

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Instituto de Artes, Mestrado em Artes

DESENHO:

SÉRIE 89/94

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Lúcia Eustáquio
FONSECA RIBEIRO

é aprovada pela Comissão Julgadora em...

06.02.95
Daisy M. Peccinini de Alvarado
Profa. Dra. DAISY VALLE M. P. DE ALVARADO

LÚCIA E. FONSECA RIBEIRO

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, como
requisito parcial para a obtenção do grau de
mestre em artes, sob orientação da Profa.Dra.
Daisy Peccinini de Alvarado e co-orientação da
Profa.Dra. Regina P. Müller

Campinas 1994



A Stella e Celso pelo carinho, amor e
princípios.

Aos amigos Nardin, Dirce, Gisela, Lia, Silvia,
Constanza e Andrea.

Agradecimento especial ao artista Ermelindo Nardin, amigo que apoiou e deu crédito a esse trabalho e, principalmente, por nossas conversas, que apesar das lutas não puderam ser oficializadas.

À Daisy Peccinini de Alvarado pelo incentivo e orientação.

Ao Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa FAEP/UNICAMP e a todos que colaboraram na produção gráfica desta dissertação.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de mestrado em artes tem como objeto de pesquisa o "**Desenho: Série 89/94**", composto de vinte e nove imagens realizadas em papel com meios e técnicas diversas e em grandes e variadas dimensões. Como complemento, realizei leitura e reflexão na forma desta dissertação, dividida em Partes I e II, contendo registro fotográfico de dezoito trabalhos. Nesta reflexão pretendo situar os conceitos e os elementos variados implicados no processo de criação desse segmento de produção, aliados a um olhar sobre possíveis referenciais históricos.

Esses desenhos possuem sentido dramático que se realiza no processo e no procedimento de criação: o gesto-signo, o gesto-corte, o gesto-matéria e o gesto do fazer - energias formantes responsáveis pela estrutura do desenho, determinando e pronunciando o seu caráter gráfico. Estão inseridos num contexto de arte de conteúdo mais aberto em seu significado humano e espiritual, que não representa coisas ou sentimentos definidos, resultado de tudo que compõe a minha vivência: o mundo do artista.

A busca pelos referenciais históricos se deu pela certeza de que os trabalhos que desenvolvo não estão isolados no espaço-tempo, mas possuem vínculos com situações históricas pós Segunda Guerra Mundial. Realizo um olhar de autor sobre a obra de outro autor, um processo de auto-reconhecimento ou de familiaridade.

A defesa da dissertação se dará juntamente com a exposição individual na Galeria de Arte UNICAMP / IA.

ABSTRACT

This masters work in arts has as its object of research the "**Desenho: Série 89/94**" composed of twenty-nine images, using various media and techniques. As a complement, I have done reading and reflection in the form of this essay. Divided into Parts I and II, it includes a photographic register of eighteen of the works. In this reflection, I intend to place the various concepts and elements implied in the creative process of this segment of production, together with a focus on possible historical references.

These drawings have a dramatic meaning that is realised in the process and procedure of creation - the sign-gesture, the cut-gesture, the matter-gesture and the gesture of doing - formative energies responsible for the structure of the drawing, determining and pronouncing its graphic character. They are inserted in a context of art with a content more open in its human and spiritual meaning, that does not represent defined feelings or things, a result of everything that composes my life experience: the artist's world.

The search for historical references happened as the result of the certainty that the works I develop are not isolated in the time-space, but have historic links to post second world war situations. My look is the one of an author at the work of another author, a process of self-recognition or of familiarity.

The defence of the essay will happen together with the individual exhibition in the UNICAMP / IA Art Gallery.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- I, p. 44 "New York", N.Y. 1953 de Franz Kline in Auping, Michael. Abstract expressionism, p.189.
- II, p. 46 "Sem Título", 1961/64 de Hans Hartung in Amaral, Aracy. Perfil de um acervo, prancha 33.
- III, p. 47 "T.1947-25", 1947 de Hans Hartung in Hunter, Sam. Modern art, p.287.
- IV, p. 49 "Jogo", 1967 de Iberê Camargo, in Camargo, Iberê. Coleção Contemporânea I, prancha 17.
- V, p. 51 "Entre vermelho e azul" de Yolanda Mohalyi, in Dan Galeria. Yolanda Mohalyi, prancha 29.
- VI, p. 54 "Pintura", 1957 de Pierre Soulages, in Juin, Hubert. Soulages, p.37.
- VII, p. 55 "Pintura", 1957 de Pierre Soulages, in Juin, Hubert. Soulages, p.9.
- VIII, p. 57 "Dark Pond", 1948 de Willem de Kooning, in Centre Georges Pompidou. Musée National D'Art Moderne. Willem de Kooning, p.76.
- IX, p. 58 "Black and White (Rome)" F-1959 de Willem de Kooning, in Centre Georges Pompidou. Musée National D'Art Moderne. Willem de Kooning, p.155.

