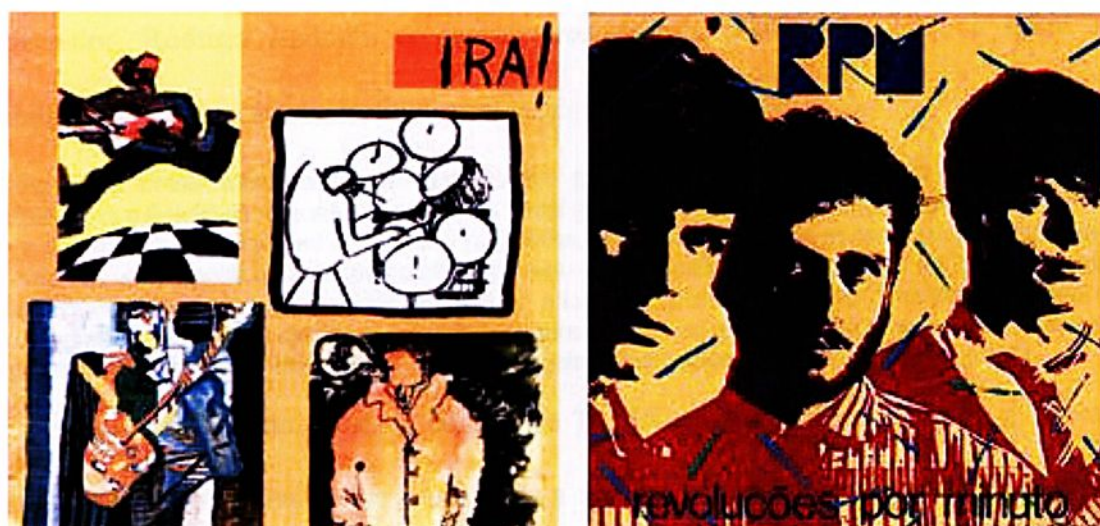


Figura 2 – Capas do disco “Mudança de comportamento” do grupo Ira! de 1986, com desenhos de Dora Longo Bahia, Ana Cíça, Paulo Monteiro e Camila Trajber e “Revolução Por Minuto” do grupo RPM, capa de Alex Flemming.

Dentro deste quadro, era premente a necessidade de mudança e revisão no contexto da produção artística e da busca de uma identidade sintonizada aos novos tempos; Marcus Lontra (1995, p.12) escreveu sintetizando esta ansiedade: “Havia necessidade de uma produção artística que buscasse as ruas, que preparasse a festa da democracia, que fosse estandarte e hino de um novo país que nascia. A nova geração queria fazer da arte o seu retrato e o retrato do Brasil”. Segundo a visão de Ana Maria Branbilla:

A década de 80 surgiu como uma tela em branco para um grupo de artistas plásticos brasileiros. Convidativo e excitante, o contexto social oferecia toda liberdade desejada ao processo criativo. O Brasil saboreava a redemocratização de sua política. Os grupos intelectuais se desarmavam após anos de militância. Ainda que a economia mostrasse claros sinais de debilidade, as artes plásticas instituíram um terreno fértil para o ressurgimento da pintura na produção contemporânea. (BRAMBILLA, 2003)

O que estava em estado embrionário e prestes a se manifestar era uma estética que de certa maneira iria de encontro ao que estava instaurado e em oposição aos conceitos e ao espaço autêntico conquistado na década anterior. No final da década de 70 predominavam, por um lado, os dogmas da arte construtiva, impregnada com uma estética baseada no racionalismo formal manifestada pelo Concretismo, e por outro lado, a visibilidade legítima do experimentalismo do Neoconcretismo desenvolvendo proposições de caráter participativas na busca de experiências vivenciais particulares, tanto do artista e do objeto artístico quanto

do espectador. Rodrigo Andrade comenta a respeito da pintura figurativa e sobre esta “academia do novo” que estava institucionalizada:

Mas havia, nesses movimentos, um forte caráter proibitivo. Não se podia pintar quadros, pois isso alimentava o fetiche da mercadoria, não podia haver gestualidade, pois isso indicava um estilo pessoal que era um ingênuo culto ao mito do artista... [...] Enfim, uma série de normas se estabeleceram rapidamente formando uma espécie de academia contemporânea – uma “academia do novo”, ou da “arte avançada” – determinando o que arte deveria ser, ou melhor: não ser. [...] Ao ser banida da “arte avançada” nos anos 70, a pintura ganhou um caráter de rebeldia nos anos 80 que nos animou a buscar uma visualidade vulgar que contrastasse com a “alta cultura” daquele conceitualismo chato. (ANDRADE, p. 46, 2003)

Presente também no, final da década de 70, foi a Arte Conceitual tendo a figura de Josef Kosuth como seu idealizador, postulando a desmaterialização do objeto artístico em que os artistas proclamavam: A arte é a idéia da arte. No anseio por mídias alternativas também eram detectadas as presenças significativas da Arte Postal, Vídeo-arte e da Xeroarte davam mostras no momento artístico. Roberto Pontual (1984, p.27) assim se pronunciou sobre a situação da pintura: “A palavra de ordem era incisiva: da antiarte à arte total. Quem saía necessariamente de cena, na circunstância, era a pintura”, e continuou:

A escuridão do sistema empurrava a uma indagação subterrânea e a uma tática de guerrilha para as quais os artistas faziam uso, em particular, dos recursos fotográficos, das instalações, dos ambientes e das performances, sem falar nos poucos ensaios mais resolvidos com a vídeo-arte. (PONTUAL, p.11, 1984)

Presença marcante nesta conjuntura teve o crítico e historiador Walter Zanini, árduo defensor da arte neoconcreta perante a direção do Museu de Arte Contemporânea da USP e curador das XVI e XVII Bienais e das exposições de Jovem Arte Contemporânea entre 1963 e 1977, também responsável pela instauração dos cursos da Escola de Comunicações e Artes da USP. Contudo os desejos e as atenções começavam a tomar outra direção, e se iniciava um interesse voltado para a pintura, como anota Zdenek Felix:

Passada quase uma década de arte conceitual, de fundamento intelectual, que se abria à linguagem e aos processos do pensamento, e que se orientava pelos “meios de comunicação” como o cinema, o vídeo e a fotografia, muito populares no período entre 1970 e 1980, o pendulo da arte oscilou novamente para o “quadro”. (FELIX, 2003, p.24)

Marcus Lontra (1995, p.12) associa os anseios e momentos de euforia do movimento pelo estabelecimento dos direitos civis, através da mobilização das *Diretas Já*, como reflexo ecoado pelo retorno e pela importância dada à pintura: “Havia necessidade de uma produção artística que buscasse as ruas, que preparasse a festa da democracia, que fosse estandarte e

hino de um novo país que nascia. A nova geração queria fazer da arte o seu retrato e o retrato do Brasil”. Ivo Mesquita fala da configuração de um “espaço libertário”:

Aquela “nova pintura” foi recebida como um retorno ao modo direto e sensual dos brasileiros lidarem com questões plásticas, um espaço libertário, numa resposta ao cerebralismo e excesso de metáforas da arte produzida pelas gerações anteriores (o que, no Brasil, significava não apenas o enfrentamento das questões da visualidade mas também o embate constante com a censura institucionalizada). (MESQUITA, 2003, p.33)

Na década de 80 acentuou-se o enfoque à “volta à pintura”, como que se antes disto ela estivesse fora de atividade e não a detectassem, ou mesmo como se não houvesse artistas representativos fazendo uso deste procedimento. Na realidade, a pintura vista como manifestação artística nunca saiu de cena; ela sempre esteve em atividade independentemente dos movimentos artísticos em voga.



Figura 3 – Tomie Ohtake. Sem título, tinta óleo sobre tela, 120 X 200 cm, 1979.

E muitos dos artistas¹, baluartes da resistência da linguagem da pintura, nunca prescindiram dela antes do “retorno à pintura”. Inclusive dois dos artistas pintores mais velhos foram enlevados como referenciais pelos jovens da época: Iberê Camargo e Luiz Áquila, que

¹Além dos artistas mencionados por Roberto Pontual seria conveniente ressaltar a importância e a atividade de outros pintores como; Tomie Ohtake (Figura 03), Volpi, Siron Franco, José Roberto Aguilar, Dudi Maia Rosa, Tuneu, Wega Nery, Sergio Fingermaann, Gregório Gruber, Baravelli e mesmo Mira Shendel. Só para citar alguns nomes do cenário artístico nacional.

eram de uma geração anterior, mas ambos se mantinham em plena atividade como artistas reconhecidos. Áquila ainda menciona Wesley Duke Lee e a escola Brasil:

Wesley abriu um caminho extraordinário para nós todos. Daí começa a escola Brasil que foi muito importante. Essa visão de um passado sério, sisudo e chato que não é verdade, porque tinha um lado folgado, engraçado e lúdico e que vai e surfa pelos anos 80, esse movimento, essa onda, esse surfe continua até hoje. (CHAIMOVICH, 2003)

Roberto Pontual ainda menciona a atividade combativa de Glauco Rodrigues, Antonio Henrique do Amaral (Figura 04) e Humberto Espíndola, porém detecta e fala de uma recessão pictórica:

Mas, fora essas exceções, o clima geral, de então até por volta de 1975, tenderia ao pessimismo, à inanição, à evasão, às raras propostas vigorosas esparsas, à diluição e ao silêncio. Era mais uma das crises cíclicas que a linha de frente da arte brasileira teria que viver no último quarto de século. (PONTUAL, 1984, p. 27)

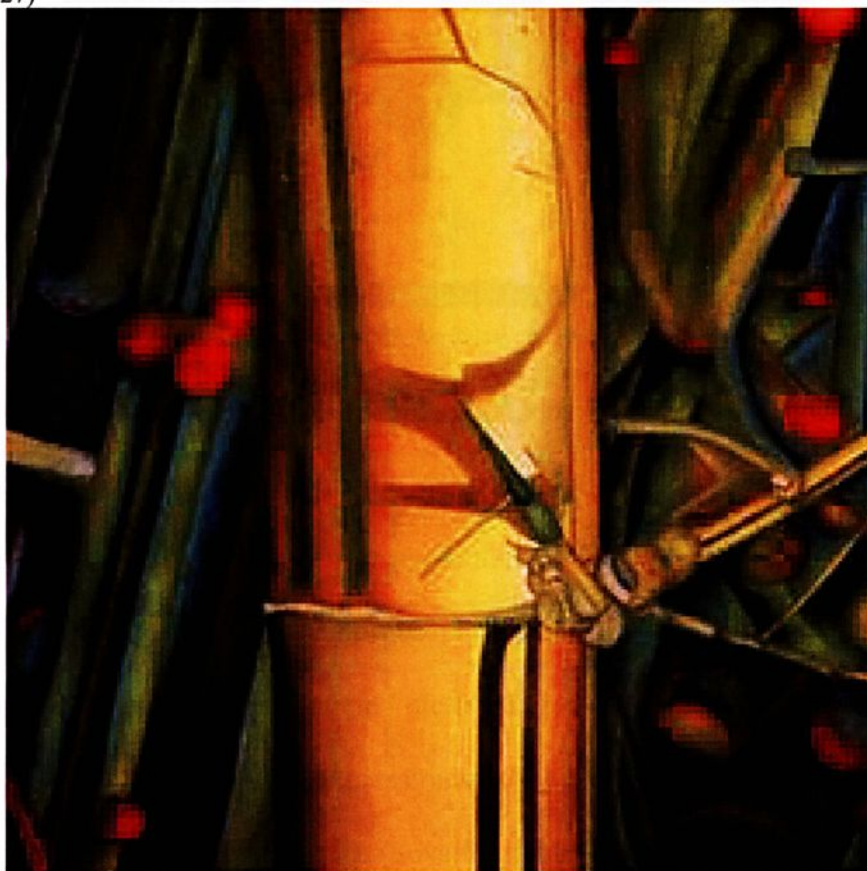


Figura 4 – Antonio Henrique do Amaral. “Bambu”, tinta óleo sobre tela, 120 X 120 cm, 1978.

Pontual menciona ainda as atividades e a produção dos artistas do Rio de Janeiro: Rubens Guerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Antonio Dias (Figura 05), detendo-se mais sobre o último, comentando sua ascendência perante os jovens artistas ao declarar:

É Dias, no entanto, de todos eles, o que toma a guerra nas mãos com mais fragor e violência, ainda que mantendo o golpe à tangente como arma. Havia no ar uma ferida? Pensando duas vezes, ele trata de abri-la inteira, impiedosamente. Faz estufar a matéria já palpitante da lírica construção de seus primeiríssimos trabalhos. [...] Antonio Dias é um dos poucos artistas brasileiros que a geração de agora, consciente ou inconscientemente, encara como guru. (PONTUAL, 1984, p. 23)

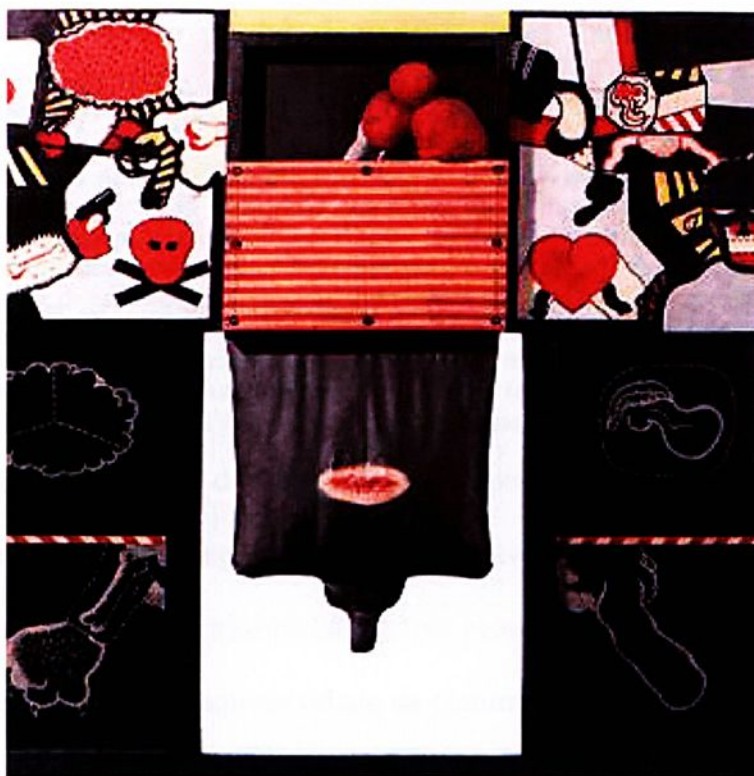


Figura 5 – Antonio Dias. “Um pouco de prata para você”, Acrílica e poliéster sobre tela e madeira, 122x122x15 cm, 1965.

Mesmo na esfera internacional podem ser citados vários nomes², que bem antes disso já usavam a pintura como ferramenta de expressão reinventando a linguagem, e foram redescobertos nos anos oitenta obtendo uma visibilidade mais acentuada e um foco sobre sua produção. O caso brasileiro teve contornos particulares devido às condições específicas, entretanto o interesse pela linguagem pictórica era sincrônico em diversos países, particularmente na Alemanha (neoexpressionismo) e Itália (transvanguarda), e também operando nos Estados Unidos e na França (nova figuração).

Entretanto, em termos gerais, efetivamente na década de 70 as tônicas que norteavam a estética e as vanguardas eram predominantemente não pictóricas. Pontual faz referência a Catherine Millet a respeito da atividade dos artistas e da alardeada morte da pintura:

² Dentre os nomes mais representativos influentes no contexto da arte internacional que podemos citar estão os de R. Penk, Philip Guston, Bazeltz, Lucien Freud e Anselm Kiefer, entre outros.

Pintura que, mesmo na exuberância, não abolia de todo, lá no fundo, um gosto de amargura, resíduo de sua recusa do autoritarismo conceitual ou minimalista (da autoridade do pai). “Múmia faustosa”, como a definia Catherine Millet no catálogo: “A pintura está morta, não se cansaram de proclamar as vanguardas. Tudo bem, responderam os artistas de agora: façamos então pintura com o seu cadáver” (PONTUAL, 1984, p.51)

Ainda sobre esse foco preponderante na atividade de pintura, apesar de decretada sua morte, destaca Suhail Malik:

Existem diversas denominações e imagens familiares atribuídas a todas as coisas estranhas que retornam após pretensa morte ou extinção: fantasmas, assombrações, lembranças às vezes excessivamente fortes, vida após a morte, espíritos, seres fantásticos e assim por diante. No entanto, nenhuma dessas imagens se aplica exatamente ao que aconteceu com a pintura, porque na realidade ela não chegou ao fim ou morreu no sentido de parar de acontecer, de que ninguém pintava mais, de ter sido esquecida ou deixada de lado para voltar mais tarde. Não: (alguns) artistas continuaram a pintar mesmo após decretada sua morte. E, na realidade, foi apenas pela continuação dessa atividade que as afirmações sobre o fim da pintura e sua morte foram notadas e conseguiram alguma legitimidade (o que aconteceu mais especificamente na década de 1980 e início dos anos 1990, muitas vezes sob nome do pós-modernismo). (MALIK, 2002, p. 8)

O que ocorreu na década de oitenta foi que a pintura simplesmente teve uma maior visibilidade e preponderância, recuperando o fôlego através da revisão e da incorporação de novas técnicas e materiais, em detrimento de outros procedimentos artísticos não pictóricos. Efetivamente a gestualidade e a expressividade na pintura iam em oposição e diretamente de encontro, a despeito da pertinência das propostas, à impessoalidade cerebral das vertentes conceituais predominantemente não pictóricas da década anterior. Na visão de Marcus Lontra (2003) é bem clara a esse respeito; “Nas artes, sai Duchamp e entra Picasso e Matisse”. Especificamente no caso brasileiro, a princípio foram antagônicas ao racionalismo dogmático da pintura executada nas vertentes do abstracionismo geométrico, e de certa forma recuperando a sensualidade e o prazer do fazer artístico. Ainda segundo Lontra (CHAIMOVICH, 2003) “Nos anos 70, quando estudávamos, havia um discurso da crítica que dizia: *A vocação do Brasil é construtiva*. Sempre achei estranho que um país tão diversificado e múltiplo como o nosso tivesse apenas uma vocação”. De fato era operada uma atitude não como negação, mas como somatória incorporação das experiências anteriores agregadas à prática da pintura. Já Sergio Romagnolo em debate realizado no MAM-SP, no dia 13 de março de 2003, fala em uma “pintura conceitual” onde também através da linguagem pictórica, como um meio conhecido e disponível, se poderia tratar das questões

problematizantes as quais envolvem a arte contemporânea. Não resta dúvida que o surgimento da nova pintura também se processou como raciocínio conceitual e como comentário sobre a própria pintura. Não que anteriormente isto não ocorresse – aliás, toda pintura e/ou arte faz em maior ou menor grau referência e é construída a partir do conhecimento do meio a qual esta incluída –, mas efetivamente seu caráter se tornou patente e mais exacerbado. Sobre isto discorreu Ricardo Basbaum (1988, p.45): “A ampliação do campo da arte, provocada pelas tendências experimentais dos anos 60, é vista como matriz geradora do novo fato pictórico que emerge na década de 80”. A respeito desta questão da passagem do foco da “idéia” para a “manualidade” argumenta Fernando Cocchiarella:

Como resposta a essa situação de crise geral, e, em particular, à radicalidade da arte conceitual – que atribuía à idéia um papel primordial no ato criativo –, ressurgiu como questão, na passagem dos anos 1970 para os 1980, a retomada de meios expressivos como a pintura que novamente coloca a manualidade como elemento fundamental das artes plásticas e cuja relação com o passado pretende fundar-se na síntese – e não mais na ruptura – da pluralidade de questões legadas por diferentes momentos da história da arte. (COCCHIARALE, 1989)

Frederico de Moraes, um dos maiores defensores da estética da pintura dos anos 80, escreve enaltecendo a pintura como expressão e ainda segundo seu relato, um impiedoso comentário sobre a alienação e o hermetismo da arte produzida nos anos 70, acreditando que os assuntos tratados pela arte eram alheios a ela:

Nesse mesmo ano de 82 escrevi sobre a nova pintura, que muitos definem como antiautoritária: ela é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70. [...] O que muitas vezes passava por rigor e objetividade na arte da década passada, era, na verdade, um excessivo hermetismo e este, por sua vez, era um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias – filosofia, economia, política, matemática – que não eram de sua competência. Contrariamente, quando os novos artistas propõem um retorno à subjetividade e à individualidade, eles estão querendo restabelecer a comunicação com o público a partir de temas mais próprios ao universo da arte. (MORAES, 1984, p.23)

Leonilson não poupa palavras e é mais enfático em suas posições e anota algo como um abismo geracional, segundo ele:

Eu acho o máximo todo mundo pintar. Um tempo atrás era quase uma vergonha. Você tinha que fazer gravura, videotexto, arte conceitual, brincar de enigma, botar caixinha de fósforo e um pincel, sabe... Você tinha que ser socialista – essas coisas que a gente detesta. Nossa geração é muito boa porque teve toda essa liberdade. A geração mais velha, mais fodida, tenta prejudicar a gente porque tem inveja, sabe. Nossa geração tem que se cuidar para não machucar a próxima que está vindo. E a gente não pode machucar mais eles do que a gente foi machucado por uma geração mais reprimida que veio antes, então nossa geração vai jóia... (LEONILSON, 1984)

Não resta dúvida que através da produção da geração 80 é que foi redescoberta a ênfase do prazer da atividade criadora que iria abalar e redirecionar os padrões estabelecidos da arte produzida até então. Frederico de Moraes (1984, p.28) arremata ainda no catálogo: “Geração 80, como vai você? Deverá ser algo parecido como uma guerra louca, vai sobrar estilhaço pra todo mundo.”



Figura 6 – Luiz Áquila. “A Pintura e as Antigas Inscrições”, Tinta acrílica sobre tela, 140 x 280 cm, 1998.

O ensino de arte teve fundamental influência para o desenvolvimento e instigação do processo artístico do momento, por meio da frequência em determinadas escolas onde se formaram inúmeros artistas. Aqui em São Paulo, principalmente na Fundação Armando Álvares Penteado FAAP e na Escola de Comunicação e Arte ECA-USP; no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage EAV³ e na Escola do Ingá em Niterói. Luiz Áquila professor do EAV comenta em debate realizado no MAM SP (CHAIMOVICH, 2003) sobre a dicotomia e esgotamento das pedagogias relacionadas ao ensino de arte, as quais

³ John Nicholson, Charles Watson, Cláudio Kuperman, Luiz Arantes, além do próprio Luiz Áquila.

didaticamente eram mais voltadas a um esquema “Bauhaus”, contudo desvinculadas de nossa realidade e ineficientes frente ao nosso contexto.

Na FAAP⁴ o corpo docente da época era constituído na maior parte por professores artistas plásticos, os quais orientaram as inquietações e conseqüentemente tiveram significativa importância na ascendência e formação dos rumos estéticos que seus alunos tomariam. Estes professores são citados até hoje por alguns dos artistas, como referenciais norteadores para o desenvolvimento e desenrolar dos seus trabalhos. Sobre o ensino na FAAP, comenta Tadeu Chiarelli (2001, p.9): “Muito mais alunos, melhores condições físicas para o ensino de arte e um perfil menos tímido por parte do corpo docente, a FAAP, naquela época, vivia um burburinho de criação que, comparado àquele que rolava na ECA, parecia um estrondo impressionante.” Essa interação foi produtiva entre artistas e instituições, quando certamente advinha um rico processo de contato e troca de experiências entre as diferentes gerações de artistas e, por outro lado, instituições como museus e galerias davam espaço para discussão e visibilidade das pesquisas em desenvolvimento. Frederico de Moraes (1984, p.27) salienta a importância da EAV: “Me parece sintomático que esta exposição se realize não no Museu de Arte Moderna, como era razoável esperar, mas na Escola de Artes Visuais (Parque Lage)”. Sem dúvida que as escolas referidas eram contrárias à ortodoxia tradicional, sobremaneira pela constituição do seu corpo docente e também pela postura dos alunos. A respeito de influências e inspirações Jorge Guinle sustenta:

Eles vão contra o ensino do manuseio de matérias que vão compor a obra. Também pelo uso não didático de fontes encontradas diretamente no dia-a-dia, nas produções gráficas, nas imagens de televisão, eles abolem ou questionam o ensino da História da Arte. No primeiro caso, tecnicamente, no segundo, pedagogicamente, se não nas suas conceituações mais generalizadas. (GUINLE, 1984, p.35)

⁴Freqüentemente só são citados, no que se refere à FAAP, os professores Julio Plaza, Regina Silveira e Nelson Leirner. Entretanto é conveniente mencionar também Walter Zanini e Rafael Bongermينو, nas disciplinas teóricas de estética e história da arte. E os professores artistas Tomoshigue Kosuno, Ubirajara Ribeiro e Evandro Carlos Jardim, nas disciplinas de práticas artísticas. Sobre Rafael Bongermينو, no final dos anos setenta num dos muros do estádio do Pacaembu próximo a FAAP foi pichada a frase: “Rafael para de beber que o mundo ocidental precisa de você”.

Também convém salientar que em São Paulo na segunda metade dos anos 70 algumas escolas de segundo grau progressistas como *Equipe* e IADE eram pólos aglutinadores do que seriam os futuros artistas em diversas modalidades, sobre a primeira Antonio Malta discorre:

Quando as aulas do Equipe começaram, me aproximei de dois alunos da minha classe que acabaram se tornando meus amigos (ambos futuros artistas): Rodrigo Andrade e Marcelo Fromer. Ao longo do ano de 1977, uma turma maior foi se configurando, que incluía eu, Rodrigo, Fromer, Monteiro, Carlito, Cao Hambúrguer, Fábio Miguez e Branco Mello. Outros alunos, de outros anos, estavam próximos a esta turma, como Inês Stockler, Gisela Moreau, Leda Catunda, Lulu Vergueiro, Laura Vinci, Tonico Carvalhosa, Marcelo Mangabeira, Dimitri Lee, Fernando Salém, Nuno Ramos, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos e Sérgio Brito. Nando Reis, que é mais novo, entraria no ano seguinte, integrando-se também a esta turma, assim como Vânia Passos e Zaba Moreau. (CAMPOS, 2002, p.104)

No meio disto tudo, a irreverência humorada de Guto Lacaz que desde o início coloca o seu lado multimidiático e um despojamento na confecção das obras. Na mostra *Idéias Modernas* realizada na galeria São Paulo em 1982 mostrou a verve multifacetada de sua produção, com acentuada ênfase do *nonsense*, coisa que até então era vista com certa resistência pela arte “séria”. Guto Lacaz, segundo Aracy Amaral (2003), é uma personalidade a parte, como inventor de inteligência provocadora que propicia situações insólitas a partir dos elementos mais banais do cotidiano.

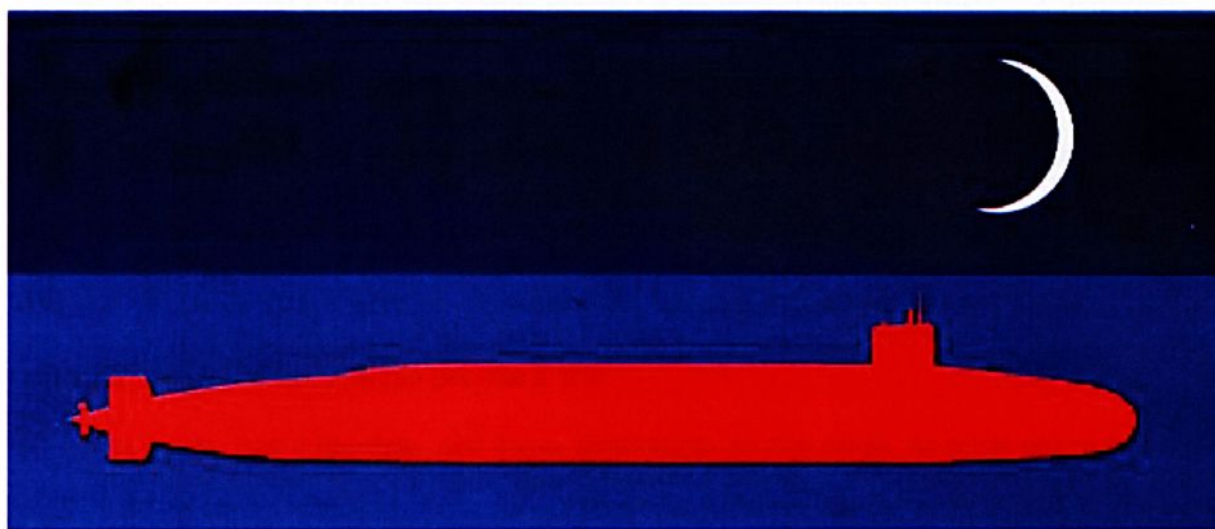


Figura 7 – Guto Lacaz. “Submarino nuclear em noite de luar”, serigrafia, 93X53cm, 1994.

Estavam colocadas as condições para a fomentação e desenvolvimento da pintura como ferramenta expressiva, que segundo Marcus Lontra:

Os jovens artistas que começavam a surgir no início dos anos 80 eram oriundos de alguns núcleos de resistência cultural durante a ditadura; muito pouco, ou nada, deviam, aos movimentos experimentais que marcaram os anos 70. Ao contrário, preferiam investir nas técnicas tradicionais do fazer artístico, em especial a pintura, o desenho e a gravura em metal. Eles se interessavam pelos processos artesanais da arte e se comprometiam com uma figuração contundente, “bem livre, sem preocupações formais e conceituais desnecessárias”, conforme um deles me declarou em 1983. (LONTRA, 2003)

Apesar das circunstâncias emergentes do momento, por ter se iniciado mesmo que inconscientemente uma movimentação, o campo já estava preparado para uma articulação estética dos artistas. Qualquer movimento estético, cultural ou comportamental é formado pela aglutinação e pela sintonia de interesses comuns, que malgrado isolados, surgem espontaneamente. Mas de alguma maneira é necessário uma “ponta de lança”, que outros tomam como referência. É através de um elemento catalisador que se desencadeia a corporificação, num âmbito mais abrangente, do caráter conceitual e estético. Creio que aqui no Brasil o principal fator desencadeador – a ignição para a iminente volta da atenção para a pintura – foi a exposição de Leonilson (Figura 08), realizada simultaneamente em 1983 nas Galeria Luisa Strina em São Paulo, Thomas Cohn no Rio de Janeiro, e Tina Presser em Porto Alegre. Aracy Amaral (2003) fala destas mostras e da importância do artista: “A exposição de Leonilson trouxe alarde e alegria à nova imagem da pintura dos anos 80. Leonilson seria, em toda a década, o artista errante entre São Paulo, Alemanha e França, eterno viajante a estabelecer contatos e expor em nível de igualdade, com os jovens artistas dos países que visitava”. É muito raro a obra de um artista tão ligada e indissociável a existência, Leonilson convicto, fala sobre sua posição perante a arte:

Arte é vida. Arte é liberdade. Arte é uma manifestação do meu desejo. As coisas que eu imagino se realizam no meu trabalho. O conjunto disto tudo entra na história da arte. A arte são fabulas, mitos, mais ou menos como uma religião. É um caminho, uma das formas de vida existentes. Eu quis fazer a minha assim, e juntou. A minha, eu dedico às artes plásticas, ao visual. Outros se dedicam a outras coisas. (LEONILSON, 1984)



Figura 8 – Cartaz da exposição de Leonilson nas Galeria Luisa Strina, Thomas Cohn, e Tina Presser em 1983.

Pode-se afirmar que nestas mostras foi aceso o estopim da explosão da *Geração 80*.

Deliberadamente pinturas. Obras sem chassis, com motivos alegres e auto-referentes, uma figuração com cores fortes e uma inegável mostra do prazer no fazer artístico, e uma inusitada maneira de organizar o espaço compositivo⁵. Revelando uma poética autoral, mostrando para quem quisesse ver que se pode pintar sem medos e comprometimentos com o que quer que seja. Sobre o primeiro encontro com o artista, opinou Roberto Pontual:

Tirando de um canto suas telas enroladas e as estendendo no chão exíguo dos fundos da galeria, Leonilson partiu para nossa conversa de mais de uma hora num tom ao mesmo tempo arisco e caloroso. Arisco como a espichada magreza de seu corpo, caloroso como na inocência matreira que assalta seu olhar. Curiosidade, seriedade e brincadeira, juntas, selaram o começo da troca. O desconforto diluiu-se e o meu incômodo de partida virou alívio de poder, de novo e enfim, dialogar com um artista virgem de mim. Já não me lembrava de ter vivido no Brasil a vantagem desse estado mutuamente virginal, salvo com os artistas populares de fato. Nele, carreguei-me então da energia que me serviu para ir tecendo a rede com a gente da Geração 80. Afastado da guerrinha cotidiana e sem o patrulheiro poder da crítica militante, eu já não lhes surgia no papel de fantasma. E eles isentos de minha biografia, não me vinham

⁵ Um dado curioso da obra de Leonilson é o relativismo do referencial “lado de cima” e “lado de baixo”, que por vezes as figuras, ou mesmo a escrita em suas pinturas, apresentam um sentido e na mesma obra invertem-se parecendo de cabeça pra baixo. Isto ocorria pelo fato do artista pintar suas obras em uma bancada, com o tecido em uma superfície no sentido horizontal, circulando-a no traçado e execução, posteriormente incorporando o do norteamo da feitura.

mais com assombrações. O tratado de paz tornara-se possível. Leonilson foi o primeiro a assiná-lo, no próprio dia em que nos conhecemos. (PONTUAL, 1984, p.70)

É certo que no mesmo período muitos outros jovens artistas estavam desenvolvendo trabalhos com pintura, mas esta mostra ratificou a opção feita por quem estava pintando e conseqüentemente arregimentou quem tinha interesse em pintar. Posteriormente em sintonia com estas inquietações também foram realizadas outras mostras importantes e pontuais, onde as pinturas eram o assunto principal e antecederam a exposição no Parque Lage. Porém na verdade já estavam lá na obra de Leonilson todos os elementos embrionários da estética que seria o estandarte da produção artística subsequente (Figura 09). Pontual, em 83 já vislumbrava o potencial sinalizador para a *Geração 80*, e Leonilson só iria ampliar o alcance de sua obra durante a década de 80:

De uma coisa, porém, eu estava convencido: com os fantasmas que ele solta e segura, e com a energia arrancada de ser frágil e decidido, Leonilson fizera de sua pintura, ao menos para mim, o exemplo mais natural, lógico, generoso e cristalino do que fui descobrindo de bom na arte brasileira através da Geração 80. Nada de bancar o mestre-escola e de dar a ele a nota máxima. Não é bem isso, mas tão-só uma questão de enorme compatibilidade. Leonilson me sinalizou, à frente de qualquer outro, o passo oportuno de sua geração. Compreende-se que eu o tenha escolhido para cuidar da vinheta deste livro. Selo que eu desejei pudesse ser também símbolo: nossos animais andam soltos pelo mundo – sem coleira porque pacíficos, de garras à mostra porque assustados. Saíram há pouco da jaula. (PONTUAL, 1984, p.75)



Figura 9 – Leonilson, “Sem título”, tinta acrílica sobre tela. 212,7 x 100 cm, 1983.

A circulação dos novos paradigmas tornou-se corrente, e as manifestações internacionais⁶ começaram a ficar conhecidas no Brasil, pois é inegável o peso das informações, e o que estava ocorrendo no âmbito das artes plásticas em nível internacional era rapidamente transmitido como conhecimento público, como Anselm Kiefer (Figura 10).

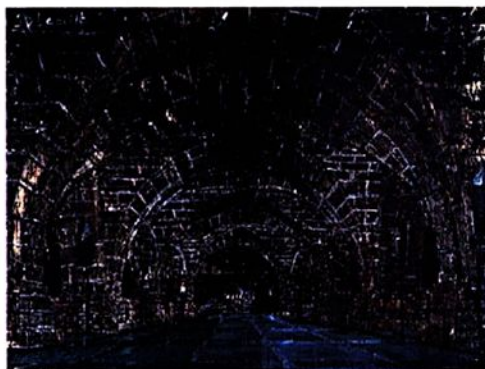


Figura 10 – Anselm Kiefer. “Sulamitta”, óleo, acrílico, emulsão, goma laca e palha s/ tela com xilogravura. 290X370 cm., 1983.

As distâncias tornaram-se mais estreitas – globalização de informações através da circulação de revistas de arte⁷. Tadeu Chiarelli (2001, p. 9) refere-se à influência exercida por elas nas escolas: “Enquanto isso, nas revistas internacionais – lidas avidamente pelo alunado – eram publicados artigos fartamente ilustrados sobre a ‘volta à pintura’, sobre os selvagens alemães, a transvanguarda italiana, sobre Schnabel, Fischer, Sandro Chia, Clemente...” As discussões sobre arte e a maior visibilidade em mostras proliferavam, e isto só foi possível através da relação da tríade: artista, crítica e instituições, uma maior interação e circulação de idéias entre os artistas e a crítica. No Rio de Janeiro, a revista *Módulo* dirigida por Marcos Lontra foi estratégica ao abrir espaço para a discussão de assuntos pertinentes às artes plásticas, sendo também o catálogo oficial da exposição um número especial da revista. Em São Paulo, a revista *Arte em São Paulo* tendo Lisette Lagnado e Márion Strecker Gomes

⁶ A relevância de alguns artistas como Anselm Kiefer (Figura 10), Julian Schnabel, David Salle, Philip Guston, James Brown, Eric Fischl, Marcus Lupertz, Walter Dahn, Bazellitz, Rainer Fetting, Sigmar Polke, Francisco Clemente, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Robert Combas, Jean-Charles Blais, Jean-Michel Alberola, Claude Viallat, Georges Rousse, entre outros.

⁷ As notícias que circulavam eram principalmente através de revistas de arte internacionais nos padrões das americanas *Flash Art*, *Art Forum* e *Art in América*.

como editoras responsáveis. Essas publicações foram produtivas em disseminar a discussão de arte nos centros das metrópoles.

O que se passava nas artes plásticas no Brasil, não obstante particularidades específicas da conjuntura, era uma legitimação do que estava ocorrendo em termos de arte contemporânea durante o início dos anos oitenta, e em um nível mais amplo já se delineavam matizes, porém ainda indefinidos na difusa e genérica primeira explosão.

Sheila Leirner (1991, p.110) fala sobre essa sincronicidade que ignorava fronteiras: “O fenômeno é sincrônico e não tem conotações paternalistas. Em Roma, São Paulo, Berlim ou Rio forma-se aos poucos, igualmente, uma nova e extraordinária poética, derivada de anseios e convicções pessoais, mas sobretudo de uma enorme capacidade de sintonizar a grande corrente.” O que se desenrolava aqui no Brasil de certa maneira era reflexo, uma tendência dos centros das metrópoles internacionais, com particularidades regionais, mas contaminando o circuito de arte com a nova onda das artes plásticas. R. Pontual informa sobre a Bienal de Veneza no começo da década onde vislumbra o princípio de novos tempos:

A Bienal de Veneza de 1980 deu provas concretas desse caminho. Lá estavam, centrais, impositivos, rolos-compressores, os transvanguardistas italianos, os alemães do fovismo retemperado ou do neo-expressionismo, os americanos do decorativismo *pattern* ou da punquista curtição da má-pintura, e todo um séquito de aderentes mais ou menos qualificados. Com essa gente – sinais do tempo e do pós-modernismo na sua fase barroca – o caráter aventureiro e provocativo, inerente à idéia de vanguarda, não se localizava mais na busca do novo a qualquer preço, e sim no assumido retorno à tradição. Como que para fechar perfeitamente o círculo do pré ao pós, reingressavam no circuito as fontes do modernismo, sobretudo aquelas que, na sua época, haviam apontado para o hedonismo da cor, do imaginário e da energia. Mais uma vez na linha de frente, sobem ao ar, como espelhos e impulsos, o fovismo, o expressionismo e o futurismo. A pintura, de volta, quer-se de novo atraente, sensual e complexa (também ansiosa e impaciente, à maneira de Munch, Ensor, Van Gogh, Nolde, Beckmann ou dos muralistas mexicanos), exatamente como já o fora com o mestre-mor Matisse. A atmosfera, entre o rescaldo e o reesquentamento, o recuo e o avanço, principia a somar soltura com disciplina. (PONTUAL, 1984, pp. 37-38)

Neste momento de embrionárias mudanças e revisão dos paradigmas estéticos, Aracy Amaral teve significativa importância à frente da direção do Museu de Arte Contemporânea em São Paulo. Ela, que anos antes realizara um importante trabalho de pesquisa sobre a arte

concreta e neoconcreta⁸, percebeu o potencial estético da nova geração que estava despontando, ainda que as pinturas dos jovens artistas seguissem postulados antagônicos à arte constituída até o momento e ao próprio construtivismo. Sua acuidade possibilitou a abertura do espaço do museu para mostras, acreditando no potencial artístico dos jovens e desconhecidos artistas, e com perspicácia vislumbrou e apostou nos novos referenciais da estética emergente que se apresentavam. Como diretora cedeu o espaço do museu para as mostras de Mônica Nador, *Pintura Como Meio*, *Arte na Rua* e *Casa 7*, entre outras. Marcus Lontra (1995, p.11) observa os esforços não somente dos artistas neste processo: “As artes plásticas, acostumadas à indigência, souberam aproveitar a liberdade adquirida e, graças a esforços individuais de alguns produtores e agentes culturais, acabaram por produzir um conjunto de obras de valor qualitativo comparável tão-somente ao legado da década de 50.”

A própria Aracy Amaral salienta a importância também de uma geração crítica:

Sem mencionar que falar em anos 80 em São Paulo torna também obrigatória a referência a uma nova geração de críticos, oriundos da filosofia, que acompanham os artistas surgidos na década, pontilhando o aparecimento de exposições com seus textos em catálogos e periódicos. (AMARAL, 1992, p. 29)

Suas iniciativas mostraram claramente a importância da direção à frente de uma instituição cultural pública como o museu, vislumbrando as novas tendências e possibilitando espaço para mostras e também para a discussão e debate das emergentes manifestações artísticas. E, sem dúvida, essas relações só tiveram equivalência nos anos 50 e 60, como anota Agnaldo Farias, sintonizando também uma troca de experiências e uma dinâmica com artistas mais maduros:

Salvo a passagem dos anos 50 para os 60 e ao longo destes últimos, o período analisado foi e tem sido o mais fértil da arte brasileira, mesmo no que se refere ao grande contingente de artistas atuantes. O estreitamento de relações entre crítica e os jovens artistas e destes com os artistas mais maduros operou uma revitalização sem igual e cujos efeitos se fariam notar sem demora. Em relação aos primeiros é considerável, ao menos no Rio e em São Paulo, o número dos que passaram a acompanhar passo a passo o ritmo dos ateliês, participando como interlocutores ativos na condição de críticos e eventualmente como curadores. (FARIAS, 1994, p.434)

⁸ Pesquisa esta que culminou numa exposição em 1977, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, documentada no livro-catálogo *Projeto Construtivo na Arte Brasileira*.





Figura 11 – Capa do catálogo da exposição Pintura Como Meio, realizada em agosto de 1983.

Estavam despontando em mostras regulares pelo País, manifestações em que o assunto era a pintura, como *Entre a mancha e a Figura* no MAM RJ, com curadoria de Frederico de Moraes ocorrida em 1982, não de jovens pintores, mas com a participação de artistas que resistiam com a pintura como linguagem. Em 1983, após as mostras individuais de Leonilson, ocorreram três mostras coletivas que davam nas principais capitais a tônica que se iniciava como a nova tomada de partidos visuais, de um modo preponderante voltados para a pintura: *Pintura Como Meio*⁹ (MAC USP, agosto, Figura 11), *Pintura/Pintura* (Fundação Casa de Rui Barbosa, novembro) e *Pintura/Brasil* (Palácio das Artes, Belo Horizonte). Ficou patente nestas mostras a escala agigantada das obras e o uso de telas sem chassis, características estas que estariam de um modo geral presentes durante a produção da década. A exposição *Pintura Como Meio*, segundo Lisette Lagnado (2003), pode ser compreendida como a alavanca de um processo de revitalização do pensamento pictórico. Sobre a mostra e o novo que despontava no horizonte das artes plásticas, Aracy Amaral discorre no catálogo sobre o inusitado:

⁹ Com a participação de Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Sergio Niculitcheff.

O positivo é que não se trata, em seu caso, de uma “retomada” da pintura, fato observado em artistas jovens da década de 60 que substituíram então o pincel e a tela pelos materiais novos procedentes de uma tecnologia atraente à época, realizando objetos, “happenings”, posteriormente trabalhando com vídeo, super-8, e somente em tempo mais recente retornando ao bidimensional através do desenho e eventualmente da pintura. Tampouco pertencem estes jovens ao abstracionismo gestual ou informal atual, requeitado de fins dos anos 50 e inícios dos 60, e ao qual só podem ser mais sensíveis aqueles que não acompanharam essa tendência, de contribuições interessantes entre nós naquele período com artistas como Sheila Brannigan, Ianelli, Tomie Ohtake, Yolanda Mohalyi e mesmo Waldemar Cordeiro entre tantos outros representados nas coleções do MAC e mesmo na Pinacoteca do Estado. (AMARAL, 1983)

Outro dado significativo para a sintonia com a arte produzida fora do Brasil foi o trânsito na época que muitos dos artistas tinham nas metrópoles, e nessa circulação internacional sendo provavelmente contaminados com as vertentes que então tomavam vulto. Além de Jorge Guinle que viajava freqüentemente para o exterior, Ana Tavares permaneceu nos Estados Unidos cursando o mestrado em arte, Leonilson, Zerbini, Cozzolino e Niculitcheff estiveram na Europa no período, expondo na *Casa do Brasil* em Madri, com os trabalhos de Cozzolino expostos na mostra *Pintura Como Meio*, produzidos enquanto ele residia em Paris e remetidos de lá para a mostra.

O terreno estava preparado. E jovens artistas espelhando-se nessas mostras – e o que elas endossavam – também percebiam que ainda era possível pintar, brotando neles a vontade da realização do fazer artístico através da pintura. Algumas pessoas, com sensibilidade para o que estava ocorrendo, deram-se conta de que essa panela de pressão já estava próxima do limite, e puseram-se à frente tentando dar forma ao que ocorria. Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus Lontra tomaram a iniciativa e arregimentam esses artistas, de várias partes do País, para uma grande mostra no Rio de Janeiro. Roberto Pontual percebeu o que era inevitável, e ele que já há algum tempo vinha estabelecendo contato com alguns desses artistas, colocou no papel suas inquietações escrevendo o livro (Figura 12) que foi lançado na mesma época da exposição do Parque Lage. Sintomaticamente a obra foi intitulada *Explode Geração*.



Figura 12 – Desenho de Leonilson para capa do livro *Explode Geração* de Roberto Pontual.

