

Quase figura, Quase forma

curadoria **Lorenzo Mammi**

Quase figura, quase forma

curadoria Lorenzo Mammi

abertura 21 de agosto 19h

exposição 22 de agosto a 10 de outubro

Local Galeria Estação

GALERIA MILLAN

GALERIA  ESTAÇÃO 2014 ano 10

Alcides Pereira dos Santos

Amadeo Lorenzato

Ana Prata

Aurelino dos Santos

Cícero Alves dos Santos [Véio]

Fabio Miguez

Felipe Cohen

João Cosmo Felix [Nino]

João Francisco da Silva

José Bezerra

Marina Rheingantz

Neves Torres

Paulo Monteiro

Paulo Pasta

Sebastião Theodoro Paulino [Ranchinho]

Sergio Sister

Tatiana Blass

A arte de que a gente gosta

Uma relação pautada na coerência e na seriedade, vinda de uma convivência pessoal que vem dia a dia se amoldando e que culmina na realização desta exposição. Foi assim que, conversando no final do ano passado, nós tivemos a ideia de aproximar dois mundos tão distintos e tão próximos por uma razão única: a arte – por toda a experiência que amplia o nosso mundo e a nossa vida.

Ao sugerir este encontro, afirmamos a convicção de que arte é arte e de que devemos, sim, nos abrir para olhar, ver, enxergar tudo o que é bom e está à nossa volta. Se não o fizermos, perderemos

Sabíamos ser esse um grande desafio, e por isso de imediato nos veio a ideia de convidar Lorenzo Mammì, um pensador que muito respeitamos e que, não tínhamos nenhuma dúvida, daria conta de fazer uma análise dos encontros e desencontros que os mundos “popular” e “erudito” nos proporcionam.

Se nossa ideia era ampliar e trazer um dado novo, tínhamos certeza de que todos os artistas e galerias envolvidos se sentiriam honrados em participar desta nossa empreitada. E assim acontece *Quase figura, quase forma*.

Socorro de Andrade Lima

Vilma Eid



Cícero Alves dos Santos [Véio]
Sem título, 2012
Escultura em madeira, tinta acrílica
46 x 18 x 10 cm

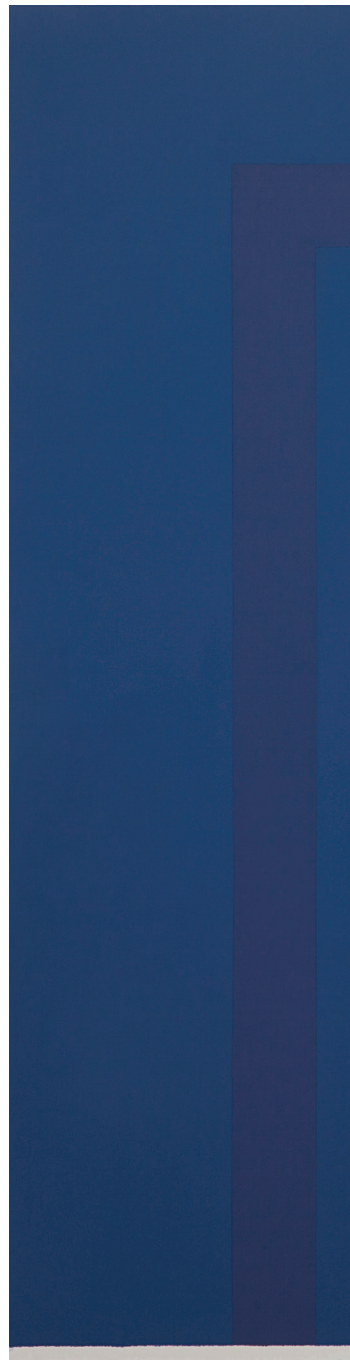
Quase figura, quase forma

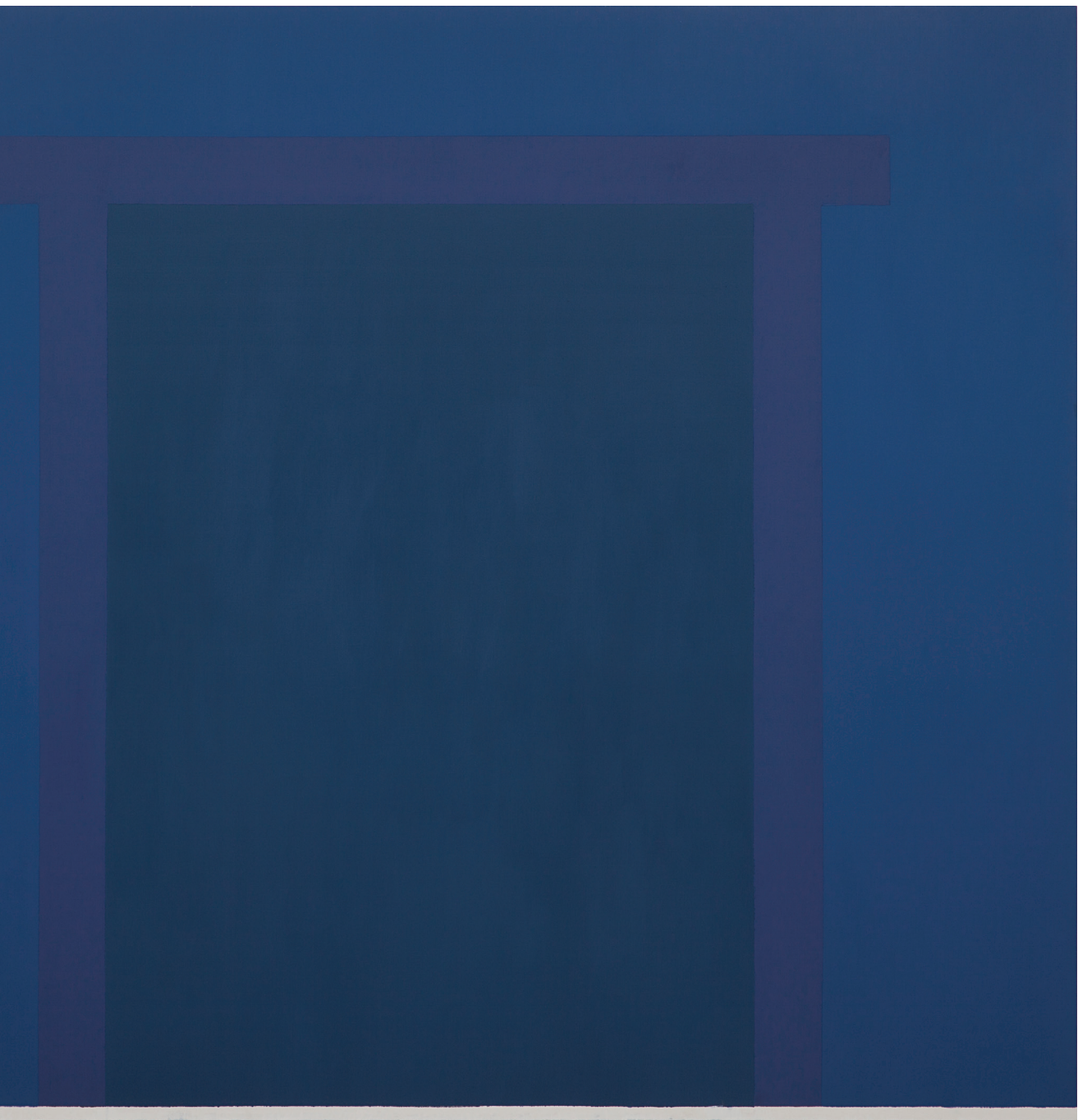
Lorenzo Mammi

Colocar lado a lado obras que, por falta de melhor termo, costumam ser classificadas como “eruditas” com outras que derivam do circuito paralelo, mas no Brasil especialmente viçoso, da arte popular é uma tarefa delicada. As referências dos artistas não são as mesmas, embora possa haver semelhanças pontuais. A escala de valores depende do contexto. Mesmo assim, parece-me possível identificar, entre a produção “erudita” e a popular dos últimos trinta anos, uma convergência que vale a pena explorar. Ela diz respeito não apenas a mudanças de poética, mas também a transformações da própria circulação da arte e da consciência que os artistas têm de seu próprio trabalho.