ÍNDICE

Introdução	
Antecedentes e Divagações, Produção Artística, Direção ao Mestrado -----	8

Parte I

1. "Desenho: Série 89/94", Substrato da Poética -----	11
2. Relação da "Série 89/94" e dos desenhos registrados em fotografia -----	15
3. Gesto-signo, Gesto-corte, Gesto-matéria, Gesto do fazer: Processo -----	35

Parte II

4. Referenciais Históricos, Processo de Reconhecimento -----	41
5. Considerações Finais -----	60
6. Bibliografia Consultada	
6.1. Livros -----	61
6.2. Texto não publicado -----	63
6.3. Catálogos de exposições -----	63
7. Anexo: Catálogo das exposições individuais: MAC Campinas/1992 e MAB - FAAP, São Paulo/1993 -----	65

INTRODUÇÃO

ANTECEDENTES E DIVAGAÇÕES, PRODUÇÃO ARTÍSTICA, DIREÇÃO AO MESTRADO

Meu interesse nas Artes Plásticas sempre foi o uso do papel, cuja relação é de uma superfície sensual, maleável, passível de um tratamento imediato e matérico, suscetível ao tato e às incisões. Como material por via da expressão utilizei, principalmente, o pastel seco com o qual já havia me exercitado anteriormente.

No período de 1987 a 1989, em São Paulo, vivenciei um curso livre com a artista plástica Carmela Gross (*), cuja proposta era de levarmos toda semana exercícios ou trabalhos a serem discutidos com o grupo e orientados conforme tendências e indicações pessoais provenientes de pinturas, desenhos e outros meios por nós utilizados.

Pintei e desenhei coisas - objetos, figuras -, empregando a cor de maneira intuitiva e acumulada, sem saber da sua autonomia como cor, luz, mancha, e a linha como construção, pois são estes alguns dos vários elementos formais que denotam para a arte sua qualidade de conhecimento, deixando de vê-la como um laborioso exercício do fazer. Num dado momento, fui orientada para começar a organizar esse universo, então inverti a relação com a cor, que passou a resultados cromáticos baixos, com variações do negro ao branco, valorizando dessa forma o gesto gráfico.

(*) Artista plástica e professora-doutora na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

A partir desses encontros, iniciei uma série de pequenos desenhos que possuía alguma referência mais explícita ao cotidiano e à paisagem. Mas a descoberta instigante estava nas entrelinhas dessas referências que começavam a crescer, se transformar e a emergir do meu interior, em formas que vislumbravam um conteúdo dramático, obtido através da matéria gráfica, da linha, da incisão: início do **"Desenho: Série 89/94"**.

Esses desenhos propiciaram várias conversas com o artista plástico Ermelindo Nardin (*), que em 1990 passou a acompanhar a formação do "Desenho: Série 89/94", coordenando as exposições individuais nesses anos e orientando a transformação desse trabalho neste projeto de mestrado, e participando como orientador informal.

Nessas conversas, começamos a falar das intenções, sempre as intenções, mas quais seriam elas? O desenho... engrenar num processo, produzir, refletir; o grafismo é matéria, tudo é matéria com características gráficas e por vezes pictóricas. O uso de material simples - grafite, cola branca e pigmento - qualquer material passível de matérias negras e brancas, que favoreça o exercício, as descobertas num jogo de construções entre desenho e autor. A necessidade natural do corte, de ampliar dimensões, realizando trabalho de características formais, rígidas, elaborando o espaço de maneira simétrica, equilibrada, em poucos planos e matérias, para logo se transformar em matéria espessa, rigorosa, aliada a um grafismo incisivo, com signos gráficos e pictóricos, negros estruturantes, formados no gesto onde a cor se insinua, mas no

(*) Artista plástico, professor do Depto. de Artes Plásticas e Coordenador da Galeria de Arte UNICAMP/IA do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

registro dos cinzas, necessitando de grandes áreas dando a essas imagens uma coerência de série e de presença individual autônoma.