Os anseios e, de quebra, a revisão de valores no âmbito político, ecoaram na esfera estética. Sem dúvida que fatores como o da abertura democrática e o clima geral de vislumbamento de novos horizontes refletiram na arte, propiciando o desejo e uma empolgação na mudança de paradigmas em outras áreas. Cristalizada na histórica exposição *“Como vai você geração oitenta?”*, em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro/RJ, onde foi cunhada a denominação pela qual seria conhecida a *Geração 80*, numa exposição que seria o evento marcante para as artes plásticas da década. A mostra foi a coroação da pintura como manifestação original do momento, lançando em âmbito nacional as inquietações artísticas dos jovens artistas e a exibição de sua produção. Foi a retomada da pintura como manifestação artística preponderante e se firmou como um marco dos anos 80 pelo caráter festivo e alegre das obras, deliberadamente ligadas ao prazer da realização pictórica. Lá estavam reunidos 123 jovens artistas de diversos pontos do País. A abertura

ocorreu num 14 de julho, efeméride da Queda da Bastilha, e o próprio local onde a mostra foi realizada já é emblemático, como frisa Sergio Augusto:

No antigo casarão veneziano-florentino que o milionário Henrique Lage mandou construir, há 57 anos, para a cantora lírica Gabriela Bezanzone (tia da escritora Marina Colasanti), a exposição, organizada pelo trio Marcus de Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, encontrou seu espaço ideal, inclusive do ponto de vista cabalístico. Foi em seu pátio interno que Glauber Rocha rodou diversas cenas de “Terra em Transe” e, em sua versão de “Macunaíma”, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade fez o excêntrico Pietro Pietra cozinhar a sua feijoada canibalesca. Lugar mítico para os peregrinos do inconformalismo, ali o cadáver de Glauber foi velado. E ali, há tempos, funciona a Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, que junto com a Oficina do Ingá, do outro lado da Baía de Guanabara, em Niterói, forma a Bauhaus carioca da Geração 80. (AUGUSTO, 1984, p.31)

A mostra teve visibilidade e um significativo respaldo em todos os aspectos: crítica, público, galerias de arte, curadores, *marchands*, e principalmente da mídia em geral. Teve uma reverberação abrangente e ampla divulgação nos meios de comunicação, fato um tanto raro no que se refere a manifestações de artes plásticas. O catálogo da mostra – editado como um número especial da revista *Módulo* – era constituído de textos endossando o acontecimento, de Paulo Herkenhoff, Luiz Áquila, Frederico de Moraes e Jorge Guinle, entre outros, manifestando os ideais do que se tornaria um referencial estético para a Arte Brasileira. Para a exposição, os curadores selecionaram em sua maioria artistas jovens que se destacavam em várias partes do Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Artistas estes que estavam em franca atividade e de alguma maneira despontando regularmente em mostras do fazer artístico. Não havia tendências estilísticas definidas, mas preponderava a pintura¹⁰. Sobre o desprendimento e a pluralidade nas obras Frederico de Moraes (1984, p. 25) se posiciona: “(...) apesar da ênfase atual que se dá à pintura, todas as categorias foram pro beleléu ou se mesclam, e o jovem artista dos anos 80 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos suportes ou tendências. Joga pro alto qualquer coerência. A pintura voltou a ser um vale-tudo”.

¹⁰ Convém anotar que havia também obras com procedimentos não-pictóricos, como esculturas, desenhos, instalações, e inclusive performances realizadas durante a abertura.





Figura 13 – Daniel Senise, “Coração”, acrílico sobre tela, 230 x 190 cm, 1985.

Deliberadamente, pinturas com cores saturadas, dimensões generosas, pinceladas expressivas, borrões e escorridos de tinta (Figura 13). Com a renovação de uma crença no potencial e nas possibilidades do ofício pictórico, os artistas mostraram suas obras e chamaram a atenção para a produção artística produzida por eles, através da qual estavam alcançando sucesso e *status*. Era a ênfase na redescoberta do prazer da pintura descompromissada de conceitos ou ideologias estéticas, intencionalmente ignorando as fronteiras entre o sublime e o *Kitsch*. Sobre esse imaginário constata Jorge Guinle, um dos artistas participantes:

São imagens que se querem avançadas (ao contrário da POP ART que apenas traduzia o clichê mais banal), imagens que se consideram esdrúxulas, violentas, apesar de sua proliferação no inconsciente do jovem urbano rebelde e desagregado (no caso, o artista). No fundo, constituem imagens imediatamente reconhecíveis a serem consumidas e gozadas no instante em que se apagam, rastros do seu clarão persuasivo. (GUINLE, 1984, p.33)

Processa-se o deslocamento do foco, da razão para a emoção, a pluralidade estilística valorizando procedimentos pictóricos. A espontaneidade e a descoberta como prazer estético em substituição à exacerbada reflexão teórica, mesmo que não prescindindo do conhecimento histórico, pois o ato de pintar pressupunha técnicas de expressão e não só um conhecimento das vertentes da história da arte recente, como alusão ao passado. Sobre estas convicções e inquietações explica Roberto Pontual (1984, p. 54): “Fruto custoso da abertura política e oportuna resposta frente à crise econômica, a nova geração de artistas brasileiros reassumiu a pintura a quente, sem qualquer culpa ou pé atrás, com a naturalidade das coisas que chegam na hora e na medida exatas.” Quanto ao caráter de experimentação e do “vir a ser” da geração, Jorge Guinle lembrou no catálogo da mostra:

O caráter da exposição (o seu lado enciclopédico, abrangente) pretende enfatizar sociologicamente o “clima” espiritual e artístico da época em que vivemos, o que está se construindo a partir dos anos 80 e que envolverá futuramente de uma maneira ordenada o seu corpo astral e que, hoje, em 84, são ainda aspectos fragmentados e opacos da década em curso. Primeiro, há a própria escolha do local: uma escola de arte enfatiza o lado ainda experimental, precário, juvenil na gama de propostas “viáveis”, aponta indícios de carreiras, em fase embrionária. (GUINLE, 1984, p.31)

Entretanto, o acontecimento denominado *Geração 80* e cristalizado na mostra, nunca foi (e nunca se propôs a ser) um movimento dogmático no sentido de confeccionar postulados e de estabelecer procedimentos de caráter estéticos ou conceituais, não foi autoconsciente na aceção de formular regras. E talvez muito da crítica que atualmente se tem feito a ele se deva a este dado: o de uma postura menos ortodoxa e ideologicamente mais inconsequente, e também por esse empirismo com a ausência de determinação de regras ou de cartilhas estéticas. Até mesmo como configuração de grupo era esteticamente heterogênea e composta de partes aparentemente antagônicas. Marcus Lontra fala do caráter restritivo em oposição à pluralidade:

Ela veio a ser o instrumento de valorização da pluralidade, enfrentando determinadas posturas críticas de cunho acadêmico que insistem em estabelecer uma análise distanciada da realidade nacional e, em nome da pureza teórica, restringem a produção artística a um único tipo de produção, normalmente comprometida com a tradição construtiva. (LONTRA, 1995, p.13)





Figura 14 — Luis Zerbini. “Sem título”, acrílica s/ tela. 208 X 337 cm, 1985.

É importante salientar que na exposição do Parque Lage não houve empenho na constituição de uma “estética Geração 80”. Trabalhar simplesmente com pintura não era informação suficiente para configurar um movimento, era somente uma opção por uma linguagem com recursos e procedimentos pictóricos. Havia conceituações de caráter estético e especificidades com matizes conceituais diversos, porém eram atomizados dentro da grande onda que varria a imagética preponderante. O que se operou concretamente, foi mais como uma atitude de prática individual perante a pintura, e menos como uma formulação de conceitos estéticos, os quais de certa forma foram apresentados através de manifestos e de conceituações propostas por críticos. O uso da pintura, por si só, não constituía um movimento, e sim uma opção por uma linguagem expressiva dentre vários outros recursos e procedimentos preponderantemente pictóricos. Dentro deste panorama a *Geração 80* não foi um retorno à pintura de quem tinha deixado de pintar, mas principalmente o retorno maciço da pintura no cenário artístico – através dos artistas de uma nova geração que iniciou seu fazer artístico pintando –, apesar de ser decretada como morta, para a maioria dos críticos atuantes daquela época.

Pode-se dizer que há uma disposição dominante: o abandono do intelectualismo e da autocritica que caracterizaram as últimas manifestações de vanguarda. [...] A consequência disso é um retorno eufórico às telas e aos pincéis. Melhor dizendo, um retorno à pintura, mesmo que isso nem sempre implique uma volta ao quadro de cavalete. [...] Estes jovens não são herdeiros de Volpi ou Dacosta, de Valentim, Antonio Henrique ou Tomás Ianelli. Não têm, como eles, o capricho artesanal e o respeito à obra de arte. Não herdaram uma casa antiga em perfeito estado. Herdaram os destroços da casa. E resolveram divertir-se com eles. [...] O próprio título da mostra, *Como Vai Você, Geração 80?*, já indica que a intenção de seus organizadores é muito mais indagar do que responder. (GULLAR, 1984)

É inegável também que esta nova pintura se processa ao mesmo tempo em diversos graus, como raciocínio conceitual e como comentário sobre a própria pintura. Anteriormente isto já ocorrera, mas este caráter se tornou mais exacerbado na obra destes artistas. A citação é um assunto recorrente no processo da criação artística, e entre os expoentes isto se torna patente; a pintura fazendo comentários sobre a própria pintura, e a auto-referência da arte se mostrando como uma questão merecedora de foco pelos artistas. Na visão de Ricardo Basbaum (1988, p.45), “A ampliação do campo da arte, provocada pelas tendências experimentais dos anos 60, é vista como matriz geradora do novo fato pictórico que emerge na década de 80”. Alberto Tassinari salienta o recorte e a colagem, não só das imagens, mas também das linguagens:

O que mais chama a atenção na nova pintura é a ausência de fisionomia própria dos seus elementos. O trabalho do artista não consiste, então na pesquisa de novas formas, mas no arranjo que ele promove de signos emprestados de linguagens já constituídas. A identidade da obra, e por consequência da arte e do próprio artista, não surge mais pelas formas que o artista arrancaria ou traria ao mundo, mas do emprego de sucessivas máscaras e simulacros. O sentido não brota mais, assim, como a conquista de um trabalho de desnudamento e depuração, mas pela saturação e promiscuidade de linguagens heterogêneas entre si. Deste modo, tudo é impróprio na nova pintura, e a aposta que se faz é como extrair disso tudo – da manipulação e desestruturação de linguagens pictóricas já existentes, sejam modernas ou acadêmicas – algo mais do que citações, paródias e cinismo. (TASSINARI, 1985)

A *Geração 80* foi um grande acontecimento para enquadrar particularidades distintas, recortes de ideologias estéticas características, sem nenhum apego a facções instituídas ou a cartilhas estéticas panfletárias. Destrona a arte culta, não tanto como negação, mas como sendo uma opção à arte mais cerebral, e encampando de alguma maneira a Pop-Art e as informações visuais da *mass mídia*. Sergio Augusto retrata em tom debochado as nossas “raízes”:

Rejubilem-se: nem todos os filhos do sufoco pegaram na guitarra e viraram trombadinhas musicais. Mas engulam: o rock corre nas veias desses discípulos e recicladores do Construtivismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, da Pop Art de Rubens Guerchman e da Arte Conceitual de Cildo Meireles. O rock, as

histórias em quadrinhos, os videoclips, a ficção-científica e os demais aparatos da imediatista e transitiva subcultura pop. Bobagem torcer o nariz: foi com essas coisas que a Geração 80 cresceu e apareceu. [...] Se o seu caso também for raiz, não vá ao Parque Lage. Dirija-se, ali perto, ao Jardim Botânico. Lá, sim, é que estão as nossas raízes, as únicas aliás autenticamente brasileiras. (AUGUSTO, 1984, p.31)

Uma das características da *Geração 80*, e uma das qualidades também, foi apresentar um maior alcance, mesmo para o grande público constituído de leigos ou não familiarizado com questões estéticas. Lontra (2003) fala da consciência que se tinha sobre o nivelamento e manipulação da mídia, e principalmente do reducionismo operado pelos meios de comunicação, entretanto não se abriu mão da sua utilização no sentido de veicular e divulgar o evento do Parque Lage. Foi uma manifestação mais palatável como acontecimento artístico, funcionando muito mais em nível empático do que teórico. E também nunca antes os artistas tão jovens tiveram tanto acesso e possibilidades de inclusão no mercado de arte, com as galerias se movimentando na seleção dos artistas para suas exposições.

As reverberações iam além do circuito dos grandes centros do eixo Rio-São Paulo.

Valêncio Xavier faz considerações acertadas sobre o ocorrido:

Coisa mais importante que aconteceu na arte brasileira, este ano, foi a explosão da Geração 80. Em junho, no Parque Lage, no Rio, cento e vinte artistas plásticos expuseram, deram seria o termo certo, suas obras ao público. Não só pela qualidade dos trabalhos expostos, mas pelo expressivo número de artistas e de jovens visitantes, a exposição “Geração 80” explodiu a arte brasileira. As sagradas páginas da “Veja”, “Isto É”, “Caderno B do JB” e até da meio-retrógrada em artes “Folha” tiveram de se abrir para, pelo menos, registrar o fenômeno. Burguesíssimas galerias de arte se obrigaram a comprar a mercadoria oferecida pelos jovens artistas. Roberto Pontual, papa (nos vários sentidos da palavra) da crítica de artes plásticas no Brasil, se redimiou de pecadilhos anteriores e, acompanhando a onda, publicou o sensacional livro “Explode Geração”, espécie de samba-enredo dos inúmeros figurantes desta grande explosão de alegria, vitalidade, cor, esperança, luz e movimento que é o desfilar da Geração 80, neste (hoje) tristonho País tropical. [...] Com muita garra, a Geração 80 pegou e assumiu tudo isso e muito mais, sem jogar nada fora. Mentira, jogou fora apenas as palavras de ordem, o tecnocrátês, o sociologiquês, o culturalês, o desfile, o comício e o frontispício. Ao contrário da Geração 60 (como ainda tem gente vivendo nos anos sessenta), e de quebra a de 70, a Geração 80 não quer nada com movimento organizado – movimento organizado acaba sendo tão fascista quanto aquilo que pretende combater. Se eu penso assim, se eu ajo assim, se existem outras pessoas que pensam assim e agem assim, automaticamente estou ligado nelas e elas em mim. Numa boa, espontaneamente, de livre escolha, uma escolha que eu escolhi, ninguém me obrigou a nada. Sem normas, nem regras, nem palavras de ordem, nem regulamentos, nem contratos, nem leis, nem obrigações. Entre Tancredo e Maluf, eu sou mais eu. Entre mim e você, você tem de ser mais você e eu mais eu. Eu penso (posso estar errado, não vá muito por mim) que a Geração 80 agindo como age está chegando perto daquilo que é o grande sonho da Humanidade: a liberdade individual (o verdadeiro significado da palavra anarquia é sem governo). (XAVIER, 1984)

A mostra obteve ampla divulgação pela cobertura da imprensa e pelos meios de comunicação em geral. Mesmo a revista *Manchete*, periódico de grande circulação na época,



abriu espaço para, à sua maneira, referir-se à exposição. Entretanto, também houve distorções no enfoque da mídia¹¹, das quais anota Tadeu Chiarelli:

Por outro lado, é preciso dizer que os próprios artistas também colaboraram nesse fenômeno. Cheios de talento, porém extremamente inexperientes, eles se deixaram usar sem muitos limites pela mídia, que parecia estar mais interessada no culto à imagem deles do que, propriamente, no trabalho que produziam. (CHIARELLI, 2001, p.13)

Em agosto de 1984 ocorre na galeria Luisa Strina (Figura 15) uma coletiva com a participação de Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Leonilson e Ciro Cozzolino, na fase mais pictórica dos quatro artistas.



Figura 15 – Cartaz da exposição da Galeria Luisa Strina, 1985.

¹¹ Marcus Lontra (CHAIMOVICH, 2003) comenta que aparecer na mídia foi uma atitude deliberada para divulgar a mostra de uma maneira contundente, sem preocupações com alguma compreensão mais profunda por parte da imprensa ou do público.

A pintura era também o assunto principal do grupo *Casa 7*¹², conforme mostra coletiva realizada em 1985 no MAC USP e no MAM do Rio de Janeiro. Os cinco artistas configuravam no início um grupo esteticamente coeso, a ponto de à primeira vista haver dificuldade em identificar a autoria das obras. Enormes pinturas dialogando com a história da arte e com forte influência do neo-expressionismo e da *Bad Painting* norte-americana. Lisete Lagnado se manifesta sobre a pintura e as inquietações do grupo:

Pintar hoje é um ato carregado de herança infindáveis. Pollock, Philip Guston, é uma verdadeira possessão! O único meio de encontrar um sopro de novidade reside na relação interpessoal do “você com você mesmo”. E é deste espírito que se alimentam suas matérias pictóricas, verdadeiras crostas que, graças às virtudes do óleo, permitem esbanjar presença física. Sob cada superfície se encontram pinturas inteiras que só foram rejeitadas por não refletirem adequadamente seu veículo. (LAGNADO, 1985, p. 220)

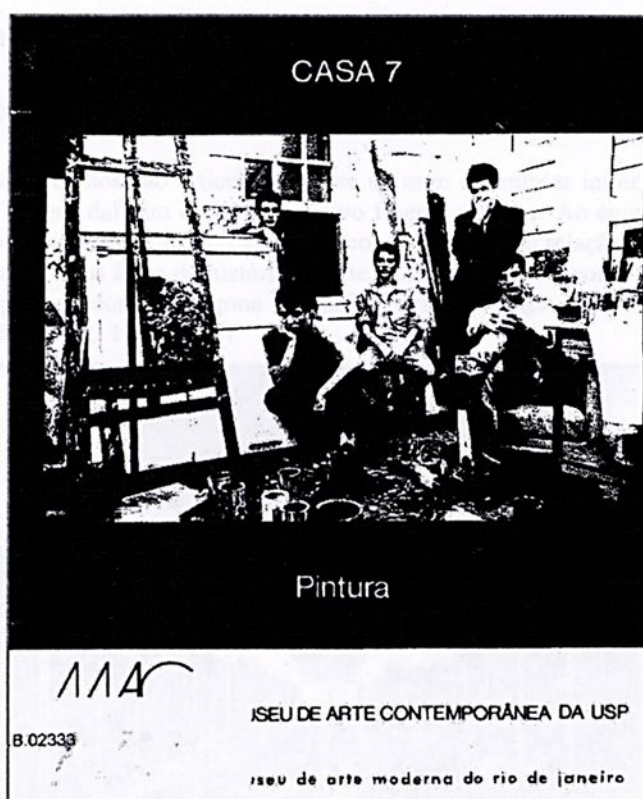


Figura 16 – Capa do catálogo da exposição da Casa 7, 1985.

Alberto Tassinari (1985), em texto para o catálogo da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, faz uma afirmação um tanto quanto profética sobre o desenrolar subsequente dos trabalhos realizados pelos integrantes da *Casa 7*: “Daqui por diante, creio, deixarão cada vez

¹² Os artistas foram alunos de Sergio Fingerhann: Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez e Nuno Ramos.

mais de representar o papel de revalorização de um gênero, a pintura, e dialogarão cada vez mais com a continuidade de nossa parca, é verdade, tradição artística.”

No ano seguinte, outro evento fundamental e bastante emblemático para o período foi a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, com a então curadoria de Sheila Leirner. Na polêmica organização da montagem foi dedicada toda uma seção à pintura de generosas dimensões chamada "A Grande Tela"¹³, por conseguinte dando uma visão homogeneizada e impessoal das obras que, possuidoras de particularidades intrínsecas, foram diluídas pela justaposição da montagem (Figura 17). A curadora, consciente do movimento de retorno à pintura, escreveu (1985, p.16) no catálogo da Bienal: “E era natural também que a Bienal recebesse desta vez uma enorme quantidade de trabalhos que defendem a nova pintura, uma vez que este é um fenômeno mundial...” e fala do que denomina de “zona de turbulência”:

Na Grande Tela, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a Grande Tela revela sobretudo atrito, choque e antagonismo característicos, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea. (LEIRNER, 1985, p.16)

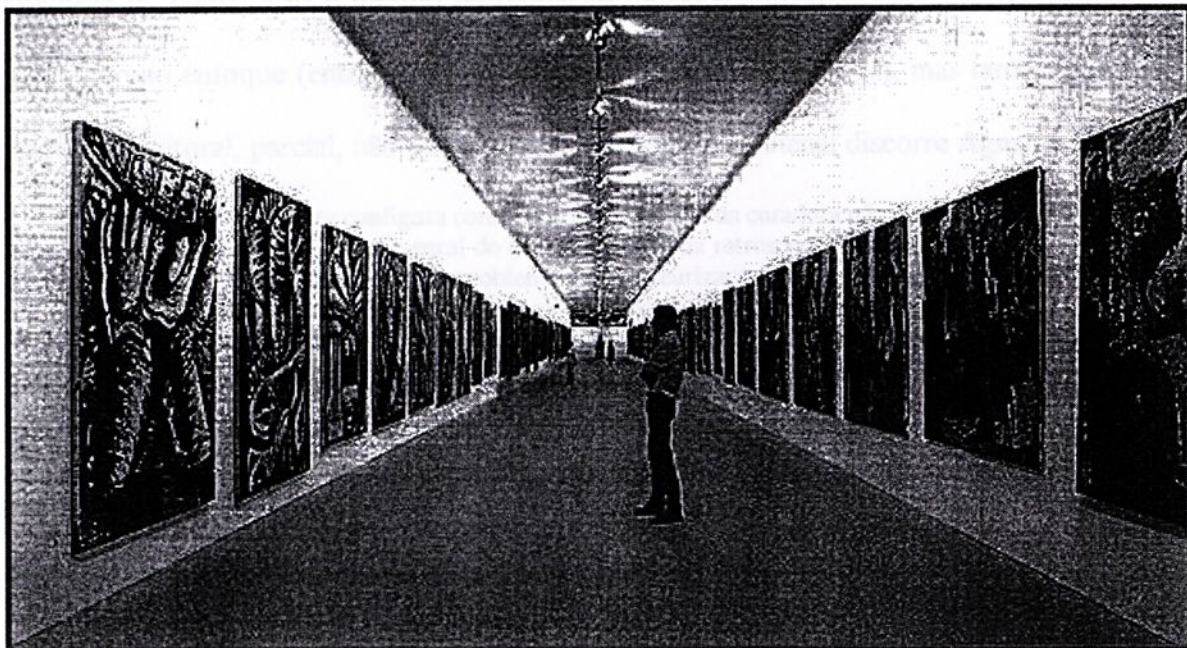


Figura 17 – Vista da Bienal da Grande Tela, 1985.

¹³ Um longo e grande corredor com painéis recobertos com obras de dimensões variadas, predominando pinturas de artistas nacionais e internacionais, lado a lado.

A curadora comenta sobre a inspiração para a montagem a qual relacionava-se a visão da paisagem urbana através do percurso da Av. 23 de Maio até o Parque Ibirapuera, associando ainda à tira de Moebius como um anel infinito, ainda segundo Sheila Leirner:

A Grande Tela nasceu assim, da náusea e da fascinação. Durante um período no qual mais enjoativo do que o cheiro e a textura da tinta em excesso, era a saturação de imagens. Estas sensações, aliadas a uma convicção universalista que aniquilava as fronteiras geo-políticas e a uma espécie de deslumbramento com a Grande Obra coletiva (e fundamentalmente anônima) do século 20, fizeram surgir algumas figuras possíveis para a sua apresentação. (LEIRNER, 2003)

Numa reflexão mais distanciada nota-se que a proposta da curadora (numa operação museográfica controversa e muito discutida na época) foi uma das primeiras manifestações do que se tornou corrente na atualidade, o da montagem de exposições onde ocorre a figura do curador, também como um idealizador de uma hipótese particular, moldando as obras alheias por meio de seleção pessoal, que desloca o foco das obras para a curadoria, no intuito de exacerbar a montagem e para justificar um determinado discurso. É imperativa a necessidade da formulação de referenciais próprios, mesmo que pessoais e subjetivos, para a leitura e compreensão da arte, crítica usada com relativo dogmatismo, como o do expediente da curadoria na construção e mesmo na recriação da obra e do discurso da produção artística. Não só como enfoque (entremeados de filtros e ideologias estéticas), mas também através de um recorte autoral, parcial, não consensual. Sobre a XVIII Bienal discorre Agnaldo Farias:

Aquilo que ainda hoje se configura como uma extrapolação da curadora não diminuiu a pertinência de sua denúncia e a qualidade geral do evento. Analisada retrospectivamente, a XVIII Bienal foi necessária para que se pensasse o problema da "pasteurização" das informações, a transposição acrítica de modelos estabelecidos em outros contextos, a cavaleiro de tradições pictóricas mais sofisticadas e, por último, o perigo da institucionalização prematura de artistas emergentes, engolidos sofregamente por um mercado precário. (FARIAS, 1994, p.431)

Nesta mostra ficou patente a sintonia de procedimentos pictóricos existentes, apesar das diversidades e especificidades de cada um dos artistas expoentes, incluindo aí uma diminuta parcela de artistas pintores. Ivo Mesquita (2003, p.30) considera como sendo a primeira exposição verdadeiramente globalizada de arte contemporânea, revelando a simultaneidade de idéias, atitudes e estratégias da produção artística. Já Aracy Amaral:

A Bienal Internacional de São Paulo de 1985 marcou uma divisão de águas nesta produção: o famoso "corredor" da transvanguarda montado pela curadora Sheila Leirner registrou cabalmente a pasteurização

da informação. Parecia que todo mundo pintava igual. As sutilezas desapareciam em função de uma homogeneidade (de dimensões, técnica, estilo). Até a velocidade na ação de pintar se parecia a nível internacional. (AMARAL, 1991)

Mas inegavelmente a “Bienal da Grande Tela” nome pelo qual ficou conhecida no contexto brasileiro, foi a coroação do movimento de retomada da pintura em nível mais amplo, onde ficava claro o referencial norteador e predominante da década¹⁴, com presenças marcantes das obras dos artistas Helmut Middendorf, Jiri Georg Dokoupil, Salome e Philip Guston (Figura 18), e a consolidação de nomes como o de Nuno Ramos (Figura 19).



Figura 18 – Philip Guston “Costas”, óleo sobre tela, 175 x 238 cm, 1985.

¹⁴ Curioso é efetuar uma comparação entre a XVIII Bienal repleta de pinturas e a última Bienal, onde a predominância foi a produção de vídeos, fotografias e procedimentos não pictóricos. Com certeza, um dos motivos da pouca representatividade de pinturas nesta última Bienal se deve à ausência dos núcleos históricos, que tradicionalmente trazem artistas consagrados, e com frequência pintores.



Figura 19 – Nuno Ramos. Sem título, óleo sobre tela, 190 x 220,7 cm, 1985.

Entretanto, o fenômeno da chamada volta à pintura teve matizes mais focados no exterior, de acordo com os locais onde foi gerada; por exemplo, o Neo-Expressionismo na Alemanha, como a própria nomenclatura denuncia, efetuou uma nova leitura pictórica tendo o expressionismo como referência norteadora. Sem dúvida que a expressividade pictórica permeia a produção alemã, e podemos observar esta característica remontando ao Renascimento, tornando-se perceptível mesmo nas obras de Albert Durer ou Lucas Cranac, em oposição aos artistas italianos do mesmo período. A Transvanguarda na Itália, por sua vez, externa através das obras o acentuado caráter clássico, apropriando-se da fatura do *chiaro-escuro* na tradição da identidade da arte italiana que, também remonta suas origens ao Renascimento.



Figura 20 – Kenny Scharf. Capa do disco *Bouncing off satellites* do grupo B-52, 1986.

Não só do meio da pintura “cult” é que surgem artistas, nos EUA é acentuada a predominância do *Graffiti*¹⁵, onde despontam nomes como Keith Haring, Kenny Scharf e Jean Michel Basquiat, entre outros adeptos da linguagem que migraram posteriormente para o circuito estabelecido de galerias de arte. Ainda assim, continuaram transpondo para a pintura os procedimentos e as linguagens expressivas, típicas da técnica do *Graffiti* através das quais foram reconhecidos pela sua contundência como arte de rua, eminentemente urbana, uma nova pintura rupestre da pós-modernidade com características mais gráficas e contaminadas pela Pop-Art, uma inscrição gestual sedimentada como grafia urbana. Curiosamente, na França também ocorreu, similarmente, a ascendência da pintura relacionada às manifestações do *Graffiti*, com destaque especial para o pintor Robert Combas.

¹⁵ O termo *Graffiti* doravante é utilizado aqui como pichação de signos, imagens, palavras ou frases. Que segundo Frederico de Moraes (1991): “O Graffiti saiu do seu gueto - o metrô - e das ruas para as galerias e museus de arte, instalando-se em coleções privadas ou cobrindo com seus rabiscos e signos os mais variados objetos de consumo”.



Figura 21 – Jean Michel Basquiat. “Spike”, acrílico e óleo sobre linho, 61 X 65 in. 1984.

Aqui no Brasil, imbuído na sua origem de caráter de contravenção, o recurso do *Graffiti* como procedimento e recurso plástico também se firmou no domínio das artes plásticas¹⁶. Sua difusão teve importância significativa, com imagens espalhadas pelos muros de São Paulo¹⁷ e de outras capitais. Roberto Pontual (1984, p.99) fala sobre um dos precursores dessa técnica, Alex Vallauri (Figura 22): “Desde 79, Alex andava povoando os muros paulistanos com a figura da bota preta, por ele próprio classificada como a moça que passeia por São Paulo”. Mauricio Villaça, no catálogo da XXIII Bienal, caracterizou o trabalho de Vallauri:

Em 1978, com o surto de românticos poetas pichadores, que usam como suporte os muros da cidade, Alex começa a grafitar silhuetas de figuras, através de *spray* aplicado sobre matrizes de papelão vazado. Nos muros de São Paulo surgem enigmáticas botas pretas de cano longo e salto agulha, no mesmo estilo luvas apontando, biquínis de bolinhas e belas panteras. (VILLAÇA, 1985, p.281)

¹⁶ Em 1985 foi realizado o curta-metragem *Spray Jet* com direção de Ana Maria Magalhães, onde foram mostrados as obras e depoimentos dos artistas Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Leonilson. A música do filme foi composta pelo cantor e compositor Lobão. O título do filme faz referência ao uso de técnicas de graffiti utilizadas por Ciro Cozzolino em suas pinturas.

¹⁷ Principalmente através das obras de Alex Vallauri, junto com Carlos Matuk, Waldemar Zaidler e Hudinison Jr.



Figura 22 – Alex Vallauri. “A Rainha do Frango Assado”, graffiti sobre pvc, 95,5 x 25 cm, 1985.

As manifestações do *Graffiti* se afirmam gradativamente e se estabelecem como uma das vertentes artísticas eminentemente contemporâneas. Dentre estes artistas podemos salientar as atuações do grupo Tupynãodá¹⁸, cujos membros criaram imagens, com requintes de elaboração, na paisagem da cidade, apesar da transitoriedade da execução e da efemeridade das obras (Figura 23). No Brasil, a partir da década de oitenta, vários artistas atuaram nessa mídia antes de serem incorporados pelo circuito oficial das artes. Reproduziram também as imagens com procedimentos e suportes não tão perenes, dos muros para as telas e em recortes de madeira pintados, com alto teor gráfico/plástico, contudo com a mesma força e impacto

¹⁸ Que teve oscilações na sua formação, mas contou como integrantes no período da projeção no circuito das artes plásticas: Carlos Delfino, Jayme Prades e José Carratü (Figura 20), além de Roberto Lima e Rui Amaral.

das imagens dos muros da cidade, tornando-os mais palatáveis e possibilitando o consumo do objeto artístico. Em recente exposição na Casa das Rosas – **Rendam-se terráqueos** – fez-se um balanço da importância do *Graffiti* para este período e seus desdobramentos na atualidade.

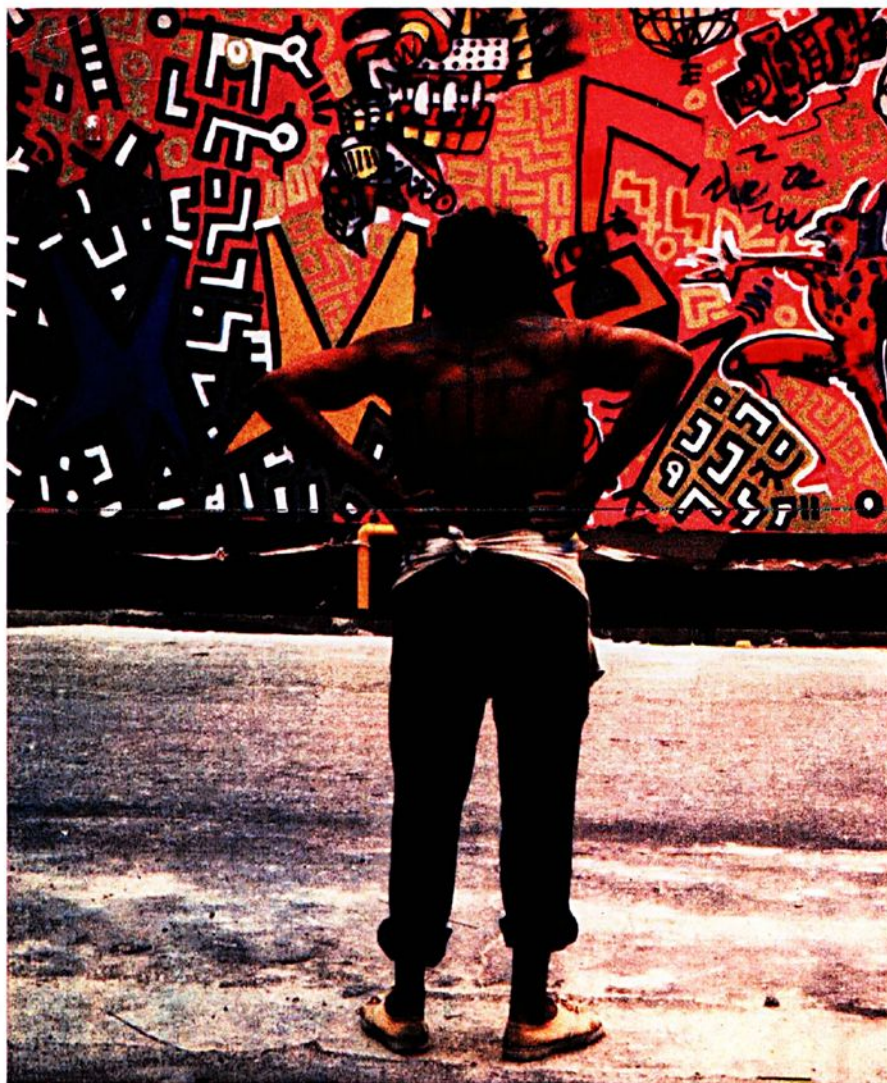


Figura 23 – Foto de catálogo da exposição do grupo Tupynãodá na galeria Subdistrito em 1988.

Fato corrente nos anos 80, entre os artistas, foi a divisão do espaço de trabalho, como uma forma de cotizar despesas, compartilhar idéias e de uma certa forma solidificar propostas de grupo. Aracy Amaral aponta para esse dado corrente na década:

Estes artistas novos eventualmente se reuniam em pequenos grupos, trabalhando conjuntamente em ateliês. Também mantinham estreito contato para a discussão de suas obras. É o caso, no Rio de Janeiro, do Grupo Seis Mãos (1983), formado por Basbaum, Dacosta e Barrão; do chamado grupo da Lapa – Senise, Venosa, Pizarro e João Magalhães – que compartilhavam um ateliê no mencionado bairro. (AMARAL, 2003)

Em 1988 o grupo Xarandu¹⁹ realiza exposição no MAC-USP, os integrantes fazem uso da pintura com uma linguagem mais próxima do *Naify*, remetendo a obra da artista francesa Niki De Saint Phalle, com recorrência do uso de cores puras de superfícies uniformes e chapadas no uso das tintas, entretanto com uma abordagem futurista e temática moderna, uma poética inusitada que resulta numa linguagem particular (Figura 24).

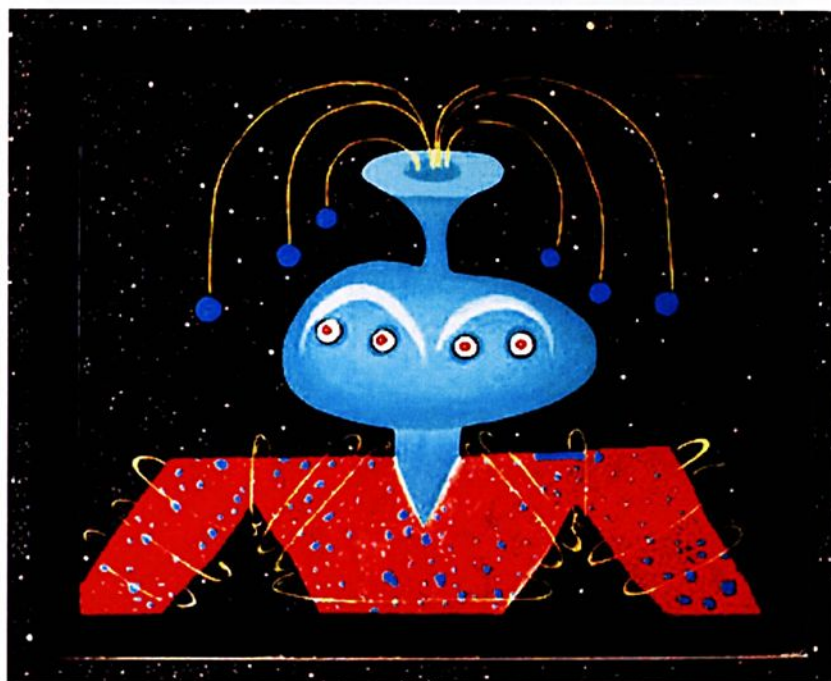


Figura 24 – Vera Barros. “ET V”, acrílica sobre tela, 40 x 50, 1987.

Em 1987 acontece a exposição Olho&Óleo no MAM-SP, uma mostra eminentemente figurativa com artistas oriundos da FAU-USP. A curadora Valú Ória comenta no texto de apresentação do catálogo sobre a apropriação de procedimentos (os quais são mais perceptíveis na obra de Antonio Malta (Figura 25)).

É sintomático que em suas telas transpareçam concomitantemente procedimentos e soluções típicas de vanguardas históricas, por mais divergentes que tenham sido suas proposições específicas; são incorporadas estruturas inerentes às vertentes abstratas da arte moderna, ao mesmo tempo que referências próprias do naturalismo ou da figuração. Da mesma forma são adotadas num único trabalho posturas ora construtivas, ora informais, respeitando tanto a intenção como o acaso. (ÓRIA, 1987)

Malta faz conveniente observação sobre o foco do texto de Ória com os de outros críticos mais ligados ao informalismo e às questões do materismo, e coloca as principais influências daquele grupo:

¹⁹ Integrado por Carlos Barmak, Eduardo Verenguel, Marta Oliveira e Vera Barros.

É interessante a diferença entre este texto de Valú Ória e os textos vistos acima, de Alberto Tassinari, Rodrigo Naves e Lorenzo Mammi. São concepções diversas, até opostas. Nos textos dos críticos ligados ao grupo “matérico”, o paradoxo formalização *versus* matéria é o principal problema; já no texto de Valú Ória, a pintura é entendida como livre associação de linguagens heterogêneas, sem haver paradoxo nenhum nisso. (...) Em comparação com as propostas “matéricas” da mesma época, a exposição “Olho&Óleo” representa uma espécie de insistência em uma trilha figurativa. Esta trilha não era necessariamente a aberta pela pintura “neo-expressionista”. Artistas como Sérgio Fingermañ, Luis Paulo Baravelli e Antonio Henrique Amaral eram referências importantes, neste sentido. (MALTA, 2002)



Figura 25 – Antonio Malta, “Sem Título”, óleo s/ tela. 160 x 160, 1998.

Após a metade dos anos 80, o ímpeto inicial e os ânimos se assentavam, as particularidades e as linguagens distintas se entrelaçavam, conforme Felipe Chaimovich (2003, p.44): “As afinidades estilísticas começavam a se embaralhar de tal forma que, para se discutir a poética de um determinado artista, ficava impensável uma análise centrada exclusivamente em sua singularidade.”

A citação torna-se presente como matéria prima da arte e ferramenta na elaboração do discurso plástico, Roberto Pontual se refere a uma conferência do canadense René Payant, que desenvolveu uma tese brilhante sobre a exaltação do mito da pintura atual: “A citação como pigmento: foi como ele circunscreveu o seu oportuno tema. Para Payant, se o estatuto da citação é que determina a entrada em cena do modernismo, o pós-modernismo se constrói pelo acúmulo e a mistura de citações sem fim.” (PONTUAL, 1983, p.46)

Em 1987 Tadeu Chiarelli organizou a exposição *Imagens de Segunda Geração*²⁰ no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, onde se propôs a analisar a produção contemporânea pelo viés da citação, que considerava uma característica utilizada por parcela dos artistas da época. Chiarelli (1987, p.5) constatou a dicotomia entre essa produção e a não-adaptação, como o “cunho evolucionista que caracterizou o período moderno”, o qual buscava a originalidade e o inusitado. Mas, ao contrário, procurava um olhar retrospectivo onde o valor não recaía na “novidade absoluta de formas, mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens já referido”. Tadeu Chiarelli fala da oportunidade de ter tornado pública uma série de obras de artistas trabalhando a citação ou a apropriação de imagens:

Eles puderam ver que suas produções não estavam conectadas apenas com o que se produzia em várias partes do mundo, mas, igualmente, com a produção de colegas que viviam na mesma cidade. Tal situação possibilitou uma compreensão mais definitiva do que significava aquele momento que viviam, e uma auto-inclusão menos ingênua, talvez, dentro de um fenômeno muito maior que era, exatamente, o uso alargado de imagens apropriadas por artistas de uma mesma geração, ou de gerações vizinhas. (CHIARELLI, 2003)



Figura 26 – Dora Longo Bahia. “Sem título”, óleo s/ tela. 190 x 225 cm, 1987.

²⁰ O título da mostra já denota pistas para uma nova abordagem, detectando desdobramentos particulares diferentes de uma “primeira” *Geração 80*. A mostra teve a participação dos artistas: Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Alex Flemming, Ester Grinspun, Roberto Micoli, Sergio Niculitcheff, Paulo Pasta, Florian Raiss, Sergio Romagnolo, Irã Teófilo do Espírito Santo e Edgard de Souza.

Para Aracy Amaral na segunda metade dos 80 o mercado expositivo é ainda bastante ativo colocando novos valores no circuito e criando novos espaços de exibição:

As solicitações vêm de inúmeros lados porque um fato novo ocorre nesta década na arte brasileira: em São Paulo, em 1985, abre-se uma galeria especializada em artistas jovens (Subdistrito), pouco depois seguida de outra (Casa Triângulo, 1988). A partir de meados da década, inúmeros colecionadores, assim como jovens empresários, possuem obras destes artistas novos. (AMARAL, 1991)

Outra mostra ocorrida neste ano foi *Flores*²¹ na galeria Casa Triângulo, descortinando novos valores ligados a pintura, como Dora Longo Bahia (Figura 26). Mais tarde, já quase na metade dos 90 acontece no MAM-SP a exposição coletiva *Ainda a Figura*²², a mostra constituída essencialmente com artistas atuantes no circuito das artes plásticas paulista, principalmente pintores. A tese da curadoria da mostra aos cuidados de Maria Alice Milliet e Rejane Cintrão era mostrar a preponderância e os matizes da representação da figura, em maior ou menor grau, desde a figuração mais fidedigna como a de Luiz Sôlha, passando por imagens alusivas e indefinidas como de Maria Teresa Louro até obras limítrofes que beiravam a abstração como as Paulo Whitaker e Celso Orsini.

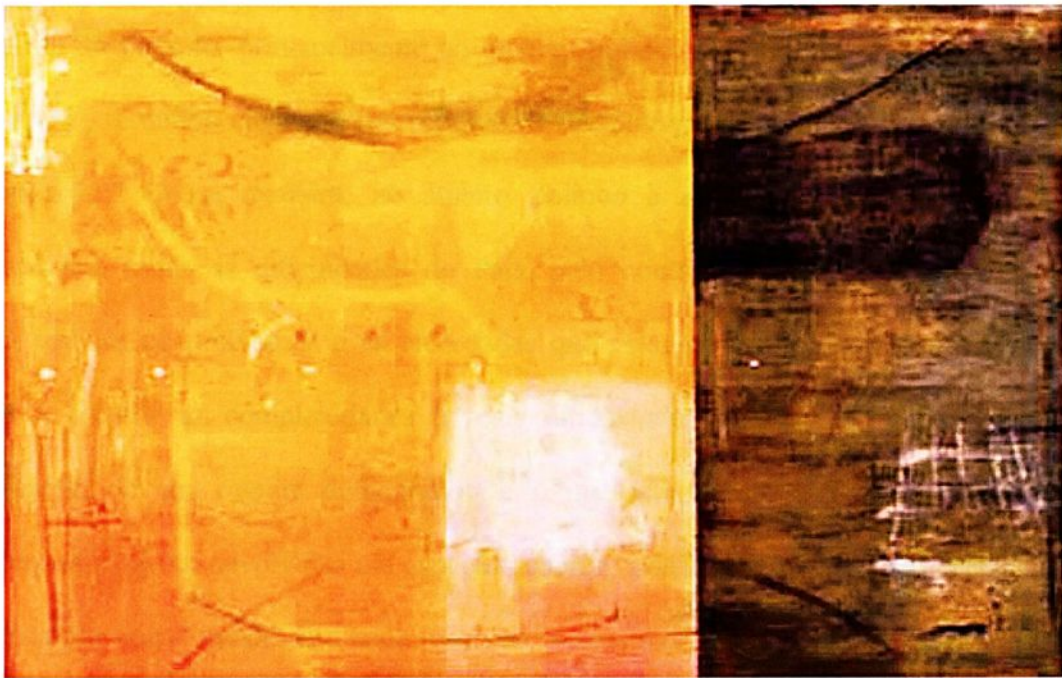


Figura 27 - Celso Orsini. "Sem título", tinta acrílica sobre tela 180 x 280 cm, 1996.

²¹ Era composta por: Roberta Fortunato, Zulmira do Amaral, Vera Helena Ferreira, Dora Longo Bahia, Carlito Contini e Fulvia Marchezi.

²² Com a participação dos artistas; Antonio Sergio, Carlito Contini, Celso Orsini, Dora Longo Bahia, Eduardo Aquino, Fabio Lopes, Florian Raiss, Guilherme Werneck, Hildelbrando de Castro, Luis Sôlha, Marco Paulo Rolla, Maria Tereza Louro, Mauro Claro, Paulo Whitaker e Sergio Niculitcheff.