Quanto ao primeiro grupo: as três últimas décadas colocaram de novo a figuração em pauta. Não apenas a fotografia e o vídeo, para os quais a relação com um referente é característica estrutural, mas também e talvez em primeiro lugar a pintura retomaram, já no final da década de 1970, a questão da imagem. As duas primeiras, aliás, renovaram seu repertório justamente se medindo com os procedimentos e as modalidades de apresentação da pintura. Talvez se possa dizer que, se o século XX foi tendencialmente um século de abstração, o XXI começa como século figurativo. Dito de outra maneira:

Paulo Pasta
Sem título, 2014
Óleo sobre tela
180 x 220 cm





se no século XX prevaleceu o conceito de forma, já no último quartel dele e neste início de século XXI dominam os conceitos de imagem, figura, signo.

A forma vale por si. A imagem, a figura, o signo sempre remetem a algo. Isso não implica necessariamente uma confiança ingênua num mundo imediatamente representável; tampouco a redução do mundo a uma projeção de simulacros sem consistência, todos indiferentes porque não há nada atrás deles. Se todo signo, na sensibilidade e na vida contemporânea, remete apenas a outro signo, numa progressão infinita em que uma realidade virgem, anterior à linguagem, nunca é alcançada, mesmo assim o próprio signo é uma coisa, possui uma materialidade concreta, é fruto de uma ação real.

A arte brasileira abordou a questão de uma maneira que lhe é peculiar: partindo do fenômeno mundial da volta à figuração dos anos 80, voltou-se, no final da década, para uma abstração matérica e gestual, caso raro no panorama internacional. Não se tratou, porém, de um retorno, e sim de uma depuração: as obras pareceram recuar à fonte da imagem, colocando-se num limiar onde ela está prestes a aparecer. Já foi dito, por exemplo, que a pintura de Paulo Pasta é pintura da ausência. Prepara o cenário para que algo como uma figura emerja, mas não deixa que ela se cristalize, que se torne outra coisa, independente da irradiação das cores e do ato de estendê-las sobre uma superfície. As formas que ameaçam surgir não são propriamente abstratas, mas tampouco chegam a se concretizar em algo (uma coluna?; uma viga?; uma porta?). Apenas o vislumbre de alguma coisa, logo reabsorvido (mas nunca totalmente) pela relação e pela intensidade das cores.

As ripas e as caixinhas de Sérgio Sister, por outro lado, não são nem objetos nem pinturas em sentido estrito, mas alguma coisa entre ambos. São frutos de uma negociação: a pintura renuncia a algo de sua universalidade, o objeto perde parte de sua contingência. As caixinhas se mimetizam de pinturas, de imagens planas, como certos



Sergio Sister

Ripa rude, 1996

Óleo sobre madeira

170 x 21 cm

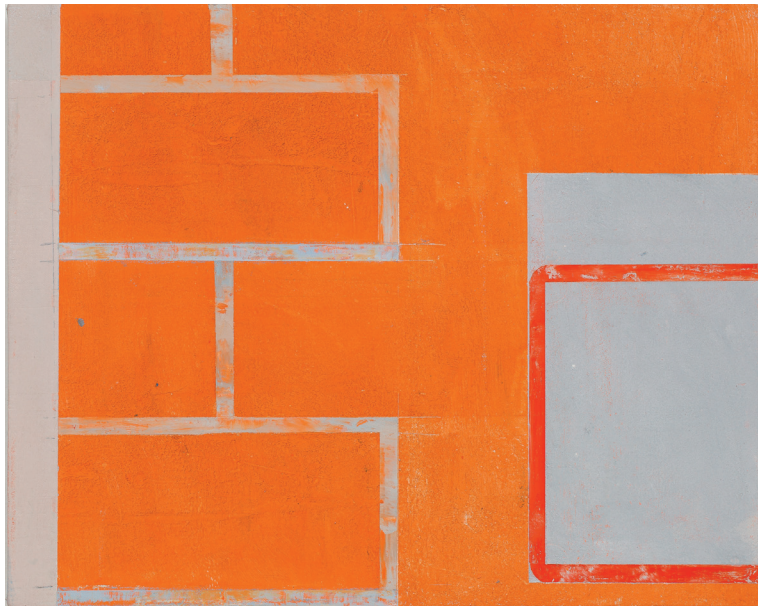
répteis ou insetos são capazes de se parecer com casca de árvore. E as faixas de cor, por sua vez, adquirem uma realidade tridimensional, um valor de manuseio, um aqui e agora que sua derivação distante de procedimentos minimalistas (Marden ou Kelly) não lhe garantiria.

A partir da década de 1990, as esculturas de Paulo Monteiro, ao transferir o corte neoconcreto (Lygia Clark, mas sobretudo Amilcar de Castro) para uma matéria mole, que desaba, lhe retirou toda assertividade, o tornou processo orgânico que nunca chega a uma forma definitiva. As esculturas lineares, grudadas na parede ou precariamente apoiadas num canto do chão, têm características semelhantes: não se desenham, coam. Essa poética teve, em tempo recente, um desdobramento imprevisto em pinturas de cores vivas e contornos quase amorfos, em que as rebarbas, as saliências entre áreas de tinta, a maneira como esta se acomoda nas laterais da tela – todos os acidentes, enfim, consequentes à realização do quadro – são planejadas com tanta precisão (ou mais) do que os planos de cor e as figuras. A imagem, então, se torna uma espécie de película com vida e estrutura própria.

Entre os artistas dessa linhagem e dessa geração presentes na exposição, Fábio Miguez é certamente o mais imagético: fragmentos de figura e esquemas de composição derivados da história da pintura (de Piero della Francesca a Matisse e Diebenkorn), mas também oriundos dos códigos de sinalização, da poesia, da diagramação gráfica, são dispostos sobre um fundo plano, de cores frias, como sobre uma mesa de trabalho (o *flatbed* de Leo Steinberg). Há um constante rearranjo, mas nunca a fixação de um sentido pleno. Ao contrário, para o bom êxito da obra, é importante que este permaneça em grande parte, simbólica e formalmente, submerso. As telas pequenas fornecem uma espécie de dicionário de formas sempre incompletas, como tantos inícios de narrativa possível.



Paulo Monteiro
Sem título, 2014
Óleo sobre tela
25 x 19 cm



Fabio Miguez

Tijolo laranja da série Shortcuts, 2013

Óleo e cera sobre linho

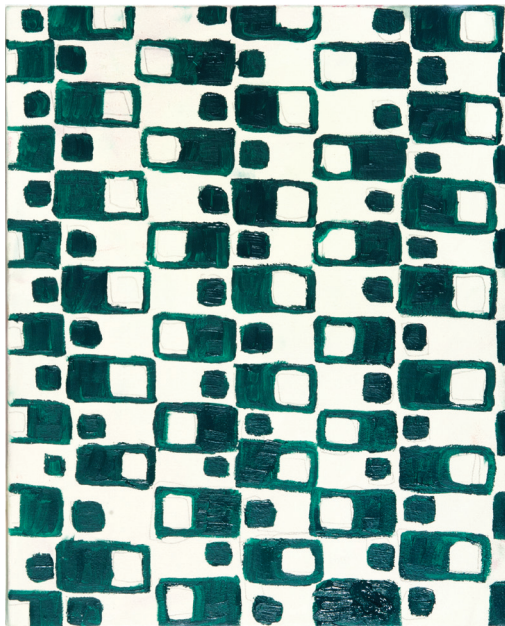
35 x 44 cm

O que a geração mais recente herdou desses artistas, e de alguns outros, é a desconfiança de soluções gerais, formas muito assertivas – certo cultivo da “forma difícil”, para retomar a expressão cunhada por Rodrigo Naves. Por outro lado, acentua ainda mais o caráter episódico, anedótico até, do trabalho artístico, como se colhesse, num fluxo desordenado de sensações e memórias, fragmentos esparsos, signos de significado vago. Consciente de que a experiência artística já não é questão de princípios, mas de ocasiões.