Quanto ao mestrado em artes, seu objeto de estudo é o "Desenho: Série 89/94", segmento da produção contendo vinte e nove imagens, realizadas em técnica mista sobre papel de grandes e variadas dimensões, produzidas no período de 1989 a 1992. Desses desenhos, selecionei dezoito que estão representados em foto preto e branco e em cor no catálogo. Como complemento, realizei leitura e reflexão sob forma desta dissertação que pretende situar os conceitos e os elementos variados implicados no processo de criação, aliados a um olhar sobre os referenciais históricos.

É do fazer artístico e de sua reflexão que se adquire elementos, conhecimentos para exercitar outros trabalhos e, principalmente, subsídios para a elaboração e execução de projetos didáticos.

Com a série, realizei exposições individuais (*) visando me distanciar para iniciar a leitura e a reflexão sobre esse segmento da produção artística.

(*) Museu de Arte Contemporânea "José Pancetti", Campinas, SP - setembro a outubro de 1992; Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, SP - março de 1993.

PARTE I

1. "DESENHO: SÉRIE 89/94", SUBSTRATO DA POÉTICA

A série emerge, em 1989, como consequência de sentimentos e olhares multifocados para o universo. O vento, essa forma disforme, impalpável e etérea que, na verdade, se constitui de energia e que turbilhona a natureza e os fazeres do homem, provocou-me uma analogia com o movimento do mundo contemporâneo.

Vivemos no fim do Século XX, momento em que a verdade já não é parcial, idéia resguardada nas inúmeras "linguagens", maneiras de pensar, variados estilos de expressão em que a linearidade e a harmonia se divergem, pois a rotação da vida é centrífuga, desestabilizante, instantânea e simultânea; é dentro dessa energia que a poética se desenvolve.

As artes visuais, em especial as artes plásticas, vão se conglomerar a partir de diversos meios e conceitos que se relacionam com divergências ou afinidades e com maneiras e idéias diversas de pensar e ler o mundo. Assim, já não é possível existir uma verdade, pois a própria diversidade desses meios e conceitos, as "linguagens", não permite.

O que se percebe é que os autores se alimentam dessa vida e de seus antecedentes e devolvem para ela questionamentos, pensamentos e coisas de arte: é o processo, o conhecimento que se forma e nesse formar pode virar natureza.

Por outro lado, somos da natureza; é fundamental olharmos para fora e procurarmos compreender que o homem tem um sentido de consciência de estar presente no universo, que lhe dá condições de sentir e refletir sobre a fisicalidade e a espiritualidade das coisas e do todo que aí está e de olhar para o mundo e percebê-lo como um sistema de relações constantes que se interagem e se movimentam e do qual o ser humano faz parte.

Já não cabe ao homem ocidental andar por caminhos separados: o da matéria e o do espírito. Essa divisão valoriza e enfatiza o conhecimento racional em detrimento do intuitivo, quando, na verdade, ambos se complementam como modos de funcionamento da mente humana. Fritjof Capra definiu que:

*"O pensamento racional é linear, concentrado, analítico. Pertence ao domínio do intelecto, cuja função é discriminar, medir e classificar. Assim, o conhecimento racional tende a ser fragmentado. O conhecimento intuitivo, por outro lado, baseia-se numa experiência direta, não intelectual, da realidade, em decorrência de um estado ampliado de percepção consciente. Tende a ser sintetizador, holístico e não-linear. Daí ser evidente que o conhecimento racional é suscetível de gerar atividade egocêntrica, ou **yang** ao passo que a sabedoria intuitiva constitui a base da atividade ecológica, ou **yin**"¹.*

O sentido da racionalidade é o que ainda impera quando se fala de conhecimento e está baseado e priorizado no cientificismo incorporado em todo o sistema da sociedade. Quando o ocidente elegeu a mente racional como valor da identidade humana, não

¹ CAPRA, Fritjof O ponto de mutação, p. 35.

considerou o organismo como um todo, propiciando a concepção mecânica do universo, que é baseada nessa separação do espírito e da matéria que considera o universo como um sistema constituído de partes que, por sua vez, foram dissecadas em suas estruturas materiais, levando os cientistas a pensarem que todos os fenômenos naturais correspondem a essas propriedades e interações.