Essa busca de seus próprios paradigmas favoreceria o amadurecimento de pesquisas particulares, conseqüentemente com trabalhos que extrapolariam a esfera e os próprios limites da pintura, como os de Leonilson, que com uma instalação realizou mostra na Capela do Morumbi.

A grande explosão já havia passado. Após o “big-bang” inicial, começavam-se a delinear constelações e sistemas planetários com características próprias, como assinala Marcus Lontra (1995, p.12): “Essa valorização da subjetividade acabou por tornar-se repetitiva, já que lhe faltava a base, a estrutura conceitual que justificasse as suas ações. É nesse momento que cada artista resolve desvincular-se desse rótulo e busca trilhar seu caminho particular.” Chegara o momento do balanço de final da década, e da autocrítica repensando sobre o ocorrido.

No catálogo da exposição *Anos 80: O palco da Diversidade*, ocorrida em 95 no SESI Marcos Lontra (1995, p.11) faz um retrospecto um tanto desencantado e com um tom ressentido do período, principalmente no aspecto político: “A década que começou bradando ‘Diretas Já’, terminou elegendo um produto de *marketing* muito bem vendido pelos meios de comunicação.” Dessa maneira, no âmbito político a abertura democrática não resolveu simplesmente todas as dificuldades do País, pelo contrário, apresentou novas questões e tornou visíveis os problemas e as ansiedades que estavam ocultos, como a dívida externa, pondo à mostra as complexidades e reais dificuldades que enfrenta uma sociedade na manutenção de um regime democrático e o que isto acarreta. Todas essas questões e implicações estavam envolvidas em aspectos sociais, políticos e econômicos. Neste sentido, a “abertura pictórica” igualmente nada resolveu, somente possibilitou visualizar um leque maior para as pesquisas artísticas. Não trazia simplesmente soluções, mas novas questões sobre um velho problema: as complexidades do fazer e de discutir o fazer artístico. E o que se produziria daí em diante cada vez mais se tornou uma opção pessoal, de partido estético de



cada artista, num embate intimista com a obra para se repensar nas questões pictóricas. Rodrigo Andrade também observa e faz um questionamento sobre essa exaltação do “vale-tudo” possibilitado pelas vanguardas, e que, apoiado em ideologias pós-modernas paradoxalmente se encontra num beco sem saída:

Mas, se nas vanguardas a idéia de “ruptura com as normas” era, no final das contas, uma referência, agora o artista estava numa situação crítica, de ausência de valores, pois se tudo pode, como escolher o que fazer? A resposta está na força poética dos artistas. O novo, agora (pois a arte sempre é nova, quando é boa), está na singularidade das obras. Nessa perspectiva, inclusive os procedimentos das vanguardas foram resgatados de sua dimensão histórica-política-moral para sua real dimensão estética. (ANDRADE, p.46, 2003).

As complexidades destas questões e a pertinência da realização artística não se esgotam facilmente. Na realidade creio que é neste ponto que reside seu interesse, o que torna a arte prazerosa para quem a produz e para quem a desfruta; é o desafio da busca para dar sentido à produção artística como expressão particular e que tenha alguma reverberação no âmbito maior, o do coletivo. Sobre o artista brasileiro e a liberdade de expressão sinaliza Aracy Amaral:

Mas no fundo, muito da liberdade do artista brasileiro de nosso tempo neste século praticamente inteiro (com exceção de um Goeldi, um Brennand, um Abramo, uma Caram, um Aguillar, e mais uns poucos) muito dessa liberdade se apóia também na inexistência de um mercado efetivo de arte, que os pressione solicitando-lhes a pertinência de uma direção já aceita. Dessa forma, vemos o artista brasileiro que muda de estilo com naturalidade, que experimenta, que provoca, que ousa, diferentemente do comedimento do artista primeiromundista que, encontrada uma linha de aceitação, persevera nela como apoiado numa marca registrada. (AMARAL, 1989)

Fazendo-se um paralelo da música com a pintura; o que começou como *rock* nos anos 80 passou a acústico MTV na atualidade. Como era previsível, ocorreu a calmaria, freqüente no decorrer de todo processo criativo, veio o assentamento natural que surge após um período de grande euforia e efervescência na produção artística e no mercado de arte. A energia visceral da pintura do início da década tornou-se mais introspectiva, não como desvirtuamento ou perda de força, mas como uma interiorização e amadurecimento na busca de trilhar caminhos particulares.

Aracy Amaral anota as mudanças e amadurecimento nos processos estéticos após a Bienal da Grande Tela:

Encerrada a Bienal, a jovem geração brasileira parece ter se recolhido para uma avaliação. O resultado começou a ser percebido um ou dois anos depois. Os materiais já eram outros: de papel Kraft passou-se a pintar sobre tela. A dramaticidade cedeu lugar a um denso materismo, monocromático; ou à pigmentação pesada em delírio de cores, com a incorporação dos mais diversos materiais. Grupos se desfizeram em nome da preservação das inquietações individuais. E, de repente, objetos começaram a surgir, e as instalações passaram a adquirir importância. (AMARAL, 2003)

Evidentemente que muitos dos artistas do início da década saíram de cena ou do foco das atenções, porém outros surgiram após a primeira “fornada” iniciando seu trabalho através da pintura²³. Alguns artistas mudaram o meio de expressão, migrando da pintura para objetos tridimensionais, como Sérgio Romagnolo (Figura 28) e Luiz Hermano, e vários saíram de cena.

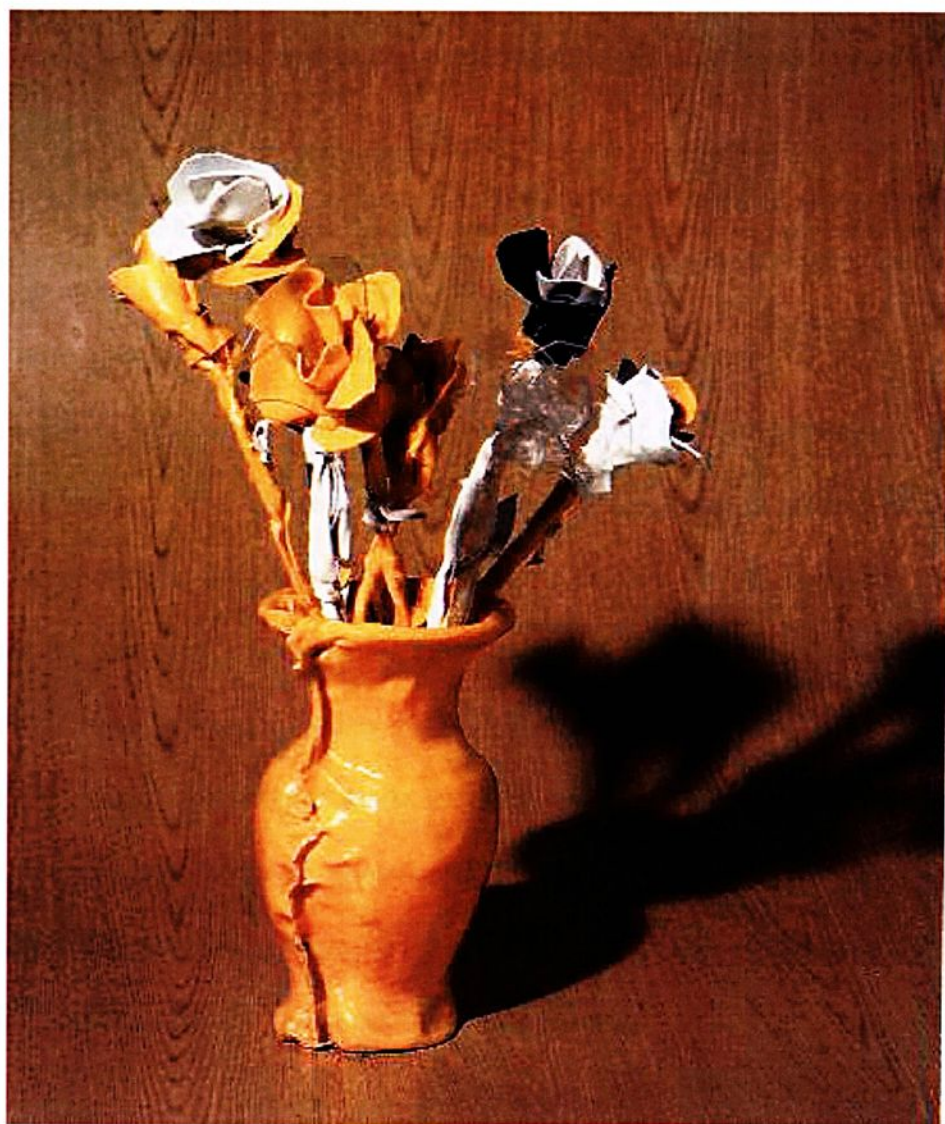


Figura 28 – Sérgio Romagnolo. “Vaso”, plástico moldado, 60 cm de altura, 1989.

²³ São vários artistas dentre os quais podemos citar; Paulo Pasta, Paulo Whitaker, Celso Orsini, Maria Teresa Louro, Tereza Vianna, etc.

Mas muitos dos que iniciaram sua trajetória na década de 80 encontraram, por meio da pintura e do seu próprio trabalho, sintonias no intuito de desenvolver as especificidades das suas pesquisas individuais²⁴.

Eu acredito, que fazendo-se um balanço da *Geração 80*, num saldo positivo pois um número maior de artistas (também mais jovens), estão produzindo e mostrando seus trabalhos. Pode-se até questionar a qualidade e pertinência desses artistas, mas abriu-se, não resta dúvida, o campo de atuação e o espaço expositivo desde a década de 80. No entanto Daniel Piza faz um balanço crítico bem pessimista, contabiliza poucos sobreviventes entre os muitos saudados como renovadores da arte contemporânea brasileira, citando com destaque apenas Nuno Ramos e Daniel Senise:

A agitação passou, e aquilo que se precipitou não tinha fincado raízes. Criadores como Leonilson e o próprio Áquila ganharam um tom inequivocamente datado. Outros, os mais talentosos, praticamente reinventaram sua obra para sobreviver em destaque nos anos 90, como Daniel Senise e Nuno Ramos, diante da ascensão da nova geração. (PIZA, 1999, p.67)

O autor parece não levar em consideração a relevância de muitos dos artistas participantes ou surgidos no período da *Geração 80*. Por desconhecimento ou por critérios pessoais, desconsidera a evidente significância da produção desses artistas ainda atuantes e inseridos no panorama artístico atual. Como uma espécie de renascimento das *patrulhas ideológicas*, há uma parte da crítica que apesar de pequena, é refrataria a esta produção que discute, entre outras coisas, o prazer da manualidade da pintura. Além dos vários citados anteriormente, muitos dos artistas ainda estão na ativa produzindo trabalhos de indiscutível qualidade, independentemente de questões de preferência e de gostos estéticos pessoais. E, por outro lado fica patente e é inegável a importância histórica da *Geração 80* em qualquer balanço do panorama das artes plásticas brasileiras recentes.

²⁴ Daniel Senise, Sálvio Daré, Ciro Cozzolino, Celso Orsini, Mario Fiore, Ayao Akamoto, Antonio Malta, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini, Marcelo Cipis, Marcelo Villares, Adriana Varejão, Fabio Cardoso de Almeida, Mônica Nador, Carlos Uchoa, Marianita Luzatti, Marina Saleme, Sergio Niculitcheff, etc.



A *Geração 80* passou por uma revisão crítica, tanto pelos artistas quanto pela crítica propriamente dita. É certo que após o vigor inicial houve um assentamento inevitável da produção, entretanto não no sentido de acomodação ou diluição, mas sim na busca de especificidades, na trilha de maturação e na procura de pesquisas individuais. Já se delineavam (ainda que indefinidos) as especificidades e matizes após a difusa e genérica explosão deste movimento conhecido como *Geração 80*. Fica evidente que a ocorrência da exposição do Parque Lage foi um fato que aglutinou num mesmo bloco, numa só bandeira, estéticas distintas em torno do interesse comum da pintura, como reconhece Sheila Leirner:

Mais do que uma simples definição de grupos e tendências estilísticas, portanto, *Geração 80* é um apanhado amplo que engloba também questões estéticas, filosóficas e mesmo ideológicas. Todas elas marcadas pelo sentido dialético de contrariar seus precedentes imediatos. (LEIRNER, 1991, p. 109)

Quando do surgimento da *Geração 80* houve um aprofundamento das questões estéticas embrionárias, que, depois de maturadas, resultaram numa lapidação das questões formais e conceituais. Entre a produção dos artistas havia também particularidades estilísticas e interesses plásticos diversos, os quais, no decorrer do desenvolvimento das carreiras e da produção individual, foram seguindo vários caminhos, como era de se esperar em qualquer atividade criadora. À sua maneira, cada artista desenvolveu seu trabalho, reinventando, numa linguagem conhecida o mapeamento e a determinação de limites próprios, apesar da imponderabilidade do estabelecimento de critérios definitivos. Deu-se o surgimento de “tribos” estéticas decorrentes das especificidades da pintura, do próprio fazer artístico, e mesmo da reinvenção das próprias técnicas da pintura. Daniel Senise, em seus trabalhos recentes, incorpora à pintura um procedimento alheio a ela que é o de marchetaria, só que em vez de lâminas de madeira usa lonas com texturas pintadas, que por sua vez são “monotípias” das superfícies de madeira (Figura 29).



Figura 29 – Daniel Senise. “Cavaliárias”, tinta acrílica sobre tela sobre madeira, 300 x 300 cm, 2001.

Alguns artistas desenvolveram requintes da materialidade pictórica, menos selvagem, uma estética mais palatável, todavia mais dogmática e respaldada por uma parte da crítica de arte intransigente. Aracy Amaral fala dos desdobramentos na segunda metade e final dos 80, e do surgimento de artistas “sob a égide de princípios mais contidos”, referindo-se a alguns artistas com tendência à materialidade pictórica:

A partir de então, muitos artistas, que se tinham apresentado e estreado em São Paulo [...] passaram por uma auto-revisão, como uma rejeição do gestualismo visto em toda parte. [...] Na segunda metade da década, assim, ao lado do conceitual, em artistas que trabalham no tridimensional, surge na pintura a curtição da superfície, a experimentação de materiais, os mais diversos adensando a matéria (como cera, pigmento puro, entretela, objetos os mais diversos, fragmentos do universo industrializado etc.), e a audácia das dimensões agigantadas, que não está desvinculada, a nosso ver, do fenômeno de mercado. (AMARAL, 1992, p.28)

Ainda sobre este tema, Aracy Amaral em outro texto, registra a predominância estética norteando tendências:

Materismo, monocromatismo, informalismo, em nuances de ascetismo maior a uma expressão mais livre. Por que a evasão da forma? Qual a razão – se ela existe – da dificuldade de especular a partir de formas, abstratas ou figurativas, por parte de tantos? Mera admiração por mestres dos anos 60? [...] Mas a despeito dessa receptividade, desse festejamento, por isso mesmo tão perigoso como prematuro, das solicitações que alguns deles já recebem tanto de dentro do País como do exterior, já sentem o “peso” do meio

artístico competitivo, percebem a discriminação, ou a leve ironia de que são alvo por não estarem rigorosamente dentro da linha “conceitual” ou “matérica” que caracteriza, como tendência, grande parte das obras dos artistas surgidos nesta segunda metade dos anos 80. (AMARAL, 1989)

A partir de um dado momento, o interesse pela pintura, operou-se no sentido de enquadrar particularidades singulares e recortes de ideologias estéticas distintas. E, para a pintura não se tornar uma fórmula desgastada, o artista constantemente reinventa a linguagem de seus próprios trabalhos a fim de não incorrer no óbvio e previsível das fórmulas prontas, e nas armadilhas estéticas que isto pode acarretar. Alberto Tassinari fala do perigo da evocação do passado:

Essas pequenas vitórias da expressão face aos simulacros paga, entretanto, o seu preço. A nova pintura é uma pintura de sobrevivência. Ela se alimenta de resquícios da história da arte, e o sentimento que lateja nas suas superfícies vive da evocação das próprias formas que ela vê destruídas. Isso dá o que pensar sobre o futuro. Por enquanto, esse recuo tático tem funcionado – a evocação do passado e da sua solidez é sempre um valor, quando não está a serviço do conservadorismo e da decadência – mas como estratégia mais longa, não vejo aí outro caminho do que se tencionar com as linguagens modernas surgidas desde a pop, as quais até aqui, com a exceção de uns poucos como Kiefer e Schnabel, os novos pintores desejam ignorar. Ignorância na verdade, um tanto cínica, pois ela se faz no campo aberto por estas mesmas linguagens; seja pelo entrecruzamento de linguagens em princípio heterogêneas, procedimento herdado do minimalismo e seu desdobramentos. [...] De fato, com a expressão “volta à pintura” busca-se ainda uma virtualidade da tela como suporte da aparição de uma visão do mundo, mas tudo o que se consegue é realizar uma “performance” em um contexto, a tela, que perdeu, desde o expressionismo abstrato, o seu poder de catalizar os embates da expressão. Assim, quanto mais “expressionista”, menos expressão há na nova pintura, e o que se realiza é muito mais uma codificação, de resto bastante pobre, do conceito genérico pintura. (TASSINARI, 1985)

Em 1989 foi realizada a exposição *Arte Híbrida* no MAM-SP, com a participação de Ana Maria Tavares, Leda Catunda, Mônica Nador e Sergio Romagnolo, quando se começava a pensar e discutir sobre as especificidades e desdobramentos das questões do fazer artístico. Esta mostra foi focada pela óptica do hibridismo da arte brasileira, sendo levantadas reflexões a respeito dos processos da arte produzida anteriormente, mostrando um amadurecimento técnico de fatura e a colocação e posicionamento dentro de um escopo teórico de reflexão sobre os trabalhos desenvolvidos. Outra mostra no mesmo período foi a realizada no MASP-SP, reiterando o caráter pictórico da produção do período – Luis Zerbini, Fabio Cardoso de Almeida, Leonilson e Daniel Senise. Anteriormente e posteriormente também foram realizadas importantes mostras onde predominava a pintura, como a exposição *Ainda a Figura* em 1994, no MAM-SP.



Talvez pela atomização das propostas individuais em decorrência do fim das vanguardas, e os trabalhos voltados cada vez mais para questões particulares numa politização do cotidiano, cada vez mais operando resistências individuais, tornou-se comum a característica do agrupamento de artistas para o trabalho e reflexão sobre o fazer artístico. Muitas vezes dividia-se o mesmo espaço de trabalho, propiciando espaço para discussão, uma vez que a atividade criadora é por vezes muito solitária. Apesar da diversidade dos interesses estéticos, determinados artistas resolveram se juntar em agrupamentos, não em torno de questões conceituais, mas nas questões de ordem prática de divisão de espaço comum, discussão sobre o fazer artístico particular e para a divisão de despesas. Sobre isto Roberto Pontual evidencia:

Vários mantêm ateliê em comum onde atuam, no mesmo espaço ou peças contíguas, dois, três, quatro ou mais artistas. [...] Mas a convivialidade de agora resulta certamente também, e com maior força, de motivação diversa, menos terra-a-terra. Ela espelha uma necessidade e uma vontade de troca de experiências, plásticas e vitais, que só se pode ter na continuidade de um trabalho lado a lado, visto, comentado e conferido mutuamente todos os dias. (PONTUAL, 1984, p.56)

Os artistas conscientizaram-se da força maior que imprimiam e do seu funcionamento como grupo perante o mercado, galerias e curadores. Que segundo Aracy Amaral (2003); “O mercado também mostrou-se atento à nova mensagem visual. ‘Marchands’ surgiram para esta geração (além de interessados desde o primeiro momento, como Luisa Strina). Assim, a nova galeria Thomas Cohn, do Rio, já leva para a Feira Arco/Madri, de 1984, exemplares da nova geração, como Berredo, Cozzolino, Leda, Romagnolo, Leonilson e Cláudio Fonseca”. Os generosos ateliês coletivos foram um fato corrente e ainda perduravam, na década de 90. Propagou-se a formação de grupos como o **Ateliê da Lapa** no Rio de Janeiro; e **Casa 7**, **Tupynôdá**, **Xarandu**, **Fortunato** e **Piratininga**, entre outros, aqui em São Paulo. No bairro de Sta. Cecília, no amplo ateliê Frederico Steidel deu-se lugar à produção coletiva²⁵,

²⁵ Aqui o termo “produção coletiva” é usado no sentido de “espaço a ser compartilhado”, pois a produção era individual e diversificada.



permanecendo por vários anos com uma grande rotatividade de artistas²⁶. Numa das mostras desse ateliê assim se expressou Olívio Tavares de Araújo:

Recentemente entrevistei Baravelli e Daniel Senise para um vídeo sobre artes plásticas, hoje, no Brasil. A certa altura, ambos convergiram quanto à atual situação de isolamento do artista, trabalhando sozinho sua linguagem, autonomamente, quase em um “compartimento estanque”, como disse Senise: “Vejo que há novidade, mas não há deslocamento.” Completou Baravelli: “Não sinto que estejamos indo coletivamente numa direção determinada.” Embora reflitam experiências pessoais, essas opiniões refletem também uma situação geral cuja explicação seria demorada e complicada, e exigiria um estudo específico. Mas de que cada artista, hoje, desenvolve por si o seu projeto, e de que há tantos projetos quanto artistas, não há dúvidas. Sobretudo, talvez, porque o próprio homem deste final de milênio está sozinho e já não se divisam utopias. O isolamento não deixa de ser, também, por outro lado, uma forma de utopia. (ARAÚJO, 1986)

Com efeito, desde então surgiram novos artistas e outros surgirão com diferentes propostas, numa reciclagem de novos valores e novas pesquisas que enriquecem continuamente o panorama artístico nacional, como Rodrigo Cunha (Figura 30) em recente exposição de pinturas em SP.



Figura 30 – Rodrigo Cunha. “Retrato”, Óleo sobre tela, 110 x 150 cm, 2001.

Talvez como uma dívida com a arte experimental da década de 70, também pela redescoberta de Hélio Oiticica em retrospectiva no PS1 em Nova York, e mostra de Lígia Clark em Barcelona, ocorrem aqui no Brasil uma revisão do trabalho desses artistas sob o

²⁶ O ateliê teve a duração de 10 anos, e dentre os artistas podemos citar: Luiz Solha, Adriana Rocha, Beatriz Perotti, Marco Paulo Rolla, Vera Martins, Regina Johas, Renata Barros, Paulo Whitaker, Nazaré Pacheco, Marcelo Cipis, Antonio Sergio, Antonio Malta, Patrícia Furlong, dentre outros.

Clark em Barcelona, ocorrem aqui no Brasil uma revisão do trabalho desses artistas sob o aspecto da contemporaneidade. Outro referencial influente no desenrolar subsequente foi a produção do alemão Joseph Beuys: artista, ativista político, teórico e professor, foi eleito por uma significativa parte dos artistas como paradigma do fazer artístico. Sobre este paradigma acentuou Goetz Adriani no folheto da XV Bienal de 1979:

O trabalho de Beuys resulta de uma intensa ânsia de se comunicar; para sua realização faz uso de todos os meios que são reconhecidos como sendo proveitosos sob aspectos artísticos e sociopedagógicos. [...] Beuys procura encontrar em sua vida e em seus trabalhos a recomposição da unidade perdida da natureza e do espírito, do universo e do intelecto, e opõe ao racionalismo intencional um pensamento que abrange também relações místicas e de magia religiosa. O ponto central de referência em todas as suas materializações e ações é uma permanente e reconhecidamente teórica evolução para a humanidade e para valores individuais por ele constatadas como válidas. (ADRIANI. 1979)

É evidente que ocorrem desvios na análise e na compreensão de sua obra, onde freqüentemente reproduziam-se somente os materiais e procedimentos de maneira superficial, nem sempre com a compreensão adequada, havendo em especial uma mimetização dos elementos inerentes à sua arte e exclusivos de sua trajetória pessoal, e que por serem particulares são intransferíveis. São inócuas as tentativas de repetição dos modelos de sua obra, sem relação com nossa realidade ou com nenhum outro artista exceto ele, e sobretudo sem se inteirar da densidade conceitual por ele buscada.

Talvez mais próximo do trabalho de Beuys, pela pluralidade das atividades de atuação, esteja Luiz Zerbini²⁷. Sua obra e seu envolvimento com a arte são multimidiáticos pela diversificação de ferramentas artísticas para se expressar (Figura 31), e pela facilidade e habilidade de envolvimento com vários meios²⁸ e diversas mídias como, por exemplo, a sua participação na década de 80 no teatro do grupo “Asdrúbal Trouxe o Trombone” e no filme “Cinema Falado”, com direção de Caetano Veloso. Atualmente, além do significativo trabalho na pintura e em outros suportes, desenvolve pesquisas no grupo Chelipa Ferro.

²⁷ Inclusive pelo fato de ter entrado em contato pessoalmente com Beuys, em uma estada na Alemanha na década de 80.

²⁸ Reforçando esta característica eclética de sua produção, sua exposição individual, aqui em São Paulo, chamava-se ironicamente *Coletiva*.



Figura 31 – Luis Zerbini. “Baleia”, 1985, refrigerador e olho de vibro. 102 X 98 X 180 cm.

Patente é o destaque e a significativa importância que a fotografia tem alcançado, tomando corpo e personalidade particulares, assumindo seu espaço como linguagem artística contemporânea. Na XXIII Bienal, junto com as produções em vídeo, eram as manifestações da fotografia preponderantes em oposição à pouca representatividade da pintura, além dos processos propiciados por técnicas digitais, tanto de máquinas fotográficas como de impressão por plotagem, resultando numa maior facilidade de registros e manipulações. É sintomática também a apresentação em ampliações em grandes escalas.

Curiosamente na Inglaterra, que tem uma tradição de pintores do calibre de Francis Bacon, Kitaj, Lucien Freud e David Hockney, diferentemente dos outros centros internacionais de produção cultural, a escultura se fez mais presente e tomou vulto no que foi definido como

a nova escultura inglesa, com nomes representativos da linguagem tridimensional como Anish Kapoor, Tony Gragg, Antony Gormeley e Bil Woodrow. A escultura – ou objetos, como alguns a denominam – ao contrário do que se pensa, também se fez presente na mostra do Parque Lage, foi uma vertente expressiva e durante a década de 80 obteve vários adeptos.



Figura 32 – Caito. “Sem Título”, bronze, 49X34X31 cm., 1997/1998.

Tadeu Chiarelli (1999) lembra o desenvolvimento da trajetória dos artistas e dessa vertente: “Se a maioria deles se perdeu alguns anos depois e outros se mantiveram pintores, uma parte considerável desse grupo, logo após o *estágio pictórico*”, caminhou em direção ao espaço tridimensional, quer pela produção de objetos e/ou instalações, quer por meio de objetos “híbridos, entre o espaço bi e tridimensional”. No Brasil, muitos artistas optaram pelo fazer artístico através da escultura, esta vertente plástica foi encampada por vários artistas, desde aqueles que nunca prescindiram desta linguagem²⁹, como Caito (Figura 32) e Florian Raiss (Figura 33), até os que iniciaram suas pesquisas a partir da pintura, e depois se

²⁹ Como os artistas Caito, Ana Tavares, Janete Musati, Nazaré Pacheco e Florian Raiss.

dedicaram ao uso do espaço na continuidade de suas obras, desembocando na escultura com base em pesquisas³⁰ distintas.

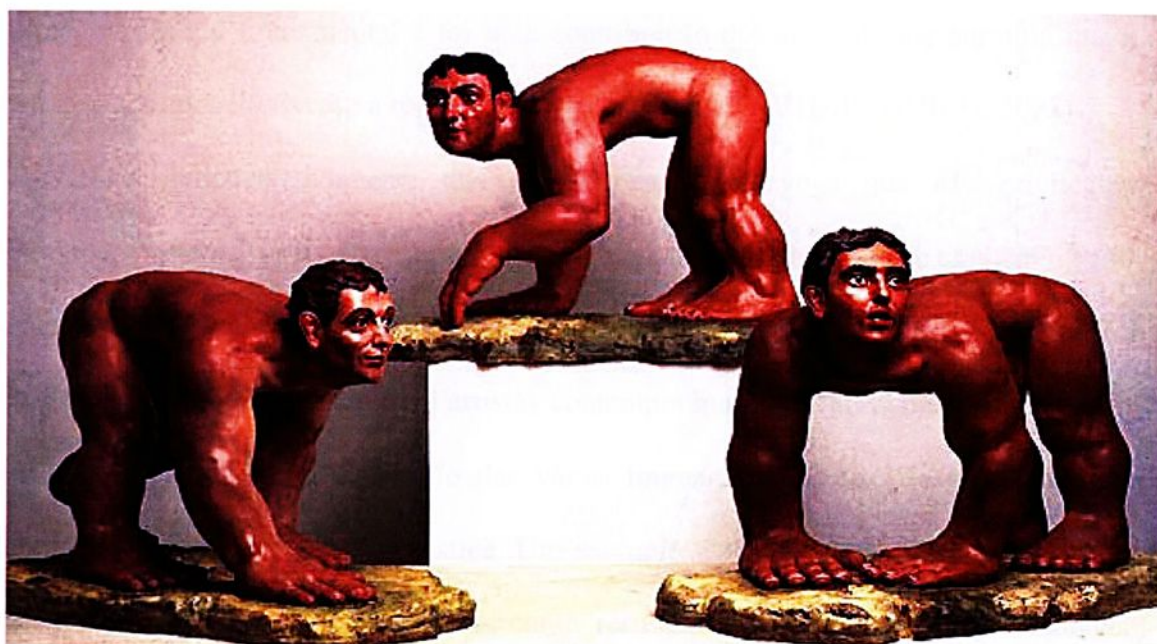


Figura 33 – Florian Raiss. “Quadrúpedes”, óleo sobre argila (sem informações sobre as dimensões), 1990.

Fazendo um balanço de lá para cá, as artes plásticas tiveram efetivamente um expressivo aumento de circulação, com a abertura de novas galerias³¹ e maior inclusão de jovens artistas no mercado expositivo. Algumas galerias e artistas tiveram uma inserção no circuito internacional por intermédio de participação em feiras de arte. Delineia-se aos poucos um horizonte para o artista brasileiro no mercado internacional. Julio Plaza faz uma interessante análise do desenvolvimento do sistema de arte através das décadas, a partir de focos de interesse:

As relações entre os elementos que compõem o sistema da arte são dinâmicas e variam com o tempo. A tendência geral é que um dos elementos do sistema se faz dominante e passa a dirigir os outros. Dessa forma, esse elemento torna-se a “vanguarda” do sistema.

Década de 50: dos artistas e poéticas (retomada das vanguardas após a 2ª Guerra).

Década de 60: do objeto (objeto e arte de participação com o espectador).

Década de 70: da crítica (arte conceitual e novos meios, multimídia e contracultura).

Década de 80: das instituições (tudo de volta: a pintura, o museu, a galeria, o mercado, “arte jovem”).

Década de 90: dos curadores (como contadores de histórias a partir de acervos).

Década atual: dos empresários e patrocinadores (os logotipos). (PLAZA, 2002)

³⁰ Luiz Hermano, Romagnolo, Nuno Ramos, Frida Baranek e Carlito Carvalhosa.

³¹ Recentemente aqui em São Paulo foi inaugurada a Galeria Espaço Virgílio, que pretende trabalhar com artistas representativos da tradição pictórica.

Marcus Lontra fala da importância da arte dos 80 para o contexto contemporâneo: “A questão da alegoria, da construção da imagem, da recuperação da figuração, da recuperação da imagem foi e é fundamental e foi uma contribuição dos anos 80 que permitiu que a arte brasileira dos anos 90 tivesse a repercussão que esta tendo”. (CHAIMOVICH, 2003)

Hoje, independentemente dos procedimentos em voga que não privilegiam os pictóricos, existem artistas fazendo sua obra com essas mídias no Brasil e também no exterior. Por exemplo, a recente exposição no Edifício Cultura Inglesa/Centro Brasileiro Britânico em São Paulo, onde havia pinturas de artistas contemporâneos de várias nacionalidades³². Uma característica atual, a contaminação das várias linguagens e o uso de várias mídias para elaboração e execução da obra plástica. Um exemplo claro deste tipo de atitude é do artista Vik Muniz, que apesar de apresentar como resultado final de sua obra a linguagem da fotografia, recorre a elementos do desenho e da pintura para a construção das imagens³³ com produtos dos mais variados, para posteriormente, efetuar o registro fotográfico.



Figura 34 – Vik Muniz. “The descent from the cross (after Caravaggio)”, prova cibachrome, 179x124,8 cm, 2000.

³² Com a participação da brasileira Cláudia Marchetti, que estudou na Inglaterra junto com aqueles artistas na Goldsmiths College, University of London.

³³ Este procedimento assemelha-se a um cartaz da campanha contra a fome, o qual constituía-se na elaboração do rosto do Betinho feito com grãos variados, obtendo assim a configuração através das diversas dessas tonalidades.

Ou também como o inusitado trabalho de Vânia Mignone, que parte da realização de gravuras para chegar à pintura. O mesmo pode-se dizer a respeito das esculturas de Sergio Romagnolo, quase pinturas pela densidade exacerbada de cor e massa, reforçando um acentuado caráter pictórico.

Quando se fala de movimentos artísticos ocorridos no Brasil, busca-se um elemento norteador como referência do que configuraria efetivamente a “Arte Brasileira”, e almejando a inserção deste conceito dentro de um panorama maior, principalmente por conta das influências peculiares a uma globalização cultural, de circulação de informações e idéias.

Sobre a importância deste debate explana Agnaldo Farias:

O aumento do nível do debate estético ocorrido durante os anos recentes teve efeito positivo até mesmo em proposições que já haviam sido esgotadas. O problema da tradição popular afigura-se como de grande importância na medida em que durante muito tempo ele foi abordado de modo a servir de álibi para que alguns artistas se esquivassem da tarefa de dar qualidade àquilo que tinham a falar. Ficavam, por assim dizer, entrincheirados na defesa de uma “arte brasileira” contra influências externas, sem se darem conta que do alto desse xenofobismo - de acordo com o diagnóstico enunciado logo no início deste ensaio - cumpriam à risca o papel que lhes fora prescrito pela visão eurocêntrica. (FARIAS, 1994, p.439)

Estava instalado o anseio pela identidade nacional vista além de simples extensões estéticas matriciais. Na produção da *Geração 80*, o próprio termo é extremamente genérico não abarcando as particularidades e especificidades das obras dos artistas e, como vimos, esse movimento teve em outros países características próprias relacionadas a fatores culturais e à origem do trabalho desenvolvido. Jorge Guinle (1984,p.35) é enfático a esse respeito, talvez espelhando a própria obra: “Estão ausentes nos trabalhos brasileiros a busca de identidade nacional (que se nota nos italianos e alemães, como Penk), os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos shopping center.”

No Brasil a volta à pintura deu-se sem referenciais específicos e com características mais ecléticas, notando-se a ausência de raízes palpáveis e modelos de identidades norteadoras abarcando um aspecto mais amplo e abrangente, e por isto mesmo mais indefinido. Jorge Guinle, como um dos artistas “antenados” e com maior circulação e

conhecimento da produção internacional do período, traça paralelos com artistas internacionais:

A meu ver, alguns artistas brasileiros como Leonilson, Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Francisco Cunha se aproximam dos seus contemporâneos, artisticamente falando, franceses, como Combas, Herve di Rosa. Outros se aproximam de artistas norte-americanos grafiteiros, ou ligados às artes gráficas, como Fiúza se aproxima do Don Baechler. Em poucos casos encontramos um questionamento ideológico da função da imagem como nos out-doors, indoors de Eduardo Kac que se aproximam dos de Jenny Holzes ou da Bárbara Kruger, até de Jonathan Borofsky. (GUINLE, 1984, p.53)

A produção pictórica de Jorge Guinle, por exemplo, com uma identidade própria e qualidades intrínsecas, foi citada por Ricardo Basbaum (1988, p.52) por seus textos publicados no período: “Na realidade, ele (Jorge Guinle) se configura como o único teórico da nova pintura brasileira a surgir nos anos 80”. Hoje, com um distanciamento temporal, torna-se cada vez mais perceptível quanto a produção de J. Guinle é contaminada pela estética internacional, provavelmente uma consequência da facilidade de circulação do artista, sobretudo por ter passado mais da metade de sua vida nos grandes centros culturais entre Paris e Nova York, involuntariamente bebendo direto na fonte os modelos referenciais.

Por certo há ausência de parâmetros para uma definição clara do que constituiria uma arte brasileira. De fato, a produção realizada aqui no Brasil é menos ortodoxa e mais pluriforme, com especificidades distintas abarcando variadas e significativas pesquisas. Neste sentido é que se coloca a pós-modernidade na arte brasileira, pois prescinde de pureza histórica, é mestiça em sua origem e sincrética por natureza, antropofágica em essência e híbrida em seus frutos. Sergio Romagnolo (1989) opina sobre a configuração da arte brasileira: “No fundo a arte brasileira nunca foi realmente entendida porque nela existe esse traço híbrido muito marcante e até agora se olhava para ela buscando uma rigidez que nunca foi própria da nossa cultura”. Na busca de um discurso de historicidade, a identidade da arte brasileira configura um imbróglio como todas as questões socioculturais, por isto não creio que haja homogeneidades de procedimentos nos movimentos artísticos. Na realidade, este é um recurso didático (categorizar) para explicitar e tornar mais compreensíveis e palatáveis as

propostas individuais e mesmo regionais. Roberto Pontual faz uma interessante leitura da arte no Brasil sob o aspecto da identidade geográfica:

Mas, cuidado: falo de regionalização e não de regionalismo. O que se vê de promissor no nosso ambiente é que as marcas, as raízes, as estruturas mais íntimas de cada região passaram a dispor de vida menos curta e de peso maior na obra dos artistas novos dela saídos. Mesmo que a sua atividade um dia se volte, passageira ou definitivamente, para os outros do eixo Rio/São Paulo, eles conseguem conservar a feição indelével transmitida pelo ponto específico de partida de cada um. Provam que vêm do Norte e do Nordeste, na sua quase sempre pintura de solta expansão figurativa, ligada ao solo e às tradições locais, disposta à eloquência cromática e à violência crítica. Provam que vêm, igualmente, do Centro-Oeste, com a pintura ainda em predomínio, viva, vigorosa, contundente, embora quanto menos a Oeste mais se contenham na sobriedade, na sutileza e no intimismo de uma visão analítica do mundo. E provam que vêm também do Sul, onde tudo pode ser convocado na ideação e na execução da obra, segundo a respiração do cosmopolitismo. Nos primeiros, as raízes populares restam mais fortes do que em qualquer outra parte; nos do meio, vibra ainda a circunstância interiorana amplamente rural; e nos últimos, sente-se o impulso do grande pólo das migrações internacionais e da mescla de culturas em que têm os seus pés fincados. (PONTUAL, 1984, pp. 58-59)

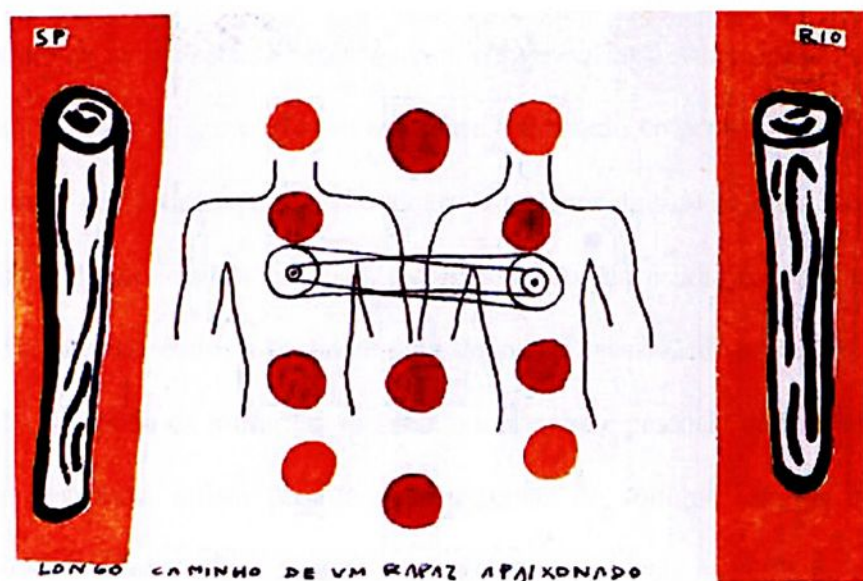


Figura 35 – Leonilson. “Longo caminho de um rapaz apaixonado”, nanquim e guache s/ papel. 12,5x18 cm, 1989.

Em uma análise mais acurada da obra de Leonilson (Figura 35), pode-se atribuir essa regionalização da qual fala Pontual, e tentar perceber quanto da origem do artista cearense influenciou a sua obra. E quanto as suas obras estão impregnadas da imagética do universo visual da literatura de cordel? Um exemplo sintomático é a própria capa do livro *Explode Geração* (Figura 12), que apesar de Leonilson ter executado um desenho, a feitura dos traços, em alto contraste de claro e escuro, assemelha-se bastante a uma xilogravura. Mesmo em suas pinturas, a utilização de textos relacionando-se formalmente com imagens reforça esta ligação.

Olívio Tavares de Araújo, também faz reflexões sobre a arte contemporânea brasileira, em especial no que se refere à construção dos ditames, normas e referenciais estéticos. A posição do autor, malgrado suscitar discussões, é uma contundente tomada de partido em que manifesta sua posição perante o quadro que envolve as artes plásticas brasileiras:

Instalou-se de permeio uma crise do ofício, fruto do excessivo investimento do século XX nas idéias e conceitos da obra, em discursos e intenções, relegando-se o saber fazê-la a um plano secundário. Tornaram-se ásperos os caminhos que levam à fruição, mesmo que com o risco de frustrá-la. Falta um pouco mais de amor nisso tudo. [...] O que não é possível é impor uma fórmula monolítica qualquer. Uma vanguarda a partir de regras e receitas se torna, vertiginosamente, acadêmica. (ARAÚJO, 2002)

O artista também deve se precaver com algumas ciladas que freqüentemente surgem e não incorrer numa arte acadêmica – aqui no sentido de tentar revestir a obra com um escopo teórico por meio de formulações e teses a serem comprovadas pela apresentação da obra.³⁴

Osmar Pinheiro (Figura 36), em um texto formatado como manifesto, expõe posições estéticas do autor ao comentar que a produção da arte nos dias de hoje está confundida com a “idéia de grife”. Afirma que os recursos técnicos usados na produção de uma obra só serão legítimos se forem produzidos a partir de uma lógica de necessidade interna, e nisto reside seu rigor. Salienta a questão da pintura como sendo um embate pessoal “com a impossibilidade de realizá-la”, e que cada artista produz seus sistemas de códigos. Afirma que a busca da determinação de um “centro” se dará como deslocamento e pela negação de todos os centros estabelecidos e preceitua: “Isso tem a ver com a desnecessidade de qualquer razão política ou ideológica que justifique a existência da arte.” Realça ainda a transparência da desonestidade da publicidade e da moda: “O sistema de arte não é arte, é apenas a administração política dos signos, e montagem de uma hierarquia de valores arbitrários, cuja arquitetura tem a pretensão de um saber histórico universal.” Osmar Pinheiro (2002) questiona ainda a transgressão na arte da atualidade e sua assimilação e diluição: “Vivemos a institucionalidade da transgressão

³⁴ Esta atitude se assemelha à de um médico que receita ao paciente um determinado medicamento com tarja preta, este possuindo uma bula quilométrica e incompreensível, com mil contra indicações. E o paciente ingenuamente, depois de algum tempo ingerindo o remédio, percebe que ele é inócuo, e se dá conta que na realidade não passa de um placebo. E que os resultados obtidos (quando houver) são de fato um reflexo do que está escrito na bula, e não efetivamente resultado da eficácia atribuída ao produto.

produzida. Estamos, em última análise, “doentes” porque não temos a necessária competência para negociar nosso lugar nesse simbólico globalizado e caipira que é o sistema de arte no Brasil e seus desdobramentos fora dele.”



Figura 36 – Osmar Pinheiro. “Chrisiakti”, Óleo, carvão e papel sobre tela, 200x370 cm, 1991.

E mesmo o galerista Thomas Cohn (2002) faz um manifesto pela pintura e aponta a pouca visibilidade alcançada pelos meios pictóricos no circuito da arte contemporânea brasileira atual, citando o exemplo da última Bienal e dos atuais panoramas realizados pelo MAM SP. Classifica as manifestações artísticas situadas basicamente dentro de dois esquemas: bidimensional e tridimensional, considerando a instalação como “escultura composta” e o vídeo “pode – se quiser – ser considerado dentro das artes plásticas; tecnicamente, porém, deriva da cinematografia”. Faz considerações sobre a alardeada “morte da pintura” (os grifos são do autor): “Pois bem, na contramão da história, há quem pretenda e proponha que a pintura morreu. O problema começa quando se decreta a tal morte como axioma e se agrava na medida em que tem gente que **acredita e/ou propaga** esse ‘conceito’.”

O texto comenta que, apesar de sua importância, a linguagem da fotografia não “substitui ou exclui” a pintura. O autor (COHN, 2002) detecta uma estratégia por trás destas tendências: “Não, o que se vê nestes últimos anos é uma **tentativa de assassinato da**

pintura, do desenho e da escultura passada a limpo. Assassinato? O detetive da novela perguntaria: **Quem tem a lucrar com isso?** Trata-se, é claro, de um movimento curatorial-mercadológico para fazer palatáveis as novas tecnologias e tendências.

Cohn (2002) salienta que este movimento é originário do Estados Unidos e com reverberação na Europa, mas que exerce “uma considerável influência no Brasil” em escolas, galerias, centros culturais e museus. Ressalta que a galeria de arte tem que ter uma “função política”, e comenta sobre o programa de pesquisa e lançamento de novos valores, afirmando: [...] “queremos tomar uma posição contra esse movimento de mercado, que julgamos artificial, excludente e nefasto para as artes”.

Creio que o que ocorreu no Brasil – com indefinições estilísticas e com características mais ecléticas, sem a determinação de raízes palpáveis – foi por um lado, num aspecto mais amplo e abrangente, a ausência de uma identidade da arte brasileira, e por outro, a assimilação antropofágica dos referenciais estéticos do retorno à pintura citados anteriormente (a transvanguarda, o neo-expressionismo e o *Graffiti*). Mesmo à volta à pintura – como movimento internacional e com nuances brasileiros – é questionada por Sheila Leirner:

Mas esta também não é uma explosão luminosa do pós-obscurantismo, como muitos hão de querer situá-la. Não houve vinte anos de ditadura militar na Bélgica, Alemanha, Inglaterra, França, Itália, etc. , e no entanto ali as novas gerações explodem com a mesma força que as nossas. A “Geração 80” não é brasileira, não é *nossa*. “Não pergunte como vai a *nossa* arte”, adverte um artista numa entrevista, “Porque é a mesma coisa você perguntar como vai *nossa* física. Arte é uma só...” (LEIRNER, 1991, p.109)

Alberto Tassinari aponta para os riscos da manipulação do passado quando nas mãos dos *bricoleurs* da transvanguarda e do neo-expressionismo. Como nossa tradição pictórica é pequena, o autor analisa que se processa melhor o funcionamento pela Casa 7 do que pelos italianos e alemães: “A ausência de tradição acaba por promover um melhor contato com o que um dia foi a fonte plena da forma e da expressão” (TASSINARI, 1985). Mas mesmo esta manipulação das fontes é benéfica, e enriquece a criação artística, percebendo a quanto do surrealismo de Magritte e discussão da representação do “real” permeia a obra de Iran do Espírito Santo. Por outro lado, quanto que é efetivamente brasileiro o Barroco Mineiro? E por

sua vez, quanto de identidade brasileira há nas obras de Romagnolo quando efetua releituras de Aleijadinho?