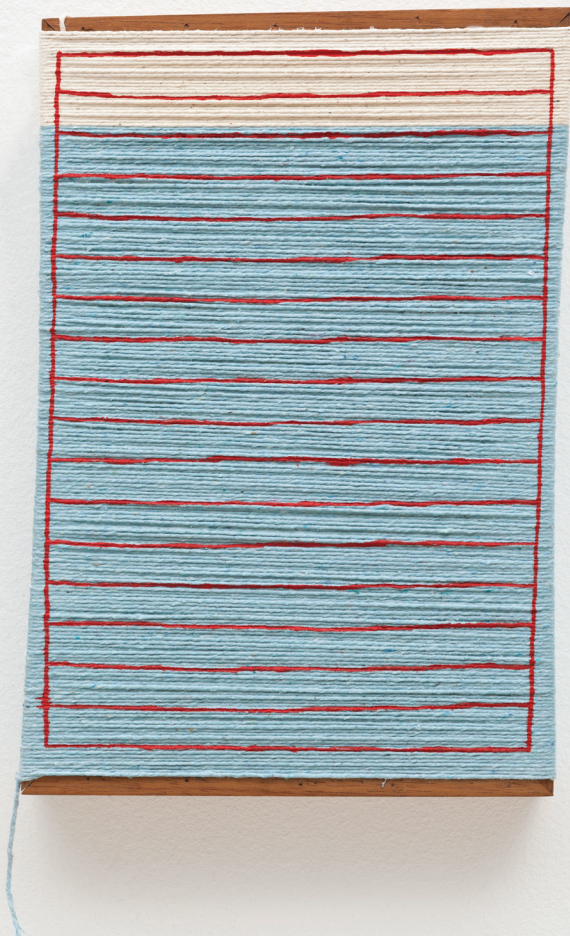
Nas telas de Marina Rheingantz, manchas redondas podem virar revoada de insetos; um retículo, pescoço de girafa; losangos espalhados no branco do linho, uma sugestão de paisagem. As camadas de tinta colocadas na tela fazem surgir, por sua própria superposição ou distanciamento, seres e lugares de existência precária. Cada traço remete a alguma coisa, embora nunca de maneira unívoca. Não há um sentido preciso nessas evocações, mas tampouco se trata de uma gestualidade livre, que deixe emergir um subconsciente. Como em anotações de viagem, coisas acontecem e são registradas.

Os últimos trabalhos de Ana Prata acentuam ainda mais a sensação de fragmentação e contingência. Suportes de vários formatos e às vezes inesperados – um toco de madeira, uma tábua enrolada em barbante etc. – encontram-se com figuras traçadas sumariamente, ou esquemas geométricos elementares. A relação entre imagem e coisa permanece esdrúxula, instável. O sentido da obra está constantemente em aberto: depende da posição do objeto/imagem no espaço, da relação com outros objetos, das associações e das memórias que ocasionalmente possa despertar na mente de cada observador. Toda intuição, toda sensação só parece ter valor se puder se apresentar como descartável, irrelevante, enfim: marginal em relação àquilo a que costumamos atribuir valor.

As telas de Tatiana Blass são mais construídas, encenadas. Em geral, dizem respeito a relações codificadas entre pessoas (*Teatro, Entrevista, Voltando para Casa*) ou remetem



Marina Rheingantz
Ladrilho, 2014
Óleo sobre tela
30 x 25 cm



Ana Prata
Formulário, 2014
Óleo sobre barbante
39 x 26 cm



Tatiana Blass
Navio na praia, 2012
Óleo sobre tela
110 x 140 cm

vagamente a um enredo, como fotogramas de um filme ou ilustrações de um conto (*Navio na praia*). Mas o mesmo gesto que distingue e define as figuras com certo grau de detalhe volta a empastá-las na tonalidade geral do quadro, ou as refunde no bronze. Dessa maneira, as narrativas, os espaços, o modelado das figuras, que pareciam tão promissoramente estruturados, se esgarçam. A imagem ostenta uma fragilidade que a substância material da tinta, a massa pesada do metal estão sempre a ponto de reabsorver.

A poética de Felipe Cohen se diferencia, nesse conjunto, por seu caráter mais conceitual e pelo acabamento minucioso, que não deixa espaço ao gesto ou ao acaso. No entanto, aqui também é questão de figuras no estado nascente, cujos contornos não fecham. Muitas delas surgem de associações de ideias, do potencial significativo descoberto em objetos comuns: uma pedra e confetes (*Sem título #1*), um copo e uma lâmpada (*Anunciação*), um prendedor e granito (*Catedral #2*). Nas colagens, o branco impecável da cartolina de um lado desenha e de outro apaga o contorno do objeto, um pouco como a pincelada de Tatiana Blass.

Certo apagamento da imagem, certa dissolução de estruturas narrativas tradicionais e simbologias já constituídas pode ser identificada também, a meu ver, na arte popular mais recente. No Brasil, ela nunca foi estritamente folclórica, no sentido de repetir, sem pretensão de singularidade, um repertório comunitário herdado. De resto, esse repertório, com exceção da arte indígena, praticamente não existia no Brasil, ou era de importação muito recente. O artesanato se desenvolveu desde o começo perto dos centros urbanos ou dentro deles, onde o comércio era mais intenso. Isso favoreceu uma produção com características individuais mais marcadas. As fronteiras nunca foram rígidas: artistas de origem popular, como Emygdio de Souza, Agnaldo dos Santos, Djanira e Heitor dos Prazeres, circularam em ambiente culto, enquanto pintores de



Felipe Cohen

Sem título # 1, 2014

Paralelepípedo de granito e confete

Edição única

14 x 26 x 15,5 cm

formação erudita (Guignard, Volpi, Pancetti) se aproximaram da linguagem popular. Não resta dúvida, no entanto, de que a vocação autoral da arte popular brasileira se acentuou nos últimos tempos. Provavelmente isso se deve, em parte, às transformações de um ambiente social que fornecia aos artistas, se não um repertório fixo, pelo menos certas orientações iconográficas gerais (bichos, profissões, imagens religiosas); por outro lado, ao refinamento crescente do mercado, que valoriza os artistas excepcionais, não redutíveis a um gênero.

O desligamento progressivo de uma “língua geral” é compensado, em muitos artistas populares mais recentes, por uma relação mais intensa com seus materiais. O suporte nunca foi neutro, na arte popular. Mesmo que seja um toco retilíneo de madeira, ou o quadrado de uma tela, ele já é uma forma, uma sugestão de imagem. As figuras devem ser negociadas com essa forma dada, que o artista respeita, seguindo as ondulações e as divergências da madeira, ou dividindo o plano do quadro em áreas menores, como um campo a ser cultivado. Isso sempre existiu: é só observar, para ficarmos entre os artistas presentes nesta exposição, com quanta delicadeza um artista ainda ligado ao imaginário tradicional, como João Francisco da Silva, se deixa conduzir pela madeira. Mas a negociação passa a ser explícita, ao ponto de se tornar o próprio centro do trabalho, em artistas como Véio ou José Bezerra.

Quando Véio diz que seu trabalho é devolver vida à madeira morta, ou quando Bezerra afirma que é preciso “abrir” a madeira para encontrar dentro dela a escultura já pronta (olha onde foi parar Michelangelo...), eles atribuem ao material uma autoridade que antigamente era da tradição. Nesse sentido, estão se tornando artistas modernos. Mas, como ainda fincam raízes num mundo rural, para eles toda forma é bicho, ser vivo. Nem precisa mais que sejam bichos reconhecíveis: são bichos-troncos, bichos-raízes, suspensos entre o vegetal e o animal. Véio esculpe com a cor, de maneira sempre



João Francisco da Silva
Sem título, 2008
Escultura em madeira
158 x 42 x 47 cm

Cícero Alves dos Santos [Véio]

Sem título, 2011

Escultura em madeira, tinta acrílica

55 x 40 x 124 cm





José Bezerra
Sem título, 2011
Escultura em madeira
28 x 20 x 82 cm

João Cosmo Felix [Nino]
Sem título, 2008
Escultura em madeira
158 x 42 x 47 cm



mais econômica e depurada. O controle que exhibe, ao reanimar a madeira com poucos toques, o domínio de seus meios, apazigua a estranheza das figuras, torna-as quase clássicas. Bezerra, ao contrário, é dramático, se não trágico: volta a esboçar, por fora, o que a natureza já esboçou por dentro; o choque, na superfície da madeira, desses dois esforços de formalização é sofrido, intenso.