Essa concepção cartesiana da natureza também considerou os seres vivos como máquinas compostas de peças separadas. Não só o corpo do indivíduo foi dividido em partes, mas também as atividades, os sentimentos, as crenças, levando a considerar o mundo como algo composto por diversos objetos e acontecimentos independentes e isolados entre si. Esta forma de olhar o mundo, a natureza e a sociedade nos levou a desequilíbrios violentos, a explorar o ambiente natural de forma desmedida, provocando devastações com conseqüências graves para o equilíbrio da vida.

Hoje, percebe-se que a valorização em excesso do pensamento racional e do método científico de estrutura linear nos levou a desconsiderar e a não compreender a natureza, uma vez que seus sistemas estruturais - os ecossistemas - são constituídos de processos não lineares. Capra coloca que: *"... a consciência ecológica somente surgirá quando aliarmos ao nosso conhecimento racional uma intuição da natureza não-linear de nosso meio ambiente"* ².

No sentido oposto, a visão oriental do mundo busca a interrelação de todas as coisas, não há divisão da natureza em objetos separados, mas em objetos que possuem um caráter fluido em eterna

² CAPRA, Fritjof O ponto de mutação, p. 39.

transformação, tendo, como princípio, a dinâmica que contém o tempo, e a mudança como características fundamentais.

"O cosmo é visto como uma realidade inseparável, em eterno movimento, vivo, orgânico, espiritual e material ao mesmo tempo" ³.

Na física moderna, a teoria da relatividade já não considera o espaço e o tempo, mas o espaço-tempo simultâneos; a matéria é constituída de energia, ou seja, os objetos considerados sólidos na ciência mecânica, pela teoria quântica, são constituídos de energia em movimento. Dessa forma, espaço-tempo e matéria estão organicamente relacionados um ao outro, deixando de existir o conceito de "espaço vazio", embora ainda haja resquícios na experiência cotidiana, que valoriza o cientificismo.

Nessa teoria, tudo e todos são energias constituídas de partículas inseparáveis em constante movimento interagindo no universo.

³ CAPRA, Fritjof O tao da física, p. 26.

2. RELAÇÃO DA "SÉRIE 89/94" E DOS DESENHOS REGISTRADOS EM FOTOGRAFIA

Uma vez que estes desenhos se encontram num contexto de reflexão académica, nos itens anteriores faço indicações de elementos formais, inseridos numa situação geral do processo e do procedimento de realização desse segmento de produção, e que serão aprofundados mais à frente.

Na sequência, apresento a relação da série e as pranchas fotográficas, no intuito de dar uma melhor referência para o entendimento desta reflexão e, principalmente, procurar, mesmo que através de fotos, primeiramente a fruição ante a compreensão do processo de criação.

- 01. "Z.P.00", 1989,
210 x 100 cm.
grafite, guache e papel
- 02. "Z.P.01", 1989
210 x 50 cm.
grafite, guache, pastel e papel
- 03. "Z.P.02", 1989
100 x 210 cm.
grafite, pastel e papel
- 04. "Z.P.04", 1989
150 x 210 cm.
têmpera, grafite e papel
- 05. "Z.P.03", 1989
160 x 140 cm.
grafite, pastel e papel