Figura 37 – Paulo Whitaker. “Sem Título”, tinta acrílica e óleo sobre tela, 130x172 cm, 1999.

A complexidade destas questões torna difícil o reconhecimento e o discernimento do que seria uma estética brasileira, dando sobretudo margem à interpretações por vezes imprecisas como a de Baerwaldt, referindo-se a obra de Paulo Whitaker (Figura 37):

Nos anos 80 e 90, foi a adoção de cores tropicais por vários artistas brasileiros que os prendeu a uma identidade exótica. A cor nos mostra o mundo e evidencia gostos particulares e expectativas. Penso no azul-pastel e nos tons de amarelo da Bahia, cores cobreadas, ou os ricos tons ocre-terra frequentemente associados ao trabalho de artistas como Senise, Milhazes e Tunga. (BAERWALDT, 2002)

A identidade, e esta busca de particularidades e anseios só serão possíveis com um certo distanciamento ao se decantarem com o tempo; não creio que haja pertinência em se falar de uma identidade da arte brasileira hoje (ou mesmo da determinação da existência dela), em virtude da complexidade e da abrangência das questões envolvidas.

Pode-se, por outro lado, estabelecer conjecturas sobre as relações de arte popular ou autêntica incorporada aos padrões da arte erudita, como no caso de Tarsila do Amaral, ou da arte popular de Emanuel Nassar. Hoje se torna cada vez mais perceptível quanto é original e moderno o trabalho de Tarsila do Amaral, e quanto da antropofagia a distancia de Fernand

Leger. E de que maneira sua modernidade é revista como na obra de Ciro Cozzolino (Figura 38), fazendo uma releitura pessoal da pintora.



Figura 38 – Ciro Cozzolino. “Space Tarsila”, tinta acrílica sobre tela, 160x200 cm, 1988.

Em termos mais amplos, é patente a legitimidade histórica da pintura alemã frente ao retorno da pintura na década de 80, entretanto este legado não é exclusivo constituindo uma característica pertencente somente aos artistas alemães, ou mesmo aos artistas italianos. Há quem afirme que por parcas que sejam as relações históricas, ou até mesmo bastardas não seja pertinente a produção artística de países periféricos, considera-se sem legitimidade e excluídos no circuito os que não sejam proprietários de tradição histórica e/ou poder econômico, independentemente e apesar da sintonia com as matrizes.

Este período fértil que foram os anos 80 ainda carece de estudo e discussões mais determinantes, Agnaldo Farias alerta para a falta de uma reflexão mais acurada gerando conclusões superficiais ou mesmo equivocadas:

Não tendo passado até o momento por nenhuma avaliação séria, a Geração 80 continua sendo vista como um grupo monolítico, difuso e superficial, avesso ao hermetismo da arte dos anos 70 e por isto mesmo muito ao gosto do mercado e da mídia daquele momento. Um juízo equivocado e descuidado sobre um dos períodos mais férteis, ponto de partida de um processo de adensamento do nosso debate estético e de deflagração de poéticas das mais consistentes. (FARIAS, 1994)

Sem dúvida que a *Geração 80* foi um período de legitimação da pintura, entretanto nunca foi e nunca pretendeu ser um movimento estético, não formulou normas com relação a procedimentos. A contundência da produção emergente, ignorava as reais reverberações no ambiente artístico e era inconsequente quanto aos rumos tomados de alguma coisa configurada como movimento. De relativo impacto, este dado comportamental não era possuidor de modelos, guiado mais pela sincronicidade de atitudes e da intuição do que pelo racional, nenhum manifesto foi redigido pelos artistas, e os textos publicados tinham o caráter de análise e reflexão sobre o que se desenrolava. Definitivamente foi mais calcada em posturas do que postulados. Muito da crítica que se faz, é exatamente esta ausência de projeto estético neste movimento inculto que segundo Ivo Mesquita:

Criaram-se imagens a partir de imagens num arco que vai de um vigoroso brutalismo até o mais refinado maneirismo conceitual e plástico, revelando uma desafiadora mescla de formas e de manipulação da linguagem plástica, envolvendo uma pluralidade estilística e filosófica, que não permite a configuração de uma escola ou movimento capaz de agrupar sensibilidades tão distintas. (...) Com estratégias usadas à exaustão, essa pintura converteu-se logo em algo mecânico, vazio, auto-referente, alimentando apenas vaidades pessoais e o mercado de arte. A *Geração 80* enquanto grupo não tinha um projeto, não definiu um programa coletivo. (MESQUITA, 2003, p.31-34)

O próprio termo abrangente “*Geração 80*” não indica posições ou partidos estéticos, mas somente uma referência à questão temporal de uma faixa etária de determinada geração. Evento eminentemente democrático e com abrangência e discussão de questões distintas relacionadas à arte vivenciada em determinado momento, a *Geração 80* como uma massa disforme preponderantemente pictórica, uma atitude catártica que depois tomou seu rumo através das manifestações pessoais, entretanto impossibilitando a configuração de um todo como definição de escola ou movimento. Marcus Lontra sintetiza reiterando que a década de 80 para as artes plásticas não foi uma “*década perdida*” como muitos crêem:

Sem saudosismos... O sonho acabou mais uma vez. Acabou a festa. A *Geração 80* fez a festa para um país que não houve. E a arte aprendeu que ainda não estava na hora de ser feliz. Uns morreram de Aids, outros de desastre de automóvel, uns se perderam pela vida em busca de novos caminhos, muitos permanecem por aí, trabalhando em anonimato enquanto alguns se destacam em grandes eventos e integram o seleto grupo de artistas que compõem a chamada “*história da arte brasileira*”. Tornaram-se adultos, todos, uns mais felizes, outros nem tanto, uns ainda comprometidos com os anseios da juventude, outros mais céticos. Assim é a vida, essa talvez seja a maior riqueza da existência: são vários os caminhos, vários os destinos, cada qual com a sua sina, o seu fado. A *Geração 80* entra para a História como um momento de luta, de participação, de sonhos e frustrações. Para todos nós que vivemos esse momento tão peculiar da

vida brasileira, a década de 80 não foi, jamais, uma década perdida. Ao contrário, ela foi uma época intensa e poderosa, alimentada por sonhos e utopias, encantos e bondades. E, se hoje, a arte contemporânea brasileira afirma a sua diversidade e a sua qualidade, reconhecida internacionalmente, isso se deve em grande parte às conquistas alcançadas pela arte dos anos 80. (LONTRA, 2003)

Tadeu Chiarelli fala em “varias gerações oitenta” (CHAIMOVICH, 2003) para dar conta das múltiplas abrangências ou das especificidades de cada grupos ou núcleos de interesses estéticos distintos apesar do uso preponderante da pintura. O que acabou sendo a marca de uma produção, na realidade uma heterogenia de pessoas dentro de uma faixa etária produzindo suas obras em um determinado período, com sintonias e características de expressão que de alguma forma espelhavam uma sincronicidade em nível mais amplo. As manifestações artísticas contemporâneas ocorrem como ondas de predominância de procedimentos estéticos, porém não são excludentes, ao contrário, revalorizam-se somando e agregando as ricas experiências anteriores e almejando um ponto no futuro, configurando o que apesar da abrangência se designa hoje como Pós-Modernidade.

Tabela 01- Cronologia das principais mostras coletivas (exceto a de Leonilson) relacionadas com pintura, local, ano e curadores.

Evento 1982	• Leonilson.
local	Galeria Luisa Strina SP, Tina Presser RS e Thomas Kohn RJ.
curadoria	Luisa Strina
Evento 1983	• Pintura Como Meio.
local	MAC USP
curadoria	Dos artistas/Aracy Amaral
Evento 1984	• Como Vai Você Geração 80?
local	Parque Lage RJ
curadoria	Marcos Lontra, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal
Evento 1985	• Casa 7.
local	MAC USP e MAM RJ
curadoria	Dos artistas/Aracy Amaral
Evento 1985	• Coletiva.
local	Galeria Luisa Strina SP
curadoria	Luisa Strina
Evento 1985	• Bienal da Grande Tela.
local	XVIII Bienal Internacional de São Paulo
curadoria	Sheila Leirner
Evento 1986	• Olho & Óleo
local	MAM SP
curadoria	Valú Ória
Evento 1987	• Imagens de Segunda Geração.
local	MAC USP
curadoria	Tadeu Chiarelli
Evento 1987	• Flores.
local	Galeria Casa Triângulo SP
curadoria	Ricardo Trevisam
Evento 1988	• Tupynãodá.
local	Galeria Subdistrito SP
curadoria	Dos artistas/João Satamini
Evento 1988	• Xarandu
local	MAC USP
curadoria	Dos artistas/Ana Mae Barbosa
Evento 1989	• Coletiva.
local	MASP
curadoria	João Pedrosa
Evento 1989	• Arte Híbrida.
local	MAM SP, MAM RJ
curadoria	Dos artistas
Evento 1990	• Zelma Convida.
local	MAM SP
curadoria	Dos artistas
Evento 1994	• Ainda Figura.
local	MAM SP
curadoria	Maria Alice Milliet e Rejane Cintrão



Tabela 02 - Lista dos artistas participantes das mostras.

Pintura Como Meio; Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sergio Romagnolo e Sergio Niculitcheff.

Como Vai Você Geração 80? Adélia de oliveira, Adir Sodré, Alberto Camareiro, Alex Vallauri, Alexandre Dacosta, Ana Horta, Ana Maria Moraes, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ana Regina Aguiar, Analu Cunha, André Costa, Ângelo Marzano, Antonio Alexandre, Armando Matos, Augustus Almeida, Beatriz Milhazes, Beatriz Pimenta, Carlo Mascarenhas, Carlos Fiúza, Ciro Cercal Filho, Ciro Cozzolino, Cláudio Alvarez, Cláudio Duque, Cláudio Fonseca, Cláudio Roberto, Claudia Monteiro, Clara Cavendish, Cristina Bahiense, Cristina Canale, Cristina Salgado, Daeco, Daniel Senise, Denise Porto, Delson Uchoa, Eduardo Kac, Eduardo Moura, Elisabeth Jobim, Enéas do Valle, Éster Grinspum, Esther Kitahara, Felipe Andery, Fernando Barata, Fernando Lopes, Fernando Lucchesi, Fernando Moura, Fernando Stickel, Francisco Cunha, Francisco Faria, Frida Baranek, Gastão Castro Neto, Gerardo, Gervane de Paula, Gonçalo Ivo, Grupo Rádio Novela, Hellen Márcia Potter, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, Inês de Araújo, Isaura Pena, Jadir Freire, Jaime Fernando, Jair Jacquemont, Janete Musatti, João Magalhães, João Modê, Joaquim Cunha Neto, Jorge Barrão, Jorge Duarte, Jorge Guinle, José Eduardo Garcia Moraes, José Roberto Mícoli, Ju Barros, Judith Miller, Karin Lambrecht, Leda Catunda, Leonilson, Lídia Perla Sacharny, Livia Flores, Lucia Beatriz, Luiz Antonio Norões, Luiz Cruz, Luiz Ernesto, Luiz Pizarro, Luis Sergio de Oliveira, Luiz Zerbini, Manoel Fernandes, Marcelo Lago, Marcus Lima, Marcus André, Mario Azevedo, Márcia Nicolay, Marta D'Ângelo, Maria Ignês Lobo, Mauricio Arraes, Mauricio Bentes, Mauricio Dias, Mauro Fukew, Mônica Lessa, Mônica Nador, Nelson Felix, Paulo Campinho, Paulo Henrique Amaral, Paulo Nobre, Paulo Paes, Patrícia Canetti, Ricardo Basbaum, Ricardo Sepúlveda, Rogéria de Ipanema, Roberto Tavares, Sandra Sartori, Sergio Romagnolo, Sergio Niculitcheff, Siomar Martins, Solange Oliveira, Suzana Queiroga, Tadeu Burgos, Terezinha Losada, Umberto França, Valério Rodrigues, Vicente Kutka, Xico Chaves, Waldemar Zaidler e Carlos Matuck.

Coletiva; Ciro Cozzolino, Leonilson, Leda Catunda e Sergio Romagnolo.

Casa 7; Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez e Nuno Ramos

Bienal da Grande Tela; Alex Vallauri, Carlito Carvalhosa, Carlos Martins, Carlos Matuck, Daniel Senise, Fernando Barata, Cláudio Fonseca, Fabio Miguez, Fernando Luchesi, Guto Lacaz, Jorge Duarte, José Eduardo Garcia de Moraes, Leda Catunda, Leonilson, Nuno Ramos, Paulo Gomes Garcez, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Rubem Grilo, Rafael França, Sergio Prado e Waldemar Zaidler.

Olho & Óleo; Alexandre M. Fontes, Antonio Malta, Fabio L. S. Santos, Maína Costales e Ricardo Laterza.

Imagens de Segunda Geração; Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Alex Flemming, Éster Grinspun, Roberto Mícoli, Sergio Niculitcheff, Paulo Pasta, Florian Raiss, Sergio Romagnolo, Irã Teófilo do Espírito Santo e Edgard de Souza.

Flores; Roberta Fortunato, Zulmira do Amaral, Vera Helena Ferreira, Dora Longo Bahia, Carlito Contini e Fulvia Marchezi.

Tupynãodá; Carlos Delfino, Jayme Prades e José Carratü.

Xarandu; Carlos Barmak, Eduardo Verenguel, Marta de Oliveira e Vera Barros.

Coletiva no Masp; Fabio Cardoso, Leonilson, Zerbini e Daniel Senise.

Arte Híbrida; Ana Maria Tavares, Mônica Nador, Leda Catunda e Sergio Romagnolo.

Zelma Convida; Alex Flemming, Antonio Sérgio de Souza, Paulo Whitaker e Sergio Niculitcheff.

Ainda Figura; Antonio Sérgio, Carlito Contini, Celso Orsini, Dora Longo Bahia, Eduardo Aquino, Fábio Lopes, Florian Raiss, Guilherme Werneck, Hidélbrando de Castro, Luis Sôlha, Marco Paulo Rolla, Maria Tereza Louro, Mauro Claro, Paulo Whitaker e Sergio Niculitcheff.

Opção pela pintura

“Não sou uma escritora profissional, sou uma escritora amadora. Faço questão de não ser profissional para manter minha liberdade”.

(Clarisse Lispector)

Apresento a seguir uma pequena descrição da minha trajetória como artista plástico, tentando dar abrangência e pontuando esta carreira artística com fatos significativos, que considero fundamentais para a percepção do desenvolvimento de minha obra como um todo. Para melhor compreensão das fases de produção pictórica e das pesquisas específicas, efetuadas em vários períodos, abordo cronologicamente o encadeamento dos fatos e dos principais eventos dos quais participei.

Como já explanado na introdução, desde bem jovem tinha consciência da importância desta opção profissional iniciada por volta de 1975, no início apenas trabalhos pessoais e exercícios didáticos. Conheci e estabeleci relações nessa época com pessoas de interesse comum em arte, tanto professores quanto alunos e com alguns dos quais até hoje mantenho contato. Em 1976 participei da revista de história em quadrinhos **Boca**, organizada pelo Diretório Acadêmico de Comunicações e Artes Plásticas da FAAP. No começo minha pintura era incipiente e imatura (como a de todo jovem), porém eu já tinha noção do que pretendia fazer, ou seja, já tinha optado pelas artes plásticas, daí a minha decisão de continuidade no aperfeiçoamento e no desenvolvimento das técnicas pertinentes. Principiei usando a técnica de tinta a óleo sobre tela, sem nenhum curso ou orientação específica, na base de tentativa e erro até obter os resultados desejados. O aperfeiçoamento de minha aprendizagem também se deu observando com atenção as obras de outros artistas, aprendendo sobre a utilização dos recursos pictóricos da tinta, visitando inúmeras exposições de arte, e freqüentando com regularidade o acervo do MASP.

Nas obras produzidas nesse período o principal era a arquitetura e os espaços sombrios das estações do recém inaugurado metrô paulistano, com predominância das tonalidades de cinza e da representação geometrizada da arquitetura em detrimento da figura humana. Principei minha carreira artística produzindo obras com regularidade, participando de salões de arte, e obtendo premiações em alguns destes salões. Estive também presente em mostras coletivas, principalmente no Centro Cultural Brasil Estados Unidos CCBEU, em Santos. Nazareth Mota Leite (1977) escreveu no folder de uma exposição: “Com apenas 17 anos, inicia nesta mostra um caminho profissional. O tempo reforçará suas qualidades de pintor, muito bem representadas através dos seus recentes trabalhos.” Em outra mostra coletiva, José Henrique Fabre Rolim asseverou no texto “Jovens artistas, amplos horizontes”.

Sérgio Niculitcheff pinta a envolvente frieza do metrô paulistano, a solidão do homem diante do concreto. A fragilidade física e psíquica perante as pressões de todo um aparato urbanístico, que tanto visualmente como funcionalmente desestimula toda uma comunidade. Soluções urbanísticas existem, mas não dispõem meios para destruir as características históricas de uma cidade, que se perde nos desordenados espigões e elevados. A técnica pictórica de Niculitcheff se impõe pela luminosidade das penumbras nas patéticas visões do metrô. (ROLIM, 1977)

Após concluir, em 1978, o colegial, ingressei na Faculdade de Belas Artes de São Paulo, no curso de Licenciatura em Artes Plásticas, concluído em 1981. Na busca do aprimoramento dei continuidade nas minhas atividades artísticas. Mantive contato com amigos que conheci no colegial, que cursavam Artes Plásticas na FAAP. Frequentei, como ouvinte, a FAAP assistindo a algumas aulas, conhecendo vários alunos/artistas como; Jac Leirner, Nelson Screnci, Nina de Moraes, Carlito Contini, e outros.

Meu trabalho de pintura na ocasião utilizava os referenciais da paisagem urbana paulista, explorava climas e sensações fornecidos pela realidade. Para a execução desses trabalhos fiz uso de imagens fotográficas como referência das cenas: uma vez escolhida a imagem, transpunha para a tela o desenho através de quadriculação da imagem, e somente então realizava a finalização da pintura com a técnica de tinta a óleo sobre tela. Nestas obras dei continuidade ao tema da paisagem urbana, um registro pessoal através de recortes das

cenas que reproduziam a cidade. Eram vias e avenidas desertas (Figura 39), às vezes com somente um veículo.



Figura 39 – Sergio Niculitcheff. “Sem Título”, óleo sobre tela, 80X120cm. 1978.

Nestas imagens acentuava a ausência da figura humana e bucolicamente refletia a solidão das grandes metrópoles. Frequentemente incluía também anotações de sólidos geométricos como elementos constituintes dessas cenas.

Em 1978 experienciei a técnica de litogravura, freqüentando por alguns meses o ateliê de Paulo Menten em São Caetano do Sul. Reproduzi na pedra imagens e temas recorrentes das pinturas, mas não cheguei a fazer tiragem das gravuras; foram realizadas somente *provas de artista* (P. A.) (Figura 40). Foi importante o contato com esta técnica para ampliar meus futuros recursos artísticos.

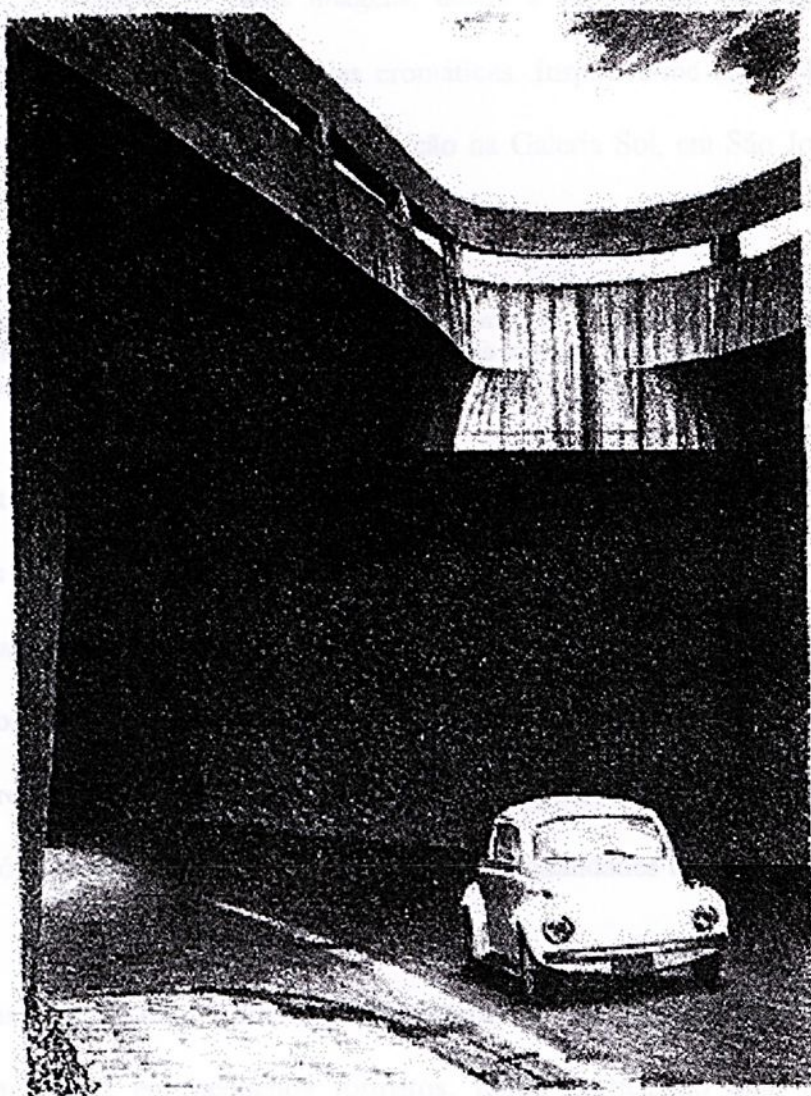


Figura 40 – Sergio Niculitcheff. “Sem Título”, litografia, 21X24cm. 1978.

Em seguida, para desenvolver minha carreira, participei de exposições individuais, coletivas e de Salões de Arte de varias cidades do País, obtendo algumas premiações. Sobre uma destas mostras pronunciou-se Enock Sacramento:

Niculitcheff recolhe aspectos da cidade, reprocessa-os intelectualmente e os registra. A referência fotográfica é utilizada como input, mas a saída é uma obra que, apesar de conversar muito com a realidade, tem um valor absolutamente distinto. A freqüência da figura humana, por exemplo, é sensivelmente diminuída, desaparecendo, às vezes, completamente. A motivação mais forte concentra-se na estruturação dos espaços urbanos, externos e internos, e na circulação, evidenciada no registro de automóveis, viadutos, túneis, estações de metrô. (SACRAMENTO, 1980)

Nessa época eu já tinha tomado consciência da importância do trabalho artístico e da opção por mim adotada, desenvolvia um trabalho de pintura com a técnica de tinta a óleo sobre tela, baseado em imagens da cidade, tendo como referência registros fotográficos de

paisagens urbanas. Manipulava estas imagens, desde o recorte do enquadramento até as modificações de elementos e interferências cromáticas. Inspirava-me na produção do artista Gregório Gruber. Por isso no folder da exposição na Galeria Sol, em São José dos Campos escrevi:

No meu trabalho, utilizo como meio de expressão o caráter construtivo, na realização das obras. Utilizo referencial fotográfico como meio de representação das imagens da realidade, fragmentando e interferindo em alguns elementos, para transmitir climas, e uma visão subjetiva dentro do real. O tema é consequência da convivência com a realidade urbana, imagens do cotidiano que me sensibilizam. (NICULITCHEFF, 1980)

Frequentei durante um breve período o ateliê de gravura da ECA-USP coordenado por Evandro Carlos Jardim, desenvolvi algumas técnicas de gravura em metal e realizei alguns trabalhos. Apesar de minha parca produção gráfica, foi essencial o contato com esta técnica e, em especial, com o artista Evandro Jardim. O descortinamento de um universo por mim desconhecido refletiu em minha produção, não só pela ausência cromática, mas pelo tratamento pictórico que através da fatura refere-se às qualidades intrínsecas e características da gravura.

Além das técnicas de pintura, eu estava interessado na pesquisa do desenho na técnica de grafite sobre papel em pequenos formatos, tendo participado com alguns deles no *Panorama do Desenho* do Museu de Arte Moderna de SP em 1980, no *Desenho Jovem* no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1980, e tendo também recebido um prêmio-aquisição no Salão Paranaense daquele ano com outro conjunto de desenhos.

Após a conclusão do curso na faculdade de Belas Artes em 1981, sem nenhum compromisso profissional ou acadêmico viajei para a Europa em companhia de Ciro Cozzolino, onde permaneci durante um ano. Nos primeiros quatro meses na cidade de Madrid, conhecemos os artistas Luis Zerbini (Figura 41) e José Leonilson, que residiam no também na Casa do Brasil, local para hospedagem de estudantes na cidade universitária da capital espanhola.



Figura 41 – Sergio Niculitcheff e Luis Zerbini, atrás de uma obra de Zerbini exposta na Casa do Brasil, 1981.

Nesta época executei principalmente obras sobre papel, e participei de uma mostra no espaço expositivo da instituição. Durante a minha estada na Europa frequentei diversas exposições em museus e galerias, porém a mais significativa e que mais impacto me causou foi uma retrospectiva comemorativa dos cem anos de nascimento de Picasso, em Madrid. A abrangência da produção do artista me impressionou pelo vigor e principalmente pelo seu talento e genialidade em relação à técnica, à escala das obras e à quantidade da produção (a qual no caso era uma pequena parcela da totalidade de sua obra). Foi significativa para mim também a série de trabalhos do final da vida do artista, quando ele fez várias releituras da tela *Las Meninas*, de Velásquez, num ímpeto pictórico que se assemelha às obras do movimento recém inaugurado da transvanguarda.

Posteriormente fomos para Paris, onde residi durante sete meses. Lá cheguei a trabalhar como auxiliar do artista brasileiro Artur Luiz Piza, no projeto de execução de uma série de trabalhos da fase dos relevos deste artista (Figura 42). Foi muito importante essa relação com o artista, um riquíssimo contato que possibilitou acompanhar mais de perto o seu

processo criador. Foi proveitoso acompanhar a concepção de uma poética particular, participar e conhecer os procedimentos técnicos de um artista maduro. A Galerie Belechasse que representava Arthur Luiz Piza, expunha trabalhos de outros artistas brasileiros, por isso também participei da montagem de obras de Sergio Camargo, de quem me aproximei, e me tornei conhecido.



Figura 42 – Arthur Luis Piza, Sem título, peças de latão sobre capacho e madeira, 30 x 30 cm, 1982.

Durante essa estada na Europa¹, o desenvolvimento de meu trabalho artístico ligava-se mais ao formalismo e ao estudo de possibilidades com pesquisas de formas abstratas. Meu interesse e minha busca na época eram mais voltados a composições líricas e experiências com o cromatismo, dediquei-me também à pesquisa do uso de diversificados materiais pictóricos. Algumas dessas obras lá realizadas foram exibidas numa mostra coletiva de quatro artistas brasileiros no *Espace Cultural Latine American*. Após essa permanência em Paris, viajei cerca de um mês pela Itália percorrendo várias cidades, visitando museus e exposições, tendo inclusive visitado a Bienal de Veneza ocorrida naquele ano.

Retornei ao Brasil em 1982, trazendo vários trabalhos produzidos durante minha permanência na Europa, e dei continuidade a pesquisa iniciada na Europa, trabalhos pictóricos de caráter mais informal. Minhas preocupações na época eram com pinturas preponderantemente abstratas, explorando essencialmente questões relacionadas com a forma pura. Interessava-me a fatura pictórica obtida através de texturas e sobreposições de veladuras, sem me preocupar com a representação, buscando matizes mais acurados na harmonia cromática.

Após algum tempo, e com uma quantidade significativa de pinturas, achei que já era hora de mostrar esse material em algum espaço público². Diante das negativas das instituições que alegavam um interesse maior por exposições coletivas, sugeri a Sergio Romagnolo que montássemos um projeto de mostra coletiva incluindo Leda Catunda, sua namorada na época, e Ciro Cozzolino, que estava em Paris e produzia freneticamente. O projeto foi realizado e encaminhado ao MAC, onde Aracy Amaral estava à frente da direção do museu. O projeto

¹ Uma das coisas que me chamou a atenção neste período foi a da relação espaço-tempo. Comparado ao Brasil, um país “jovem” e de passado recente, com uma história também relativamente curta e com pouca duração, mas ao mesmo tempo com extensões territoriais agigantadas. Diferentemente do que ocorre nos países da Europa onde proporcionalmente as distâncias são curtas e onde há uma justaposição e um acúmulo de culturas, e por outro lado o tempo é distendido em direção ao passado, onde historicamente o patrimônio cultural remonta a épocas longínquas. Creio que este fato é refletido também na arte e seus direcionamentos, com o inegável peso das culturas ancestrais na produção contemporânea européia.

² Naqueles anos, os espaços expositivos em galerias de arte eram mais fechados e proibitivos aos artistas jovens que não tivessem uma sólida trajetória na atuação da carreira artística.

para a exposição foi analisado e aceito, a única modificação foi a sugestão de incluir Ana Maria Tavares, que já havia proposto uma instalação envolvendo procedimentos pictóricos, tendo assim pertinência com a nossa proposta inicial de mostrar pinturas. A exposição foi batizada de **Pintura Como Meio**, e sobre ela Aracy Amaral, sempre “atenada” a acontecimentos artísticos e com sensibilidade para perceber o novo, escreveu no texto do catálogo da mostra:

Com o frescor de um tempo novo no marasmo dos eventos artísticos nacionais começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo, de que esta exposição acredita poder dar uma visão através de cinco moços – **Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff**. Não se trata de um grupo, nem de um movimento, pois, ao contrário, cada qual mantém sua personalidade artística como explorador da pintura, tendo em comum o pertencerem à mesma geração (dos 23 aos 26 anos). [...] Niculitcheff, por sua vez, apresenta-se como um formalista de qualidade, absorvido nos valores cromáticos da pintura mais sensível. [...] É importante ainda uma referência ao profissionalismo que sentimos permear o fazer artístico nestes cinco pintores. Dado que nos faz crer, com otimismo, que não nos encontramos diante de meras promessas ou cometas que cruzarão o céu de nosso ambiente artístico desaparecendo em pouco tempo, porém diante de jovens pintores que lucidamente se iniciam numa carreira com seriedade e garra, enfrentando todos os riscos implícitos na difícil trajetória do artista plástico em nossa sociedade. É uma gente nova que chega. Começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo. (AMARAL, 1983)

Coincidentemente, os trabalhos dessa mostra eram todos sem chassi. Não eram telas no sentido tradicional, mas somente a lona pintada fixada nos painéis do espaço expositivo do museu. No caso de meus trabalhos e nos de **Ciro Cozzolino**, eram desta maneira por questões práticas, pela facilidade de transporte e pelas condições de espaço reduzido, pois foram realizados em Paris. **Sergio Romagnolo** deliberadamente não utilizava chassis, **Leda Catunda** em sua obra, utilizava tecidos estampados como suporte para a pintura, e como tal não montava nenhuma estrutura, somente o tecido pintado, e **Ana Tavares** recorria a uma grande lona pintada e recortada com formas arredondadas percorrendo os painéis da mostra, configurando praticamente uma instalação que fazia uso da pintura.

A exposição teve uma boa repercussão na mídia e no meio artístico em geral³. A mostra chamou a atenção, sendo noticiada nas principais revistas da época; *Veja e Isto É*, com artigos respectivamente de **Casemiro Xavier de Mendonça** e **Olívio Tavares de Araújo**.

³ Tempos depois, soube de pessoas que iniciaram o seu fazer artístico após visitarem a mostra, estimuladas pelas obras que viram.



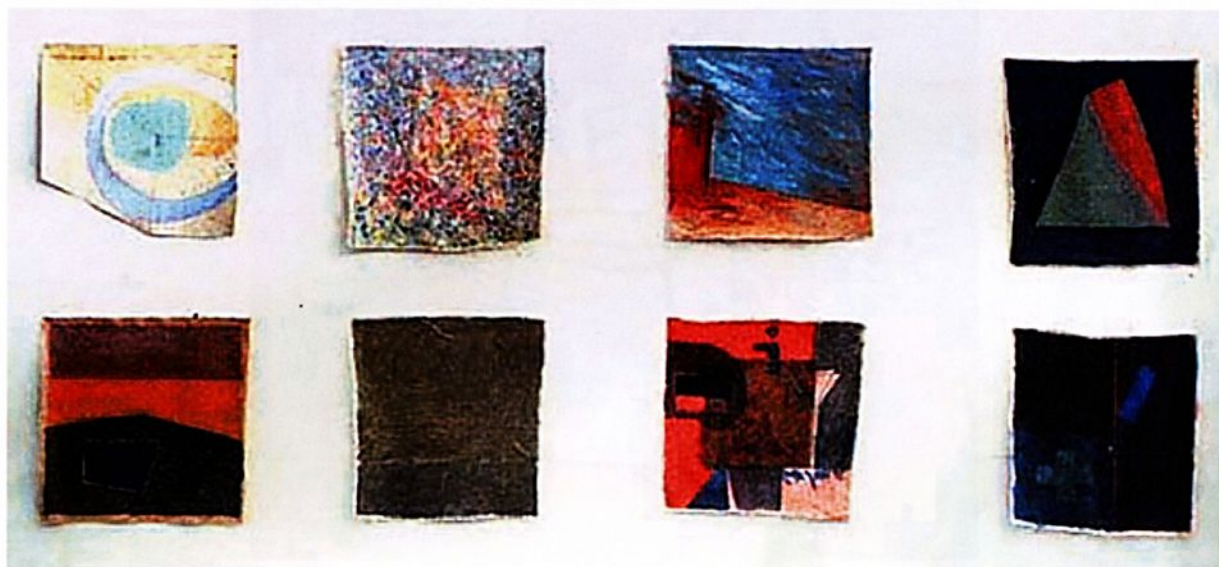


Figura 43 – Sergio Niculitcheff. “Sem Título”, tinta acrílica sobre tecido, 40x40 cm. (cada), 1982.

As pinturas de minha autoria tinham várias dimensões, e as menores haviam sido feitas em Paris (Figura 43). Havia também obras nas quais utilizei papel Kraft como suporte, que é um suporte a que até hoje recorro para efetuar pinturas. Esses trabalhos eram na realidade exercícios-pesquisas formais, pictóricos. No texto do catálogo escrevi:

“O número de cores e formas é infinito e, assim, também são infinitas as combinações e o material e ao mesmo tempo os efeitos. O material é inesgotável.” (Kandinsky). Existem diversas maneiras de comunicar uma idéia, múltiplos são os níveis de leitura da obra, todos são igualmente verdadeiros. Aspiro de tudo um pouco e, de pouco tudo. A unidade na variedade. Em arte a menor distância entre dois pontos nem sempre é uma reta, pode ser uma parábola. (NICULITCHEFF, 1983)

Na época as atenções estavam voltadas para o âmbito político e para o movimento de abertura democrática representado pelo retorno das eleições diretas. Imbuído deste clima democrático, cheguei a estampar camisetas em *silk-screen* com a imagem de uma urna e o texto *diretas* (Figura 44). E vestidos com ela, eu e minha futura esposa fomos ao histórico comício na Praça da Sé. Revendo hoje essa imagem, situo-a como emblemática, e sintonizada com minha produção atual, um ícone recorrente que permanecerá até hoje em minha obra.



Figura 44 – Sergio Niculitcheff, “Diretas”, serigrafia sobre camiseta, 1983.

Depois de alguns anos executando obras abstratas, surgiu a necessidade de trabalhar a figura. Aliás, sempre tive esse desprendimento de fazer o que eu tinha vontade, sem compromissos com coerências estéticas ou preocupações em produzir algo somente para o consumo do mercado de arte. O que sempre busquei foi uma coerência de atitude diante do fazer artístico, decorrente do meu embate particular, seguindo as necessidades estéticas/formais, sem vínculos estipulados, e dando vazão ao ecletismo, em contraponto a uma única referência. Sempre tenho Picasso como referência da liberdade de expressão, sem amarras, norteadas apenas pelo instinto.

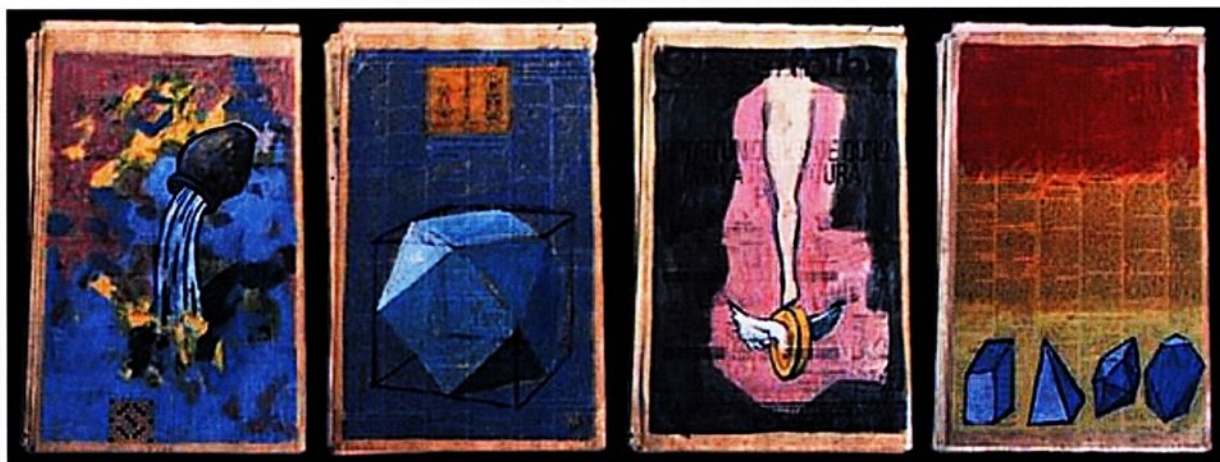


Figura 45 – Sergio Niculitcheff, “Sem título”, tinta acrílica sobre jornal, 32 X 55cm (cada), 1984.

Realizei a seguir uma série numerosa de obras que tinham folhas impressas como suporte para a pintura (Figura 45), na dimensão de uma página de jornal. Os temas eram bem variados, retomando a representação de imagens, preponderantemente figurativas. Na fatura das obras, através da diluição da tinta eu deixava transparecer propositalmente os textos e imagens do jornal, não escondendo o suporte no qual foram feitas as pinturas. A produção desta série foi efetuada impulsivamente, toda ela realizada em curto espaço de tempo, talvez como uma necessidade de retomada da figuração. Sobre esta série falei num depoimento para o Departamento de Documentação do Museu Guido Viaro, em Curitiba:

O fato de eu trabalhar com jornal, surgiu... eu queria trabalhar com um fundo que já tivesse alguma coisa, eu não queria trabalhar com papel branco, e às vezes eu deixava transparências; quer dizer, eu fiz uma série desses trabalhos, cem, cento e poucos trabalhos, eu utilizava o jornal deixando às vezes transparências. Você podia ler as manchetes que estavam no jornal, algumas coisas eu tapava ou não, mas o suporte interagia com a imagem que estava representada. Às vezes tinha uma ligação direta. De repente tinha uma manchete do papa falando sobre a paz, alguma coisa assim, e a imagem eram bombas caindo, tinham uma relação (nem sempre), mas importante era a execução e as imagens eram também diversificadas, bem variadas nesse trabalho. (BOROS, 1991)

Em junho de 1984 cheguei a mostrar uma pequena parte dessas obras numa mostra nas paredes do Café Europa⁴, e denominei a mostra como; **Pintura, Arti Moderna**.



Figura 46 – Cartaz da mostra *Pintura, Arti Moderna*.

⁴ Extinto local que ficava situado na Rua da Consolação, do lado oposto ao cinema Belas Artes.

Logo em seguida, em 1984, recebi um convite para participar de uma grande mostra no Rio de Janeiro, onde a curadoria, entre outras coisas, defendia a retomada da linguagem da pintura, e o destaque que ela havia adquirido no meio artístico da primeira metade dos anos 80. A exposição **Como vai você, geração 80?**, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, foi um referencial para a história recente das artes plásticas no Brasil. Este movimento, manifesto também em outros países, foi chamado de “volta à pintura”: tomou conta do período e ecoou em nosso país. O mercado expositivo estava estimulado com as novas possibilidades da produção de jovens artistas.

Nessa mostra expus a série de pinturas sobre jornal. Para a montagem foram exibidas de um modo que seguia o raciocínio de diálogo entre as obras, fixadas com fita dupla-face lado a lado, diretamente na superfície, preenchendo toda uma parede de uma das salas do Parque Lage, o que pela diminuta proximidade entre elas acabava configurando quase que uma instalação. A crítica Sheila Leirner, que seria a curadora da Bienal seguinte, escreveu:

[...] assim como os trabalhos conhecidos de vários artistas da bem intencionada, estimulante e atraente exposição “Como vai você, geração 80?”, no Parque Lage do Rio de Janeiro, como Carlo Mascarenhas, Enéas Valle, Éster Grinspun, Judith Miller, Mauricio Bentes, Sérgio Niculitcheff e outros. (LEIRNER, 1984)

No ano seguinte, Sheila Leirner foi chamada para ser a curadora da Bienal Internacional de São Paulo, onde montou a chamada **Grande Tela**, efetivando a pintura como manifestação artística da época. Esta Bienal teve a participação, entre outros, de Leda Catunda, Leonilson e do grupo Casa 7. Em uma reportagem anterior à Bienal, Thomas Cohn afirmou que:

(...) “assina embaixo” dos nomes de Leonilson e de Leda Catunda. E mais Hilton Berredo. E declara: “Estes três têm talento, e já têm uma linguagem própria. Além disso, já passaram por provas de fogo dentro e fora do Brasil. Considera que Daniel Senise e Ângelo Venosa, um dos raros escultores desta geração, têm “uma boa chance”. Mas confessa que não conhece bem toda a trajetória desses artistas. E sobre outros artistas que podem prometer, Cohn referiu-se a Ciro Cozzolino, um paulistano que está vivendo em Paris, e Sérgio Niculitcheff. O ESP, 10/ago/85.

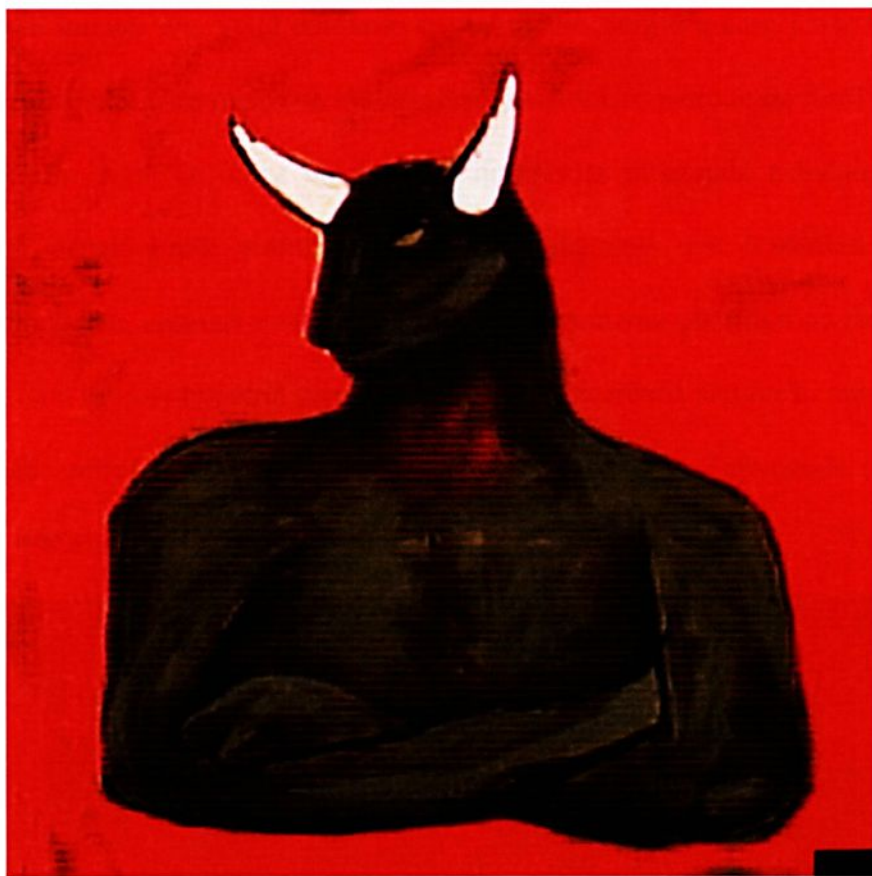


Figura 47 – Sérgio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 150X150 cm., 1996.

Dei continuidade ao desenvolvimento de meu trabalho, retomando a técnica de tinta acrílica sobre tela. As obras prosseguiram com a temática bem variada, entretanto apresentavam-se essencialmente figurativas e com aspecto de acentuada saturação cromática. Em 1985 mostrei alguns destes trabalhos no 8º Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro onde obtive o prêmio de Viagem ao País (Figura 47). Realizei nesse ano também uma exposição individual no Museu Guido Viaro, em Curitiba, com os trabalhos sobre jornal e as pinturas sobre tela. No texto do folder mencionando o ecletismo temático e comparando-o à colagem, Valêncio Xavier salientou a feitura das obras:

Nos quadros de Sérgio Niculitcheff formam-se colagens: um escafandro bóia/navega entre as ondas, na superfície do mar. Uma diferença da montagem tradicional, a de Max Ernest, por exemplo: Sérgio não vai buscar no já-feito os elementos que se comporão no quadro, e nele se comportarão. Esses elementos preexistem em seu corpo, em seu cérebro. [...] Se você notar que alguns elementos se repetem e compõem um repertório – água, fogo, casas, árvores, etc... – saiba que Sérgio Niculitcheff não se preocupa com o que eles querem dizer, com a mensagem. Intencionalmente não querem dizer nada; o que os amarra é o conteúdo técnico, que é muito bom, o que é muito bom. (XAVIER, 1991)

Em 1986 montei um ateliê conjunto com Antonio Sergio e Ciro Cozzolino, em Vila Madalena. Nessa época Ciro expôs na Galeria Subdistrito. Um período de fértil produção, foi lá que iniciei uma serie de obras em grandes dimensões utilizando a técnica de esmalte sintético sobre papel. Eram pinturas com formas abstratas que remetiam a elementos orgânicos como flores, animais e objetos. Porém no tratamento pictórico os elementos eram representados com uma volumetria escultórica, e com exacerbada saturação cromática. Nesse período também entrei em contato com o grupo de grafiteiros Tupynãodá (José Carratü, Jayme Prades e Carlos Delfino), que tinham ateliê na Vila Madalena.