Nino é mais leve. Tudo nele é gentil. De resto, pertence a uma geração anterior. Mas nas estelas em baixo-relevo, que são sua marca registrada, o conto popular já se mistura com a história em quadrinhos e as cores delicadas remetem tanto ao reboco das casas do interior quanto à impressão barata dos gibis em quatro cores. É como se Nino recapitulasse, em suas narrativas elípticas, toda uma cultura, e se colocasse assim, com elegância inefável, no limiar entre duas épocas.

Quanto aos pintores, a questão é ainda diferente. Por sua natureza, a pintura popular é mais urbana, mais próxima ao circuito convencional da arte. Requer espaços menores do que a escultura para ser produzida e se acomoda melhor aos apartamentos de um colecionismo médio ou pequeno. Os escultores residem, em sua maioria, em pequenos centros ou em zonas rurais, onde são figuras de destaque. Os pintores vivem amiúde em áreas pobres das grandes cidades e estão em condição mais próxima da daqueles que, em outros países, são classificados como “artistas *outsiders*”. Mas é justamente essa visão periférica que confere pregnância a suas obras. O impacto, muitas vezes dolorido, com o mundo contemporâneo é enfrentado bravamente por um imaginário que tem raízes arcaicas, mas que as condições atuais obrigam a uma constante renovação.

Nesse cenário, Neves Torres talvez seja uma exceção parcial. Embora resida em Vitória, passou grande parte de sua vida no interior de Minas Gerais, em Mutum. Co-

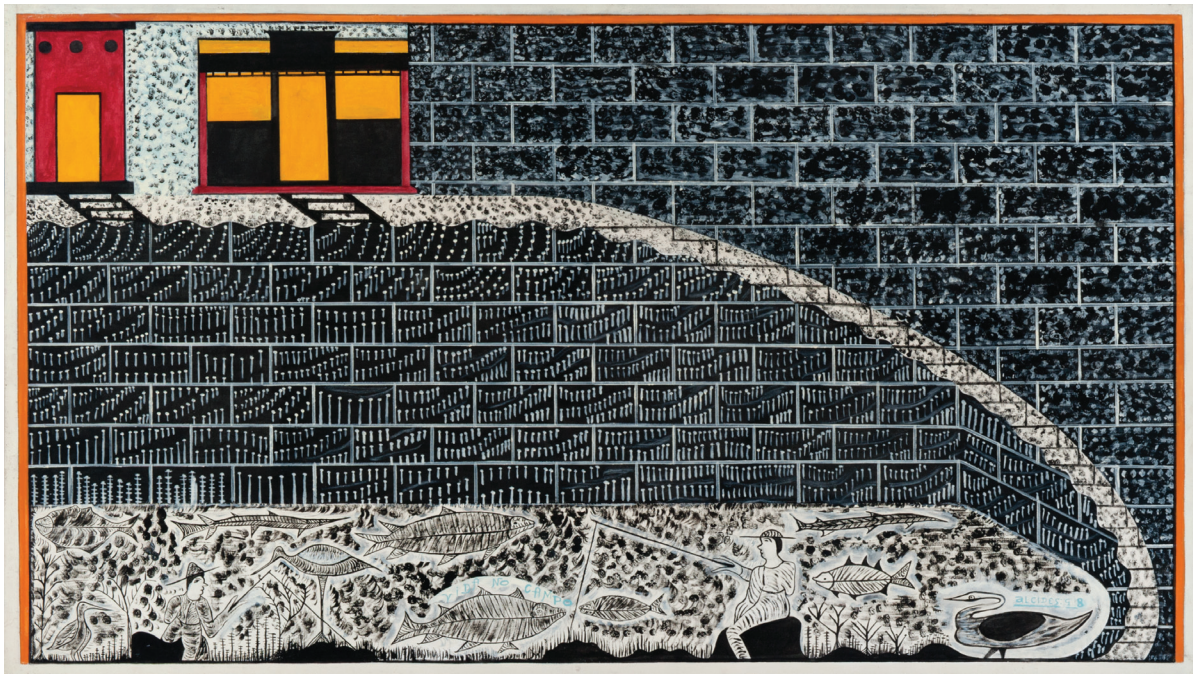


Neves Torre
Sem título, 2013
Óleo sobre tela
50 x 70 cm

meçou a pintar depois de aposentado, e a sua arte fala de um mundo prestes a desaparecer, ou já desaparecido. Recapitulação, um pouco como em Nino, mas com maior distanciamento e nostalgia. Com o escultor, aliás, entretém semelhanças inclusive pelo gosto das cores delicadas. Neves Torres gosta de graduá-las: do azul-cinza ao lilás, do amarelo ao verde-limão ao verde-escuro. É um mundo ordenado, nomeado item por item: não apenas cada figura tem sua cor, como a cada figura corresponde um fundo de uma cor específica, que é também o tom exato de sua intensidade afetiva. Tudo, na memória, tem a mesma importância: uma casa, um rosto, um galho, um tufo de grama.

As mudanças foram mais violentas para Alcides: da Bahia a Mato Grosso, de Mato Grosso, já sessentão, para a periferia de São Paulo. Todas as telas incluídas nesta exposição foram realizadas após essa última mudança. Numa delas, Alcides funde uma paisagem rural com uma parede de tijolos. Em outras, as máquinas que dominam o ambiente em que Alcides é chamado a viver (aviões, caminhões, navios, canhões) são esquematizadas de maneira a lembrar brinquedos de lata, daqueles que se vendem à beira da estrada. Mas a potência ameaçadora que a redução a brinquedo retira das máquinas lhes é parcialmente devolvida pela escala (os quadros de Alcides precisam ser grandes) e pelo fato de elas ocuparem quase inteiramente a superfície do quadro, ao ponto de se identificar com ele. A máquina é o quadro, e vice-versa.

Aurelino é certamente o mais conflituoso dos pintores que mostramos aqui. Ele não tem uma memória rural para contrapor a uma cidade que, com o passar dos anos, lhe parece sempre mais densa e barulhenta. Nasceu na cidade, é fruto da cidade. Para estancar o movimento que o cerca, e que deve lhe parecer frenético, recorre ao plano da tela e a gabaritos que encontra na rua (tampas circulares, varetas). Suas telas fervilham de uma vida inquieta que apenas as divisões geométricas mantêm no lugar. As cores,



Alcides Prereira dos Santos
A vida no campo, 2008
 Acrílico sobre tela
 86 x 150 cm

todas levadas ao máximo de intensidade, não dialogam, ombreiam-se, cada um querendo invadir a outra. O plano da tela é o lugar da luta cotidiana entre a ordem e o caos.

Ranchinho é um mistério. Sofria de transtornos mentais especialmente graves, mal conseguia se expressar pela fala. Certamente, parte do fascínio de seus quadros deriva da sensação de imediatidade e liberdade que compartilham com os desenhos das crianças. Mas a partir daí Ranchinho desenvolveu composições complexas, equilibradas, com um raro senso do espaço e da profundidade. É um mundo visto de relance mas já completo e rico nesse instante. Sua pintura sugere como poderia ser a inteligência do mundo, se pudesse chegar a um desenvolvimento pleno sem a mediação da linguagem.

Lorenzato está no polo contrário. Embora de origem popular e formação modesta, era um homem viajado, viu museus, frequentou a academia, trabalhou como restaurador nos afrescos de Rafael na Vila Farnesina, de Roma. Em Florença, onde residiu na década de 1920, deve ter tomado conhecimento do movimento “Strapaese”, dissidência de “Novecento”, que defendia uma pintura artesanal e programaticamente “provinciana”. Em todo caso, para ele a arte popular foi uma escolha, mais do que uma necessidade biográfica. Sua pintura penteada (literalmente, passando o pente na matéria densa) mas não lambida (“gosto mais de Masaccio do que de Rafael”, costumava dizer, “porque Rafael é muito lambido”) não se recusa a referências cultas, principalmente da pintura italiana, mas as rebaixa para um tom artesanal, coloquial. As duas telas que mostramos, do final da vida, poderiam ser classificadas como abstratas. Mas uma sugere a sobra de galhos estampados na relva, a outra parece ampliação de fragmentos de alguma coisa. Como a pintura “erudita” mais recente, não remetem a princípios formais gerais: são configurações ocasionais, esboços de sensações, encontros.