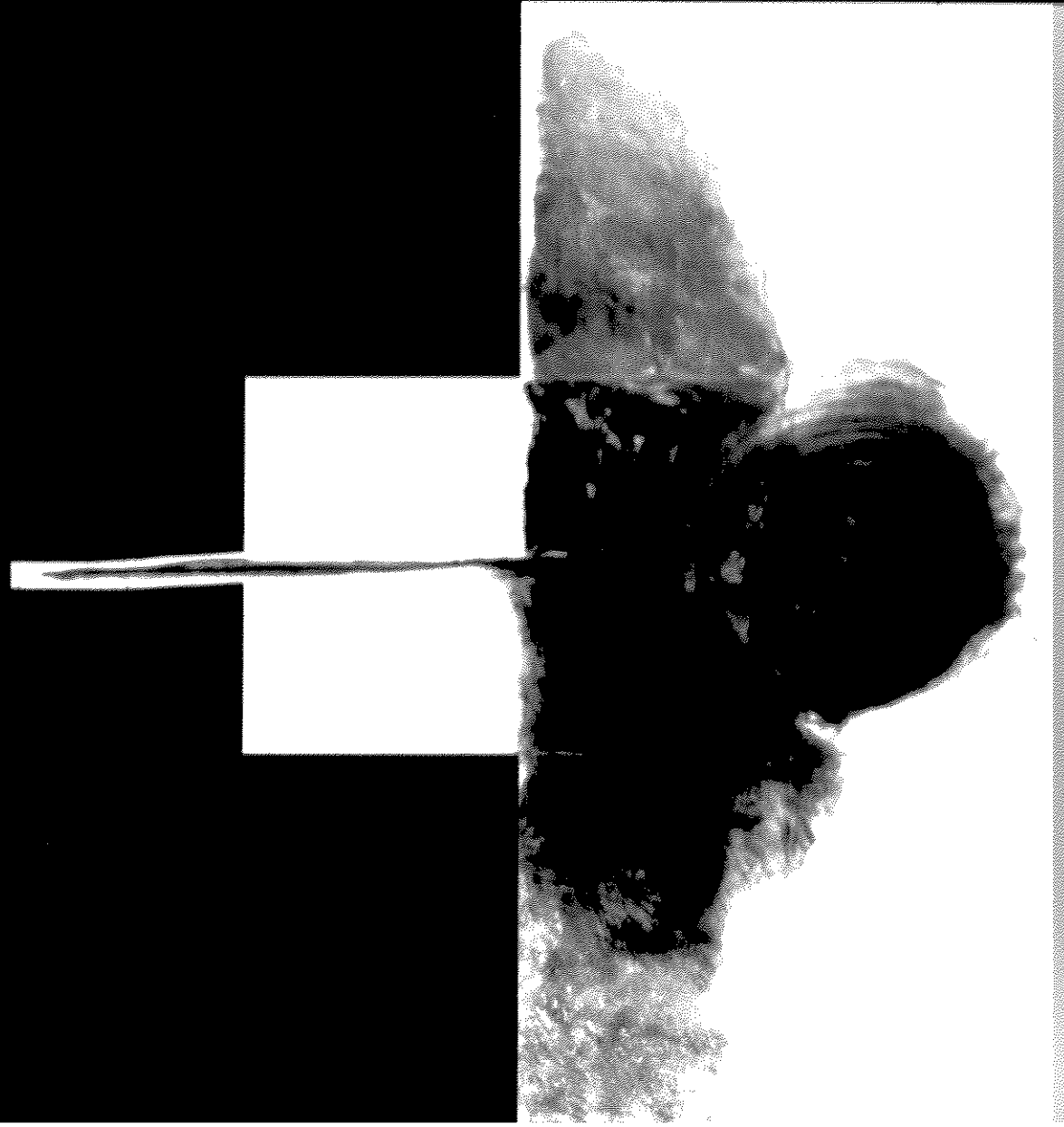
- 06. "Z.P.15", 1989
150 x 210 cm.
têmpera, pastel, grafite e papel
- 07. "Z.P.05", 1990
50 x 210 cm.
têmpera, grafite e papel
- 08. "Z.P.06", 1990
75 x 175 cm.
têmpera, pastel e papel
- 09. "Z.P.07", 1990
75 x 155 cm.
têmpera, pastel e papel
- 10. "Z.P.08", 1991
80 x 150 cm.
têmpera, pastel e papel
- 11. "Z.P.09", 1990
75 x 100 cm.
têmpera, pastel e papel
- 12. "Z.P.11", 1991
60 x 210 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 13. "Z.P.19", 1991
45 x 85 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 14. "Z.P.10", 1991
50 x 210 cm.
têmpera, grafite e papel
- 15. "Z.P.29", 1991
100 x 150 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 16. "Z.P.13", 1991
160 x 170 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel

- 17. "Z.P.12", 1991
130 x 155 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 18. "Z.P.14", 1991
35 x 33 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 19. "Z.P.16", 1991
78 x 100 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 20. "Z.P.17", 1991
45 x 34 cm.
têmpera, grafite e papel
- 21. "Z.P.18", 1991
45 x 35 cm.
têmpera, pastel e papel
- 22. "Z.P.20", 1991
120 x 180 cm.
têmpera, grafite, prata e papel
- 23. "Z.P.21", 1991
150 x 175 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 24. "Z.P.27", 1991
100 x 149 cm.
têmpera, grafite e papel
- 25. "Z.P.22", 1992
150 x 185 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel
- 26. "Z.P.24", 1992
120 x 150 cm.
têmpera, grafite, óleo e papel
- 27. "Z.P.25", 1992
166 x 157 cm.
têmpera, grafite e papel

- 28. "Z.P.26", 1992
200 x 280 cm.
têmpera, grafite e papel
- 29. "Z.P.23", 1992
200 x 280 cm.
têmpera, grafite, pastel e papel

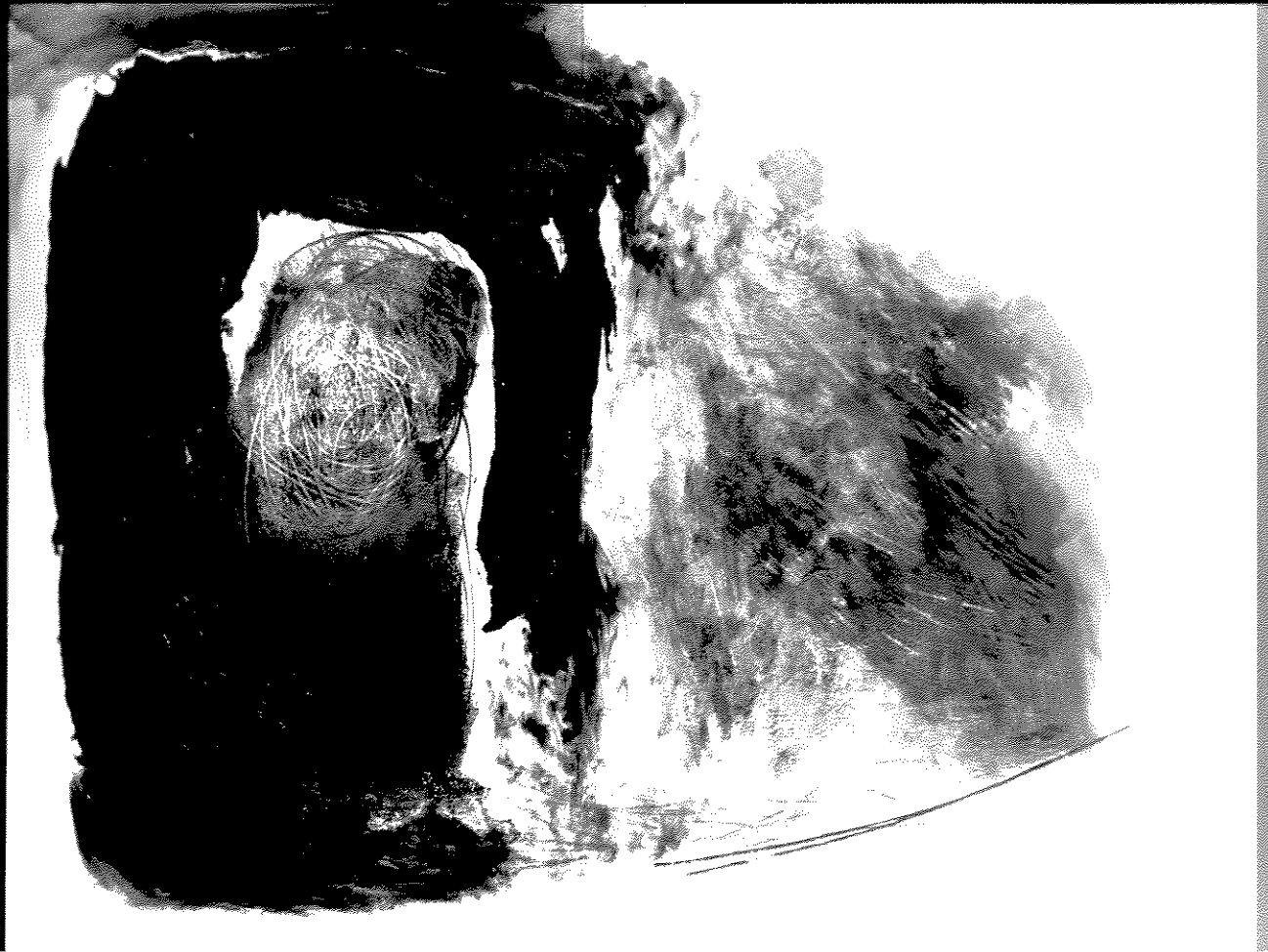
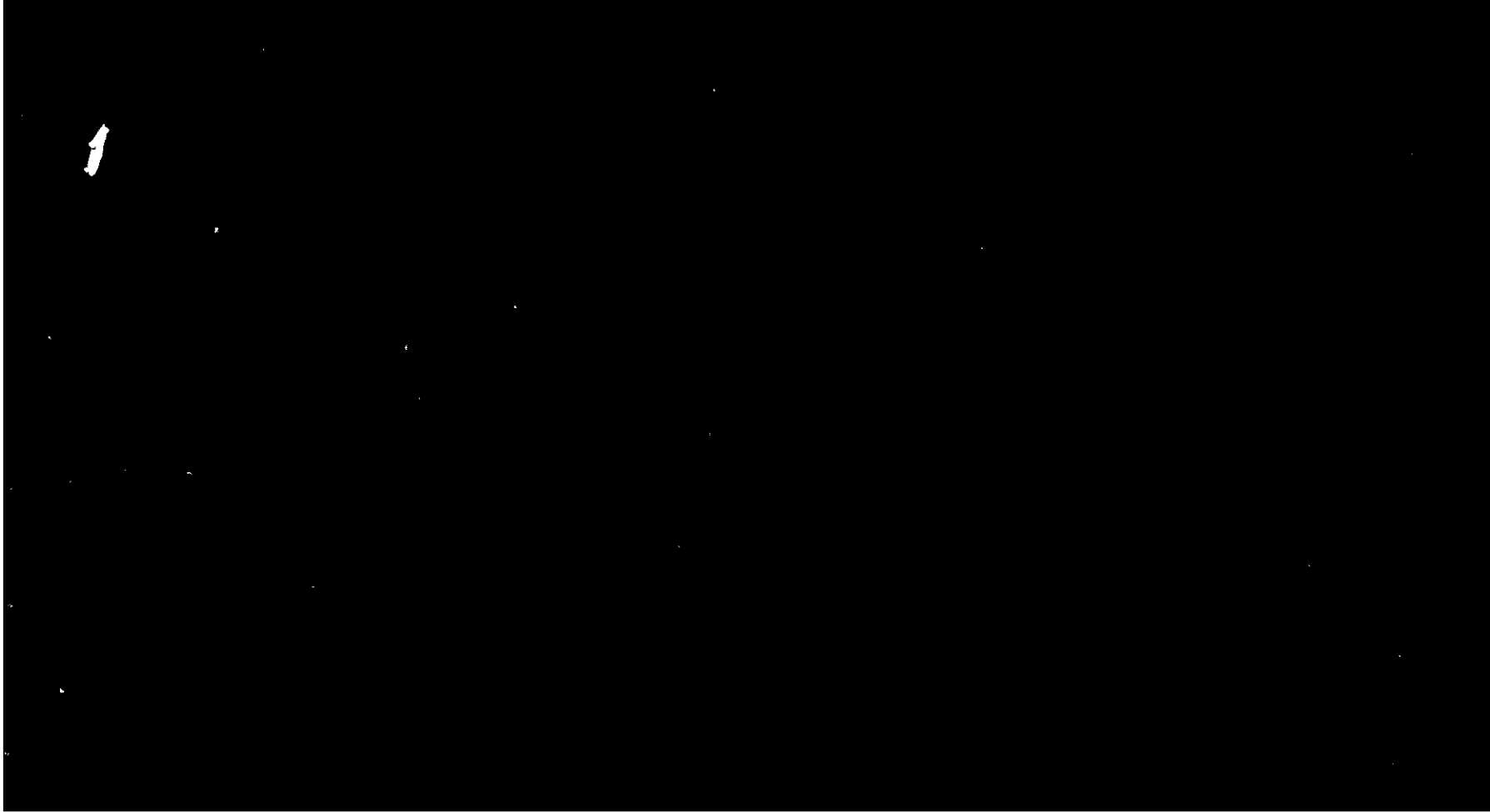
(●) Registro fotográfico.