Figura 48 – Sergio Niculitcheff. “Sem Título”, esmalte sintético sobre papel, 150 X 150 cm, 1989.

Com algumas destas obras participei do 5º Salão Paulista de Arte Contemporânea, recebendo o Prêmio Aquisição. Um conjunto de pinturas desta série, realizadas com esmalte sintético, também foi mostrado na exposição individual **Formas sem Fôrmas** na Galeria

Unidade Dois (Figuras 48 e 49). Olívio Tavares de Araújo comenta sobre esta minha aspiração ao tridimensional e fala das obras:

Niculitcheff pinta formas escultóricas, agressivas, estreladas, pontudas, que oscilam entre o mundo orgânico e o inanimado: semibichos, plantas, flores, feitos de metal. Tudo isto revela sua queda para a terceira dimensão – e ele já começou a fazer esculturas, que são seu grande projeto para o futuro imediato. Mas as pinturas têm, também, um lado especificamente pictórico. Utilizando esmalte sobre papel, resultam texturas espessas e pesadas, brilhantes, com um colorido supersaturado. [...] Niculitcheff, naturalmente, não sabe explicar por que as obras são assim. Reconhece apenas que correspondem “a uma necessidade vital e a um esforço para procurar inventar o novo”. Aos 28 anos, ele está mais preocupado com o fazer do que, com o teorizar. Sobre a função da arte, por exemplo, afirma, com um ligeiro ceticismo: “Nunca cheguei a nenhuma conclusão. Tem que haver alguma. Do contrario não teria gente fazendo e se consumindo. Mais do que isso não sei.” (ARAÚJO, 1987, p.12)

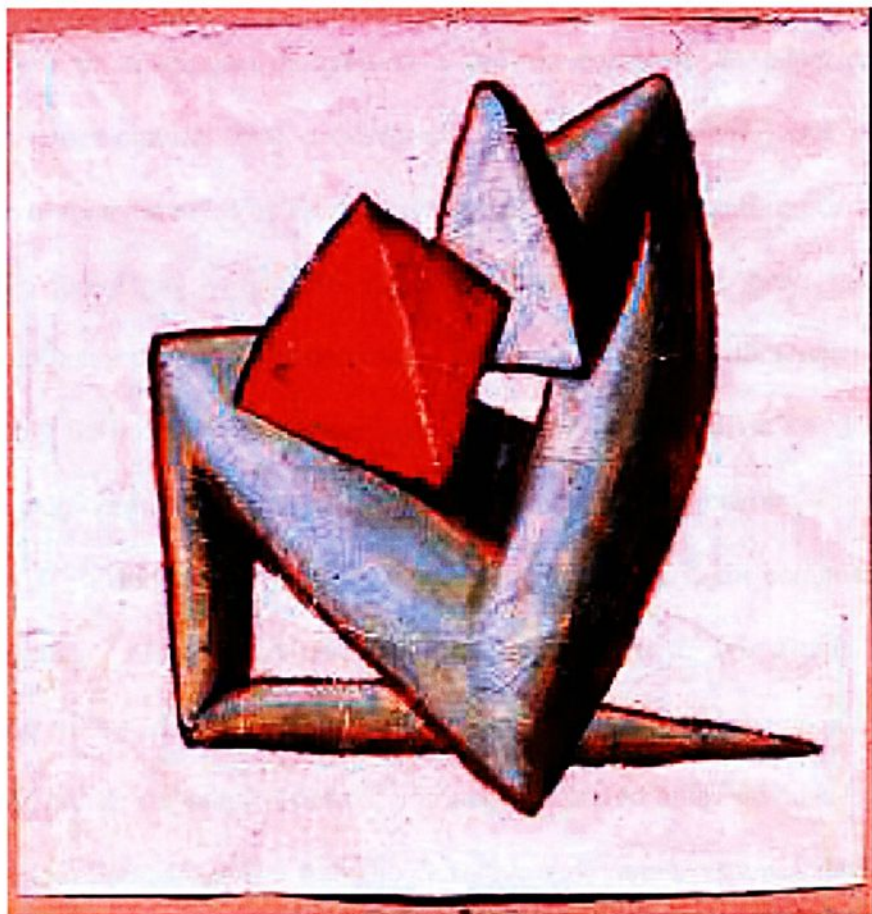


Figura 49 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, esmalte sintético sobre papel, 150 X 150 cm, 1989.

Em 1987 fui convidado a participar da exposição *Imagens de Segunda Geração*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, que nesta mostra enfatizou o caráter “citacionista” de obras referentes à própria história da arte, como um fato bastante corrente na produção da modernidade, o da recuperação dos suportes tradicionais e do prazer da manualidade. No texto do catálogo Chiarelli discorreu sobre minhas obras: “Sergio Niculitcheff transita com

desenvoltura pelas mais variadas fontes visuais, articulando um repertório variado de grande interesse plástico.” (CHIARELLI, 1987)

No ano seguinte, em 1988, realizei uma mostra com pinturas sobre papel na Galeria Pitanga do Amparo Arquitetura e Arte. Obras sobre o suporte papel são uma recorrência no meu percurso artístico. Entretanto, para mim a utilização deste procedimento não caracteriza a realização de estudos ou esboços, e principalmente não se constituem de desenhos, mas efetivamente de pinturas no suporte papel. Creio que a mudança de suporte processa uma mudança no ato da realização da pintura, a própria categoria do papel como meio me direciona para uma pintura solta e descompromissada, efetivamente mais como anotação pictórica do que uma “obra”. Por este motivo é que no curso de pintura por mim ministrado no MAM SP, privilegio o uso do papel como suporte, pois creio que permite um desprendimento maior do que o obtido quando se pinta diretamente sobre uma tela.

Em 1989 fui indicado pela Associação dos Artistas Plásticos de São Paulo, depois de ser escolhido pelo voto dos artistas inscritos para participar como membro do júri de seleção e premiação do 7º Salão Paulista de Arte Contemporânea. O júri, era composto também por Marcelo Grassman, Aline Figueiredo, Alberto Beutenmuler e Ivo Zanini. Como artista participante de salões, eu sabia da importância que recaía na decisão do júri ao aceitar ou recusar o conjunto de trabalhos inscritos, e principalmente da difícil atividade que é a escolha das obras a serem premiadas! Um trabalho cansativo e de muita responsabilidade. Na maioria das vezes existe um consenso, mas também há muitas questões de imponderabilidade de critérios estéticos e de preferências particulares, aspectos com alto grau de subjetividade. O difícil é manter idoneidade no julgamento, conhecendo ou tendo relações de amizade com inscritos, contudo creio ter agido com imparcialidade dentro das funções que me foram delegadas. Após a abertura do salão, também participei de debate aberto do júri com o público interessado. Apesar de tudo, foi uma experiência interessante, por vivenciar pelo lado de



dentro os procedimentos de seleção e premiação de uma mostra desta importância, entretanto não tenho a menor intenção de repetir essa experiência novamente.

Meu interesse por formas volumétricas sempre foi muito grande, e freqüentemente isto era refletido na minha produção pictórica, até chegar a um ponto extremo desta produção, quando parecia que estava pintando esculturas. Então resolvi atacar diretamente a linguagem da escultura para resolver algumas preocupações formais (investigações que fugiam do âmbito bidimensional), e também para explorar questões que há muito me instigavam. Em texto no catálogo do 10º Salão Nacional, onde mostrei obras tridimensionais, explico estes anseios:

Tendo trabalhado profissionalmente vários anos em suportes bidimensionais, senti necessidade de experimentar manipulações com formas tridimensionais. A meu ver, uma decorrência natural percebida nos últimos trabalhos de pintura, que representam objetos tridimensionais e formas volumétricas, mantidos nos limites da pintura. Como decorrência disso venho realizando algumas esculturas, a fim de buscar um elo entre a representação pictórica de formas, que desenvolvi durante meu trabalho como pintor, e o objeto independente no espaço. Uma tentativa de resgatar a escultura como técnica de muitos recursos e pouco explorada, se comparada com as técnicas da pintura, atualmente. Essa tentativa tem em vista a importância da procura por novos materiais, que criem possibilidades para formas de expressão. E vê um caminho na introdução da experiência do universo pictórico no da escultura, a ser ainda explorado por mim. (NICULITCHEFF, 1988, pg. 84).

Também em um depoimento dado a Tadeu Chiarelli para os arquivos do IDART exponho as dificuldades encontradas com o uso do material e da distância entre a parte projetual e a realização concreta das idéias:

Tadeu Chiarelli – Sergio, estou reparando que você anda produzindo objetos, uma tendência que percebo em outros artistas vindos da pintura e do desenho, com quem tenho conversado. Como surgiu essa nova situação para você?

Sergio Niculitcheff – No meu caso, surgiu de repente. Senti que devia fazer objetos, mesmo, e não ficar pintando objetos na tela... Mas estou sentindo muita dificuldade com os materiais...

Tadeu Chiarelli – Você teve formação em escultura?

Sergio Niculitcheff – Não, nenhuma. É por isso que estou me sentindo muito limitado. Trabalhar com objeto é o trabalho ao cubo da pintura...

Tadeu Chiarelli – O que significa para você sentir dificuldade com o material?

Sergio Niculitcheff – Eu desconheço os materiais; nunca sei o que devo usar para fazer o objeto que estou querendo... Sempre tenho que descobrir sozinho. Mas, mesmo assim, quero fazer mais alguns objetos... Preciso pesquisar para ver qual o material adequado para o tipo de coisa que estou pretendendo... (CHIARELLI, 1986)





Figura 50 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, fiber glass e massa plástica, 200X100X100 cm., 1989.

Afastei-me por certo tempo da pintura e voltei minhas atividades para elaboração de objetos tridimensionais que tanto me instigavam, e durante um período me dediquei a produzir uma série de esculturas de dimensões variadas (Figura 50) em *fiberglass*, pois além do embate com as formas também me interessava a pesquisa com outros materiais artísticos. Nas obras produzidas então, o princípio gerador que me norteava era o estudo das formas básicas e as suas relações a partir das intersecções entre sólidos geométricos, essencialmente o cone e a pirâmide de base triangular (tetraedro). Esta busca de uma pureza formal apresentada nesses trabalhos resultava na configuração de temas geométricos e abstratos, que de certa forma permeiam a pesquisa da obra do escultor Sergio Camargo, pela qual tenho bastante admiração. Diferiam, entretanto das peças de Camargo, essencialmente pelas particularidades da pesquisa das formas geradoras e ainda pelo tratamento de textura que era

agregada à superfície, sugerindo uma simulação factível de solidez – porém enganosa, pois as peças eram ocas, já que eram realizadas com folhas de *fiberglass*. O resultado destas experiências e esta produção foram expostos no Paço das Artes numa mostra intitulada *Volumes*. Sobre esta mostra relatou Olívio Tavares de Araújo:

A verdade é que Sérgio realiza, à sua maneira, uma síntese de qualidades que me são muito caras. Mencionarei apenas duas. De saída, a competência. Não se pode dizer que a competência é, hierarquicamente, o primeiro dos pré-requisitos de uma obra, mas é, visualmente, o primeiro a chamar a atenção. Através da competência (entendidos aí a técnica, o saber utilizar os meios e os suportes, e também a adequação entre esses últimos e o projeto expressivo que o artista tem na cabeça), se separa imediatamente o joio do trigo. Tendo-se concentrado, até agora, mais na pintura sobre tela – da qual se afasta nesta mostra para não se acomodar e para abrir novos horizontes –, Sérgio Niculitcheff tratou de adquirir o instrumental representado por um bom olho, boa mão, boa conexão entre ambos, gesto vibrante, domínio da cor e do espaço da tela. [...] A segunda qualidade, bem mais rara, é a originalidade. Nem no plano de seus colegas de geração, no Brasil, nem no dos artistas internacionais que essa geração devora através de revistas, o trabalho de Sérgio se aparece com o de outrem. Mesmo na pintura, ele gerou um universo de formas escultóricas, maciças, agressivas, ora ponteadas, ora estreladas, ora orgânicas, misturas instigantes de caramujos com engrenagens, espinhos e chamas de incêndio, ao que se soma ainda o homem, esquematizado, geometrizado, robotizado. Grande parte da pintura de Niculitcheff poderia ser vista como estudo para uma produção em terceira dimensão. Não o é porque tem asseguradas as qualidades especificamente pictóricas.[...] Creio que, em sua essência mais íntima, Sérgio Niculitcheff é um espírito apolíneo, isto é: no qual predominam os componentes luminosos, a calma, a busca de equilíbrio, a harmonia, e uma sedução que passa, necessariamente, também pela via do intelecto. Isso já se podia confirmar com sua pintura pouco exorcista, nunca visceral, e agora, também, com as esculturas. Não me parece ainda possível estabelecer uma diferença de qualidade entre as duas áreas; e talvez ela não surja nunca, pois Niculitcheff se anuncia como um daqueles tipos de talento capazes de transitar por varias técnicas, ser convincente em todas elas. [...] Mas pode-se perceber que, por enquanto, a escultura é o setor onde ele mais experimenta e investiga, sem saber ainda a que ponto chegará; as esculturas são menos “perfeitas” que as pinturas. Segundo minha intuição, Niculitcheff utilizará sempre a escultura como exercício de domínio do espaço, assim como das formas escultóricas pintadas surgirão peças tridimensionais concretas. Não sei se, no futuro o escultor ou o pintor acabará prevalecendo. Sei que, por enquanto, o momento é o da coexistência pacífica, mutuamente enriquecedora e excitante. E o resultado é articulado, integrado e-de-novo-original. (ARAÚJO, 1989)

Depois de satisfazer minhas buscas no âmbito da tridimensionalidade, considerei encerrada minha pesquisa com as esculturas, e a técnica de tinta acrílica sobre tela foi retomada. Os trabalhos realizados a partir de então eram figurativos, e os temas constituíam-se essencialmente através do recurso e da utilização de elementos simbólicos na composição de imagens, onde havia a preponderância da estilização da figura humana realizando uma geometrização do corpo, assemelhada a autômatos ou robôs com formas antropomórficas.



Figura 51 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 115X90 cm., 1988.

Para elaborar estas obras eu freqüentemente fazia uso de “cenas” onde eram apresentados esses personagens que normalmente realizavam algum tipo de gestualidade teatral, simulando também uma espacialidade cenográfica e sugerindo uma narrativa particular para as obras. Havia uma certa dramaticidade envolvida na constituição das pinturas, onde a ação e a interatividade com outros elementos tivessem seus movimentos congelados, estáticos como se fossem esculturas. Na leitura das pinturas isto resultava em uma narrativa particular com a presença dessa figura. Várias dessas obras foram produzidas com tais imagens, em outras elas estavam ausentes, todavia mesmo só com formas inanimadas eram constituídas umas cenas com situações singulares. Com algumas destas obras participei do 45º Salão Paranaense, recebendo o Prêmio Viagem à Europa (Figura 55).



Figura 55 – Sergio Niculitcheff. “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 120X70 cm., 1988.

Tendo recebido um prêmio no concurso *Concorrência Fiat* e com projeto para a realização de exposição individual, dediquei-me à continuidade das pinturas com tinta acrílica, enfatizando a representação de figuras com formas geométricas/antropomórficas e uma infinidade de objetos como vasos, engrenagens, chamas, etc. Nessas obras também era recorrente o uso de imagens de conchas e torres espiraladas (Figura 56), estabelecendo uma dinâmica do movimento circular através da força centrífuga e centrípeta. As torres, inspiradas em mirante existente no Iraque, evidenciavam este movimento circular ascendente, originando um caráter de ascese similar à torre de Babel como formalmente concebida por Bruegel, também associado à obra *Projeto para o Monumento à III Internacional* de Tatlin. Com esta produção realizei exposição individual na Galeria Kramer, e concomitantemente uma pequena retrospectiva com obras dos três últimos anos no Museu de Arte Contemporânea de Campinas.



Figura 53 – Minarete da Grande Mesquita de Samara, Iraque.



Figura 54 – Pieter Bruegel "Torre de Babel", óleo sobre tela, 1563.

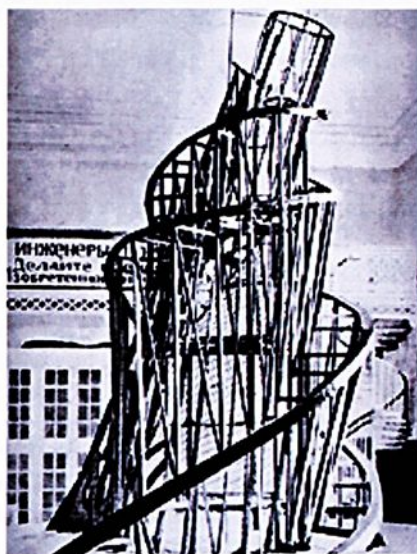


Figura 55 – Vladimir Tatlin "Projeto para o monumento à III Internacional", maquete de madeira 1919.

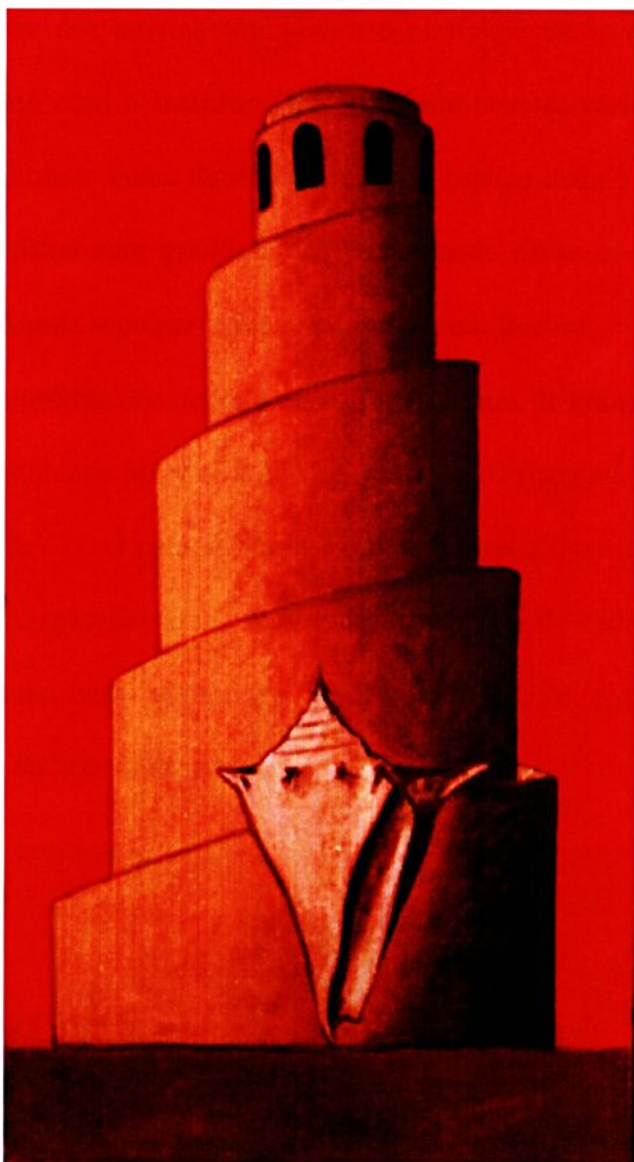


Figura 56 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 100X190 cm., 1988.

No texto do catálogo sintetizou Tadeu Chiarelli fazendo uma leitura das significações:

[...] na pintura de Niculitcheff as imagens surgem sempre carregadas de sentido. Tão carregadas que, num primeiro momento é impossível não intuir (pelo menos) que elas devem estar ali também no lugar de alguma outra coisa. Essa impressão é acentuada pela maneira como o artista trabalha com as imagens. Quase sempre destacadas do fundo que não se distingue enquanto lugar determinado (um não-lugar ou o lugar), as imagens são concebidas com economia de meios, através da aderência a uma visualidade arcaizante. [...] O que parece interessar na produção do artista é que ele é o único a proceder nesse sentido através da utilização de símbolos extremamente significativos e familiares para a humanidade, enquanto seus colegas (muito na esteira de David Salle) operam basicamente com puros significantes, ou seja, com imagens já esvaziadas de significado, e que apenas poderão voltar a ser portadoras de sentido, caso o espectador esteja disposto a dar-lhes algum. Já em Niculitcheff as imagens não estão despidas de nada. Pelo contrário. Daí, justapostas a outras e tratadas formalmente da maneira como o são, ampliam de forma quase aterradora a possibilidade de significação das composições. Pensadas por este viés, as pinturas de Niculitcheff, mais estendidas como campos de significação pura, autônomos, quase que totalmente livres da necessidade da presença do espectador para acioná-los. (CHIARELLI, 1989)

Em 1989 fui um dos artistas convidados a participar de *workshop* organizado pelo MAC-USP em conjunto com o Instituto Goethe. Neste evento, vários artistas brasileiros e alemães trabalharam durante cerca de 45 dias em um espaço cedido pela Fundação Bial, transformado pelos artistas num grande ateliê, executando obras que posteriormente foram expostas no MASP e depois seguiram para outra mostra em Berlim.

Meus trabalhos produzidos nesse evento eram pinturas de grandes dimensões, algumas sobre papel. Dei continuidade ao uso de formas antropomórficas e à imagética utilizada em obras anteriores (Figura 57). O contato diário com os outros artistas foi muito fértil na troca de experiências e na relação particular com o fazer artístico de cada um dos participantes. Uma das obras que pintei nesse evento foi doada ao MAC USP, a qual passou a integrar a coleção e a fazer parte do acervo do museu.



Figura 57 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 150X200 cm., 1989.

A partir de 1990 mudei de ateliê, participando do ateliê coletivo situado na Rua Frederico Steidel, Bairro de Santa Cecília, junto com os artistas: Antonio Sergio, Paulo Whitaker, Antonio Malta, Luiz Sôlha e Nazareth Pacheco. Durante a longa existência deste ateliê, vários outros artistas revezaram-se na ocupação do galpão, lá produzindo a partir de então, e também eventualmente expondo coletivamente no espaço generoso do galpão de 500 metros quadrados (Figura 58).



Figura 58 – Vista geral do interior do atelier Frederico Steidel, 1990.

Em uma das mostras, Olívio Tavares Araújo escreveu sobre o ateliê no texto “O Pessoal da Frederico Steidel”, incluído no folder da exposição ocorrida na Galeria Múltipla (Figura 59):

Por tudo isso, não é correto pensar nos oito artistas que aqui expõem como um grupo, ou, muito menos, um movimento. Já se foram os tempos em que pintores ou poetas se juntavam em torno de uma plataforma estética comum, compravam brigas e escreviam manifestos.[...] Para a arte na verdade, tem importância o convívio produtivo que lá dentro se instala. Mesmo num movimento histórico de solidão criadora, como o nosso, e de independência e pluralidade até a despeito de nós mesmos, é sempre salutar quando se partilha um espaço de trabalho. Cada um faz o seu, mas os outros vêem; há um enriquecimento

inevitável. E se, de fato, na turma da Frederico Steidel não existem influências mútuas, nem sequer parentescos diretos de linguagem, há, de repente, um signo que reponta simultaneamente na obra de um ou outro, um tipo de secreta velatura que este aprende por osmose com aquele, e, sobretudo, o impulso e o feedback representados pela consciência (que, esta sim, se torna coletiva) de se estar fazendo algo de concreto. Surge um natural diálogo afetivo que nutre a vontade de criar e dinamiza a sensação de vitalidade que este conjunto de obras, variadas mas contemporâneas, proporciona. (ARAÚJO, 1996)

O ateliê Frederico Steidel duraria quase dez anos, e dentre os artistas que lá trabalharam em determinados períodos estavam: Adriana Rocha, Marco Paulo Rolla, Marta Strambi, Regina Johas, Renata Barros, Vera Martins, Nazareth Pacheco, Marcel Weber, Patrícia Furlong, Mônica de Almeida e MÔ Toledo.



Figura 59 – Folder da exposição coletiva *Atelier Santa Cecília* na galeria Múltipla de Arte em 1996.

Em 1992 a artista inglesa Cornelia Parker esteve no Brasil para a realização de uma instalação para a XX Bienal Internacional de São Paulo, e devido à necessidade de espaço amplo para a execução utilizou durante cerca de um mês o espaço do ateliê da Frederico Steidel para a realização de uma das obras que foi exposta na Bienal. A obra em questão era uma instalação que partia da fragmentação de um esquife em centenas de pedaços, os quais depois recebiam cada um, em uma das extremidades, um tratamento de tinta à base de um produto similar ao utilizado em palitos de fósforo. Estes elementos depois foram arranjados no espaço expositivo da Bienal como elementos constituintes de sua instalação.



Figura 60 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 154X167 cm., 1990.

Os trabalhos por mim realizados durante a década de 90 no ateliê da Frederico Steidel partiram da representação de objetos tridimensionais, basicamente cubos e cones (Figura 60), as formas cúbicas freqüentemente relacionadas a figuras de dados⁵ e as formas cônicas associadas a conchas, esta série dos cones e cubos de aparente caráter de ornamento, era usada como um elo volumétrico, quase arquitetônico. Desenvolvi uma pesquisa formal criando composições com variações desses elementos, e em 1994 realizei uma exposição individual no Escritório de Arte Adriana Penteado. As pinturas desta série também foram expostas na

⁵ Esta obsessão por dados surgiu numa época que, por eu estar cursando uma disciplina de estatística em um curso de pós-graduação *Latu Sensu* na área de educação, me senti muito atraído pelas questões de probabilidades envolvendo jogo de dados, e na época lembrei-me de uma frase atribuída a Albert Einstein: “Deus não joga dados.”

Galeria Ruta Correa em Freiburg, na Alemanha, e sobre estas obras Olívio Tavares de Araújo se expressou no folder das exposições:

O essencial da poética de Niculitcheff, aliás, reside nessa ambigüidade, nessa ignição resultante de um discurso exclusivamente plástico em contraponto com sintagmas visuais que, aos olhos do espectador, parecem evocar algo “além”, algo escondido em brumas por trás da realidade muito física e tangível do quadro. O pintor não quer contar estórias, repito; mas nós, espectadores, ficamos encucados querendo compreendê-las – e acabamos, sim, quase por inventá-las. Falando com o rigor, do ponto de vista do pintor, seus signos o interessam particularmente por sua volumetria (são sempre imagens pintadas com um chiaroscuro que sugere o volume, e quase sempre postas nitidamente como figuras à frente de um fundo, do qual se destacam como numa pintura renascentista ou flamenca), ou ainda por certas potencialidades de movimento: uma engrenagem pode, de fato, girar – assim como as volutas de uma concha giram virtualmente. Do ponto de vista do espectador, há no todo um perfume de mistério tenuissimamente perturbador ou inquietante, como na pintura metafísica italiana do começo deste século (embora não existam afinidades estilísticas reais). (ARAÚJO, 1994)⁶



Figura 61 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 35X28 cm., 1991.

A representação do tridimensional e a volumetria dos objetos – são questões que sempre estiveram presentes e permearam, de alguma forma, a minha produção pictórica – ficaram mais patentes nessas pinturas e esta característica se tornou mais exacerbada. As obras tratavam da representação destas formas de maneira a compor arranjos em composições imaginadas, constituindo quase que naturezas mortas com inspiração na pintura metafísica.

⁶ Este texto foi também incluído numa coletânea de ensaios sobre arte brasileira intitulado Olhar Amoroso, Textos Sobre Arte Brasileira, publicado pela Editora Logos em 2002.

Sobre o caráter escultórico também se referiu Angélica de Moraes, com interessantes observações a respeito do cromatismo, da série de obras realizadas somente com tonalidades entre o preto e o branco, questão esta que até hoje me persegue:

O pintor Sérgio Niculitcheff demonstra nítida vocação de escultor. Suas telas se organizam com figuras em primeiro plano, destacadas dramaticamente do fundo por traços espessos e volume indicado pela aplicação de sombreado. São cones e cubos que também se desdobram em homônimos formais: conchas e dados. Construídos no espaço em vez de inscritos na tela, resultariam de boas esculturas. Niculitcheff talvez nunca se decida a transpor a pequena distância que o separa da escultura. Nem por isso deixará de estar fazendo boa pintura, uma das melhores da sua geração. [...] A depuração promovida pelo artista em sua obra resultou em uma concisão quase ascética que encontra na série preto e branco seu ponto extremo. Ao renunciar à sedução das cores, Niculitcheff mostrou que a ossatura do seu trabalho é sólida. Na maioria das telas, porém, frisa sua veia colorista usando fundos onde sobrepõe tênues veladuras, escorridos e manchas. (MORAES, 1994)

No ano de 1993 participei como artista convidado da IV Bienal Nacional de Santos, Artes Visuais, numa sala especial do núcleo denominada *Renovação do Olhar*, a qual reunia artistas premiados nos salões de arte jovem de Santos, apresentando obras recentes de minha produção (Figura 62).



Figura 62 – Sérgio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 50x70, 1993.

Em 1994, participei como convidado da exposição coletiva **Ainda a Figura**, onde foi mostrada a ascendência na representação figurativa nas obras, mostrando pinturas de artistas atuantes no circuito das artes plásticas paulista. Foram mostradas duas pinturas de grandes dimensões, uma das quais passou a integrar o acervo do MAM-SP (Figura 72).



Figura 63 – Sérgio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 200x150 cm., 1990.

Em 1996, também como convidado, participei da exposição **Bandeiras** no MAC-USP, onde, com tecidos fornecidos pelo museu vários artistas criaram obras para, após exposição (no MAC-USP), serem leiloadas em prol do mesmo museu. No texto do catálogo foi feita interessante observação sobre o sentido figurado de minha obra:

Figuras há muito conhecidas pela humanidade aparecem suspensas nas pinturas de Sérgio Niculitcheff, um dos artistas da chamada geração 80. São ícones que remetem imediatamente à significação, de tão familiares que são. A ampulheta e o relógio de sol atravessaram séculos para representar a passagem do tempo na bandeira pintada pelo artista. Pode-se até dizer que Sérgio adota, nas artes visuais, um recurso literário: o de sentido figurado. As imagens por ele trabalhadas foram banalizadas ao longo da história do homem. O que é curioso é que nas obras deste artista, estas figuras-clichês tornam-se abstrações. Plenas de significado, chegam a ser abstraídas em função da idéia a que remetem, como no caso da bandeira, em que a ampulheta e o relógio de sol são metáforas visuais do tempo. (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO BANDEIRAS, 1996)

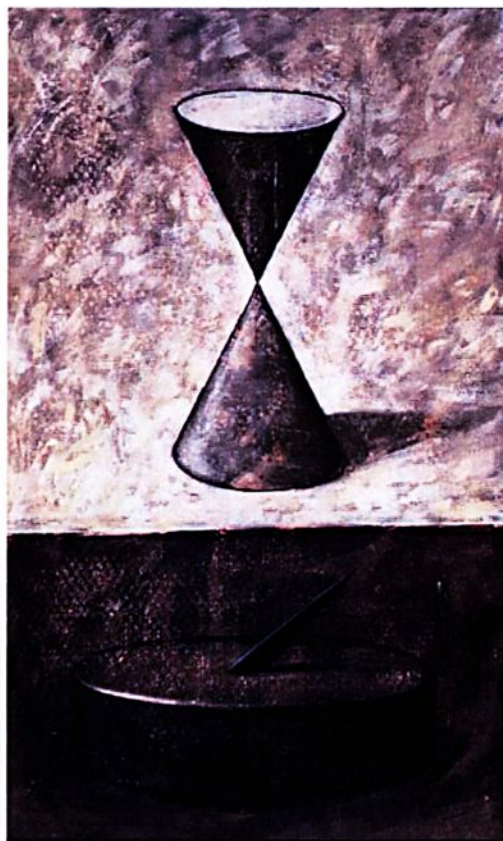


Figura 64 – Sergio Niculitcheff, “Sem Titulo”, tinta acrílica sobre lona, 80X160 cm., 1990.

No ano de 1996 fui convidado, junto a mais de sessenta artistas, para participar da mostra **Ubu, A Patafísica nos Trópicos**, realizada no Museu de Arte Brasileira da FAAP. Fazendo uso de tinta acrílica sobre papel, salientei a configuração cônica do personagem de Alfred Jarry: um cone obeso com formas antropomórficas, representando desta maneira a exacerbada volumetria corporal do Pai Ubu.

Em 1987, dando continuidade às pesquisas com formas tridimensionais, idealizei uma obra figurativa buscando a simplicidade e a economia de formas e cores (Figura 65). A forma final que realizei era constituída de uma peça tangenciando a abstração: um cone com uma angulação na extremidade do vértice, e um ligeiro estufamento próximo à base. Os materiais para a execução foram: resina de poliéster e fibra de vidro com acabamento com massa plástica. Para a pintura e acabamento desta escultura recorri à divisão no eixo vertical, metade branca e a outra preta, usando, um recurso para reforçar ainda mais o caráter de figuração.



Figura 65 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, poliuretano expandido pintado com tinta acrílica, 32X11X11 cm., 1999.

Em 1999 o ateliê da Frederico Steidel foi desativado, e me transferi com outros artistas para novo ateliê situado na rua Fradique Coutinho, Vila Madalena. Em 2000 os participantes do ateliê⁷ realizaram mostra de trabalhos no CCBEU de Santos.

Participei em 2001 de concurso para a realização de mural no Hospital e Maternidade Santa Catarina, SP, sendo que o meu projeto aceito pela comissão de seleção presidida por João J. Spinelli, o painel foi executado diretamente no local sobre o muro externo da Avenida Paulista. O tema proposto era “maternidade”, e utilizei como referência uma figura conhecida, a Vênus de Neanderthal. Como a proporção do espaço do local onde seria executada a obra era horizontal, reproduzi a mesma figura em duas posições: uma de perfil e outra frontal. Esta

⁷ Adriana Rocha, Beatriz Perotti, Luis Sôlha, Sergio Niculitcheff e Terezinha Harue.

imagem foi a escolhida por estar associada com um objeto artístico pré-histórico ligado ao culto da fertilidade, além de considerá-la pertinente dentro do universo imagético particular.

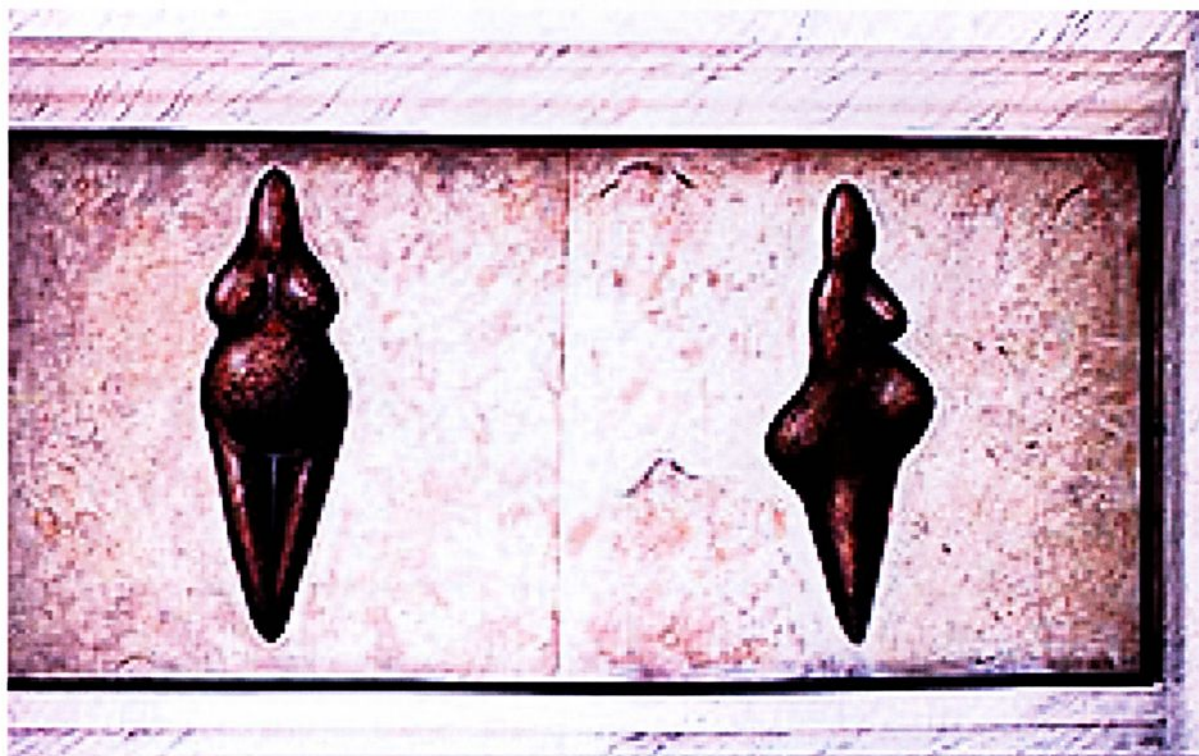


Figura 66 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre muro, 160X320 cm., 1999.

Fui convidado pelo Museu Lasar Segal para participar de uma mostra organizada todos os anos para angariar fundos para o próprio museu: criar pinturas em pratos para serem leiloados. Achei a técnica muito interessante, principalmente por se tratar de um novo desafio, um procedimento artístico que jamais havia manipulado. A experiência me agradou em virtude do material, e mesmo após a realização deste evento dei continuidade a esta técnica, executando outras obras. Por opção pessoal decidi (nesta nova série) pela utilização em todas as obras da cor preta sobre o fundo branco do prato.



Figura 67 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, esmalte sobre porcelana, d. 40 cm., 2002.

Em junho de 2002 realizei uma exposição individual intitulada **Tamanho Único**, na Val de Almeida Jr. Galeria de Arte. Foram mostradas pinturas realizadas entre 1999 e 2002, com telas na dimensão de 50X70 cm, daí o título da mostra. A temática e os assuntos eram bem diversificados.



Figura 68 – Convite da exposição “Tamanho Único”, 2002.

Depois das variações sobre o mesmo tema, utilizadas anteriormente, no presente, cada vez mais, recorro a temas variados (princípio da parataxe). Sobre a ordenação e o caos provocado pela disposição destas imagens nesses trabalhos salientou Álvaro Machado:

Frequente na arte contemporânea, o tema da coleção de objetos recebe tratamento inesperado. Em lugar dos itens reais, dispostos segundo algum conceito, Sérgio Niculitcheff; 40, apresenta-os na óptica bidimensional da pintura. Em 54 obras na galeria Val de Almeida Jr., o artista nos lembra que a leitura da figura pela pintura tem o poder de desnudar a própria essência dos temas eleitos. Seja um vulgar pregador de roupas, seja uma garrafa "morandiana", o estudo de volumes na representação pictórica faz com que "coisas cotidianas, normalmente despercebidas, se revelem para um olhar inaugural", conforme o artista. Esse passeio concentrado pelas formas é estimulado, ainda, pela equiparação de proporções: um pneu e uma tampa de caneta ocupam campos semelhantes nas telas de 50 cm x 70 cm. Na montagem, as obras ficam em grupos de seis, de maneira a provocar no espectador sensações paradoxais: ali encontra-se uma hierarquia, dada pela proporção e pelo modo de pintar, porém existe também um caos, pela aproximação de naturezas tão dessemelhantes. (MACHADO, 2001)



Figura 69 – Sérgio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 140x100 cm., 2002.

Em mostra coletiva com participação de Artur Cole e Daniela Cole, realizada no Salão Caramelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 2002, foram apresentadas obras recentes com acentuada supressão cromática (Figura 69), e entre outras imagens a recorrência da utilização de objetos do mobiliário urbano. Sobre os trabalhos escreveu Issao Minami:

Sérgio Niculitcheff faz indagações com uma linguagem visual incomum e imagem comum de domínio e repertório público, obras de outros incorporadas e administradas além da mera leitura. Obras muitas sem títulos. Niculitcheff considera que suas obras prescindem necessariamente de títulos propondo que o observador descubra por si só. Sutileza à parte: assuntos com imagens genéricas, ícones do tempo e do lugar comum, irônicos ícones. Curiosas expressões do cotidiano re-desenhadas em tons claros e escuros, dos volumes modificando nosso olhar perante a realidade visível: ossos voadores, cubos em expressão quadrada, tampa de caneta, prendedores de roupa, foguete, pingüim de geladeira, pneu, apito, vaso, caracol, tenda, motocicleta, fogo, tudo em tamanho único, como diria Nico, e nada mais como a boa e velha pintura. Nico fecha um olhar fragmentado para o objetual: re-visitação mágica alegórica no tempo e no espaço de objetos vistos em qualquer lugar da arquitetura e da cidade em busca da pura essência da forma do objeto. (MINAMI, 2002, p.11)

Issao Minami faz observação a respeito dos títulos das obras, que por uma opção pessoal não atribui nome para as obras, pois creio que é através da própria pintura que se deva transmitir aquilo que tiver que passar sem influências externas, acredito também, que algumas vezes, a titulação pode direcionar a leitura da obra para um determinado enfoque. Por critério de praticidade e para facilitar a sua futura identificação, elas só têm apelidos, geralmente com só uma palavra e com referência direta às imagens retratadas nas telas, por exemplo: carambola, foguete, moto, etc.

Em 2002 participei de uma coletiva organizada pela recém inaugurada Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, com um único trabalho realizado em 1978. A pintura tinha sido incorporada ao acervo através de Prêmio-Aquisição do Salão de Arte daquele município. No ano seguinte, a direção desta instituição me convidou para participar de uma mostra denominada; **Diálogos, O artista e sua obra, O artista e seu tempo.**



Figura 70 – Vista parcial da mostra na Pinacoteca de São Caetano do Sul.

Um projeto da Pinacoteca onde são mostradas obras da produção recente de artistas, em paralelo a obra pertencente ao acervo. A abertura da exposição ocorreu em 25 de fevereiro de 2003. Na escolha e seleção das obras optei por mostrar algumas pinturas de grandes dimensões realizadas na década de 90 (a maior delas media 2 x 2 m), inclui também outras obras pertencentes à série Tamanho Único. Para fazer contraponto com a obra do acervo da Pinacoteca, sugeri à diretora da instituição a inclusão de um trabalho do mesmo período (década de 70) pertencente à Pinacoteca de São Bernardo do Campo, após contato com este museu, o empréstimo foi autorizado para este evento.



Figura 71 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, esmalte sintético sobre papel, 160X150 cm., 1989.

Em janeiro de 2003 participei da exposição **2080** no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Figura 71). Com a curadoria de Felipe Chaimovich e do setor educativo do museu, a mostra preconizou um balanço da *Geração 80* a partir de quatro exposições: *Pintura Como Meio, Como Vai Você, Geração 80?, Bienal da Grande Tela e Imagens de Segunda Geração*. Estas mostras da década de oitenta definiram a constituição de quatro núcleos. Eu

fui escolhido para participar com obras em três destes quatro núcleos⁸. Esta mostra foi de fundamental importância, realizada com uma criteriosa e idônea seleção de artistas, ao contrário de duas mostras anteriores⁹ que representaram o período a partir do recorte do colecionador, independentemente da qualidade das obras exibidas, constituída somente de artistas pertencentes a acervos de certos colecionadores, daí a sua parcialidade.

Lisbeth Rebollo Gonçalves escreve sobre a exposição 2080 e discorre acerca de minhas obras expostas no MAM (Figura 72).

Na pintura de Sérgio Niculitcheff encontramos um sentido arcaizante. Suas imagens têm forte peso simbólico, estabelecendo elos de memória com tempos distantes. São símbolos correntes em seu trabalho, entre outros: o fogo, a roda, a torre, o vaso, o caracol. Estas imagens pairam soltas no espaço monocromático, feito de cores sombrias. Às vezes, elas se unem a símbolos mais próximos de nós, como a engrenagem que move as máquinas, na época da tecnologia industrial. Na sua obra, o artista traz a tona a crítica à pintura como representação do mundo simbólico. (GONÇALVES, 2003)



Figura 72 – Sérgio Niculitcheff, sem título, tinta acrílica sobre tela, 150X150 cm, 1990.

⁸ Os artistas não participaram da escolha das obras que os representariam, e estas não necessariamente haviam participado das exposições em questão. Em meu caso, uma delas é pertencente ao acervo do MAM-SP, as outras duas de coleção particular.

⁹ **Anos 80, O Palco da Diversidade, Coleção Gilberto Chateaubriand**, Galeria de Arte do SESI, São Paulo e MAM RJ, 1995. **Mapa do Agora, Arte Brasileira Recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói**, Instituto Tomie Ohtake, 2002.

Em abril de 2003 fui convidado para executar uma pintura mural na Área de Convivência da unidade do SESC Belenzinho em São Paulo. A minha proposta consistiu na seleção de algumas imagens do meu repertório ou por mim já utilizadas em outras obras, justapondo-as nas duas generosas paredes disponíveis para o trabalho (Figura 73). O projeto foi aceito e a execução foi efetuada sem maiores complicações, exceto as dificuldades práticas da execução de uma pintura em grandes dimensões, as quais exigem uma mudança na quantidade e escala dos materiais utilizados e também do tempo e esforço despendido nesta empreitada.

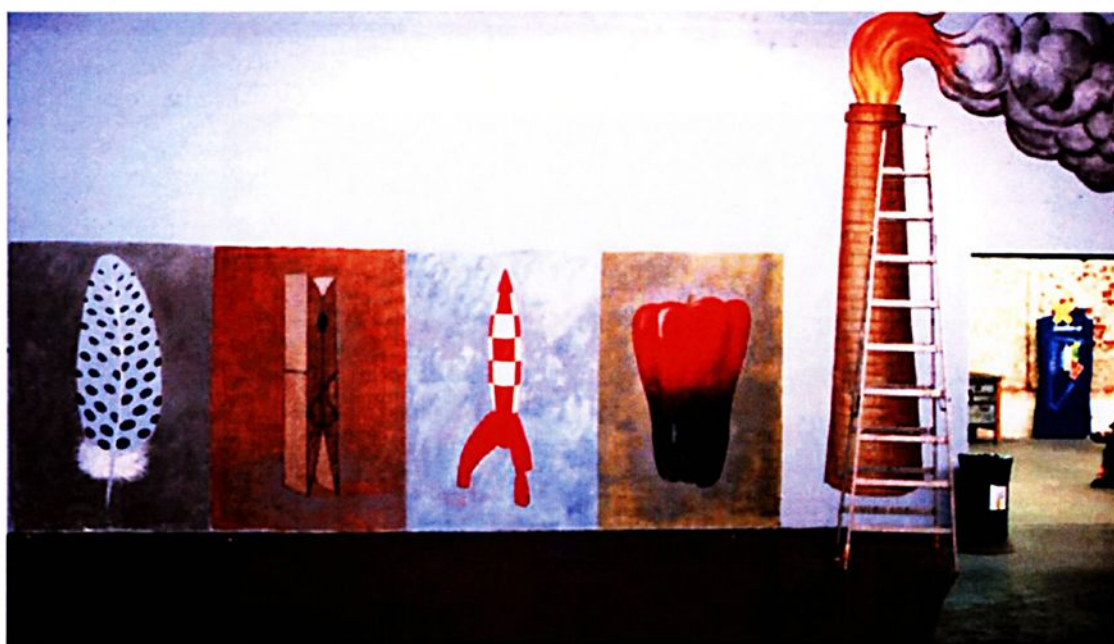


Figura 73 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, acrílica sobre alvenaria, 11,5 X 4 m, SESC Belenzinho SP, 2003.