Aurelino dos Santos
Sem título, 2003
Acrílica sobre eucatex
73,5 x 82,5 cm



Sebastião Theodoro Paulino [Ranchinho]

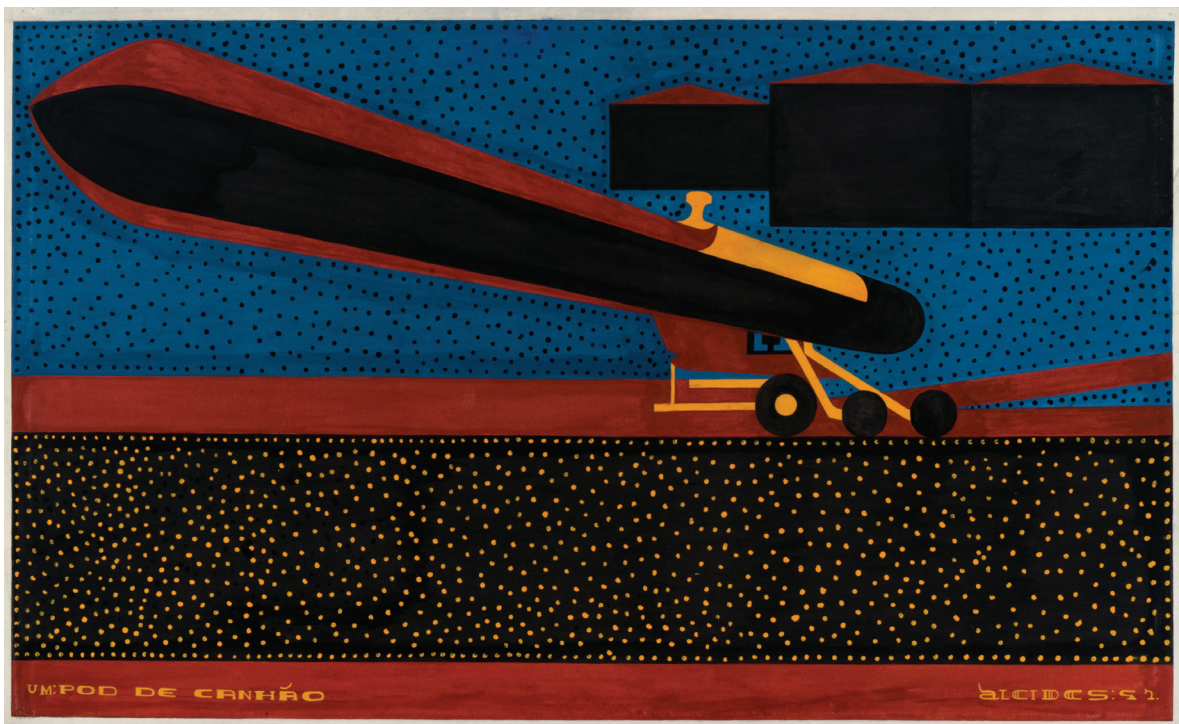
Sem título, década de 80

Óleo sobre cartão

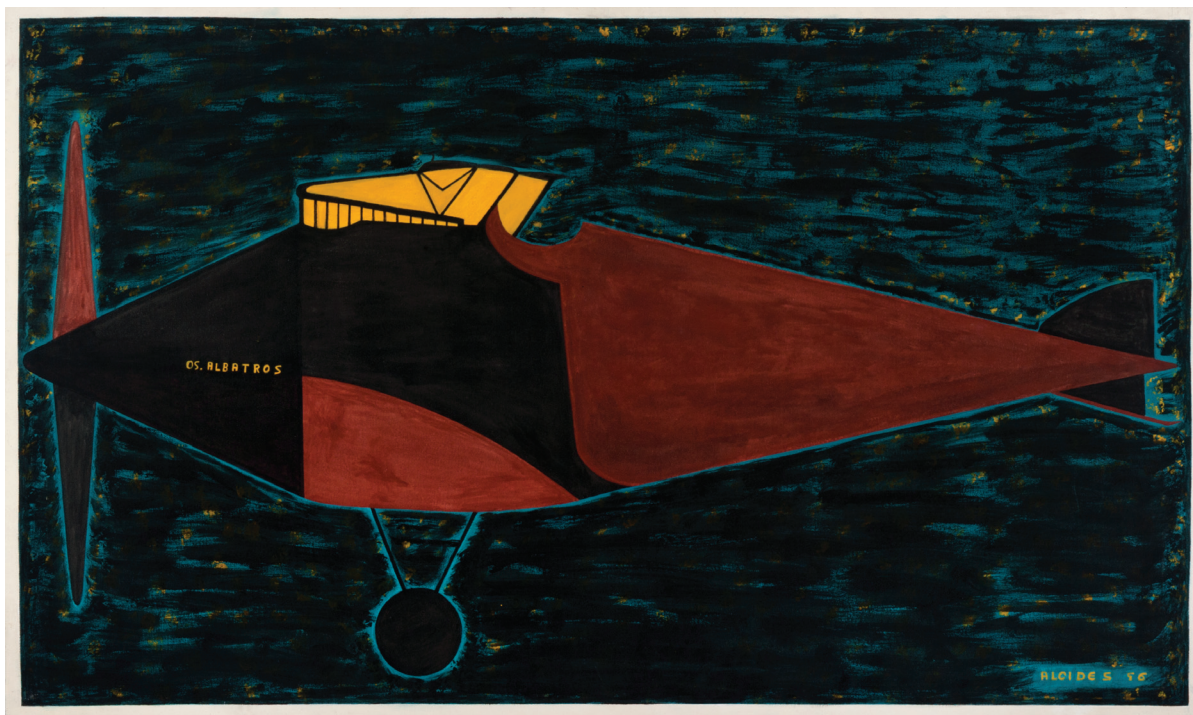
35 x 50 cm



Amadeo Lorenzato
Sem título, 1991
Óleo sobre tela
60 x 40 cm



Um: pod de canhão 1997
Acrílica sobre tela
90 x 148 cm



Alcides Pereira dos Santos

Os Albatros, 1996
Acrílica sobre tela
90 x 150 cm



Sem título, 1989
Óleo sobre tela sobre eucatex
100 x 80 cm

Amadeo Lorenzato



Sem título, 1989
Óleo sobre tela
46 x 42 cm



Cachorro, 2013
Óleo sobre madeira
40 x 40 cm



Cartaz, 2014
Óleo sobre tela
37 x 30 cm



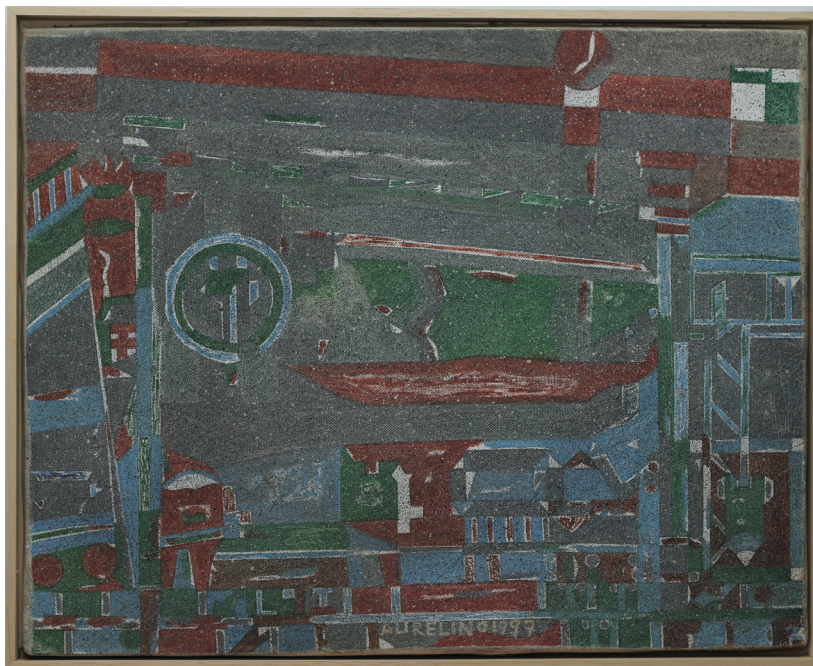
Menina, 2013
Óleo sobre madeira
52 x 38 cm