Em maio participei também com uma instalação na Capela do Morumbi administrada pela Prefeitura de São Paulo, um local caracterizado como espaço expositivo específico para exibição de propostas desta modalidade. Idealizei uma montagem com poucos elementos, que interferisse o mínimo possível com o ambiente característico da capela, ambiente este que a meu ver propicia um clima litúrgico de silêncio e contemplação isento de ruídos (Figura 74), Claudia Caroli fez observações pertinentes a respeito da montagem da obra e da sua relação com a atmosfera da Capela do Morumbi:

Dentro deste viés é que se processa esta instalação sem título, concebida pelo artista especialmente para a Capela do Morumbi, aliás, espaço mais que adequado para constituir uma simbiose com o clima atemporal e intimista similar ao obtido em suas pinturas. Esta instalação é quase que uma extensão de seu raciocínio pictórico, com as mesmas qualidades de fascínio e estranhamento perceptíveis na obviedade da realidade circundante. Uma montagem instigante com materiais comuns, onde o silêncio e a contemplação oferecem a perfeita interação para seus paradigmas estéticos e, sobretudo uma sublime manifestação de ascese possibilitada pelo ambiente da Capela. (CAROLI, 2003)

O meu trabalho consistia basicamente em uma forma orgânica similar a uma nuvem pairando no alto, esta forma foi esculpida a partir de um grande bloco de isopor, e com algumas hastes de perfil de ferro dispostas no piso e tocando na nuvem, arranjadas de tal maneira que simulavam estar apoiadas neste grande floco branco flutuante (o que ocorria na realidade é que estas estruturas é que dava sustentação a massa suspensa).

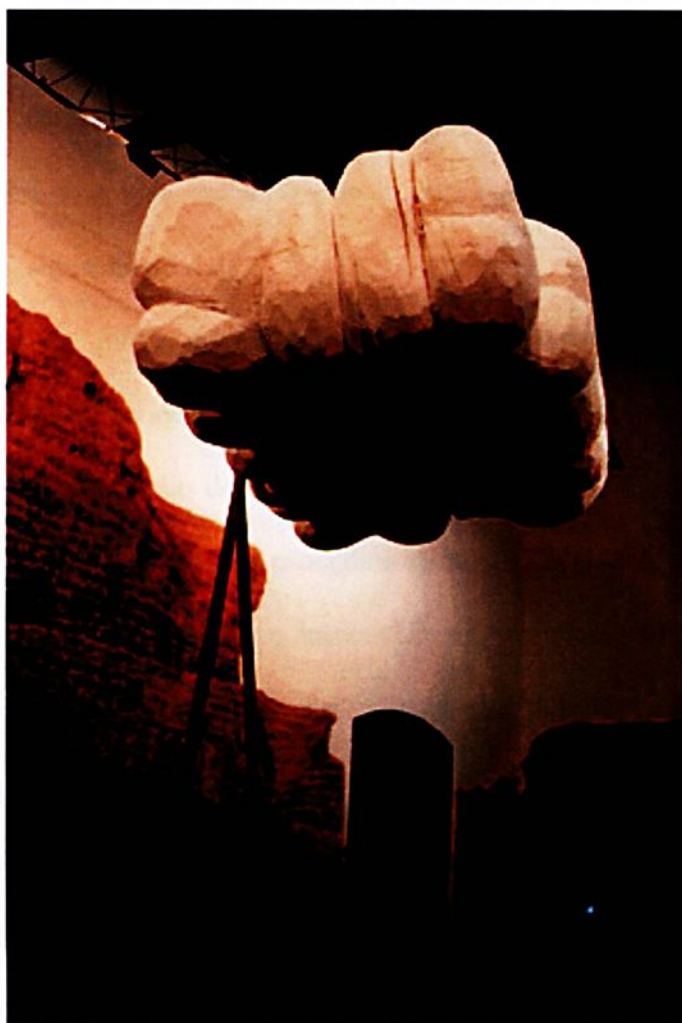


Figura 74 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, isopor e ferro, 2X1,5X3 m, Instalação na Capela do Morumbi, SP, 2003.

O processo de construção do discurso plástico

“As palavras são mais imprecisas que as idéias e mais ineficazes que as ações”.

(Dashiell Hammett)

Quando da inauguração da Galeria Thomas Conh em 1983 no Rio de Janeiro, recordo-me que o cartaz que anunciava a abertura trazia dezenas de definições do que é arte, de vários artistas e personalidades em diversas épocas, todas interessantes e verdadeiras, porém complementares e não excludentes. Entretanto, também não havia nenhuma definitiva a ponto de contemplar toda a extensão do que efetivamente seja arte. Recordei-me disto, pois recentemente me foi pedido que manifestasse a minha definição do que é arte, e na hora lembrei-me desse cartaz, e conseqüentemente da certeza de que não havia uma resposta definitiva, e que a questão não era existir uma única resposta certa ou errada. Na realidade, a pergunta só queria saber o que eu acho que é arte para mim, para através dela tentar compreender minha posição diante dela.

Cada indivíduo, a partir de experiências próprias, vivências e práticas artísticas, formula uma visão pessoal do que seja arte, e assim irá perceber e construir um universo artístico singular. É por intermédio destes procedimentos que são moldadas as escolhas; cada artista determina e circunscreve esses procedimentos, configurando um “vocabulário” ou repertório de articulações particulares e intransferíveis, manifestadas por imagens, temas, cores, etc. A gênese de toda manifestação artística expressada pela linguagem visual – entendida como se processa nas artes plásticas – é fundada em métodos próprios, nos quais pressupõe-se a elaboração de um processo característico de concepção, códigos e procedimentos para efetuar a comunicação. Estes elementos determinam especificidades inerentes ao discurso artístico.

Toda obra autoral, consciente ou não, é fruto da elaboração de um arcabouço próprio a partir do engendramento de imagens latentes, levando-se em conta a plenitude expressiva da



forma e os direcionamentos específicos das artes plásticas. No meu processo, o uso de temática descontínua não é fundamentalmente um ato de especular o real, agrada-me a imponderabilidade a imprevisibilidade do passional na construção do espaço simbólico espaço simbólico da tela, as ambigüidades do olhar possibilitadas pelo descortinamento de novas visões e leituras da realidade. Almejo dar forma e concretude aos lampejos, muitas vezes fugidios, imprimindo registrando e explorando-os subjetivamente através das técnicas e estilos que se manifestam pela pintura, administrando a dicotomia entre o formalismo reflexivo e a casualidade deliberada.

Paralelamente à leitura de qualquer imagem, perpassa experiências e vivências particulares do repertório cultural de cada observador. A visão de um girassol é diferente para cada pessoa que o veja, mas se o observador conhece e admira a obra de Van Gogh, a representação pictórica alcança outra dimensão. As leituras e os significados são distintos dependendo do repertório e da bagagem particular de cada indivíduo; o nosso cérebro tem motivos ocultos e interesses diversos, e creio que devemos nos guiar por estes instintos. Da mesma maneira, os objetos têm uma carga de valores simbólicos, culturais e formais ligados a vivências particulares e à memória afetiva. Estas lembranças e significados são de caráter pessoal, intransferível, são indissociáveis do receptor, que estabelece novas relações e sinapses singulares.

A constituição de um vocabulário iconográfico pressupõe a elaboração e eleição de determinados elementos formando um repertório de imagens particular, entrelaçamentos inusitados de formas intertícias no sentido de uma articulação concatenada e possuidora de significados próprios, objetos representados sem hierarquia de escalas, transportados para uma outra situação onde o espaço/tempo é relativizado, descontextualizando e alienando os elementos de seu entorno, eliminando assim qualquer conjuntura conhecida. Dentro desse ecletismo e dessas oscilações há a busca de uma coerência interna que norteia e dá significado

às coisas, voltada para uma identidade própria da pintura ligada somente à natureza poética da obra.

As imagens operam uma fragmentação de aparente descontinuidade temática, entretanto permitem ser agrupadas em nichos de especificidades de caráter próprio, os quais diferem entre si e vão de encontro à estagnação de redundância temática. A partir de experiência prática, o fazer artístico interage com a minha visão do mundo. Meus referenciais imagéticos partem de um universo formal, pré-estabelecido e instaurando algumas particularidades específicas, que com alguns critérios de escolha são fixados previamente. Sem dúvida essas regras e procedimentos não são intransponíveis nem imutáveis, pois todo o processo artístico se baseia preponderantemente em critérios intuitivos. Apesar da imponderabilidade dos fatores subjetivos, algumas questões particulares são referenciais nas tomadas de partidos visuais, determinam procedimentos e opções ligadas ao caráter empático.

A partir das obras selecionadas para a abordagem deste estudo, apesar de serem únicas e estanques, criam uma relação e uma dinâmica quando expostas em grupos (o todo é maior que a soma das partes), através desta justaposição possibilitam por associação ou oposição, sugerem outras leituras causando uma interação ou um estranhamento, dependendo da maneira como são mostradas. Assim como palavras de um vocabulário, que de acordo com a ordem e disposição criam determinadas frases com significados diversos, tanto por quem as organizam quanto para quem as vê. Este repertório iconográfico possui significados distintos para cada observador da obra, dependendo da interação com o objeto representado, ligada a experiências, lembranças e interações relacionadas à memória pessoal e afetiva.

Não obstante o estabelecimento de repertório de escolhas e intenções, procuro explicitar com meu trabalho uma abertura em relação às várias possibilidades de significações, sem limitar através de discurso os níveis de interpretação e significação das imagens das pinturas. O que relato aqui é uma limitada e específica parcela das possíveis



leituras e sinapses visuais que se estabelecem a partir da obra, que a enriquecem, complementam e modificam.

Demonstro a seguir como se dá a ocorrência e o processo do que denomino Vocabulário Iconográfico. Para maior clareza e explicitação, ele está dividido em quatro etapas: a primeira é a **idéia/concepção** na qual abordo a geração e a tomada dos partidos estéticos, quando apresento algumas maneiras constitutivas utilizadas, que resultam na elaboração das escolhas e na procedência das imagens visuais. Nesta etapa da geração relato de maneira sucinta, a mais precisa possível, como surge e como se dá a gestação das idéias, sua origem, como são eleitas e feitas as opções pelas formas que utilizo na construção de minha obra. A segunda etapa, designada **desenhos/estudos**, é a organização das idéias. Na terceira etapa, **pintura/execução**, abordo questões mais técnicas de como são realizadas as obras e os detalhes da fatura. Finalizo com a **montagem/exposição** em que faço referência à organização das obras para exibição.



Idéia/concepção

Uma dúvida frequente acerca da produção artística é sobre sua origem. De onde surgem as idéias, e de onde vêm as imagens e temas utilizados nas obras? Tento de alguma forma explicar aqui como se dá a origem e o surgimento das idéias, a eleição das formas e assuntos utilizados na construção do meu trabalho, e o que impulsiona a determinação de um procedimento característico e particular de criação. Almejo apontar a ligação do raciocínio expresso visualmente através da concretude da linguagem plástica. Creio que o conhecimento destes parâmetros e procedimentos – apesar de não serem imprescindíveis para a fruição da obra – são básicos para uma maior compreensão do meu processo de criação artística. Edgar Allan Poe de maneira bem analítica acerca da criação do poema *O Corvo* sintetiza seu processo particular:

Meu Propósito consiste em demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído à intuição ou à sorte; e que aquela avançou até seu término, passo a passo, com a mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático. [...] O certo é que a originalidade – excetuando os espíritos de uma forma insólita – não é, de maneira alguma, como muitos acreditam, questão de instinto ou de intuição. De um modo geral, só através de muito trabalho pode-se encontrá-la, e embora seja um mérito positivo da mais alta categoria, o espírito de invenção participa menos que o de negação para chegarmos até ela. (POE, 2003)

A principal maneira para a escolha de imagens é por meio da visualização e observação. O exercício do *olhar* é fundamental neste processo, desenvolvido paulatinamente através da prática e da vivência que conduza a um olhar mais acurado da realidade, relacionado à percepção de detalhes e aspectos antes despercebidos: formas, cores, texturas e significados. O processo de concepção parte de uma sistemática do olhar, o fator contemplação mais desenvolvido implica fundamentalmente em mudança da percepção da realidade.

Na minha experiência prática, é acentuada a importância de olhar a realidade circundante. Muitas vezes me flagro, mesmo ao assistir a um filme, quase que inconscientemente, com a atenção voltada para determinado objeto ou elemento da cena (um

abajur, árvore ou simplesmente um detalhe qualquer da trama), o qual efetivamente não tem a menor relevância para o enredo da história, somente uma peça do cenário ou um objeto qualquer de cena. Contudo para meu olhar, aquele determinado objeto tem uma significância tal que se torna o foco central de minha atenção, desviando-a do enredo da película. A questão do olhar é fundamental para se construir e estabelecer a poética, tornando-se necessário ponderar sobre esses posicionamentos inconscientes e autônomos do olhar. São processos que implicam num olhar mais atento à realidade, diferente do olhar cotidiano, comum às outras pessoas, um olhar “plástico”, contemplativo, analítico e crítico ante as coisas que nos cercam. Para os artistas o banal fascina, o conteúdo descompromissado impressiona, e um objeto qualquer adquire importância. Somos estimulados, pela acuidade mais desenvolvida, a ter uma percepção mais clara da realidade que nos cerca pela recorrência de elementos e formas cotidianas banais, porém emblemáticas e ricas de significados que pouco a pouco vão impregnando a nossa memória. Uma relação íntima e afetiva com os objetos onde paulatinamente é lapidada uma poética particular.

Durante toda a nossa existência somos bombardeados com imagens das mais variadas formas e significados, nosso cérebro processa essas imagens arquivando-as através da memória seletiva. Só retemos aquilo em que nos concentramos e consideramos importante, mesmo sem perceber, dependendo do interesse e do repertório cultural essas imagens terão um significado distinto. Muitas das imagens utilizadas estão impregnadas no inconsciente da memória visual particular, e algumas têm pregnância na memória coletiva.

No princípio o método de trabalho se processa inevitavelmente pela observação e análise da realidade circundante, do presente – que é o parâmetro referencial mais próximo e concreto; entretanto, muitas vezes também vem da memória fugidia da realidade do passado por meio de lembranças. Este arquivamento na memória é realizado por seleção e observações: a identificação de determinadas formas é que desencadeia algum interesse



formal particular através de “insight”; as idéias estão embrionárias e ocultas no inconsciente e é necessário alguma ação ou fato para acioná-las. Muitas destas imagens repentinamente afloram no consciente, desencadeando exercícios de percepção da realidade por sinapses visuais. Nestes raros momentos torna-se necessário o registro imediato dessas imagens, com algum tipo de anotação ou apontamento, pois apesar de algumas serem recorrentes, estas faíscas do pensamento são voláteis e fugidias.

As idéias também surgem concomitantemente ao processo e ao exercício do desenho. O ato de realizar e concretizar desencadeia variadas opções de novos raciocínios formais, estimulando o raciocínio estético e a criação de imagens mentais. O resultado deste embate está na exploração da riqueza e no diálogo entre o real, o imaginado e o que é efetivamente concretizado.

Neste acúmulo de imagens da memória surgem as opções de escolha de caráter subjetivo, porém são tão-somente opções de escolhas e recortes da realidade visual. Nossa atenção diante do universo visual recai preponderantemente sobre determinados elementos. Procuramos manifestar esta relação empática com algumas dessas imagens. No entanto, isto ocorre sem a preocupação de efetuar análises de significados de caráter psicológico, sem buscar explicações para o sentido oculto das escolhas.

Para que haja uma escolha é imperativo haver alguma empatia com o assunto enfocado, e o desencadeamento dela é que irá determinar o caráter singular constitutivo e característico da linguagem visual. Esta relação é muito particular, pois é a representação de um repertório imagético individual, indissociável do universo plástico e formal da obra. É através desta relação com a imagem-empatia que se procedem as escolhas e opções formais, essas afinidades é que movem o fazer artístico.

Determinadas imagens são recorrentes, mas agora estou empenhado numa maior diversidade, buscando aumentar meu repertório imagético e dar significados novos a imagens



conhecidas. Mais adiante neste trabalho realizo uma identificação por analogia de grupos temáticos tentando aglutinar as imagens que possuem afinidades eletivas.

Recordo-me de que na infância eu ficava uma grande parte do tempo a observar as figuras de um dicionário ilustrado; ainda não era alfabetizado, mas tinha um fascínio pelas imagens e pela quantidade delas naquele volume que me parecia infindável. Até hoje um procedimento freqüente é a consulta a gravuras em dicionários ilustrados como fontes de referência de imagens impressas, pois contêm uma infinidade de figuras e interesso-me particularmente pelas ilustrações que me parecem emblemáticas, imagetivamente descontextualizadas da realidade. Também é comum a recorrência à utilização de imagens impressas observadas em algum livro, revista ou jornal. Estas imagens chamam a atenção por possuírem uma carga significativa e, conseqüentemente, cada uma à sua maneira, desencadeia uma relação empática, seja pelo assunto, forma, seja pelo modo segundo o foram representadas.



Figura 75 – Detalhe de página de dicionário ilustrado.

No meu processo particular determino algumas “regras” de procedimentos, elas foram buriladas a partir da atividade prática, e normalmente o tipo de estrutura que me interessa é a de um objeto único e estático destacado contra um fundo neutro. Esta forma de organização tem associação com outras maneiras e procedimentos artísticos de ordenar o espaço, porém

me interesse pela estrutura de composição parecida com a renascentista, uma disposição estruturada essencialmente a partir de figura e fundo, no intuito de chamar a atenção para o assunto e salientar a importância do tema. Sem outros elementos para desviar a atenção do foco na figura, vejo similitude com a obra de Francis Bacon, que relata suas preferências em relação à colocação de figuras e o caráter cênico de suas composições:

Eu tenho a impressão de que, no momento em que se passa a jogar com várias figuras, cria-se imediatamente uma faceta novelística, com as figuras estabelecendo uma relação entre elas. Isso imediatamente constrói uma narração. Eu sempre espero poder pintar várias figuras sem esse lado narrativo. (SYLVESTER, 1995, p.63)

Interesso-me pela iluminação difusa proporcionada pelos dias nublados, por sua uniformidade e dispersão da luz. Nessas condições os objetos se tornam mais visíveis em sua concretude, e a totalidade de sua volumetria é exposta com maior clareza, as formas são delineadas e se apresentam sem os contrastes exacerbados de claro/escuro da incidência da iluminação direta do Sol. O sentimento que me transmitem essas situações particulares de difusão luminosa é o de atemporalidade, como se os objetos se encontrassem num ritmo diferente de um mundo distinto, pertencentes a uma dimensão alheia à nossa.

Nessas condições creio que a narrativa, como é mostrada em minhas pinturas, está associada à passagem do tempo como é expressa nos filmes do cineasta soviético Andrei Tarkovski, obras pelas quais tenho bastante admiração. São longas tomadas de plano-sequência que permitem uma apreensão maior dos detalhes pela observação, em um andamento mais lento das tomadas de cenas (Figura 76). Criam uma situação de imprecisão e relativismo, estabelecendo um clima que permeia uma relação que remete ao espaço concebido, como na pintura metafísica. Em minhas obras aspiro à constituição desse sentido mais palpável da dimensão espacial de não-lugar, alienando o objeto do seu contexto original, instaurando uma outra relação e uma sensação de deslocamento de ambigüidade com essa dimensão: o estabelecimento de um contexto de indefinição e atemporalidade.





Figura 76 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 100x120 cm, 1999.

De uma certa maneira a sensação que me transmite é que as figuras revelam um caráter de ascetismo, e apesar do uso de imagens comuns como referenciais do cotidiano ou de elementos da natureza, são pictóricamente por mim sacralizados.

É recorrente também em minhas obras a opção pelo uso de formas fechadas, estruturas possuidoras de uma continuidade formal, não contendo aberturas ou orifícios na essência de sua configuração, não procuro explicações pela opção deste caráter morfológico, entretanto é esse tipo de configuração que me norteia. Frequentes também são as formas de dimensões escultóricas que apresentam a volumetria na representação da espacialidade. Sobre estas características estabeleço novamente uma comparação com a obra de Francis Bacon; o artista faz observações sobre este raciocínio escultórico com o qual sinto sintonia:

Já há muitos anos venho pensando realmente em termos de escultura, mas até agora não fiz nenhuma, porque todas as vezes que penso no assunto começo a achar que talvez pudesse tratá-lo melhor através da pintura. Mas, nesse momento, estou decidido a fazer uma série de quadros com as esculturas que tenho na cabeça e ver como elas funcionam em pintura. Só depois é que vou começar de fato a trabalhar com esculturas. (SYLVESTER, 1995, p.108)

Por sua presença em meu trabalho, esta associação com a forma escultórica simboliza a solidez, transmite estabilidade, reforçada pela estrutura triangular da composição, que a remete à organização compositiva renascentista. A verticalização da imagem reforça o caráter de dignidade e serenidade para objetos comuns, efetuando um deslocamento visual, tirando-os da insignificância.

Penso que por esses exemplos de processos particulares, e reflexões sobre o fazer artístico pessoal, a investigação agora não aspira ao novo no aspecto externo em nível de mudança da linguagem, mas uma nova articulação do vocabulário plástico, circunscrito na busca individual e no âmbito de uma perscrutação pictórica particular. Acredito que quanto mais pessoal e interiorizada, mais distinta e original se torna a obra expressa. Entretanto isto requer (apesar dos meus estudos e pesquisas) uma certa abnegação quanto a valores estabelecidos e a um auto-desprendimento para que permita a manifestação de um processo criativo genuíno e autêntico.

No início do séc. XXI fica evidente a dificuldade de poder-se criar um fato novo. Neste sentido, inclusive em minha atividade didática, estimo os alunos a buscarem uma expressão pessoal, destoante dos padrões vigentes e esperados. O que eu encorajo é a imprevisibilidade e a perscrutação de valores próprios, a investigação de um acontecimento legítimo para consigo mesmo e, principalmente, que seja fruto do prazer na busca da realização particular.



Desenhos/estudos

Antes de tecer alguns comentários a respeito desta etapa torna-se conveniente estabelecer alguns parâmetros conceituais específicos situando o que constitui e como entendo o desenho relacionado ao processo de desenvolvimento do meu trabalho artístico. No meu processo criativo não vejo o desenho como um produto ou uma obra finalizada, mas situo o desenho como um esboço ou rascunho, no sentido de estar mais próximo de um estudo ou projeto para a posterior realização de uma obra. Nesta acepção de caráter projetual, encaro o desenho no seu sentido mais lato, o de desígnio, intenção, plano ou projeto. Apesar de não prescindir dos desenhos para a execução de minhas pinturas, todavia não os encaro como obras finalizadas. O desenho é um estágio ainda embrionário da gênese de idéias, e pensamentos tomando corpo, tornando-se concretos, um arcabouço da obra posteriormente executada.

No desenrolar da minha atividade artística recorro ao recurso destes esboços como um meio de registro e anotação, para o desenvolvimento do processo de trabalho criativo, e faço uso deste procedimento simplesmente como um registro gráfico do pensamento para em seguida, colocar as idéias no papel. O desenho como corporificação de uma idéia. Efetivamente não considero estas anotações obras de arte, sigo considerando o desenho como rascunhos e estudos utilizados como ferramentas próprias para a elaboração da obra. Na realidade, essas anotações funcionam como coleta e registro de pensamentos visuais, um banco de dados para uso restrito, pessoal, um arquivo particular de imagens, idéias e projetos.

Tenho como procedimento me obrigar a desenhar sempre, independente do caráter de estudos, mas uma forma de organizar imagens dispersas no consciente e no inconsciente da memória, a persistência destas figuras dialogam na tênue fronteira entre o real e o idealizado.

Estabeleço um paralelo do meu processo mental para a elaboração das idéias que irão resultar em desenhos como o processo para a redação de um texto. Tenho as idéias que



surgem ao acaso, que permeiam alguma intenção particular relacionada à forma, ao conteúdo – que são palavras e conceitos abstratos –, e que na analogia com o desenho são imagens visuais. Essas idéias são passadas, ainda meio desconexas, como anotações para o papel. Frequentemente realizo varias anotações em vários papéis, conforme o surgimento delas. São deixadas a decantar por algum tempo, para depois eu voltar a vê-las e organizá-las, buscando refletir e concatenar estas reflexões ainda desconexas, refazendo, lapidando até moldar a forma pretendida para determinado raciocínio.

Entretanto, nem todos os desenhos que faço se transformam em projetos para uma pintura, eles funcionam também como um diário gráfico pessoal onde são anotados meus pensamentos visuais; um território livre para a circulação de idéias visuais sem preocupações com técnica, acabamento ou temática. Tenho como costume também desenhar a esmo figuras soltas, de improviso, sem nenhum preestabelecimento temático, procurando tirar partido da casualidade e não objetivando nenhuma idéia ou projeto em especial, de uma certa forma fazendo uso do automatismo do inconsciente, para depois burilar este material bruto com novos desenhos. Apesar de esboços, toda a perscrutação desta etapa é feita com uma certa obstinação e devida seriedade, pois requer uma certa concentração para efetivar e dar concretude às idéias. Neste processo é fundamental também salientar a importância dos desenhos de observação; por meio destes são feitas algumas das escolhas no estágio de idéia/concepção.

Mesmo que porventura eu possua um determinado objeto a ser utilizado como tema para a pintura, prefiro que ele passe pela etapa do desenho de anotação. Agrada-me esta intermediação, pois acredito ser necessário passar pelo filtro de deformação visual do desenho antes de chegar à pintura, sua síntese gráfica capta a essência da imagem. Como discorri anteriormente sobre a maneira como surgem as idéias, o desenho é fundamental para imprimir



graficamente essas idéias, e escolher partidos formais, que apresentam um caráter mais projetual.

Para a determinação das escolhas são feitas opções seguindo o padrão das idéias/concepções, buscando imagens com as quais eu tenha uma relação empática. Evidentemente nem tudo o que é desenhado é efetivamente aproveitado para a criação de obras; as anotações podem ou não ser utilizadas na realização do trabalho de pintura posterior. Com menor frequência faço uso também de imagens impressas da mídia: figuras de jornal, revistas, Internet, etc. (Figura 77). Seleciono algumas imagens quando me chamam a atenção ou desencadeiam interesse pela forma; elas são recortadas e coladas no caderno.



Figura 77 – Detalhe de encarte promocional, divulgado em jornais.

Recorro também, à memória para fazer alguns desenhos, acho importante exercitar, testar e verificar a capacidade efetiva da memória como registro de uma lembrança visual. A memória tem falhas de retenção do que é visualizado, porém me agradam os erros e a ausência de detalhes, que são limites do que fica retido no nosso cérebro, mas que captam a essencialidade das formas na busca da síntese da representação das imagens.

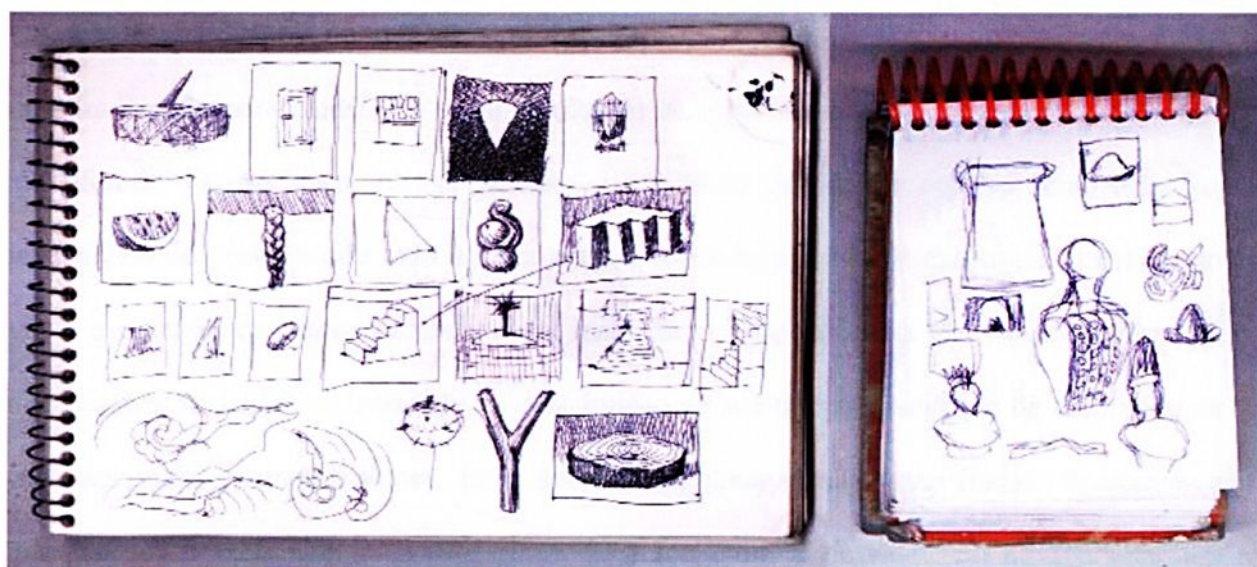


Figura 78 – Caderno e bloquinho de desenho com as anotações..

Para a realização desses desenhos utilizo como suporte um pequeno caderno comum que quase sempre me acompanha, e também um pequeno bloco (Figura 78). O bloquinho é utilizado para fazer anotações quando não estou com o caderno e me encontro em trânsito¹⁰, para anotações rápidas, de imagens ou objetos interessantes merecedores de anotação para posterior desenvolvimento, ou mesmo algum “insight” ou lembrança fugidia que prenda minha atenção e que tenha relevância. Faço também muitos desenhos de observação dos elementos que escolho por afinidades empáticas. Uma vez definido o tema, é colhido o material (fotos, recortes, gravuras, e em muitas ocasiões os próprios objetos) e então é feito o desenho dos objetos. Os desenhos são realizados buscando sempre que possível uma representação realista, factível e sem estilizações exacerbadas, exceto as impostas pelas limitações materiais e técnicas. Na impossibilidade de desenhar são feitas anotações com pelo menos o nome do objeto ou do assunto de que se trata, ou alguma coisa que me remeta ao assunto, uma forma de não deixar fugir uma idéia e permitir sua retomada posterior. Estas anotações são feitas sobre papel com caneta Bic cor preta – que é uma ferramenta que sempre

¹⁰ Não sei qual o motivo, mas as idéias surgem em maior quantidade quando estou em movimento. Muitas vezes, enquanto estou dentro de um ônibus ou andando na rua, me surgem mais imagens na mente, isto ocorre com uma certa frequência e creio que talvez o bombardeio de imagens visuais do cotidiano estimule o raciocínio visual.

me acompanha. Depois de muito tempo trabalhando com esta técnica, creio ter desenvolvido uma intimidade com o material e uma agilidade na representação dos recursos gráficos que ela oferece. O uso desta caneta permite um traçado definido e regular com realce na intensidade do preto, modelando a linha pelo controle da pressão da caneta na superfície do papel e obtendo os parcos recursos deste material. A própria caneta Bic tem uma pequena, mas sensível variação de densidade na constituição de sua tinta, dependendo da caneta a tinta pode ser mais, ou menos densa, essas alterações podem resultar num traçado ligeiramente mais escuro e com diferentes espessuras do traço, com a desvantagem de acumular um excesso de tinta na ponta da caneta a qual se não for retirada, passa para o papel na forma de uma bolinha de tinta, nesses casos convém limpar a ponta para remover o excesso, uso o canto superior direito da folha para isto. A linha é o elemento essencial destes desenhos e, quando necessárias, as tonalidades intermediárias são obtidas com preenchimento de “hachuras” na execução de texturas gráficas.

Os estilos e o traçado dos desenhos não são homogêneos, alguns são mais elaborados ou ricos em detalhes de claro escuro, outros mais ágeis e sintéticos. Algumas vezes, pela rapidez e inconsciência do ato de fazer, estabeleço um paralelo com as anotações gráficas e visuais que freqüentemente as pessoas fazem ao conversarem ao telefone, no bloquinho ao lado do aparelho. De uma certa maneira, muitos desses desenhos são registros e anotações quase que psicografadas das ricas e sugestivas formas surgidas ao acaso.

Realizo muitos desenhos e os cadernos são guardados para posterior consulta, entretanto nem todo esse material anotado é utilizado como matéria prima efetiva para a pintura. Todos estes desenhos repousam no caderno, só consultados quando necessários para a realização de algum trabalho. Como são feitos muitos desenhos, o tempo é providencial para a decantação das idéias, e por vezes faço uso de imagens anotadas anteriormente,



freqüentemente aparecem temas recorrentes e reincidência de idéias, o que me leva à reflexão sobre a significância e pertinência destas imagens.

Nas minhas atividades como professor também recomendo aos alunos este procedimento, anotações de idéias e forma, não só como exercício e prática do desenho, mas principalmente como registro e depuração de repertório plástico e visual. Pois creio que efetivamente o exercício do desenho alcançado pela observação, muda nossa visão da realidade circundante. O mundo visto pelos olhos do artista – cada um à sua maneira – é diferente da visão das outras pessoas.

Estabeleço uma grande relação afetiva com esses cadernos de anotações, e recentemente, ao constatar a perda de um desses cadernos percebi que uma parte de mim tinha se esvaído, porém felizmente, depois de algum tempo o reencontrei. De uma certa maneira, eles são mais importantes do que a obra pronta, por isso não me desfaço deles, ao contrário do que ocorre com as pinturas que depois de concluídas tornam-se mercadorias, e passíveis de serem vendidas. Estabeleço, como a maioria dos artistas, uma relação de desapego à obra concluída, me desvencilhando afetivamente em seguida à sua realização.



Pintura/execução

Há vários anos, os procedimentos pictóricos marcaram a minha obra, em especial a técnica de pintura acrílica. Por ser um material sintético à base de resina acrílica constituída de polímeros e pigmentos convencionais, possibilita a diluição com água e imediata secagem. Depois de seca é irreversível, insolúvel em água, álcoois ou hidrocarbonetos de petróleo. Segundo o artista Rubens Matuck, a tinta acrílica foi desenvolvida para sanar as dificuldades dos muralistas mexicanos na execução de grandes pinturas externas que tivessem de suportar as intempéries extremas de temperatura e umidade, um acabamento final bastante resistente, podendo ser trabalhada mecanicamente, e depois de seca continuar maleável. Sua flexibilidade e elasticidade permitem enrolar as telas recém pintadas e ainda sem chassis. A tinta apresenta também razoável resistência às influências destrutivas da umidade, de agentes químicos, atmosféricos e da luz. Também possui um grande poder de adesão às superfícies mais ou menos ásperas, além das propriedades termoplásticas. Os pigmentos utilizados na confecção das tintas são praticamente os mesmos das tintas a óleo: orgânicos, inorgânicos e inclusive os sintéticos mais recentes, como as tintas iridescentes e as fluorescentes. Em minhas obras, esta técnica é ideal pela praticidade, pois no meu processo de trabalho faço aplicações de várias camadas de tinta sobrepostas, valorizando as transparências e as inúmeras texturas, que pela rápida secagem, permite uma agilidade maior na execução e sobreposições de camadas pictóricas. Sua adequabilidade aos meus processos criadores me permitem alcançar resultados plenamente satisfatórios.





Figura 79 – Telas feitas por encomenda...



Figura 80 – ...nas dimensões de 50x70 cm.

Para efetuar a análise dos procedimentos técnicos utilizados, enfocarei os trabalhos realizados entre 1998 e 2001, que culminaram na exposição **Tamanho Único**. Para executar estes trabalhos selecionei telas no tamanho 50 x 70 cm, já montadas no chassi e com o tecido previamente preparado, pronto para a aplicação imediata das tintas (Figuras 79 e 80). Entretanto, nunca iniciei o desenho direto sobre este fundo branco. Particularmente incomodava-me uniformidade da limpeza e a assepsia inerentes ao fundo totalmente branco e virgem da tela já preparada.



Figura 81 – Preparação da tela.



Figura 82 – Preparação da tela.

Princípio com a intenção de “sujar” o plano de fundo pela aplicação de cores, e pela sobreposição de várias camadas de tinta com relativa diluição e pouca saturação (Figuras 81 e 82). Assim nesta preparação inicial crio um “ruído pictórico” para posterior inclusão das imagens. Na fatura dessa textura cromática utilizo dois procedimentos básicos: frotagem e respingamento.



Figura 83 – Aplicação de tinta...



Figura 84 – ... e frotagem.

Para a frotagem, aplico camadas uniformes de cores sobre a superfície do fundo, geralmente, tons neutros e pastéis (Figuras 83 e 84). Durante este procedimento, enquanto a tinta está úmida em uma das camadas, outra é colocada de encontro à primeira, em seguida passo minhas próprias mãos no verso para reforçar o contato da tinta ainda úmida entre as duas faces, recém pintadas, um recurso similar ao da técnica da monotipia. Entretanto, diferentemente da monotipia, não há a impressão de uma imagem predeterminada ou a configuração de um desenho, mas somente uma superfície de cor borrada, realçando assim uma mancha ou uma região de textura pictórica.

Apesar de não ser totalmente controlável, o processo apresenta resultados relativamente previsíveis, conto com a minha experiência para administrar a casualidade decorrente desta execução. Pinto várias telas ao mesmo tempo, aplicando uma tonalidade distinta em cada uma delas. Este processo é repetido diversas vezes com outra camada de tonalidade diferente, até que eu obtenha um resultado satisfatório e uma quantidade suficiente de “ruído cromático” e de textura pictórica. Na verdade, não se trata efetivamente de uma textura real, pois utilizo uma quantidade mínima de tinta mais diluída. Frequentemente as tonalidades são rebaixadas, buscando os tons neutros, pastéis, acinzentados e as gamas mais indefinidas, e é somente após diversas tentativas que encontro a sobriedade cromática almejada.

Considero essencial na realização das obras – a questão cromática. Sempre tive interesse por questões relacionadas à cor, e suas aplicações harmônicas dentro da obra, e na maioria das vezes a minha opção por cores rebaixadas é estratégica, no sentido de salientar as figuras e formas sem distrair a atenção do observador para os encantos e a sedução da pureza cromática. Enquanto a saturação da cor “grita”, o monocromatismo é dramaticamente silencioso, procuro um ponto intermediário próximo a um sussurro.

O outro procedimento é o de respingamento: a tinta é preparada mais diluída do que a normal e é jogada a esmo com o pincel, espirrando gotas casualmente na superfície com o quadro na posição horizontal; quando ela está prestes a secar, a película de tinta é esfregada com um pano macio ligeiramente úmido, retirando assim o excesso que ainda não secou, este tratamento “suja” e contamina a superfície com a tonalidade utilizada como uma leve veladura, mas mantém-se o registro das gotas anteriormente aplicadas. Por vezes, em lugar do pano úmido, faço uso de jato de água para retirar a tinta que não secou (Figuras 85 e 86), dando um resultado mais gráfico em relação ao removido pelo pano, a tinta que não estiver seca permanece na superfície, e a tinta que estiver úmida é removida totalmente.

Também aplico uma camada uniforme, diluída em toda a superfície, e quando a camada está prestes a secar, respingo casualmente com o pincel gotas de água sobre a superfície, então aguardo a secagem da camada inicial para em seguida retirar com o pano úmido a água das gotículas que retardaram a secagem da tinta em pontos localizados. Estes processos são feitos repetidamente em todas as telas até eu achar que o fundo está concluído, levando em conta os critérios pessoais de cromatismo e textura. Assim obtenho o efeito de um certo “envelhecimento” da figura e um relativo grau de imprecisão da imagem.





Figura 85 – Respingamento e



Figura 86 – ... remoção com jato de água.

Os dois processos descritos acima não são excludentes, freqüentemente recorro aos dois para obter o resultado desejado. Sempre levo em conta a experiência adquirida através do exercício do olhar, para saber quando o trabalho está satisfatório tanto no aspecto cromático quanto no pictórico. Todos estes procedimentos têm um grande grau de imponderabilidade, conto com a intuição para administrar os resultados deste “ruído pictórico” e saber quando é o momento de parar.



Figura 87 – Lixa ...



Figura 88 – ... e preparação da tela de pintura.



Figura 89 – Preparação da tela de pintura.



Figura 90 – Preparação da tela de pintura.

Entre uma ação e outra, quando a tinta já está seca, lixo suavemente a tela para tirar imperfeições da superfície, e dou continuidade nas camadas de tinta e na frotagem até decidir por encerrar esta etapa de preparação do fundo da tela (Figuras 87 a 90). Uma vez preparado o fundo, é iniciada a segunda etapa, que é a realização do desenho na tela. A partir das anotações feitas anteriormente, e com o caderno com os rascunhos em mãos, escolho a imagem que irá ser executada. A escolha é definida pelo desenho que se relaciona de acordo com as tonalidades e texturas do fundo da tela, como se para cozinhar um determinado prato eu avaliasse os ingredientes disponíveis, para depois consultar o livro de receitas. Tenho antecipadamente preferências sobre algumas imagens, porém a escolha final é feita de maneira muito pessoal e subjetiva, determinada no momento do traçado na tela. Pode ser uma imagem que dê continuidade a um raciocínio e se relacione com uma feita anteriormente, ou um conjunto preestabelecido por determinados critérios, contudo o mais freqüente é a pura casualidade dependendo da imponderabilidade de meu humor ou estado de espírito (Figuras 91 a 95).

A imagem isolada realça o caráter de peso da figura, sobre o que segundo Arhein num paralelo com o teatro faz interessante associação:

O isolamento favorece o peso. O sol ou a lua num céu vazio pesa mais do que um objeto de aparência semelhante rodeado por outras coisas. No teatro, o isolamento é uma técnica já estabelecida para se conseguir ênfase. Por esta razão o ator, com freqüência, insiste para que os outros elementos do elenco fiquem à distancia durante as cenas importantes. (ARHEIN, 1980, p.17)

Nesta analogia com o aspecto cênico, o elenco, seria a superfície de textura cromática, como um ruído pictórico que circunda o objeto representado. E o enquadramento e a atenção que atribuo ao componente principal, têm o intuito de salientá-lo do resto da composição.

Quanto à escala da representação das imagens em relação ao espaço compositivo dos quadros, comumente decido pela dimensão das figuras ocupando grande parte do campo da tela. Obtenho assim, por meio do recurso do enquadramento, um reforço na sensação e no



aspecto de grandeza aparente das imagens. Chamam deste modo maior atenção para o assunto, e inequivocamente de maior presença física e peso às figuras.



Figura 91 – Traçado do desenho com a tinta.



Figura 92 – Preenchimento das áreas de cores.



Figura 93 – Preenchimento das áreas de cores.



Figura 94 – Preenchimento das áreas de cores.



Figura 95 – Preenchimento das áreas do fundo da imagem da pintura.

Da mesma maneira, anseio por um silêncio visual talvez obtido pelos objetos solitários em posição de repouso, não suscitando nenhuma atividade ou movimento, suprimindo a ação onde impera a estagnação. Busco esta sensação de estabilidade formal e de equilíbrio como a descrita por Arhein:

Deve-se lembrar que, tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. A energia potencial do sistema, diz o físico, atingiu o mínimo. Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes. (ARHEIN, 1980, p.13)

A opção de um só elemento contra o fundo é evidentemente deliberada, e favorece na elaboração da composição pela centralização da imagem e para o equilíbrio da composição. O traçado do esboço é realizado inicialmente como contorno das figuras, para definição do volume ocupado pela forma na composição no espaço da tela. É riscada a “mancha” que a imagem irá ocupar, e em seguida são feitas as correções necessárias e o detalhamento, dependendo da complexidade e elaboração da imagem. Frequentemente o desenho é feito diretamente na tela com o pincel, utilizando a tinta acrílica preta diluída (excepcionalmente quando o desenho é muito elaborado ou exige algum tipo de precisão maior no esboço da imagem, é traçado antes com giz branco para estabelecer as proporções e massas, sem detalhamento).

Interessa-me especificamente o caráter gráfico do desenho, e o registro dele é por vezes mantido deliberadamente apesar dos procedimentos pictóricos. Estes esboços são valorizados no resultado final, pois mesmo depois de várias camadas ele ainda é sustentado, em maior ou menor grau de visibilidade, como presença de um traçado original (Figura 96).



Figura 96 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 35X28 cm, 1991.

Tenho também interesse particular pela obra do artista renascentista Andréa de Mantegna, sentindo-me atraído pelo tratamento que ele dá ao desenho, que se torna bem visível em suas pinturas; os contornos são definidos e mais realçados, diferentemente de seus contemporâneos, que faziam uso do recurso do esfumado borrando sutilmente as figuras. Em Mantegna os contornos são enfatizados como fatura pictórica, realçando o caráter escultórico e volumétrico.

Em certa ocasião tentei utilizar um instrumento óptico para a ampliação e a transposição do desenho para a tela (chamado episcópio). Sei que alguns artistas fazem uso dessa ferramenta, como Luis Paulo Baravelli. É certo que se obtém uma fidedignidade muito grande do traçado expressivo feito em pequenas dimensões e transposto para a escala maior, mantendo assim uma gestualidade só possível em formatos diminutos. Entretanto, em meu caso o resultado não foi plenamente satisfatório, pois não obstante a projeção fornecer uma constância maior de proporções, o traçado do desenho adquiria uma aparência mais “dura” do que quando traçado à mão livre, perdendo o referencial da escala em que foi realizado.

Atualmente o desenho é feito diretamente com aplicação da tinta com pincéis e sem intermediação de procedimentos ópticos ou mecânicos.

Agradam-me os erros e imperfeições decorrentes do traçado manual, inclusive me interessa a permanência na obra das tentativas “erradas” de marcação no aprimoramento do desenho, e eventualmente deixando o arrependimento. Os erros, acertos e correções são incorporados como valores pictóricos agregados à obra finalizada; o desenho é esboçado com pinceladas lineares, e as eventuais correções são efetuadas por sobreposição e aplicação de tinta com tonalidades próximas da cor preponderante do fundo. Vários trabalhos são realizados simultaneamente, enquanto seca a tinta do desenho em uma tela, é dado início ao desenho de uma outra, e assim sucessivamente. O tempo transcorrido neste rodízio de mudanças até trabalhar cada uma das telas e retornar à inicial é estratégico, pois após um providencial período de tempo, observo melhor a imagem para eventuais correções ou modificações.

Depois do traçado da imagem início a colocação das cores de preenchimento das áreas do desenho, modelando, dando os efeitos de luz e sombra na volumetria pictórica das imagens, as quais normalmente representam objetos. A consistência da tinta é com frequência mais diluída que o normal, para possibilitar, mesmo que sutilmente, a transparência e a visualização das tonalidades e das texturas anteriores. Na maioria das vezes aplico uma veladura na área do fundo circundante do objeto, com uma cor mais clara também diluída realçando uma questão que creio ser decisiva no meu trabalho, que é a relação figura e fundo. Essas aplicações de tinta também podem ser lavadas (Figuras 97 e 98).





Figura 97 – Aplicação de tinta ...

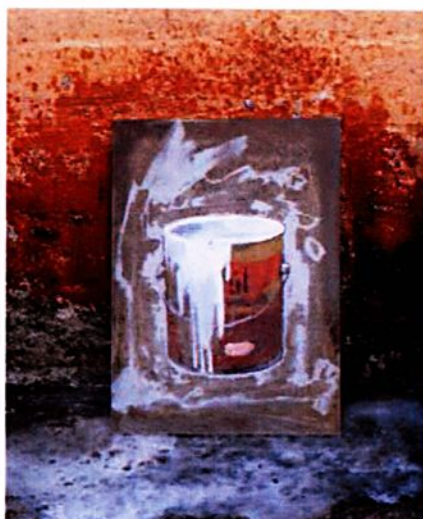


Figura 98 – ... e lavagem da tela.

Dependendo do resultado, realizo outras frotagens para a criação de mais “ruído” na imagem, pois pela contundência da composição dos objetos interesse-me em distrair em parte a atenção da imagem, desviando-a do assunto, salientando a fatura pictórica, diminuindo a nitidez buscando um certo grau de desfoque e imprecisão da figura. As texturas do todo adquirem importância para dar unidade ao conjunto e para quebrar a uniformidade dos planos chapados, criando através da textura uma padronagem casual, obtendo assim um equilíbrio por homogeneidade. A finalização é feita. Embora nem todas as formas pintadas estejam representadas como se assentadas em uma superfície, algumas não têm relação alguma com o fundo e parecem flutuar no espaço do entorno. Noutras, elas têm seu peso especificado e a percepção da massa do objeto é acentuada.

A descrição deste processo, aparentemente rápido e simples, demanda uma quantidade significativa de tempo, com pausas para a análise e reflexão entre uma etapa e outra, para a definição e preparação das sutis tonalidades de cores desejadas, a consistência de tinta adequada, principalmente na decisão do momento de interromper o processo e concluir a obra. Em algumas pinturas se obtém um resultado satisfatório rapidamente, mas, na maioria das vezes, esta técnica de modelagem da representação volumétrica com sobreposições e correções é um processo moroso até alcançar a configuração desejada. Frequentemente deixo

alguns trabalhos fora do campo de visão, para decantar e retomar em outra oportunidade e poder analisar mais claramente os resultados obtidos, refletir sobre eventuais modificações e sobre a necessidade de efetuar procedimentos para a obtenção de um resultado satisfatório, ou mesmo pela continuidade ou não da obra.

Uma questão levantada freqüentemente (principalmente em palestras ou em conversas com alunos) é “quanto tempo eu levo para fazer um quadro”, espera-se sempre uma resposta precisa do tipo; “demoro 4 horas e trinta minutos para fazer esta pintura de 50 x 70 cm”. Nunca sei o que se espera da minha resposta. Esta é uma questão difícil de se precisar, pois a pintura não começa efetivamente quando é dada a primeira pincelada na tela, ela começa lá atrás, desde a gestação das idéias o “quadro” já está sendo feito, e mesmo na própria execução, em alguns casos o resultado se apresenta satisfatório mais rapidamente do que em outros. Acontece também que em certas ocasiões – também pode ocorrer – de o trabalho “desandar” e não ficar totalmente satisfatório, requerendo uma maior “mão de obra” na solução das questões plásticas pendentes, de acordo com as metas e parâmetros por mim estabelecidos. Não só de prazer e gratificação constitui-se o fazer artístico, é cheio de incertezas, e a cada momento tomadas de partidos podem definir novos rumos.

Essa etapa da execução das obras é na realidade a parte braçal, é claro que as etapas anteriores também demandam esforço, mas é com a pintura que se concretiza a etapa projetual. A execução propriamente dita é uma atividade excepcionalmente prazerosa, o embate com o material a procura de um resultado aproximadamente vislumbrado, está relacionado com as casualidades e imprevistos recorrentes do uso do material e das características da fatura pictórica, sem esquecer principalmente a imponderabilidade decorrente do fazer artístico.



Montagem/exposição

A etapa da montagem das obras para futura exibição é muito importante, nela estabeleço uma continuidade do meu discurso plástico, como finalização do processo artístico iniciado com a idéia/concepção. Minhas obras, em especial as da série **Tamanho Único**, por abordarem assuntos e temáticas diversificadas, permitem a organização da montagem como uma espécie de jogo, que possibilita diferentes leituras por analogias, estabelecidas por assunto, forma ou cromatismo. Tadeu Chiarelli, no texto do catálogo da exposição de 1989, já salientava a utilização do procedimento da parataxe nas obras:

A pintura de Niculitcheff parece ganhar interesse maior quando o artista acopla dois ou mais desses blocos de sentido. Os símbolos não se unem formando uma cena, estejam eles em campos pictóricos distintos ou num mesmo. (Quando dois símbolos se apresentam unidos estão formalmente unidos, apontando então para uma outra simbologia: caso vaso-caracol, ou do homem-vaso, por exemplo). Este processo de tratamento da composição (chamado paratático) potencializa ainda mais o poder de significação das imagens do artista, já que não indica um caminho único seguro (e portanto restrito) para a interpretação da composição. (CHIARELLI, 1989)

Nas obras dessa exposição à qual se refere Chiarelli, em uma única pintura foram trabalhados dois elementos ou temas distintos, como se fossem duas obras juntas em um mesmo quadro. Com tratamento pictórico semelhante, mas com áreas e cores de plano de fundo, e até mesmo a escala dos objetos diferentes, como se fosse um díptico sem separação física e que não se associa de imediato às imagens justapostas.

Prefiro instalar lado a lado várias obras com pequeno intervalo de espaço entre elas. Na mostra **Pinturas Como Meio** havia uma série de trabalhos de mesma dimensão montados sequencialmente, as cores e temáticas eram distintas, não configurando um políptico e sim obras individuais agrupadas, que estabeleciam uma relação de associação quando mostradas em conjunto. Também na mostra **Como Vai Você Geração 80?** a montagem das minhas obras seguia o mesmo raciocínio de diálogo pela diminuta proximidade entre elas, podendo-se à distância visualizar o conjunto completo, preenchendo uma parede inteira de uma das salas



do Parque Lage, quase uma instalação. Na minha exposição, na galeria Pitanga do Amparo em 1988, os trabalhos também foram montados seguindo este mesmo raciocínio.

Recentemente, para selecionar as obras para a mostra **Diálogos**, na Pinacoteca de São Caetano do Sul, baseei-me no espaço expositivo disponível. Após uma visita e com uma pequena planta do local, calculei aproximadamente o número compatível de obras para compor a mostra. Nas paredes em “L” escolhi pinturas de grandes dimensões e nos painéis – por serem mais baixos e terem um pé direito menor – selecionei doze pinturas de 50 x 70 cm cada uma, ocupando frente e verso destes painéis. Involuntariamente eu havia construído em minha mente um tipo de montagem, entretanto quando fui convidado a participar desta mostra, optei por deixar a cargo da Pinacoteca a organização o projeto expositivo destas pinturas. Participei somente da escolha das obras e eximi-me, por vontade própria, da curadoria (Figura 70).

O resultado final surpreendeu-me, pois foi feito em uma parede grande um agrupamento de quadros onde a “chama” e a “fumaça” estavam presentes nas obras, na extremidade desta parede em “L” foram colocadas duas obras em que o assunto “mapa” era visivelmente presente. Na outra parede foram arranjadas um maior número de obras, nas quais estavam presentes as imagens de fogo e fumaça. Poderiam ter sido arranjadas por outros critérios (tais como parentescos de dimensões, cromatismos e cronologias), no entanto, foi privilegiado o critério da associação temática. As obras menores foram arranjadas em quatro blocos distintos de pinturas, criando-se analogias na reunião destes conjuntos.

Na mostra **Tamanho Único**, devido às condições particulares do espaço da galeria, as obras foram montadas em seis blocos com seis obras cada, arranjadas três em baixo e três acima. Normalmente, o artista executa um número maior de obras que o exigido para a montagem final, isto possibilitou à curadoria fazer uma seleção mais acurada, definindo quais obras fariam parte dos seis grupos. O processo foi demorado, pois as possibilidades eram

múltiplas e surgiam questões do tipo: Por que determinada obra está entre estas duas e não acima de uma terceira? Após muitas mudanças e trocas de quadros efetivou-se a montagem final; as opções para determinar a escolha foram múltiplas e não-excludentes: por semelhanças formais, cromáticas ou temáticas, estabelecendo relações e/ou contrastes.

Quando formam pares ou grupos estabelecidos, as obras criam uma inter-relação que permite variadas leituras, uma espécie de jogo de analogias por assunto, forma ou cor, ou outro critério de acordo com quem organizar, estes anagramas visuais, ricos em possibilidades e significações.

Em vários períodos ou etapas, meu processo de trabalho pode ser considerado como “variações sobre o mesmo tema”. Fases estanques determinaram um elenco de formas, utilizadas como um repertório específico, que estabelecia e organizava o espaço compositivo, como os cones, conchas e dados. Atualmente cada vez mais recorro a “temas variados”, em cada obra elejo um assunto ou tema distinto pela afinidade ou empatia formal. A construção particular da imagem constitui um vocabulário iconográfico em expansão, sempre com novos elementos agregados, organizados num repertório diversificado.

Na eleição de imagens de consumo de massa como assunto pictórico, pelo uso de objetos do cotidiano como tema, podem-se estabelecer alguns paralelos com os procedimentos plásticos de outros artistas. Na época, o artista plástico Ayao Akamoto fez uma observação sobre a analogia entre os meus trabalhos expostos e a Pop Art. A princípio vi algumas relações, embora muito distantes, porque apesar da recorrência de objetos de consumo, a relação afetiva visual e estética com os objetos é mais envolvente do que a frieza e o distanciamento da serialidade proposta pela Pop Art. Mais próximo talvez esteja Nelson Leirner, que imprime nas obras de sua produção recente um sangue novo, uma revitalização particular, e novas conceituações para Pop Art. Em uma palestra sobre arte contemporânea proferida pela professora Maria Isabel Ribeiro, entre outras coisas, ela comentou que o

movimento resgata o gênero *natureza morta*, só que com uma outra leitura e uma nova abordagem. Foi quando fiz a ligação a que se referia Ayao, a questão da retomada da *natureza morta* em minhas obras, revaloriza o gênero: objetos banais apontam para uma dessacralização da arte em comparação com proposta da Pop-Art. Entretanto difere, sobretudo no tratamento de representação, porquanto na Pop-Art busca-se uma maior impessoalidade na fatura pictórica, um caráter predominante gráfico, já nas minhas obras, a relação com os objetos procura uma maior empatia, permeada pela identificação formal do objeto com a memória e com as relações afetivas e formais, de caráter pessoal. Até nas obras de grandes dimensões – como, por exemplo, a caçamba – o tratamento dado e o enfoque, por mais estranho que pareça, é de uma natureza morta.



Figura 99 – Sergio Niculitcheff, “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 135X189 cm, 2002.

Também me atrai a noção do espaço desolado da pintura metafísica, especificamente a determinação do espaço concebido como não-lugar na obra de Giorgio de Chirico. Isto repercute de alguma maneira em minha obra: a construção do espaço como cena organizada, a valorização de aspectos cenográficos, a despersonalização e em especial a ausência da figura humana; sua presença somente é sentida pelos rastros deixados pelos objetos de uso. A construção das imagens enfatiza a estagnação e a indeterminação espaço-temporal, num

elenco de elementos predeterminados, constituição de repertório simbólico particular.

Algumas destas peculiaridades das obras são observadas por Claudia Caroli:

Os trabalhos de Sérgio nos trazem estas indagações por não ser uma proposta que se enquadra comodamente nas categorias da arte contemporânea, apesar de trabalhar com uma linguagem aparentemente reconhecível se torna difícil a sua identificação com quaisquer formas da manifestação artísticas conhecidas. No texto de Tadeu Chiarelli para o catálogo da exposição *Obras Recentes* de Sérgio em 1989 sintomaticamente chamava-se: “Mas que Pintura é Esta?”, e explanava entre outras questões – a dificuldade de situar a produção do artista no contexto artístico atual.

Porém podem ser feitas muitas leituras da sua obra através de vários enfoques, que mereceriam uma análise mais profunda, tais como; o caráter atemporal e de um não lugar, o humor sutil e velado, as formas fálicas e outras mais que proponho que o observador descubra por si próprio.

Saliento aqui os temas das pinturas abordados por Sérgio e a importância da elaboração de um repertório iconográfico pessoal de elementos recorrentes, que apesar de formado de assuntos díspares num aparente embroglio temático, estabelecem um conjunto coeso facilmente reconhecível e identifica-se um vocabulário constituído de uma linguagem visual particular, é o que ironicamente chamo de nicones.

Sérgio navega confortavelmente nestes temas e assuntos com imagens comuns que considera de domínio público, até mesmo obras de outros artistas são incorporadas como alguns temas que considera adequados ao seu discurso, administrando-os além da mera releitura ou citacionismo, pois apropria-se dos temas e não do *modus operandi*. Um claro exemplo deste procedimento é uma obra sem título (Sérgio não coloca títulos nas suas obras) em que é representada uma peça do escultor Caito, *porém é uma pintura de Sérgio*, tornando-se indubitavelmente e óbvia a sua propriedade autoral, que independe da origem do assunto escolhido. (CAROLI, 2001)

Sobre a não-atribuição de títulos, em meu caso particular, eximo-me de nomear as obras no que se refere a um título específico para as obras (por mais óbvias que sejam as imagens) destacando exclusivamente a linguagem visual em operação. Não forneço chaves e ou caminhos determinados e, assim, evito o cerceamento de leituras. Compartilho com as idéias manifestadas por Francis Bacon a respeito do assunto:

Bom, os títulos que dou, procuro que sejam os mais anônimos possíveis. Quase sempre chamo as coisas de estudo para isso ou aquilo [...], mas prefiro muito mais que os quadros se mantenham tão anônimos quanto possível, porque acho que os títulos residem nas imagens, e as pessoas podem ler o que quiserem nelas. (SYLVESTER, 1995, p.196)

Os conjuntos de imagens prescindem de prévio conhecimento de repertório estético ou de códigos pictóricos para fruição da obra – apesar de ensimesmadas pela minha aversão a narrativas pré-estabelecidas (suscitando uma incomunicabilidade) – não se esgotam e permitem tanto quanto possível, recriações de acordo com as relações e experiências particulares de cada expectador com estas imagens, ao nível conceitual, emocional e formal. A seguir apresento, como um exercício de maneira muito pessoal, uma de muitas das leituras que podem ser concretizadas.

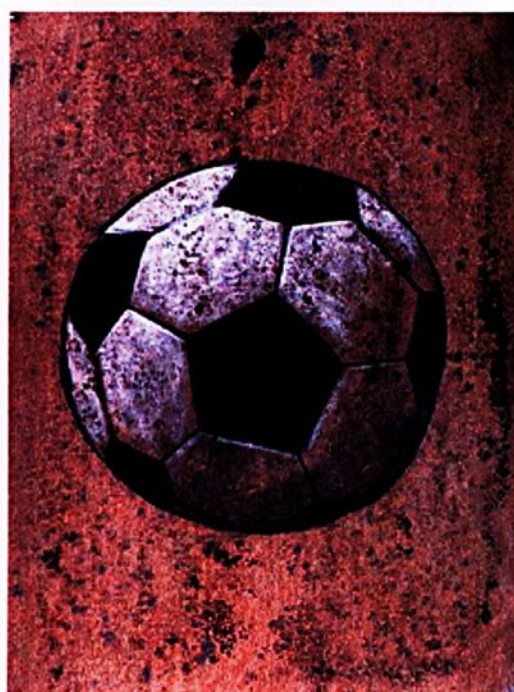
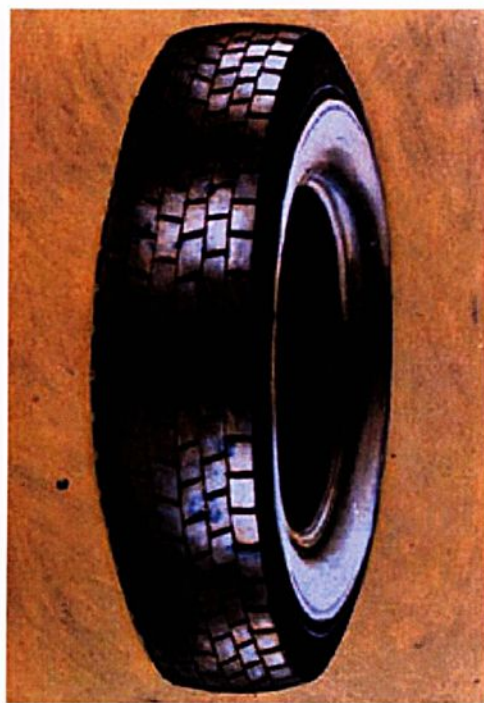
Apesar da aparente objetividade das imagens e da representação inequívoca dos temas eleitos, eles suscitam e estabelecem inter-relações de leituras subjetivas. Apresento em seguida a identificação de alguns agrupamentos de trabalhos por analogia temática e pela recorrência de alguns assuntos, organizados em 12 itens. Existem especificidades na elaboração das imagens, e elas operam em um caráter particular para cada obra, porém pode-se estabelecer alguns núcleos de construção do discurso, tais como; perceptivo, cognitivo, comportamental, cultural e natural. Algumas das obras podem ser incluídas em mais de um grupo ou assunto, e para estas leituras pessoais forneço como exemplos obras de épocas e temáticas distintas.

I - Artísticos ou temas que se referem diretamente à arte – Perceptíveis na atualidade, exacerbada pela pós-modernidade é a auto-referência, ou a referência deliberada aos assuntos da própria arte. Neste item incluí obras que de alguma maneira mais enfática ou não, remetem a trabalhos importantes de outros artistas, que admiro e com quem de algum modo estabeleço uma espécie de citação, mantendo meus paradigmas a despeito das referências relativamente explícitas. As figuras abaixo fazem referência respectivamente aos artistas europeus René Magritte, Morandi e ao brasileiro Caio.





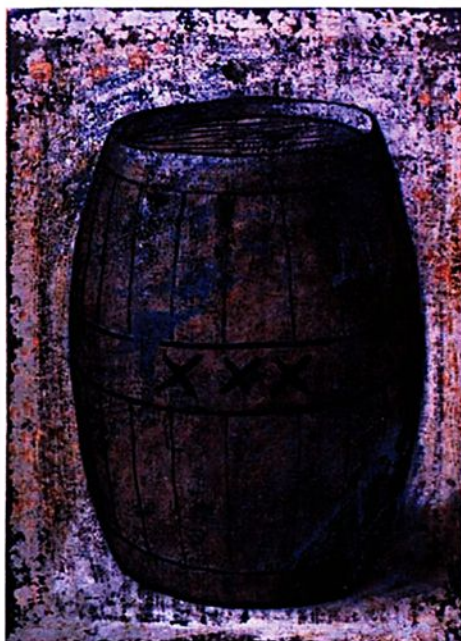
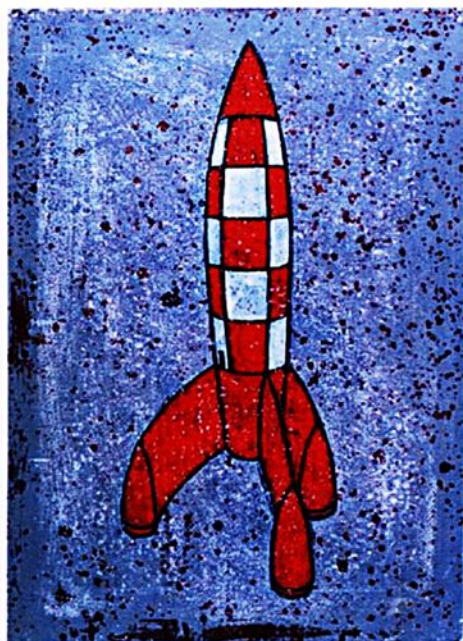
II - Cultura de massa e imagens da mídia – Uso de elementos culturais do universo imagético de domínio público, são de conhecimento geral e de certa forma identificáveis ao inconsciente coletivo, pela disseminação dos meios de comunicação. Basicamente todo tipo de informação visual me interessa, e a mídia “cinema e televisão” se constitui num farto e inesgotável arquivo de imagens, e por identificação alguns filmes e imagens deste universo interessam-me em particular. Gosto também da imprecisão do repertório visual utilizado em cartazes populares do tipo; “Consertam-se panelas”, onde toscamente são representados os objetos referentes aos anúncios. Recorro com frequência a imagens publicadas em jornais e revistas, me interesse principalmente pelos encartes com ofertas de grandes lojas de departamento.



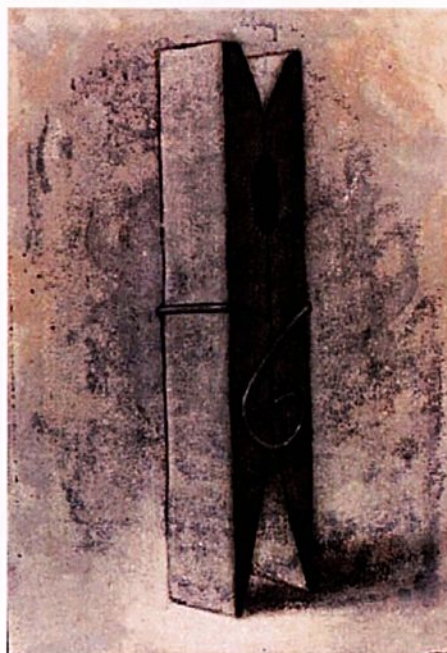
III - Elementos da natureza – Uma grande parte dos meus trabalhos aborda este item, e poderia ainda incluir subitens, entretanto há na natureza uma infinidade de formas, das quais utilizo algumas segundo meu interesse e minhas afinidades formais. Frequentemente estas escolhas dependem da observação da realidade, e o contato acontece pela seleção de alguns destes itens como referências estéticas.



IV - Comics e histórias em quadrinhos – Em alguns casos recorro a imagens dos *comics* por sua força no imaginário popular e pela memória da minha infância. Nunca, meramente por seu conteúdo embutido, mas principalmente pelos aspectos formais. Estas imagens que permeiam a HQ também transmitem uma certa dose de humor velado à obra.



V - **Elementos do cotidiano** – Objetos muitas vezes indissociáveis de nossa vida diária, facilmente reconhecidos e que remetem ao cotidiano fortuito. Chamo a atenção para elementos que, apesar de presentes muitas vezes no dia a dia, permanecem despercebidos. Tento de alguma maneira processar através do olhar uma certa mudança na percepção da realidade.



VI - Elementos ligados à memória afetiva – Imagens que de algum modo marcaram minha infância e juventude, por vezes podem estar aparentemente deslocadas do conjunto por serem mais pessoais e estarem ligadas a experiências e lembranças relacionadas à minha memória afetiva. No caso da araucária e da formação rochosa de Vila Velha, são resgates do período em que morei no Paraná.



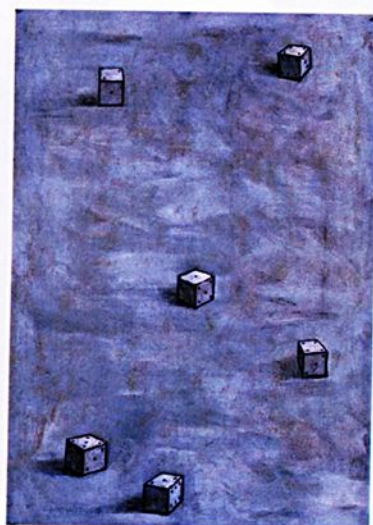
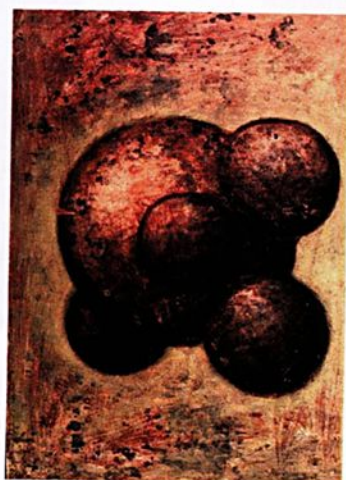
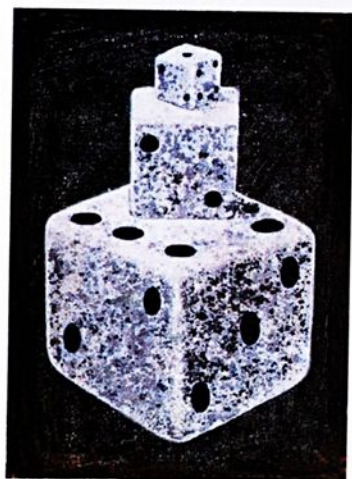
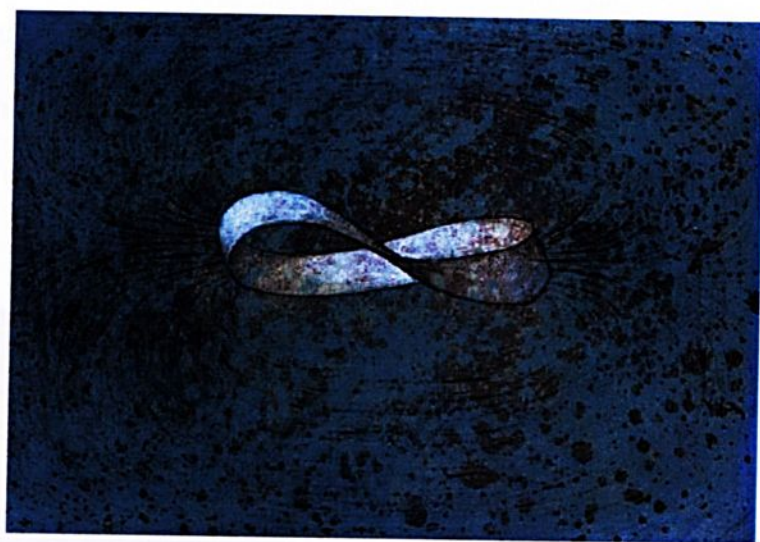
VII - **Formas e imagens relacionadas à percepção visual** – Sempre gostei de imagens de percepção visual dúbias. Daí, meu interesse de pesquisar as questões de figura/fundo, quase como uma brincadeira ou um jogo, uma maneira de apreender e reter formas que imprimem um aspecto lúdico à minha obra. Recentemente realizei uma série de pinturas onde interpreto plasticamente o teste do borrão de tinta de Rorschach. Nelas reproduzi as formas simétricas do referido teste, manchas casuais, só que ao contrário do teste coloquei título para as obras direcionando, propositalmente, uma leitura e uma interpretação diferenciada: Espartilho, Pélvis, Fonte e Planta.



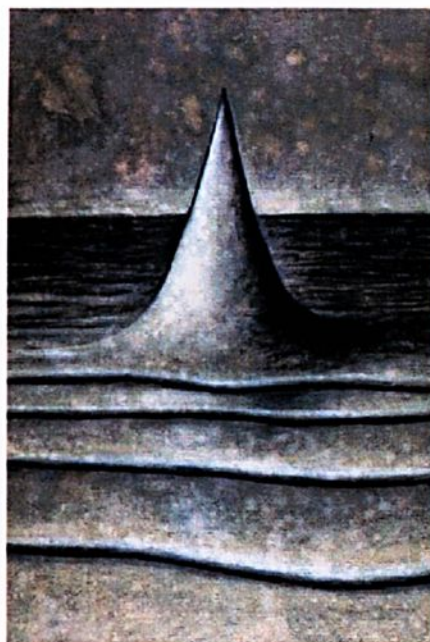
VIII - **Simbologia** – Para cada elemento utilizado eu poderia certamente atribuir alguma relação simbólica, mas na realidade não trabalho conscientemente estes conteúdos, alguns são mais facilmente reconhecidos e apresentam uma carga simbólica marcante.



IX - **Geometria** – Tenho grande interesse pela geometria, especificamente pelas formas tridimensionais. Uma série de esculturas expostas no *Paço das Artes* constituía-se essencialmente de sólidos geométricos discutiam sobre a relação formal entre os cones e as pirâmides de base triangular (tetraedros), um exercício formal que estabelecia as possibilidades de inter-relações e interpenetrações entre estas formas. Gosto bastante do trabalho de Sergio Camargo e da sua pesquisa formal com segmentos de cilindros. Sempre me atraíram as curvas cônicas (elipse, parábola e hipérbole), daí a recorrência destas formas em inúmeros trabalhos. Não somente os cones, mas principalmente formas cônicas são até hoje elementos recorrentes em minhas obras, a princípio como forma pura, depois como participante da estrutura de objetos, as vezes não claramente identificáveis, onde apesar da sua utilização elas aparecem com menor grau de visualização ou de forma dissimulada.



X - **Iconografia religiosa** – Apesar de agnóstico, recorro a algumas imagens da iconografia religiosa em algumas obras, sem a preocupação de significados, mas por despertarem apenas o meu interesse plástico e por suscitarem possibilidades iconográficas e simbólicas.

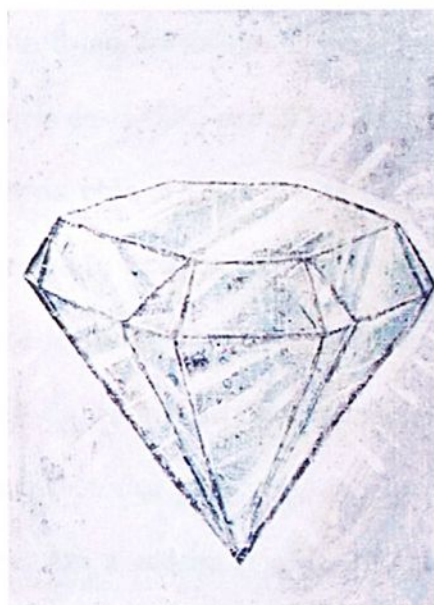




XI - Mapas e cartografias – Sempre tive interesse por mapas, e gosto de observá-los tentando estabelecer algum tipo de localização espacial, por meio de escalas, trajetos e locais. Durante algum tempo foram freqüentes em minhas obras, principalmente como elemento de fundo, quase criando um cenário cartográfico.



XII - O *Kitsch* – Uma apropriação formal de objetos relegados, de certa maneira, pela elite cultural. Direciono o meu olhar para estes elementos dando-lhes um enfoque pessoal, revalorizando-os por intermédio de uma nova leitura e um novo olhar.



Conclusão

Principalmente por se tratar de uma abordagem histórica, a primeira parte deste trabalho, desde o princípio, não tem a pretensão de ser conclusivo, nem mesmo o poderia, pois para englobar as sutilezas, as nuances, as relações dos fatos e dos personagens envolvidos no período da *Geração 80* uma tarefa complexa, demandaria um estudo mais amplo e profundo, principalmente por se tratar de acontecimentos relevantes e recentes da história da arte brasileira contemporânea. A história é feita de versões da própria história, acredito assim, que meu depoimento particular e a minha leitura de fatos (como personagem integrante e participante desse período) possa contribuir, mesmo que parcialmente, para o seu entendimento, distante de possíveis generalizações, pois creio que todo o esquema empobrece. Racionalizar sobre o já feito implica em reduzir e dividir as significâncias. Entretanto foram levantadas algumas questões para a reflexão e mapeamento, de pelo menos uma parcela desta visão multifacetada dos fatos ocorridos naquela época.

Toda obra artística é feita de maneira particular. No entanto, apesar das oscilações, minha produção artística está permeada de fluxos e refluxos e de diferentes matizes. Delineia elementos identificáveis que configuram um discurso plástico característico. A inter-relação de obras de vários períodos, exploram questões e paradigmas que apontam para uma linguagem pictórica particular, que apesar de pluriforme é coerente, fugindo da estagnação estilística. Até a cadeira (Figura 97), uma recorrência imagética, que permeia toda a minha trajetória, está relacionada com a aula de desenho mencionada na introdução desta dissertação de mestrado.



Creio que para a realização de qualquer tipo de trabalho artístico exige-se uma maneira única que determina nosso processo particular de compor, por mais intuitivo que seja este processo plástico há por trás dele, mesmo que inconsciente, uma manipulação deliberada de elementos circunscritos ao território e a natureza operativa da imagem que constrói um discurso visual. Pressupõe-se assim, uma pre-determinação e um pre-estabelecimento de paradigmas estéticos, com particularidades e constituições referenciais próprias, das quais o artista interage criticamente. O conhecimento destes processos, evidentemente, interfere e amplia os níveis de leitura da obra, que pela sua qualidade independe da análise efetuada. Pelo fato de Edgar Allan Poe desnudar em *Filosofia da Composição* o processo da sua gênese particular, o conhecimento deste processo enriquece e fornece subsídios para o descortinamento e a obtenção de novas leituras sobre sua obra, e o fato de possuir este conhecimento, não necessariamente nos habilita a reproduzir obras com similar magnitude, há a imponderabilidade de uma carga de campos poéticos e as singularidades de inúmeros outros fatores subjetivos, que são próprios e intransferíveis no fazer artístico pessoal. No entanto, estes elementos norteadores são mutáveis, e com frequência chega-se ao esgotamento de soluções formais e a fadiga, levando à transformação pela quebra da letargia, que desencadeia uma ruptura na procura de novos desafios. Esta rica dinâmica, que é contrária à acomodação, é o que torna a atividade criadora uma realização prazerosa. A busca do inusitado e do intangível leva o artista à conclusão de que a melhor obra, sempre é aquela que se está por realizar. O que pretendi com esta pesquisa foi mostrar que a realização e a singularidade do meu fazer artístico fundamenta-se na exposição de meu *modus operandi*, desvelando etapas, analisando as sistemáticas de criação até a exibição, evidenciando assim a necessidade da constituição de um vocabulário iconográfico específico no qual se baseia a minha poética pessoal, que é indissociável para a elaboração do processo de construção do meu discurso plástico.





Figura 100 – Sérgio Niculitcheff. “Sem Título”, tinta acrílica sobre tela, 245 x 121 cm., 2003.

Bibliografia

Livros

- AMARAL, Aracy. **A Efervescência dos Anos 80**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- ARAÚJO, Adalice. **Geração 80 – Paraná e Santa Catarina**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O Olhar Amoroso, Textos Sobre Arte Brasileira**. Logos, São Paulo, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução Ivone Terezinha de Faria, EDUSP, São Paulo, 1980.
- BACH, Christina. **Jorge Guinle**. Cosac & Naif, São Paulo, 2001.
- BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.
- BERG, Evelyn. **A Pintura no Rio Grande do Sul – Anos 80**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- BUENO, Guilherme. **Mapa do Agora. Arte Brasileira Recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói**. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. Lemos Editorial, São Paulo, 2001.
- **Leda Catunda**. Cosac & Naif, São Paulo, 2001.
- **Tridimensionalidade, Arte Brasileira do Séc. XX**. Cosac & Naif, São Paulo, 1999.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **BR/80: Cenário Social da Década**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- FELIX, Zdenek. **Heftige Malerei**. O retorno dos Gigantes, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 2003.
- FIGUEIREDO, Aline. **Pintura Rompe Barreiras da Distância**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- GALVÃO, Roberto. **Da Figuração à Construção**. Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. Cosac & Naif, São Paulo, 2002.



- HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Taschen, Tradução; Casa das Línguas Ltda, Colônia, 1992.
- LAGNADO, Lisette. **O Pescador de palavras**. Leonilson: São tantas as verdades, Projeto Leonilson/SESI, São Paulo, 1985.
- LOPES, Almerinda da Silva. **A Pintura Capixaba nos Anos 80**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- LEIRNER, Sheila. **Arte e seu Tempo**. Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, Debates, São Paulo, 1991.
- MAMMI, Lorenzo. **Trajatória de Nuno Ramos**. Nuno Ramos, Atica, São Paulo, 1997.
- MESQUITA, Ivo. **Para o meu vizinho de sonhos**. Leonilson: São tantas as verdades. Projeto Leonilson/SESI, São Paulo, 1985.
- **Rio de Janeiro: Prazer e Reflexão**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, , São Paulo, 1992.
- **Território dos Sentidos**. Daniel Senise, Ela que não esta. Cosac & Naif, São Paulo, 1998.
- **E os gigantes atravessam o Atlântico**. O retorno dos Gigantes, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 2003.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Paz & Terra, Rio de Janeiro, 1975.
- (Org.). **BR80. Pintura Brasil Década 80**. Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- **Anos 80: A Pintura Resiste**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- **Rio de Janeiro: Prazer e Reflexão**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- PECCININI, Daisy. **Pintura no Brasil: um olhar no séc. XX**. Nobel, São Paulo, 2000.
- PEDROSA, Adriano. **Voilà mon coer**. Leonilson: São tantas as verdades. Projeto Leonilson/SESI, São Paulo, 1985.
- PONTUAL, Roberto. **Explode Geração**. Avenir, Rio de Janeiro, 1984.
- ROELS, Reynaldo. **Arte Contemporânea**. O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira, Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Marca D'Água, Rio de Janeiro, 1998.
- SAMPAIO, Márcio. **Seis Pintores Mineiros nos Anos 80**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- SCOTT, Robert Gillam, **Fundamentos Del Diseño**. Editorial Vitor Leru S.A. Buenos Aires, 1979.
- SPINELLI, João J. **Arte Pública, Apontamentos e reflexões**. UNESP, São Paulo, 1999.
- SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon, A brutalidade dos fatos**. Cosaf & Naify, São Paulo, 1995.
- TELLES, Cláudio. **A Pintura Como Trunfo**. BR 80 Pintura Brasil Década 80, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1992.
- TARKOVISK, Andrei. **Esculpir o tempo**. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- WENDERMAN, Gerda. **Os "novos selvagens" e o seu decurso**. O Retorno dos Gigantes, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 2003.



Revistas

- ÁQUILA, Luiz. **A maior desgraça não é pintar**. Como vai você geração oitenta? Edição especial Revista Módulo, p. 22-23, Rio de Janeiro, julho 1984.
- ANDRADE, Rodrigo. **Ingenuidade e Ambição**. Bravo!, n. 64, p. 46-48, São Paulo, 2003.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Portas abertas à pintura**. Istoé, p. 12, São Paulo, 25/11/1987.
- BASBAUM, Ricardo. **Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas**. Gávea n 6, PUC, p. 38-57, Rio de Janeiro, 1988.
- BOIS, Yves-Alain. **Historização ou intenção: o retorno de um velho debate**. Gávea n 6, PUC, p. 107-112. Tradução Carlos Zílio, Rio de Janeiro, 1988.
- BRITO, Ronaldo. **Possibilidades de Pintura: dois Exemplos**. Gávea n 2, PUC, p. 92-98, Rio de Janeiro, 1985.
- FARIAS, Agnaldo. **Por que não o melhor?** Bravo! n. 66, São Paulo, 2003.
- CHAIMOVICH, Felipe. **A releitura dos anos 80**. por Gisela Kato, Bravo!, n. 64, p. 42 -45, São Paulo, 2003.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Mam de São Paulo expõe a arte dos anos 1980**, Bravo!, n.64, São Paulo, 2003.
- GROSSMANN, Martin. **Arte Contemporânea Brasileira: À Procura de um Contexto**. Trilhas, v. 6, n. 1. Campinas, 1997.
- GUINLE, Jorge. **Expressionismo versus Neoexpressionismo**. Módulo, n. 67, p. 44. Rio de Janeiro, 1981.
- GULLAR, Ferreira. In **Humor à luz do sol**. Isto É, São Paulo, 25/08/1984.
- HECHT, Axel e NEMECZEK, Alfred. **Pintar Como Feito Heróico: A Primeira Entrevista com Anselm Kiefer**. Tradução Leo Epstein, Gávea n8, PUC, p. 112-124. Rio de Janeiro, 1990.
- HERKENHOFF, Paulo. **Essa geração 80 talvez seja o primeiro fruto da liberdade que se vai conquistando...** Como vai você geração oitenta? Ed. especial Módulo, p. 21. Rio de Janeiro, julho de 1984.
- GUINLE, Jorge. **Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. "Geração 80" ou como matei uma aula de arte num shopping center**. Como vai você geração oitenta?, Ed. especial Módulo, p. 31-36, Rio de Janeiro, julho 1984.
- LEONILSON Bezerra Dias, José. **Um ponto na história**. (Depoimento) Arte em São Paulo, n. 29, São Paulo, 1984.
- LONTRA Costa, Marcus de. **A Festa Acabou? A Festa Continua?** Módulo, n. 98, Rio de Janeiro, 1988.
- MORAIS, Frederico. **Gute nach her Baselitz ou Helio Oiticica onde esta você**. Como vai você geração oitenta?, Edição especial Revista Módulo, p. 24-29, Rio de Janeiro, julho de 1984.
- NICULITCHEFF, Sergio. **O Perecível Sobrevive?** Arte em São Paulo, V. 32, p. 9, São Paulo, 1985.
- PIZA, Daniel. **Como foi você, geração 80?** Bravo! V.22, P.67. São Paulo, 1999.
- ROMAGNOLO, Sergio. **Pintura Conceitual**. Arte em São Paulo, V. 20, p. 8-11, São Paulo, 1983.
- SPINELLI, João J. **Artes Plásticas em São Paulo: Momentos**. Revista Mário de Andrade, vol 54, p. 110-120 São Paulo, 1996.
- . Alex Vallauri: **Idealismo e Emoção**. Arteunesp, v. 7, p. 138-144, São Paulo, 1991.



Catálogos

ADRIANI, Goetz. **Joseph Beuys**. Republica Federal da Alemanha - XV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1979.

AMARAL, Aracy. **Quatro Artistas**. Arte Híbrida, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 1989.

----- **Uma Jovem Pintura em São Paulo**. Pintura Como Meio, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, São Paulo, 1983.

----- **Uma nova pintura e o grupo da Casa 7**. Casa 7 Pintura, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, São Paulo, 1985.

----- **Brasil: Uma Nova Geração**. Brasil: La Nueva Generación, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, 1991.

Anônimo. **Sergio Niculitcheff**. Bandeiras, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, São Paulo, 1996.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Experimentação e Investigação**. Volumes, Paço das Artes, São Paulo, 1989.

----- **O Pessoal da Frederico Steidel**. Atelier Santa Cecília - Múltipla Galeria de Arte, São Paulo, 1996.

----- **Sem Título**. Pinturas, Galeria Adriana Penteado, São Paulo, 1994.

BARBOSA, Ana Mae. **Introdução**. Imagens de Segunda Geração, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, São Paulo, 1987

BAERWALDT, Wayne. **De algum lugar para o infinito: trabalhos recentes de Paulo Whitaker**. Galeria Triângulo, São Paulo, 2002.

CANTON, Kátia. **Heranças Contemporâneas**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP. São Paulo, 1997.

CHAIMOVICH, Felipe. **2080**. Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea**. Imagens de Segunda Geração, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, São Paulo, 1987.

----- **Mas Que Pintura é Esta?** Obras Recentes, Kramer Galeria de Arte, São Paulo, 1989.

COCCHIARALE, Fernando. **Daniel Senise: XX Bienal Internacional de São Paulo**. Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo, 1989.

COHN, Thomas. **Novas técnicas versus velha pintura: um sofisma importado**. Galeria Thomas Cohn, São Paulo, 2002.

DOCTORS, Marcio. **A Emergência do Represado**. XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.

FARIAS, Agnaldo. **Breve Roteiro para um Panorama Complexo: A Produção Contemporânea (1980 a 1994)**. Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal, 1994.

LAGNADO, Lisette. **Contemporaneidade Obsessiva**. XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.

LEIRNER, Sheila. **Introdução**. XVII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.



LONTRA Costa, Marcus de. **Anos 80: O Palco da Diversidade**. Anos 80: O palco da Diversidade, SESI, São Paulo/ Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1995.

MALIK, Suhail. **A pintura como arte contemporânea**. Painting as foreign language, Instituto Cultural Britânico, São Paulo, 2002.

MORAIS, Frederico. **Do Conceitual à Arte Contemporânea: Marcos Históricos**. Cadernos história da pintura no Brasil n. 6, Instituto Cultural Itau, São Paulo, 1994.

NICULITCHEFF, Sergio. **Sergio Niculitcheff**. X Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, p. 84, Rio de Janeiro, 1988.

ÓRIA, Vera Lúcia. **Apresentação**. Olho & Óleo, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 1987.

ROMAGNOLO, Sergio. **Arte Híbrida**. Arte Híbrida, Museu de Arte Moderna MAM-SP, São Paulo, 1989.

TASSINARI, Alberto. **Entre o Passado e o Futuro**. Casa 7, XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.

VILLAÇA, Mauricio. **Alex Vallauri**. XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.

XAVIER, Valêncio. **A Colagem sem Cola**. Sergio Niculitcheff, Pinturas, Museu Guido Viaro, Curitiba, 1991.

----- **Que Dizem os Jornais**. Sergio Niculitcheff, Pinturas, Museu Guido Viaro, Curitiba, 1985.

ZERBINI, Luiz. **Numa Noite Fria**. Luiz Zerbin, Coletiva, Galeria Subdistrito, São Paulo, 1988.

ZWEITE, Armin. **Esqueça o que és, procura a contradição no teu próprio trabalho, observações sobre alguns quadros de Jiri Georg Doukopil**. Jiri Georg Doukopil, XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, 1985.

Jornais

AUGUSTO, Sérgio. **Com vocês, o Neo-Qualquer Coisa**. Folha de São Paulo, p. 31, São Paulo, 27/7/1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Do desaparecimento da arte à arte do desaparecimento**. Folhetim - Folha de São Paulo, São Paulo, 30/10/1987.

LEIRNER, Sheila. **O Presente, a um passo da decadência**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 29/07/1984

MACHADO, Álvaro. **Niculitcheff busca a essência da forma**. Guia da Folha - Folha de S.Paulo, p. 27, São Paulo, 20 a 26/07/2001.

MINAMI, Issao. **Soto Kata Naka o Miro Galeria**. Nippo-Brasil, p. 3, São Paulo, 27/09/2001.

----- **Arquitetura e Arte, questão de cumplicidade**. Jornal da USP, p. 10-11, São Paulo, 20 a 26/5/2002.

MORAES, Angélica de. **Niculitcheff expõe pinturas recentes**. Caderno 2 - O Estado de São Paulo, p. D2, São Paulo, 18/06/1994

PIZA, Daniel. **Geração 80 deixa poucos sobreviventes**. Ilustrada - Folha de S.Paulo, São Paulo, 03/06/1995.