Paisagem com montanha, 2014
Óleo sobre tela, pedra
35 x 24 cm



Sem título, 2003
 Acrílica sobre eucatex
 73 x 92 cm



Aurelino dos Santos

Sem título, 1997
Acrílica sobre tela
40 x 50 cm



Sem título, 2013
Escultura em madeira e tinta acrílica
117 x 45 x 61 cm

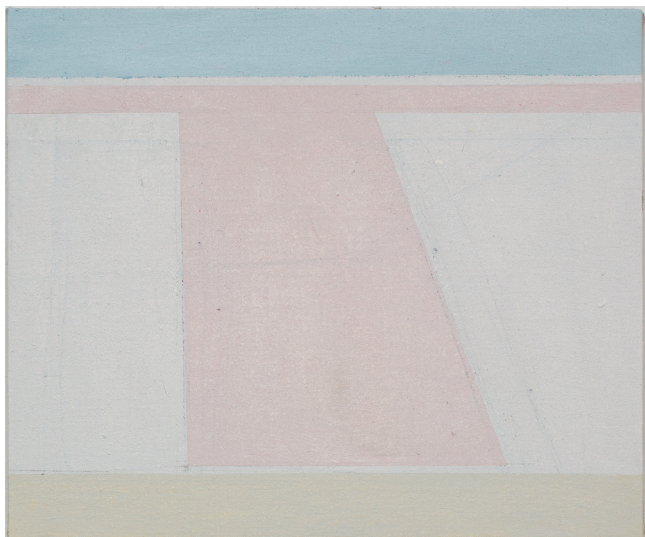
Cícero Alves dos Santos [Véio]



Sem título, 2013
Escultura em madeira e tinta acrílica
86 x 98 x 47 cm

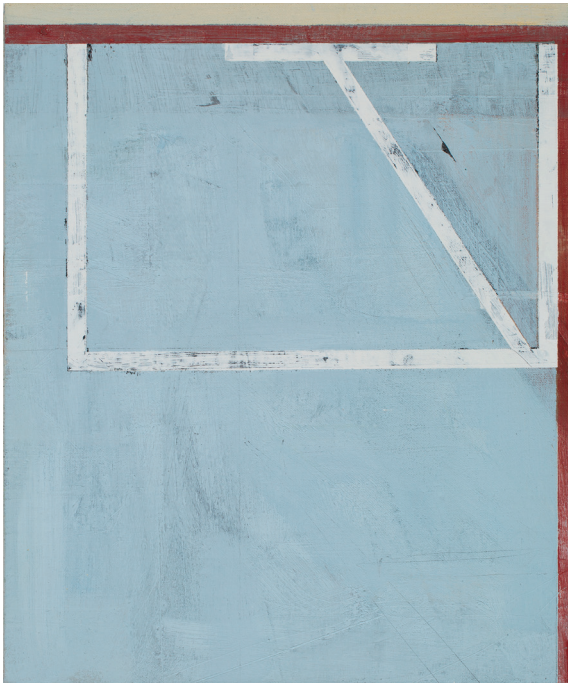


Fonte, da série Shortcuts, 2013
Óleo e cera sobre linho
33 x 40 cm



Praça, da série Shortcuts, 2013
Óleo e cera sobre linho
33 x 40 cm

Fabio Miguez



Janela 2, da série Shortcuts, 2012
Óleo e cera sobre linho
40 x 33 cm



Sem título, 2014
Colagem com papel crescent
83,5 x 103,5 cm cada parte (díptico)

Felipe Cohen



Catedral #2, 2010

Pregador de madeira e travertino romano

16,5 x 9,5 x 2 cm



Sem título, sem data
Escultura em madeira
109 x 24 x 22 cm

João Cosmo Felix [Nino]



Sem título, sem data
Escultura em madeira
110 x 40 x 30 cm



Sem título, 2008
Escultura em madeira
54 x 10 x 56 cm

João Francisco da Silva



Sem título, 2008
Escultura em madeira
5,5 x 3 x 44 cm



Sem título, 2011
Escultura em madeira
75 x 43 x 47 cm

José Bezerra



Sem título, sem data
Escultura em madeira
107 x 90 x 23 cm



Miniatura, 2014
Óleo sobre tela
60 x 80 cm



Marina Rheingantz

Sigmar, 2014
Óleo sobre tela
24 x 30 cm



Casas e árvores, 1971
Óleo sobre eucatex
50 x 70 cm



Sem título, 1971
Óleo sobre tela
50 x 70 cm



Sem título, 2014
Óleo sobre tela
141 x 101 cm

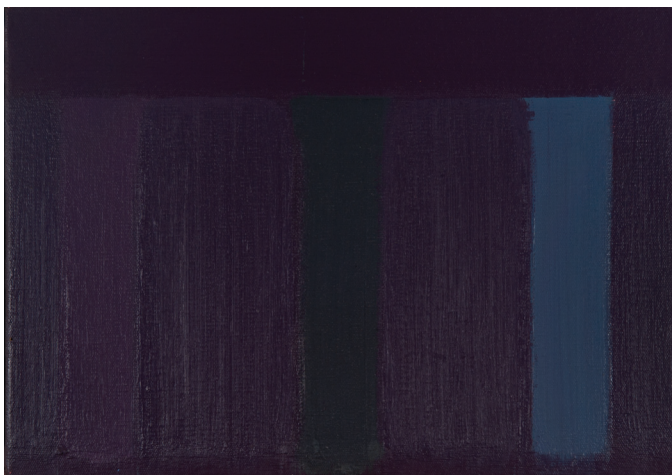
Paulo Monteiro



Sem título, 1994
Chumbo
32 x 36 x 40 cm



Sem título, 1997/98
Óleo sobre tela
20 x 26 cm



Sem título, 1999
Óleo sobre tela
25 x 35 cm

Paulo Pasta

Sem título, 1999
Óleo sobre tela
22 x 26 cm



Sem título, 1994
Óleo sobre tela
22 x 26 cm





Sem título, 1988
Óleo sobre tela sobre cartão
33 x 40 cm



Sebastião Theodoro Paulino [Ranchinho]

Sem título, 1985
Óleo sobre eucatex
29 x 39 cm



Caixa, 2014
Óleo sobre madeira
38 x 23 x 7 cm



Caixa, 2014
Óleo sobre madeira
38 x 23 x 7 cm

Sergio Sister



Terceiro fundo, 2014
Óleo sobre madeira
53 x 30 x 15 cm



Terceiro fundo, 2014
Óleo sobre madeira
53 x 30 x 15 cm



Teatro #3, 2013
Óleo sobre tela
80 x 100 cm

Tatiana Blass



Entrevista #1.1, 2013
Bronze fundido
Edição: 2/3 + 1 P.A.
70 x 30 x 25 cm

The art that we like

A relationship based on seriousness and coherence, arising from personal coexistence that has been getting more frequent, culminating with the carrying out of this exhibition.

This is why, talking at the end of last year, Vilma and I had the idea of bringing together two worlds that are so different yet so near for one single reason: art – for all the experience that expands our world and our lives.

On suggesting this meeting, we reaffirm the conviction that art is art and that we should, yes indeed, open ourselves to looking, seeing and viewing everything that is good and which is around us. If we do not do this, we shall lose.

We knew that this would be a major challenge, and thus we immediately had the idea of inviting Lorenzo Mammi, a thinker for whom we have great respect and that, without any doubt, would be able to analyse the agreements and disagreements that the “popular” and “erudite” worlds provide for us.

If our idea was to expand and bring new information, we were sure that all the artists and galleries involved would be honoured to participate in this new venture. And so happens *Almost figure, almost shape*.