ROLIM, J. Henrique Fabre. **Jovens artistas, amplos horizontes**. A Tribuna de Santos, Santos, 11/12/1977.

SACRAMENTO, Enock. **Arte/Crítica**. In Diário do Grande ABC, Santo André, 18/5/80.

XAVIER, Valêncio. **Geração 80**. O Estado do Paraná, Curitiba. 4/11/1984.



Dissertação/Tese

REIS, Ronaldo. **Ideologia versus estética: silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80**. Tese de Doutorado ECO/UFRJ, 243p. Rio de Janeiro, 1994.

CAMPOS, Antonio Malta. **Antonio Malta: Obras em Contexto**. Dissertação de Mestrado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, 358p. São Paulo, 2002.

Anais

LUDWIG, Selma Fraga Costa. **O balanço dos anos 80**. Anais do I Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa em Arte ABPA, p. 59-62, São Paulo, 1991.

Depoimento

BOROS, Patrícia. **Depoimento de Sergio Niculitcheff**. Transcrição de depoimento de Sérgio Niculitcheff para Patrícia Boros, no dia 29 de maio de 1991 para o arquivo do Museu Guido Viaro, Curitiba.

CHIARELLI, Tadeu. **Depoimento de Sergio Niculitcheff**. Transcrição de depoimento de Sérgio Niculitcheff para Tadeu Chiarelli, no dia 11 de maio de 1986 para o arquivo do Instituto de Dados Artísticos IDART, São Paulo.

Vídeo

CHAIMOVICH, Felipe (mediador); CHIARELLI, Tadeu; ROMAGNOLO, Sergio; LONTRA Costa, Marcus de; AQUILA, Luis. **2080**. Debate no auditório do MAM, São Paulo, Vídeo VHS, 1h40m, 13 de março de 2003.

HARLEY, Karen. **Com o Oceano Inteiro Para Nadar**. Vídeo, cor, 19 mim, 1997.

MAGALHÃES, Ana Maria. **Spray Jet**. Curta Metragem, 35 mm, cor, 15 min, 1985.

Internet

BRAMBILLA, Ana Maria. **Pintura e anarquia**. Disponível em: <<http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista/reportagens.asp?codrep=44>>. Acessado em 17 out. 2002, 16:25,00.

CAROLI, Claudia. **Nicones**. Disponível em: <<http://www.netpoint.com.br/nico>>. Acessado em 17 out. 2002, 16:25,00.

KLEIN, Paulo. **Artistas no Site**. Disponível em: <<http://www.pauloklein.art.br/art%5Fsite/>>. Acessado em 27 jul. 2003, 20:04,00.

LAGNADO, Lisette. **2080: O Futuro da História**. Disponível em: <http://www.uol.com.br/tropico/emobras_6_1585_1.shl>. Acessado em 27 set. 2003, 21:43,00.

PLAZA, Julio. **Arte por décadas**. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/artepordecadadas.html>>. Acessado em 14 nov. 2002, 18:30:00.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da Composição**. Tradução de Diego Raphael. Disponível em: <<http://www.popbox.hpg.ig.com.br/filosofia.html>> Acessado em 14 jul. 2003, 15:30:00.

Outro

PINHEIRO, Osmar. **Manyfestas**. Fotocópia de texto, [2002?].



Tabela 03 – Ficha técnica das obras das páginas 158 a 170.

	A.S.T. Sem título, 100x70 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 25x40 cm, 2002. (cada)		A.S.T. Sem título, 80x160 cm, 1990.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1998.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.		A.S.T. Sem título, 100x70 cm, 1990.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm,, 1999.		A.S.P. Sem título, 31x55 cm, 1983.		A.S.T. Sem título, 1.3 x 2 m, 1990.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 100x70 cm, 2000.		A.S.P. Sem título, 25x30 cm, 1988.
	A.S.T. Sem título, 25x40 cm, 1990.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000		A.S.T. Sem título, 100x70 cm, 2000.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1998.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1998.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1998.		A.S.P. Sem título, 31x55 cm, 1983.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm,, 2001.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1999.		A.S.P. Sem título, 44x65 cm, 1994.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2001.		A.S.T. Sem título, 80x160 cm, 1990.		A.S.P. Sem título, 44x65 cm, 1994.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.
	A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 2000.		A.S.T. Sem título, 70x100 cm, 1998.		A.S.P. Sem título, 31x55 cm, 1983.		

Anexos

ANEXO 1 – Jovens Artistas Amplos Horizontes. José Henrique Fabre Rolim. A Tribuna de Santos, 11/12/1977.

[...] Sérgio Niculitcheff pinta a envolvente frieza do metrô paulistano, a solidão do homem diante do concreto. A fragilidade física e psíquica perante as pressões de todo um aparato urbanístico, que tanto visualmente como funcionalmente desestimula toda uma comunidade. Soluções urbanísticas existem, mas não dispensam meios para destruir as características históricas de uma cidade, que se perde nos desordenados espigões e elevados. A técnica pictórica de Niculitcheff se impõe pela luminosidade das penumbras nas patéticas visões do metrô. [...]

ANEXO 2 – Arte/Critica. Enock Sacramento. Diário do Grande ABC, Santo André, 18/05/1980.

[...] Niculitcheff recolhe aspectos da cidade, reprocessa-os intelectualmente e os registra. A referência fotográfica é utilizada como input, mas a saída é uma obra que, apesar de conversar muito com a realidade, tem um valor absolutamente distinto. A frequência da figura humana, por exemplo, é sensivelmente diminuída, desaparecendo, às vezes, completamente. A motivação mais forte concentra-se na estruturação dos espaços urbanos, externos e internos, e na circulação, evidenciada no registro de automóveis, viadutos, túneis, estações de metrô. [...]

ANEXO 3 - Uma Jovem Pintura em São Paulo. Aracy Amaral. Pintura Como Meio, MAC-USP, São Paulo, 1983.

Com o frescor de um tempo novo no marasmo dos eventos artísticos nacionais começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo, de que esta exposição acredita poder dar uma visão através de cinco moços – Ciro Cozzolino, Sergio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff. Não se trata de um grupo, nem de um movimento, pois, ao contrário, cada qual mantém sua personalidade artística como explorador da pintura, tendo em comum o pertencerem à mesma geração (dos 23 aos 26 anos).

O positivo é que não se trata, em seu caso, de uma “retomada” da pintura, fato observado em artistas jovens da década de 60 que substituíram então o pincel e a tela pelos materiais novos procedentes de uma tecnologia atraente ‘a época, realizando objetos, “happenings”, posteriormente trabalhando com vídeo, super-8, e somente em tempo mais recente retornando ao bidimensional através do desenho e eventualmente da pintura. Tampouco pertencem estes jovens ao abstracionismo gestual ou informal atual, requeitado de fins dos anos 50 e inícios dos 60, e ao qual só podem ser mais sensíveis aqueles que não acompanharam essa tendência, de contribuições interessantes entre nós naquele período com artistas como Sheila Brannigan, Ianelli, Tomie Ohtake, Yolanda Mohayi e mesmo Waldemar

Cordeiro entre tantos outros representados nas coleções do MAC e mesmo na Pinacoteca do Estado.

De fato, estes cinco jovens já se iniciaram em suas carreiras a partir da pintura. Sem cogitar dela, como disse um crítico espanhol, como de um cadáver que continua se mexendo para espanto de muitos, mas a pintura como linguagem, a pintura como meio, título que eles mesmos deram 'a sua significativa exposição. Depois de tantas liberdades experimentadas em nosso século é difícil falar em audácias, nem creio que estes jovens artistas pretendam intitular-se iconoclastas em qualquer sentido. Mas sua atitude diante da pintura assume certos caracteres que os distingue, depois de tantas conquistas ocorridas em todo o mundo – e eles por certo acompanham com interesse o momento artístico, na medida de suas possibilidades – dos padrões convencionais da pintura usualmente vista entre nós. Assim, sem o recorte rígido da pintura como janela à maneira renascentista existente até hoje, espaço representativo apostado e destacado da parede, estas pinturas sobre tela enfatizam o suporte “pano”, sendo uma característica de quatro destes jovens artistas (assim como também de outro jovem pintor que acaba de expor em São Paulo, Leonilson, com o qual os liga uma afinidade geracional evidente). Surge então a pintura integrada ao ambiente, espaço bidimensional que recebe a pintura e no qual a ausência de moldura confere uma intermediação insinuante como em todos os artistas que se utilizam deste “artifício” desmistificador, entre o espaço real e o virtual de seu trabalho pictórico. Transparece assim uma pintura desnuda em seu naturismo, independente do fato de ser figurativa ou não, porém como comunicação visual plástica válida em si, sem a pose da “grande pintura”, embora substancialmente pintura.

Outro dado em comum entre estes jovens reside, sem dúvida, nos referenciais comuns a todos desta geração, apoiados na imagística dos meios de comunicação de massa, na sequência justaposta de imagens que se relaciona tanto com os “strips” de jornais quanto com os “comics” (Ciro Cozzolino), quanto com os fotogramas de cinema ou com a sequência movimentada da imagem televisiva reticulada, ou ainda com registros gráficos que podem conceder um caráter cinético a suas imagens (Sergio Romagnolo), das quais não está ausente o elemento dinâmico, claramente representado. Por outro lado, também um leve senso de humor parece-me implícito em sutil insinuação nas pinturas expressivas de Romagnolo, Leda, Ciro e Ana M. Tavares. Elementos este, o humor, conhecido amplamente na pintura americana contemporânea, ou também como característica definidora do Grupo “Site”, há já dez anos com realizações arquitetônicas marcantes em várias latitudes dos Estados Unidos. O humor aparece como elemento de perplexidade, ligeiro sorriso no observador desavisado, incorporação das contradições dos meios de comunicação de massa – inclusive o desenho animado e os malabarismos cenográficos da mais alta tecnologia – ‘as artes chamadas tradicionais.

Em Ana Maria Tavares também esse dado está presente em sua pintura que parece dispensar o retângulo do tecido fundindo-se com a parede qual “trepante” (sem a conotação concreta, contudo, dada por Ligia Clark a seus trepantes tridimensionais), com modelados ilusórios a transfigurar o espaço em cores vibrantes. Sergio Niculitcheff, por sua vez, apresenta-se como um formalista de qualidade, absorvido nos valores cromáticos da pintura mais sensível.

É importante ainda uma referência ao profissionalismo que sentimos permear o fazer artístico nestes cinco pintores. Dado que nos faz crer, com otimismo, que não nos encontramos diante de meras promessas ou cometas que cruzarão o céu de nosso ambiente artístico desaparecendo em pouco tempo, porém diante de jovens pintores que lucidamente se iniciam numa carreira com seriedade e garra, enfrentando todos os riscos implícitos na difícil trajetória do artista plástico em nossa sociedade. É uma gente nova que chega. Começa a se delinear, aos poucos, uma jovem pintura em São Paulo.

ANEXO 4 - A Colagem sem Cola. Valêncio Xavier. Museu Guido Viaro, Curitiba, 1991.

Se existem princípios na colagem, um deles é o de justapor contrários; se a imagem é uma máquina de costura inútil confronta-la com um pedaço de tecido, melhor colocar junto dela um guarda-chuva, numa mesa de dissecação.

Nos quadros de Sérgio Niculitcheff formam-se colagens: um escafandro bóia/navega entre as ondas, na superfície do mar. Uma diferença da montagem tradicional, a de Max Ernest, por exemplo: Sérgio não vai buscar no **já-feito** os elementos que se comporão no quadro, e nele se comportarão. Esses elementos preexistem em seu corpo, em seu cérebro. Se no quadro uma concha com sons do mar se abriga numa roda dentada, as duas não vieram de fora, já moravam juntas na alma, nos olhos, na paleta, nas cores, nos pinceis, nas mãos.

Ao se juntarem, novamente, numa tela esses elementos não têm um **significado**, eles não querem dizer, eles estão lá. Ou melhor, seu significado é apenas a nível plástico, formal, material.

Se você notar que alguns elementos se repetem e compõem um repertório – água, fogo, casas, árvores, etc... – saiba que Sérgio Niculitcheff não se preocupa com o que eles querem dizer, com a mensagem. Intencionalmente não querem dizer nada; o que os amarra é o conteúdo técnico, que é muito bom, o que é muito bom.

ANEXO 5 - Portas Abertas à Pintura. Olívio Tavares de Araújo. Isto É, p.12,1987.

Há quatro anos, o paulista Sergio Niculitcheff estreou na exposição Pintura Como Meio, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Junto com ele estava Ana Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Sergio Romagnolo. É uma turminha que deu certo. Ciro está morando em Paris. Ana e Romagnolo participam, a convite da atual Bienal. Leda se transformou na estrela por excelência de sua geração. E Niculitcheff, finalmente, depois de prêmios no salão paulista e no Salão Nacional, realiza sua primeira individual.

“Mas as coisas não andam fáceis”, ele garante. “É muito complicado o acesso ao circuito. A maioria do pessoal da minha idade ainda não abriu nenhuma porta”. Ele próprio se formou em belas-artes, em 1980, e lecionou educação artística para adolescentes, como meio de subsistência. Continua dando aulas, agora em faculdade, divide um ateliê com dois outros jovens no bairro paulistano da Vila Madalena e esta longe de poder viver do mercado.

Além disso, sua primeira pintura é boa, não é fácil, e consegue o prodígio de ser original. Niculitcheff pinta formas escultóricas, agressivas, estreladas, pontudas, que oscilam entre o mundo orgânico e o inanimado: semibichos, plantas, flores, feitos de metal. Tudo isto revela sua queda para a terceira dimensão – e ele já começou a fazer esculturas, que são seu grande projeto para o futuro imediato. Mas as pinturas têm, também, um lado especificamente pictórico. Utilizando esmalte sobre papel, resultam texturas espessas e pesadas, brilhantes, com um colorido supersaturado.

Niculitcheff, naturalmente, não sabe explicar por que as obras são assim. Reconhece apenas que correspondem “a uma necessidade vital e a um esforço para procurar inventar o novo”. Aos 28 anos, ele está mais preocupado com o fazer do que com o teorizar. Sobre a função da arte, por exemplo, afirma, com um ligeiro ceticismo: “Nunca cheguei a nenhuma conclusão. Tem que haver alguma. Do contrário não teria gente fazendo e se consumindo. Mais do que isso não sei.”

ANEXO 6 - Experimentação e Investigação. **Olívio Tavares de Araújo**. Paço das Artes, São Paulo, 1989.

Ao longo dos últimos cinco anos, tenho encontrado o trabalho de Sérgio Niculitcheff (principalmente a pintura) em inúmeros salões por todo o Brasil, nos quais ele costuma sair garborosamente premiado. Seria absolutamente inexato imaginar que um membro de júri, entre cinco, conduza (mesmo que sub-repticiamente) a premiação; é, pois, a obra de Niculitcheff que se premia a si mesma. Mas também seria inexato esconder a evidente sintonia que sinto com seu trabalho. A verdade é que Sérgio realiza, à sua maneira, uma síntese de qualidades que me são muito caras.

Mencionarei apenas duas. De saída, a competência. Não se pode dizer que a competência é, hierarquicamente, o primeiro dos pré-requisitos de uma obra, mas é, visualmente, o primeiro a chamar a atenção. Através da competência (entendidos aí a técnica, o saber utilizar os meios e os suportes, e também a adequação entre esses últimos e o projeto expressivo que o artista tem na cabeça), se separa imediatamente o joio do trigo. Tendo-se concentrado, até agora, mais na pintura sobre tela – da qual se afasta nesta mostra para não se acomodar e para abrir novos horizontes –, Sérgio Niculitcheff tratou de adquirir o instrumental representado por um bom olho, boa mão, boa conexão entre ambos, gesto vibrante, domínio da cor e do espaço da tela.

A segunda qualidade, bem mais rara, é a originalidade. Nem no plano de seus colegas de geração, no Brasil, nem no dos artistas internacionais que essa geração devora através de revistas, o trabalho de Sérgio se aparece com o de outrem. Mesmo na pintura, ele gerou um universo de formas escultóricas, maciças, agressivas, ora pontiagudas, ora estreladas, ora orgânicas, misturas instigantes de caramujos com engrenagens, espinhos e chamas de incêndio, ao que se soma ainda o homem, esquematizado, geometrizado, robotizado. Grande parte da pintura de Niculitcheff poderia ser vista como estudo para uma produção em terceira dimensão. Não o é porque tem asseguradas as qualidades especificamente pictóricas.

O fascínio pela terceira dimensão, e sua presença como tema na pintura são, pois, coisas antigas, que teriam fatalmente que dar frutos autônomos. Para Niculitcheff, que sempre trabalhou simultaneamente as duas técnicas, pintura e escultura se equivalem em termos de prazer pessoal no fazer, e de importância em seu projeto. Em 1987 e 88, ele participou do Salão Paulista e do Salão Nacional com peças escultóricas de razoável porte (quase 1,5 m de base), abstratas, como as quase encontram nesta exposição. O ponto de partida para todos esses trabalhos é um só: intersecções entre dois sólidos geométricos, a pirâmide e o cone. Como as intersecções obedecem a arestas imprevistas, a mistura de linhas retas e curvas acaba resultando em formas estranhas, definitivamente anti-óbvias, e de certa maneira até “abertas”. Algumas peças podem ser vistas em mais de uma posição, ou instigam o espectador a jogar com elas. Dentro das rotulações habituais, embora trabalhe com sólidos geométricos, Niculitcheff não é um escultor construtivista ortodoxo, na linha de um Amílcar de Castro ou um Sérgio Camargo. Sua organicidade e sua fantasia o distinguem, assim como a ausência de um programa a ser desenvolvido, ou de um problema plástico exclusivo.

Decorrendo desse tipo de liberdade, vêm a utilização do material e o tratamento das superfícies. As esculturas de Niculitcheff não empregam materiais nobres: são feitas de armações de madeira ou papelão, fibra de vidro, resina de poliéster, etc., que ele molda, recorta, dobra e cola. As peças não são maciças. Jogam, assim, também com a ambigüidade de um falso peso aparente contra uma realidade lúdica e leve. Até o ato de as fazer é, evidentemente, mais livre que os procedimentos habituais de esculpir ou modelar. E a herança do pintor se revela no acabamento das superfícies. Em vez de polidas e assépticas, elas são trabalhadas com massa plástica, na qual se misturou antes pigmento. Gera-se com isso uma



textura, uma taticidade que contrasta com a geometria da estrutura, e acrescentam-se nuances de cor. Matéria e cromatismo: componentes pictóricos.

Creio que, em sua essência mais íntima, Sérgio Niculitcheff é um espírito apolíneo, isto é: no qual predominam os componentes luminosos, a calma, a busca de equilíbrio, a harmonia, e uma sedução que passa, necessariamente, também pela via do intelecto. Isso já se podia confirmar com sua pintura pouco exorcista, nunca visceral, e agora, também, com as esculturas. Não me parece ainda possível estabelecer uma diferença de qualidade entre as duas áreas; e talvez ela não surja nunca, pois Niculitcheff se anuncia como um daqueles tipos de talento capazes de transitar por várias técnicas, ser convincente em todas elas.

Mas pode-se perceber que, por enquanto, a escultura é o setor onde ele mais experimenta e investiga, sem saber ainda a que ponto chegará; as esculturas são menos “perfeitas” que as pinturas. Segundo minha intuição, Niculitcheff utilizará sempre a escultura como exercício de domínio do espaço, assim como das formas escultóricas pintadas surgirão peças tridimensionais concretas. Não sei se, no futuro o escultor ou o pintor acabará prevalecendo. Sei que, por enquanto, o momento é o da coexistência pacífica, mutuamente enriquecedora e excitante. E o resultado é articulado, integrado e de novo-original.

ANEXO 7 - Mas que Pintura é Esta? Tadeu Chiarelli. Kramer Galeria de Arte, São Paulo, 1989.

O que pensar frente a pintura de Sergio Niculitcheff, que renega de maneira tão radical o gosto por uma pintura que vem transformando a auto-referência em auto-complacência elegante? Decididamente a pintura de Niculitcheff não segue por aí. E, por outro lado, não persegue a pintura intérprete dos ícones contemporâneos.

O que pensar sobre ela? Que pintura é esta não analítica, e sem nenhum índice do hedonismo que também marcou a pintura desta década?

Nela, as imagens não se configuram como puros significantes a serviço do artista e sua circunstância momentânea. Pelo contrário, na pintura de Niculitcheff as imagens surgem sempre carregadas de sentido. Tão carregadas que, num primeiro momento é impossível não intuir (pelo menos) que elas devem estar ali também no lugar de alguma outra coisa.

Essa impressão é acentuada pela maneira como o artista trabalha com as imagens. Quase sempre destacadas do fundo que não se distingue enquanto lugar determinado (um não-lugar ou o lugar), as imagens são concebidas com economia de meios, através da aderência a uma visualidade arcaizante.

Imagens há muito conhecidas, revelhas – o homem; o fogo; a roda; a torre; o vaso; o caracol – pairando agregadas ao vácuo: esse talvez seja o primeiro estranhamento que a pintura de Niculitcheff causa no espectador.

MAS QUE PINTURA É ESTA?

A maneira arcaizante das imagens, a colagem das mesmas num espaço construído como vácuo, têm seu poder de impacto enfatizado pelo tratamento que o artista dá às cores de suas composições: sombrias, soturnas, desagradáveis.

As telas assim concebidas não são campos de repouso para o olhar e nem mesmo espaços de peregrinação pelos deslizamentos do gesto, da pincelada: são verdadeiros acidentes onde, à frente deles, olhar e mente se escancaram, o primeiro pela repulsa e pela fascinação ao supostamente já visto, a segunda pela percepção de que as telas possuem a possibilidade de latente de um sentido que não se restringe à sua materialidade.

MAS QUE PINTURA É ESTA?

A pintura de Sergio Niculitcheff, como a de outros artistas contemporâneos, reintroduz a oportunidade de pensar a pintura como espaço de representação do simbólico, questão que a modernidade sempre viu com profundas restrições.

Mas será que a pintura de Niculitcheff se configura apenas como um retorno à situação da arte conservadora do Século passado, ou mesmo daquela das vertentes reacionárias deste Século, como o Surrealismo mais vulgar ou o Novecento e outras manifestações realistas/metafóricas?

Parece que não. A pintura de Niculitcheff é portadora de uma sensibilidade que, se não se enquadra comodamente no espírito que caracterizou a modernidade, também não se encontra presa a uma estética pompier e nem àquela do Surrealismo pueril de Dali e seus epígonos.

Nas (melhores) pinturas de Niculitcheff as imagens normalmente não desempenham ações dentro de cenas determinadas, passíveis de serem entendidas como alegorias facilmente decodificáveis.

Elas não operam no mesmo sentido das de Carlo Maria Mariani que, rompendo a modernidade (e tudo o que ela significa) e colocando-se dentro de uma estética neoclássica, parece rapidamente se auto-consumir na confecção de alegorias satisfeitas com suas próprias frivolidades.

As pinturas de Niculitcheff trabalham quase sempre com imagens-símbolos entendidas como blocos puros de sentido. Como se o artista em suas telas estivesse fazendo o reconhecimento dos símbolos mais persistentes na história do homem desde o passado até o presente, reinterpretando-os, e lançando-os ao devir dessa mesma história.

MAS QUE PINTURA É ESTA?

A pintura de Niculitcheff parece ganhar interesse maior quando o artista acopla dois ou mais desses blocos de sentido. Os símbolos não se unem formando uma cena, estejam eles em campos pictóricos distintos ou num mesmo. (Quando dois símbolos se apresentam unidos estão formalmente unidos, apontando então para uma outra simbologia: caso vaso-caracol, ou do homem-vaso, por exemplo).

Este processo de tratamento da composição (chamado paratático) potencializa ainda mais o poder de significação das imagens do artista, já que não indica um caminho único seguro (e portanto restrito) para a interpretação da composição.

MAS QUE PINTURA É ESSA?

Como individualizar a pintura de Niculitcheff no plano da pintura contemporânea, uma vez que ele não é o único artista a trabalhar com a parataxe?

O que parece interessar na produção do artista é que ele é o único a proceder nesse sentido através da utilização de símbolos extremamente significativos e familiares para a humanidade, enquanto seus colegas (muito na esteira de David Salle) operam basicamente com puros significantes, ou seja, com imagens já esvaziadas de significado, e que apenas poderão voltar a ser portadoras de sentido, caso o espectador esteja disposto a dar-lhes algum.

Já em Niculitcheff as imagens não estão despidas de nada. Pelo contrário. Daí, justapostas a outras e tratadas formalmente da maneira como o são, ampliam de forma quase aterradora a possibilidade de significação das composições. Pensadas por este viés, as pinturas de Niculitcheff, mais estendidas como campos de significação pura, autônomos, quase que totalmente livres da necessidade da presença do espectador para acioná-los.

MAS QUE PINTURA É ESTA?

ANEXO 8 - O Pessoal da Frederico Steidel. Olívio Tavares de Araújo. Múltipla Galeria de Arte, São Paulo, 1996.

Por tudo isso, não é correto pensar nos oito artistas que aqui expõem como um grupo, ou, muito menos, um movimento. Já se foram os tempos em que pintores ou poetas se juntavam em torno de uma plataforma estética comum, compravam brigas e escreviam manifestos.[...] Para a arte na verdade, tem importância o convívio produtivo que lá dentro se

instala. Mesmo num movimento histórico de solidão criadora, como o nosso, e de independência e pluralidade até a despeito de nós mesmos, é sempre salutar quando se partilha um espaço de trabalho. Cada um faz o seu, mas os outros vêem; há um enriquecimento inevitável. E se, de fato, na turma da Frederico Steidel não existem influências mútuas, nem sequer parentescos diretos de linguagem, há, de repente, um signo que reponta simultaneamente na obra de um ou outro, um tipo de secreta velatura que este aprende por osmose com aquele, e, sobretudo, o impulso e o feedback representados pela consciência (que, esta sim, se torna coletiva) de se estar fazendo algo de concreto. Surge um natural diálogo afetivo que nutre a vontade de criar e dinamiza a sensação de vitalidade que este conjunto de obras, variadas mas contemporâneas, proporciona.

ANEXO 9 - A Forma Como Tema¹. Olívio Tavares de Araújo. Galeria Adriana Penteado, 1994.

Há muitos anos acompanho com grande interesse e grande prazer a trajetória de Sérgio Niculitcheff – a rigor, desde que ele surgiu para o grande circuito da arte brasileira, em 1983, na exposição “Pintura como Meio”, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Depois disso, ainda na década de 80, encontrei com muita frequência seus trabalhos em salões, nos quais eles se destacavam por uma serena e precoce maturidade, acabando sistematicamente premiados. Eram obras jovens mas absolutamente seguras de si mesmas, de suas intenções e de sua eficácia.

Comparado aos outros artistas que com ele surgiam na mesma exposição do MAC – Ana Maria Tavares, lida Catunda, Sergio Romagnolo e Ciro Cozzolino; aí se vê como a exposição foi importante –, Niculitcheff se revelou, desde o começo, como o espírito mais clássico. Entendo aqui o tempo genericamente, como a antítese de romântico, dentro da bipolaridade que também poderia ser descrita como *ethos* x *pathos*, na visão do mundo grega, ou nietzscheanamente, como apolíneo x dionísio. Por mais que a pintura de Sérgio seja cálida e sugestiva, ela pertence, em definitivo, ao universo das coisas organizadas, no qual predominam o amor da ordem e da harmonia e a disciplina da expressão – e não o desregramento, a visceralidade ou a cartase. Isso já era muito bem salientado, em 83, por Aracy Amaral, no catálogo de “A Pintura como Meio”: “Sergio Niculitcheff por sua vez, apresenta-se como um formalista de qualidade, absorvido nos valores cromáticos da pintura mais sensível”.

É nessa chave que sua obra deve ser lida até hoje. Sendo, como diz Aracy, um formalista (a palavra, rigorosamente entendida, não tem, é claro, o menor vezo pejorativo), Niculitcheff não se propõe nem construir narrativa nem fazer confissões: propõe-se estabelecer um fenômeno pictórico sobre a tela. Compreende e exerce a arte no sentido da famosa definição de Étienne Souriau: “a atividade instauradora”. Ao longo de seus doze anos de pintura, erigiu um sistema de signos, um repertório iconográfico que reponta, aqui e ali, mais ou menos modificado, permutado, interligado, sutilmente submetido a delicados avatares, mas permanece, no essencial, o mesmo. São, por exemplo, engrenagens, conchas, espinhos (que eventualmente acabam em chamas), corações estilizados (como nos Corações de Jesus, e não como o órgão, vícerais) torres (muitas vezes em formato de troncos de cone), homúnculos algo robotizados, etc. Mas nunca se deve entender esse repertório – o qual, repito, é sedutor e envolvente, resultando, junto com a factura, numa pintura cálida e impregnada de levíssima magia – como uma referência a experiências vividas pelo autor, ou um “recado” metafórico. Não se trata de obra autobiográfica nem conteudística, que tenha referenciais fora de si mesma.

¹ Este texto foi também incluído numa coletânea de ensaios sobre arte brasileira intitulado *Olhar Amoroso, Textos Sobre Arte Brasileira*, publicado pela Editora Logos em 2002.



O essencial da poética de Niculitcheff, aliás, reside nessa ambigüidade, nessa ignição resultante de um discurso exclusivamente plástico em contraponto com sintagmas visuais que, aos olhos do espectador, parecem evocar algo “além”, algo escondido em brumas por trás da realidade muito física e tangível do quadro. O pintor não quer contar histórias, repito; mas nós, espectadores, ficamos encucados querendo compreendê-las – e acabamos, sim quase por inventá-las. Falando com o rigor, do ponto de vista do pintor, seus signos o interessam particularmente por sua volumetria (são sempre imagens pintadas com um chiaroscuro que sugere o volume, e quase sempre postas nitidamente como figuras à frente de um fundo, do qual se destacam como numa pintura renascentista ou flamenca), ou ainda por certas potencialidades de movimento: uma engrenagem pode, de fato, girar – assim como as volutas de uma concha giram virtualmente. Do ponto de vista do espectador, há no todo um perfume de mistério tunuissimamente perturbador ou inquietante, como na pintura metafísica italiana do começo deste século (embora não existam afinidades estilísticas reais).

Paradoxalmente, parece-me que esta aura de ligeiríssimo mistério sobrevive mesmo na atual fase de Sérgio Niculitcheff, na qual seu caráter formalista é mais assumido que nunca. O repertório de signos estreitou-se até o ponto de não haver mais alusão a coisas dadas (corações, espinhos, etc.), mas nunca às formas de algumas coisas – especialmente o cone e o cubo, este sob o avatar sempre prenhe do lado (lembramos sua importância na signografia de um Iberê Camargo).

Mas não se trata de nem de um acercamento à pintura abstrata construtiva geométrica – a de Niculitcheff continua firmemente figurativa –, nem de uma representação estruturalizante da realidade contemplada, à maneira dos cubistas e seu “pai”, Cézanne – o qual, justamente, proclamou que na natureza tudo se pode reduzir a cones, esferas e cilindros. O que há, aqui, é uma espécie de elevação de uma forma geométrica arquetípica ao status de “assunto” para um quadro. E como sempre, Niculitcheff estabelece uma nítida distinção entre figura e fundo, e a primeira (=o cone, o dado) flutua à frente, altaneira.

A necessidade de redução na quantidade de estímulos se revela, também, no cromatismo. Curiosamente, Niculitcheff – que sempre foi considerado um colorista muito dotado – confessa que a cor, em sua obra, sempre foi um segundo momento, vindo após a instauração da forma e do fundo. Admite até que “pensa” o quadro sem a cor; ela se insinua durante o processo de produção. Não chega, pois a surpreender que, na atual fase, a maioria dos trabalhos tendam ao monocromatismo, ao jogo do *ton sur ton*. Entendo-o como a seqüência lógica de um conjunto mais estrito consigo mesmo do que nunca. Niculitcheff é daqueles artistas que expõem pouco (sua última individual foi em 1989), porque só expõe quando tem algo de novo a acrescentar. É, agora, o caso. É a hora do rigor, da disciplina, podemos dizer até de certa maneira, da ascese. Há um como que recolhimento, um solilóquio em surdina, uma espiritualizada música de câmara, como nos últimos quartetos de Beethoven.

O mais importante, entretanto, é com certeza o fato de que, aos 34 anos Sérgio Niculitcheff conseguiu impor sua marca e sua individualidade em sua produção: esta despojada fase de cones e cilindros continua inconfundivelmente sua, bastando conhecer-se a trajetória anterior. É um destilamento, se quisermos, uma depuração em nome do crescimento interior – mas é o mesmo autor. Com uma incisividade que nem lhe é peculiar (já que como regra, tende a uma posição de discreta modéstia) o próprio Niculitcheff me diz, hoje: “Orgulho-me de fazer Niculitcheffs. Podem gostar ou não gostar – mas sou eu”. Eu, por minha vez, não só gosto como estou convencido de sua qualidade. Tenho que saudar, pois, um pintor ainda jovem que se impõe por ela, e pela honestidade, pela dedicação e seriedade no trabalho, e pela coerência na construção de seu projeto.

ANEXO 10 - Niculitcheff Expõe Pinturas Recentes. **Angélica de Moraes**. Caderno 2 - O Estado de São Paulo, p.D2 1994.

O pintor Sérgio Niculitcheff demonstra nítida vocação de escultor. Suas telas se organizam com figuras em primeiro plano, destacadas dramaticamente do fundo por traços espessos e volume indicado pela aplicação de sombreado. São cones e cubos que também se desdobram em homônimos formais: conchas e dados. Construídos no espaço em vez de inscritos na tela, resultariam de boas esculturas. Niculitcheff talvez nunca se decida a transpor a pequena distância que o separa da escultura. Nem por isso deixará de estar fazendo boa pintura, uma das melhores da sua geração. Prova disso é a exposição individual que inaugura hoje, no Escritório de Arte Adriana Penteado.

A mostra reúne 15 acrílicas sobre tela ou papel e flagra um momento muito especial da produção do artista. Aos 34 anos de idade e 12 de pintura, o paulistano Sérgio está cada vez mais desenvolvido no uso dos códigos do seu ofício. Fazer escultura? "Talvez um dia", diz. As dificuldades, admite, não são de teor estético. "Há muitos problemas para enfrentar, entre eles o preço dos materiais e a falta de um ateliê amplo para produzi-las e armazená-las".

A depuração promovida pelo artista em sua obra resultou em uma concisão quase ascética que encontra na série preto e branco seu ponto extremo. Ao renunciar à sedução das cores, Niculitcheff mostrou que a ossatura do seu trabalho é sólida. Na maioria das telas, porém, frisa sua veia colorista usando fundos onde sobrepõe tênues veladuras, escorridos e manchas. "Uma pintura cálida e impregnada de levíssima magia", como bem anotou Olívio Tavares de Araújo no catálogo da mostra, que depois de ser vista em São Paulo, embarca para a Alemanha, para a galeria Ruta-Correa, em Freiburg.

ANEXO 11 – Bandeiras. **Anônimo**. MAC-USP, São Paulo, 1996.

Figuras há muito conhecidas pela humanidade aparecem suspensas nas pinturas de Sérgio Niculitcheff, um dos artistas da chamada geração 80. São ícones que remetem imediatamente à significação, de tão familiares que são. A ampulheta e o relógio de sol atravessaram séculos para representar a passagem do tempo na bandeira pintada pelo artista. Pode-se até dizer que Sérgio adota, nas artes visuais, um recurso literário: o de sentido figurado. As imagens por ele trabalhadas foram banalizadas ao longo da história do homem. O que é curioso é que nas obras deste artista, estas figuras-clichês tornam-se abstrações. Plenas de significado, chegam a ser abstraídas em função da idéia a que remetem, como no caso da bandeira, em que a ampulheta e o relógio de sol são metáforas visuais do tempo. (CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO BANDEIRAS, 1996)

ANEXO 12 - Niculitcheff Busca a Essência da Forma. **Álvaro Machado**. Guia da Folha - Folha de São Paulo, 20 a 26/07/2001.

Frequente na arte contemporânea, o tema da coleção de objetos recebe tratamento inesperado. Em lugar dos itens reais, dispostos segundo algum conceito, Sérgio Niculitcheff, 40, apresenta-os na óptica bidimensional da pintura. Em 54 obras na galeria Val de Almeida Jr., o artista nos lembra que a leitura da figura pela pintura tem o poder de desnudar a própria essência dos temas eleitos. Seja um vulgar pregador de roupas, seja uma garrafa "morandiana", o estudo de volumes na representação pictórica faz com que "coisas cotidianas, normalmente despercebidas, se revelem para um olhar inaugural", conforme o artista. Esse passeio concentrado pelas formas é estimulado, ainda, pela equiparação de proporções: um pneu e uma tampa de caneta ocupam campos semelhantes nas telas de 50 cm x 60 cm. Na montagem, as obras ficam em grupos de seis, de maneira a provocar no espectador sensações

paradoxais: ali encontra-se uma hierarquia, dada pela proporção e pelo modo de pintar, porém existe também um caos, pela aproximação de naturezas tão dessemelhantes.

ANEXO 13 – Nicones. **Claudia Caroli**. <http://clientes.netpoint.com.br/nico>, 2001.

Atualmente, a arte contemporânea atingiu o estágio que sempre almejou, sua produção se tornou acessível a todos que se dispuserem a realizá-la, democratizando os meios, suportes e procedimentos da produção artística, todos podem fazer tudo, até mesmo pode-se não fazer nada como meio de expressão. Cabe ao artista simplesmente a atitude criadora de realizar aquilo que apetece, e por outro lado o espectador optar pelo que deseja usufruir.

Paradoxalmente a atividade criadora encontra um dilema; que caminho estético dos vários possíveis optar? Quais regras e cânones seguir? Qual a relevância da produção? Resumindo-se em três questões básicas: o que, como e porque realizar arte.

Com o fim das vanguardas este é o verdadeiro desafio da produção artística atual; realizar uma proposta nova onde tudo pode e onde aparentemente tudo já foi feito. Daí a dificuldade de um artista criar uma obra original, preocupando-se de não recorrer na diluição da pesquisa alheia.

Os trabalhos de Sérgio nos trazem estas indagações por não ser uma proposta que se enquadra comodamente nas categorias da arte contemporânea, apesar de trabalhar com uma linguagem aparentemente reconhecível se torna difícil a sua identificação com quaisquer formas da manifestação artísticas conhecidas. No texto de Tadeu Chiarelli para o catálogo da exposição *Obras Recentes de Sérgio* em 1989 sintomaticamente chamava-se: “Mas que Pintura é Esta?”, e explanava entre outras questões - a dificuldade de situar a produção do artista no contexto artístico atual.

Porém podem ser feitas muitas leituras da sua obra através de vários enfoques, que mereceriam uma análise mais profunda, tais como; o caráter atemporal e de um não lugar, o humor sutil e velado, as formas fâlicas e outras mais que proponho que o observador descubra por si próprio.

Saliento aqui os temas das pinturas abordados por Sérgio e a importância da elaboração de um repertório iconográfico pessoal de elementos recorrentes, que apesar de formado de assuntos díspares num aparente *embróglio* temático, estabelecem um conjunto coeso facilmente reconhecível e identifica-se um vocabulário constituído de uma linguagem visual particular, é o que ironicamente chamo de nicones.

Sérgio navega confortavelmente nestes temas e assuntos com imagens comuns que considera de domínio público, até mesmo obras de outros artistas são incorporadas como alguns temas que considera adequados ao seu discurso, administrando-os além da mera releitura ou citacionismo, pois apropria-se dos temas e não do *modus operandi*. Um claro exemplo deste procedimento é uma obra sem título (Sérgio não coloca títulos nas suas obras) em que é representada uma peça do escultor Caito, porém é uma pintura de Sérgio, tornando-se indubitavelmente e obvia a sua propriedade autoral, que independe da origem do assunto escolhido.

Formalmente, Sérgio estabelece suas próprias regras de composição cartesiana, um único elemento centralizado em primeiro plano sobre um fundo neutro, sem outras formas para desviar a atenção do assunto principal que é claro e inequívoco. Curioso também é o tratamento pictórico de suas obras, pois as vezes remetem a representação do tridimensional e formas escultóricas, dada pelo tratamento de claro e escuro dos volumes, assemelhando-se a esculturas pintadas, e em outras nos remetem a gravura pelo monocromatismo e concisão do traço do desenho, tangenciando assim outras técnicas de expressão sem contudo deixar de ser pintura, e com um apuro técnico maduro que lhe é característico.

Finalizando o que se torna mais curioso é que quando conhecemos e apreciamos sua obra freqüentemente nos flagramos a identificar alguns objetos do cotidiano vistos por um enfoque niculitchefiano, modificando nosso olhar perante a realidade visível. Somente este feito já seria o suficiente para considera-lo um artista significativo para a atualidade.

ANEXO 14 – Arte e Arquitetura: Questão de Cumplicidade. **Issao Minami**. *Jornal da USP*, p. 10-11, São Paulo, 20 a 26/05/2002.

No mundo contemporâneo, o crescente e diversificado processo cultural socializou o espaço vivencial, conferindo-lhe imagens que apontam como o lugar onde o indivíduo veste-se no povo, na multidão e expressa-se em público. Seus anseios, valores, ritos, enfim, suas emoções urbanas colidem-se na mescla de imagens públicas e privadas, no íntimo e no depravado, nos inúmeros mundos da vedação e do permissível, nos signos de solidão individual e de domínio público. Enfim, o personal cedendo ao coletivo. A imagem da cultura urbana, da sociabilidade, tomando o seu espaço.

O reflexo imediato disso na arte contemporânea pós-vanguardista é verificar que cabe ao artista o desafio da atitude criadora de fazer aquilo que julgar interessante. Todavia, um dilema ao espectador: que caminho estético, que regras, que produção deseja ver? É uma mostra desse desafio que podemos ver na exposição “Redesenho por três artistas” que apresentamos na FAU.

Sérgio Niculitcheff faz indagações com uma linguagem visual incomum e imagem comum de domínio e repertório público, obras de outros incorporadas e administradas além da mera leitura. Obras muitas sem títulos. Niculitcheff considera que suas obras prescindem necessariamente de títulos propondo que o observador descubra por si só. Sutileza à parte: assuntos com imagens genéricas, ícones do tempo e do lugar comum, irônicos ícones. Curiosas expressões do cotidiano re-desenhadas em tons claros e escuros, dos volumes modificando nosso olhar perante a realidade visível: ossos voadores, cubos em expressão quadrada, tampa de caneta, prendedores de roupa, foguete, pingüim de geladeira, pneu, apito, vaso, caracol, tenda, motocicleta, fogo, tudo em tamanho único, como diria Nico, e nada mais como a boa e velha pintura. Nico fecha um olhar fragmentado para o objetual: re-visitação mágica alegórica no tempo e no espaço de objetos vistos em qualquer lugar da arquitetura e da cidade em busca da pura essência da forma do objeto. [...]

ANEXO 15 - Instalação de Niculitcheff. **Claudia Caroli**. Capela do Morumbi, 2001.

O artista plástico Sérgio Niculitcheff é essencialmente um pintor e como tal construiu uma sólida carreira dentro do panorama artístico nacional. No universo particular de sua trajetória, na confecção de suas obras, pode-se observar claramente o anseio e a especulação pelo volume, manifestado pela espacialidade na representação das formas da realidade ou da imageria cotidiana, esta é uma das características que o distingue de seus colegas artistas.

Dentro deste viés é que se processa esta instalação sem título, concebida pelo artista especialmente para a Capela do Morumbi, aliás, espaço mais que adequado para constituir uma simbiose com o clima atemporal e intimista similar ao obtido em suas pinturas.

Esta instalação é quase que uma extensão de seu raciocínio pictórico, com as mesmas qualidades de fascínio e estranhamento perceptíveis na obviedade da realidade circundante. Uma montagem instigante com materiais comuns, onde o silêncio e a contemplação oferecem a perfeita interação para seus paradigmas estéticos e, sobretudo uma sublime manifestação de ascese possibilitada pelo ambiente da Capela.



ANEXO 16 – Artistas no Site. **Paulo Klein.** <http://www.pauloklein.art.br/art%5Fsite/>, 2003.

NICULITCHEFF Sérgio (São Paulo SP 1960) Pintor de enigmas, que nega qualquer simbolismo barato, prefere deixar a leitura de suas obras por conta do espectador, sem direcioná-lo. Trabalha várias modalidades e através delas exterioriza um universo de signos universais compostos de cones, castelos, conchas e dados rolando com liberdade no tabuleiro da pintura.

ANEXO 17 – MAM de São Paulo Expõe a Arte dos Anos 1980. **Lisbeth Rebollo Gonçalves.** Bravo!, n. 64, 2003.

{...} Na pintura de Sergio Niculitcheff encontramos um sentido arcaizante. Suas imagens têm forte peso simbólico, estabelecendo elos de memória com tempos distantes. São símbolos correntes em seu trabalho, entre outros: o fogo, a roda, o vaso, o caracol. Estas imagens pairam soltas no espaço monocromático, feito de cores sombrias. Às vezes, elas se unem a símbolos mais próximos a nós, como a engrenagem que move as máquinas, na época da tecnologia industrial. Na sua obra, o artista traz a tona a crítica à pintura como representação do mundo simbólico. Niculitcheff. {...}



ERRATA

- Na página 16 no ano da citação de Ivo Mesquita onde consta 2003 leia-se 1985.
- Na página 20, na citação de Frederico de Moraes, o sobrenome foi grafado errado, onde consta "MORAES", leia-se "MORAIS".
- Nas páginas 23, 48, 55 e 60 nas citações de Aracy Amaral, onde consta o ano de 2003, leia-se 1991 (do texto; *Brasil: Uma Nova Geração*).
- A citação de Marcus Lontra da página 38 refere-se ao debate 2080 realizado no auditório do MAM-SP, mediado por Felipe Chaimovich.
- Na nota de rodapé da página 47 onde consta "Figura 20" leia-se "Figura 22".
- Na página 50 onde consta "MALTA, 2002" leia-se "CAMPOS, 2002", a autoria da citação refere-se à dissertação de Antonio Malta Campos.
- Na página 54 na citação de Rodrigo Andrade o ano e o número da página ficaram invertidos, onde consta "ANDRADE, 2003, p. 46" leia-se "ANDRADE, p. 46, 2003".
- Na página 61 a citação de Olívio Tavares de Araújo, onde consta 1986, leia-se 1996.
- Na penúltima linha da página 83, onde consta "... que residiam no também...", leia-se "... que residiam também...".
- Na quarta linha da página 132 a palavra "várias" está sem acento.
- Na nona linha da página 137 a palavra "chassi" foi equivocadamente grafada com "s" no final.
- Nas páginas 142 e 144 onde está grafado "ARHEIN", leia-se "ARNHEIM".
- Na página 147 a palavra "embora" está iniciada com letra maiúscula, quando o correto é com minúscula precedida por uma vírgula.
- Na bibliografia da página 172, a citação de Jorge Guinle está fora de lugar.