Socorro de Andrade Lima
Vilma Eid

Almost figure, almost shape

Lorenzo Mammi

Placing side by side works that, for lack of a better term, are often considered as “erudite” together with others from the parallel circuit, in Brazil particularly inexperienced, known as popular art is a delicate task. The references of the artists are not the same, even though there could be some punctual similarities. The scale of values depends on the context. Even so, for me it seems possible to identify, between the “erudite” and the popular production of the last thirty years, a convergence which is worth exploring. It refers not only to changes of poetics but also transformation of the very circulation of art and the awareness that the artists have of their own work.

In relation to the first group: the last three decades have once again put participation on the agenda. Not only photography and video, for which the relation to the reference is a structural characteristic, but also, and maybe more significantly, painting: all have started to reconsider the issue of the image as from the 1970s. The two first, indeed, renewed their repertoire by considering the procedures and the different forms of presentation of painting. Maybe it could even be said that, if the 20th Century was a century of abstraction, then the 21st Century starts as a figurative entity. Stated in another way, this means that if the concept of shape prevailed in the 20th Century, in the last quarter of

the century and also in this dawn of the 21st Century the elements of image, figure and sign dominate the scene.

The shape has value on its own, while the image, the figure or the sign always link up to something. This does not necessarily mean a naïve confidence in a world that can be represented immediately, or even that the world may be reduced to a projection of an effigy or imitation, without any consistency, all indifferent as there is nothing behind it. If every sign, in sensitivity and contemporary living, links up only to another sign, in an infinite sequence in which the bare reality, prior to language, is never reached, even so the sign is something in itself and has concrete materiality, and is the result of real action.

Brazilian art has addressed the issue in a way that is very peculiar: starting out from the world phenomenon of a return to the fuguration characteristic of the 1980s, at the end of the decade there was a return to material and gestural abstraction, something very rare on the international scene. However, this was not a case of a return, but rather of a cleansing operation: the works seem to retreat back to the source of the image, positioning itself at a point where it is about to appear. It has already been mentioned, for example, that the paintings of Paulo Pasta are an example of paintings of absence. He prepares the scene so that something like a figure may emerge, but does not let this process get finalised, becoming something else, regardless of the irradiation of colour and the act of spreading the colour out on a surface. The shapes that now threaten to come through are not exactly abstract, but at the same time do not take on a concrete form (a column? a beam? a door?), but only something which is soon reabsorbed (but not entirely) by the relations between the colours and the intensity thereof. The strips of wood and boxes in the work of Sergio Sister, on the other hand, are not objects, or even

paintings, in the strict sense, but rather something between the two. They are the results of a process of negotiation: the painting renounces part of its universality, and the object loses part of its contingency. The boxes mimic as paintings, of flat images, as certain reptiles or insects are able to look like the bark of a tree. The strips of colour, in turn, acquire a three-dimensional reality, a handling value, one here and now that its distant derivation from minimalist procedures (Marden or Kelly) would not assure.

As from the 1990s, the sculptures of Paulo Monteiro, on transferring the neoconcrete cutting (seen in Lygia Clark, but above all in Amílcar de Castro) into a soft material which collapses, removed all assertiveness, and made it an organic process which never reaches its definite form. The linear sculptures, stuck to the walls or precariously supported in one corner of the floor, have similar characteristics: they do not draw, but rather sift. These poetics have, in recent time, shown an unpredictable consequence in paintings with live colours and almost amorphous contours, in which the rough edges, and protuberances between painted areas, the way this fits into the sides of the picture – all features, after all, that result from the execution of the picture – are planned with so much accuracy (or even more) as the plans for colours and figures. The image therefore becomes a kind of film with its own life and structure.

Among the artists of this lineage and this generation who are present at the exhibition, Fabio Miguez is certainly the most imaginative: fragments of figures and composition schemes derived from the history of painting (from Piero della Francesca to Matisse and Diebenkorn), but also arising from the signalling codes, poetry, graphic design, are laid out on a flat background in cold colours, as if on a work table (the flatbed of Leo Steiberg). There is a constant process of rearrangement, but never the fixation of a full

meaning. Much to the contrary, for the success of the work, it is very important that this remains largely symbolic and formally submerged. The small pictures provide a kind of dictionary of shapes, always incomplete, such as so many starts of possible narrative.

What the most recent generation has inherited from these artists and also from some others is the suspicion regarding general solutions, highly assertive shapes – a certain cultivation of the “difficult shape”, to readdress the expression coined by Rodrigo Naves. On the other hand, it further accentuates the episodic and even anecdotal character of artistic work, as if collecting, within a disorganised flow of feelings and memories, sparse fragments, signs with a vague meaning. All this, aware that the artistic experience is no longer a matter of principles, but rather of occasions.

In the pictures by Marina Rheingantz, round stains could be turned into a flight of insects; a netting, into the neck of a giraffe; lozenges spread onto the white of linen, a suggestion of a landscape. The coats of paint placed on the screen make beings and places of precarious existence appear, through the superimposition or distancing thereof. Each stroke is associated with something, although never in a single way. There is no precise meaning in these invocations, and this is similarly not a case of free gestuality, which would make a subconscious emerge. Like in travel notes, things happen and are noted down.

The last works of Ana Prata further enhance the overall feeling of fragmentation and contingency. Supports of several different formats and sometimes unexpected – a stub of wood; a board enwrapped in barbed wire etc. – meet up with figures that have been summarily penned, or elementary geometrical schemes. The relation between the image and the physical object is still unstable and unusual. The meaning of the work is always open: it depends on the posi-

tion of the object or image in space, the relationship with other objects, associations and also memories that this could occasionally stir up in the mind of each observer. All this intuition, all the feelings, only seem to have value if it can be presented as something disposable or irrelevant, after all: marginal in relation to what we normally ascribe a value to.

The paintings by Tatiana Bliss are more constructed and enacted. In general, these refer to encoded relationships between people (*Theatre, Interview, Going back home*) or refer vaguely to a plot, such as photograms of a film or illustrations of a tale (*Ship on the beach*). However, the same gesture that distinguishes and defines the figures with a certain degree of detail once again pastes them in the general hue of the picture, or recasts them in bronze. Thus, the narratives, spaces, the model of the figures, which seem to have been so promisingly structured, now get worn out. The image shows a fragility that the material of the paint, the heavy mass of the metal, is always able to reabsorb.

The poetics of Felipe Cohen stands out, in this universe, because of its more conceptual characteristics and also its carefully crafted finish that does not leave any room for gestures or randomness. However, here there is also an issue of figures in the nascent state, whose contours do not close. Many of these arise from association of ideas, the significant potential discovered and present in common objects: a stone and confetti (No title #1), a glass and a lamp (*Annunciation*), a clasp and granite (*Cathedral*). In the collages, the impeccable white cardboard on the one side draws and on the other side wipes out the contours of the object, a bit like the strokes of Tatiana Bliss.

A certain erasure of the image, a certain dissolution of traditional narrative structures and symbologies that have already been established may also be identified, as I see

it, in more recent popular art. In Brazil, it has never been strictly folklore, in the sense that it repeats, without any intention of singularity, an inherited community repertoire. Apart from this, the fact is that this repertoire, with the exception of Native Brazilian art, practically did not exist in Brazil, or was a very recent import. Handicrafts developed from the very beginning close to urban centres or even within them, where commercial activity was more intense. This favoured a production with more noticeable individual characteristics. The borders between these have never been strictly defined: artists with a popular origin, such as Emygdio de Souza, Agnaldo dos Santos, Djanira and Heitor dos Prazeres, circulated in a cultured environment, while painters of an erudite background (Guignard, Volpi, Pancetti) became closer to popular language. There is no doubt that the authorial vocation of Brazilian popular art got stronger in recent times. This was probably partly due to the transformation of a social environment which supplied the artists, if not with a fixed repertoire, at least certain general iconographic guidance (animals, professions, and religious images); on the other hand, the growing refinement of the market, which gives value to exceptional artists, not limitable to any particular genre.

The gradual switching off of a “general language” is compensated, in many more recent popular artists, by a more intense relationship with their materials. The support has never been neutral, in the realm of popular art. Even though this may be a straight stub of wood, or the square of a canvas screen, this is already a shape, the suggestion of an image. The figures need to be traded with this given shape, which the artist respects, according to the undulations and the deviations of wood, or dividing the plane of the picture into smaller areas, like a field to be cultivated. This has always been the case: we just need to look, to be

among the artists present at this exhibition, and see with what delicateness an artist still strongly linked to traditional imagery, such as João Francisco da Silva, lets himself be carried away by wood. However, the negotiation becomes explicit, to the extent that this becomes the main work centre, in artists such as Véio or José Bezerra.

When Véio says that his work is to bring life back to dead wood, or when Bezerra says that there is a need to “open” the wood to see the sculpture, all ready, inside it (look at where Michelangelo has ended up...), they are bestowing on the materials an authority that formerly rested with tradition. In this sense, they are becoming modern artists. However, as they still establish their roots in the rural environment, they see each shape as an animal, as a living being. There is no longer a need for these to be recognisable animals: these are trunk-animals, root-animals, hovering between plant and animal. Véio sculpts with colour, in a way that is always more economical and cleaner. The control that he shows, on reanimating wood with only a few strokes, the domain over his means, calms down the strangeness of the figures, making them almost classical. Bezerra, on the contrary, is dramatic if not tragic: on the outside, once again he drafts when nature has already penned on the inside; the shock, on the wooden surface, of these two efforts at formalisation is intense and characterised by suffering.

Nino is lighter, and everything inside him is polite. Otherwise, he belongs to an older generation. However, in the steles in bas-relief, which are his trademark, the popular tale already gets mixed with the comic strip, and the delicate colours refer both to the plaster of the countryside houses and also the cheap printing of comics in four colours. It is as if Nino recollected, in the elliptical narratives, the whole of a culture, and if this was placed

in this manner, with ineffable elegance, on the border between two eras.

Regarding the painters, the issue is different yet again. By its nature, popular painting is more urban, closer to the conventional circles of art. It also requires less space than sculpture, in order to be produced, and fits in better with the apartment of a medium or small collectionism. Sculptors live mainly in small urban centres or in rural areas, where they are prominent figures. Painters tend to live in poor districts of large cities, being in conditions closer to those who, in other countries, are considered “outsider artists”. However, it is this peripheral vision that grants pregnancy to his works. The impact, often painful, with the contemporary world is bravely tackled by an imagination with archaic roots, but the current conditions demand constant renewal.

In this scenario, Neves Torres could be a partial exception. Even though he has a place of abode in Vitória, he spent much of his life in the countryside of the state of Minas Gerais, in the city of Mutum. He started to paint after he retired, and his art talks about a world that is about to disappear, or which has already disappeared. This is also a recapitulation, a bit like it is in Nino, but with greater distance and nostalgia. With this sculptor, however, he has similarities, including the like for delicate colours. Neves Torres likes to graduate them: from greyish blue to lilac, from yellow through lemon green to dark green. This is an organised world, organised on an item by item basis: not only each figure has its colour, as also each figure corresponds to a background of a specific colour, which is also the exact tone of his affective intensity. Everything in memory has the same importance: a house, a face, a tree branch, a tuft of grass.

For Alcides, the changes were rougher: from Bahia to Mato Grosso and then, when Alcides was already in his sixties, from Mato Grosso to the outskirts of São Paulo. All the works included in this exhibition were made after this last change. In one of them, Alcides blends a rural landscape in with a brick wall. In others, the machines that dominate the environment where Alcides is called to live (aeroplanes, lorries, ships and cannons) are sketched in such a way that one would remember tin toys, those that at one time were sold at the roadside. However, the threatening power that reduction to a toy removes from the machines is, indeed, partly returned by the scale used (Alcides' paintings need to be large in size) and also due to the fact that they take up almost the whole surface of the picture, to the extent that there is identification with it. The machine is the picture, and the picture is the machine.

Aurelino is surely the most conflicting of the painters that we shall be showcasing here. He does not have any rural memories to contrast with a city that over the ages seems to be denser and noisier. He was born in the city and is a product of the city. To ease the movement surrounding him, and which should seem frenetic to him, he resorts to using the plane of the screen and also the reference material found in the street (circular lids, small rods). His pictures bubble, showing a restless life in which only the geometric divisions are kept in their place. The colours, which are all expanded to a maximum intensity, do not establish a dialogue, but rather dislodge each other, shoulder to shoulder, with each colour wishing to invade the other. The plane of the screen is the venue of the daily fight between order and chaos.

Ranchinho is a mystery. He suffered from very serious mental problems, and could hardly express himself by speaking. Surely, part of the fascination present in his

pictures comes from the feeling of immediacy and freedom that he shares with the drawings of the children. From then on, Ranchinho developed complex and balanced compositions, with a rare sense of space and depth. This is a world seen in a glance but which is already complete and rich at this instant. The painting suggests how the intelligence of the world could be, if it were possible to reach full development without the mediation of language.

Lorenzato is at the opposite end. Even though he had a poor background and limited education and schooling, he was a well-travelled man and had the opportunity to see museums, be part of academia, and work as a restorer of the 14th-century frescos by Raphael at Vila Farnesina, in Rome. In Florence, where he lived in the 1920s, he probably became familiar with the "Strapaese" movement, a breakaway group from the "Novecento" that defended an artisanal style of painting, programmatically from the countryside. In any case, for him popular art was a choice, more than a biographical need. His combed painting (literally, passing the comb through the dense materials), not excessively polite ("I like Masaccio more than Raphael", he would say, "as Raphael is too retouched"), does not reject any cultural references, especially from Italian painting, but brings them down to an artisanal and colloquial tone. The two works that we show, from the end of his life, could be considered abstract. But one suggests an excess of twigs stamped upon the grass, while the other seems to be made of fragments of something. Like the more recent "erudite" paintings, they do not link up to the general formal principles: these are occasional configurations, drafts of feelings, meetings.

Quase figura, quase forma, 2014

Galeria Estação | Diretores

Vilma Eid

Roberto Eid Philipp

Galeria Millan | Diretores

André Millan

Socorro de Andrade Lima

Curadoria

Lorenzo Mammi

Textos

Lorenzo Mammi

Galeria Estação/Galeria Millan

Produção e desenho gráfico

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Caroline Carrion

Giselli Mendonça Gumiero

Renata Nantes

Fotos

Eduardo Ortega, página 57

Everton Ballardín, páginas 6, 7, 15, 18, 36, 37, 45, 64, 65

Germana Monte-Mór, páginas 4, 20-22,, 29, 38-41, 48, 49

João Liberato, páginas 9, 11, 12, 14, 23, 25, 27, 24, 27, 30-35, 42-44,
46, 47, 50-56, 58-63

Milene Rinaldi, página 16

Versão de textos para o inglês **Paul William Dixon**

Revisão de texto **Otacílio Nunes**

Montagem **Carlos Eduardo Pimentel**

Assessoria de Imprensa **Pool de comunicação**

Impressão e acabamento **Lis Gráfica**

Agradecimentos

Galeria Fortes Vilaça, **Galeria Nara Roesler**, **Galeria Mendes Wood DM**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Quase figura, quase forma / curadoria Lorenzo
Mammi. -- São Paulo : Lis Gráfica, 2014.

"Abertura 21 de agosto 19h / Exposição 22 de
agosto a 10 de outubro"

1. Artes plásticas 2. Escultura - Exposições
3. Pintura - Exposições 4. Quase figura, quase
forma (2014 : Galeria Estação, São Paulo)
I. Mammi, Lorenzo.

14-07513

CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas : Exposições : Catálogos 730

GALERIA MILLAN

GALERIA  **ESTAÇÃO**

rua Ferreira de Araujo 625 Pinheiros SP 05428001
fone 11 3813 7253 www.galeriaestacao.com.br

Alcides Pereira dos Santos
Amadeo Lorenzato
Ana Prata
Aurelino dos Santos
Cícero Alves dos Santos [Véio]
Fabio Miguez
Felipe Cohen
João Cosmo Felix [Nino]
João Francisco da Silva
José Bezerra
Marina Rheingantz
Neves Torres
Paulo Monteiro
Paulo Pasta
Sebastião Theodoro Paulino [Ranchinho]
Sergio Sister
Tatiana Blass