(●●) Reproduzido no catálogo em anexo, p.65.



1





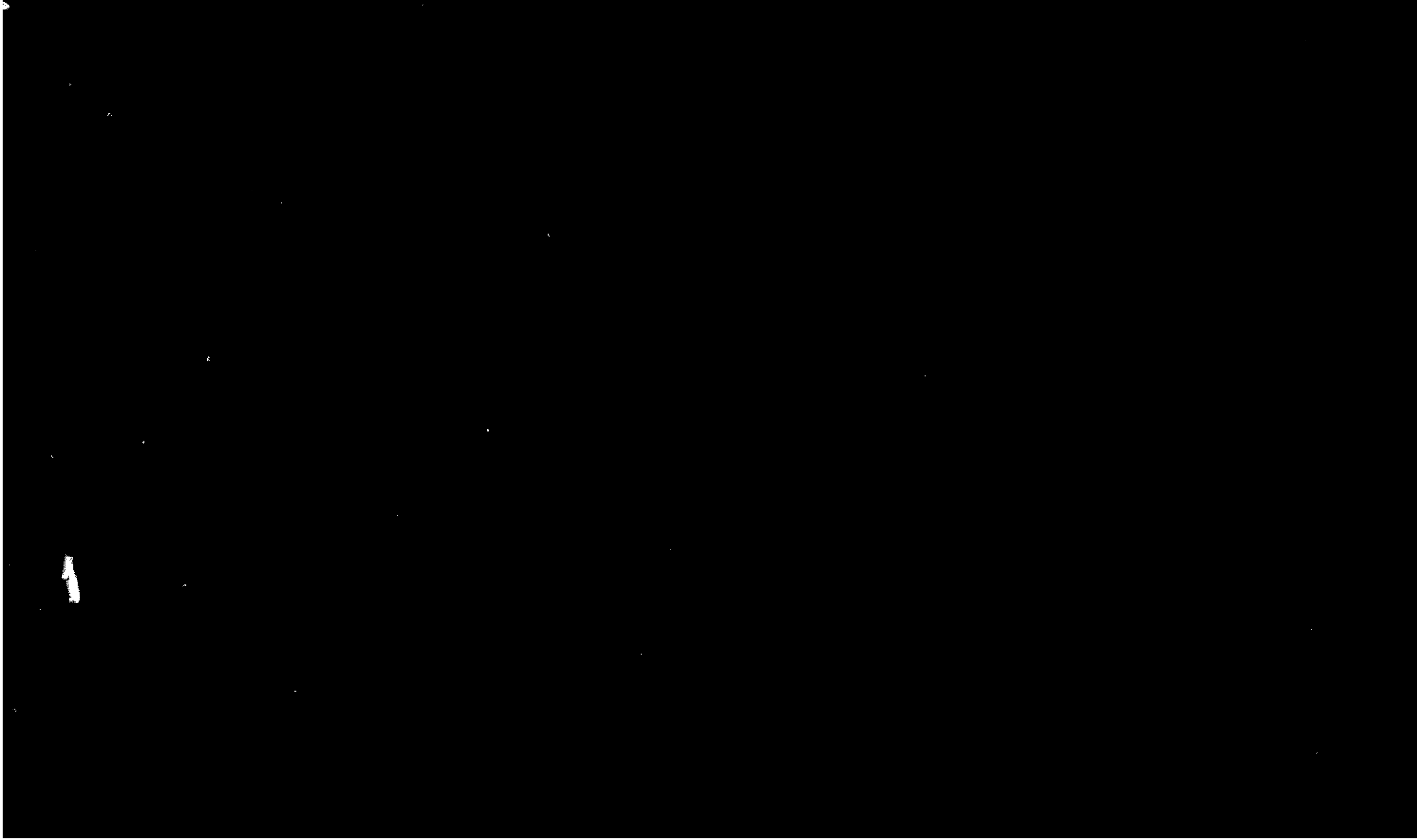


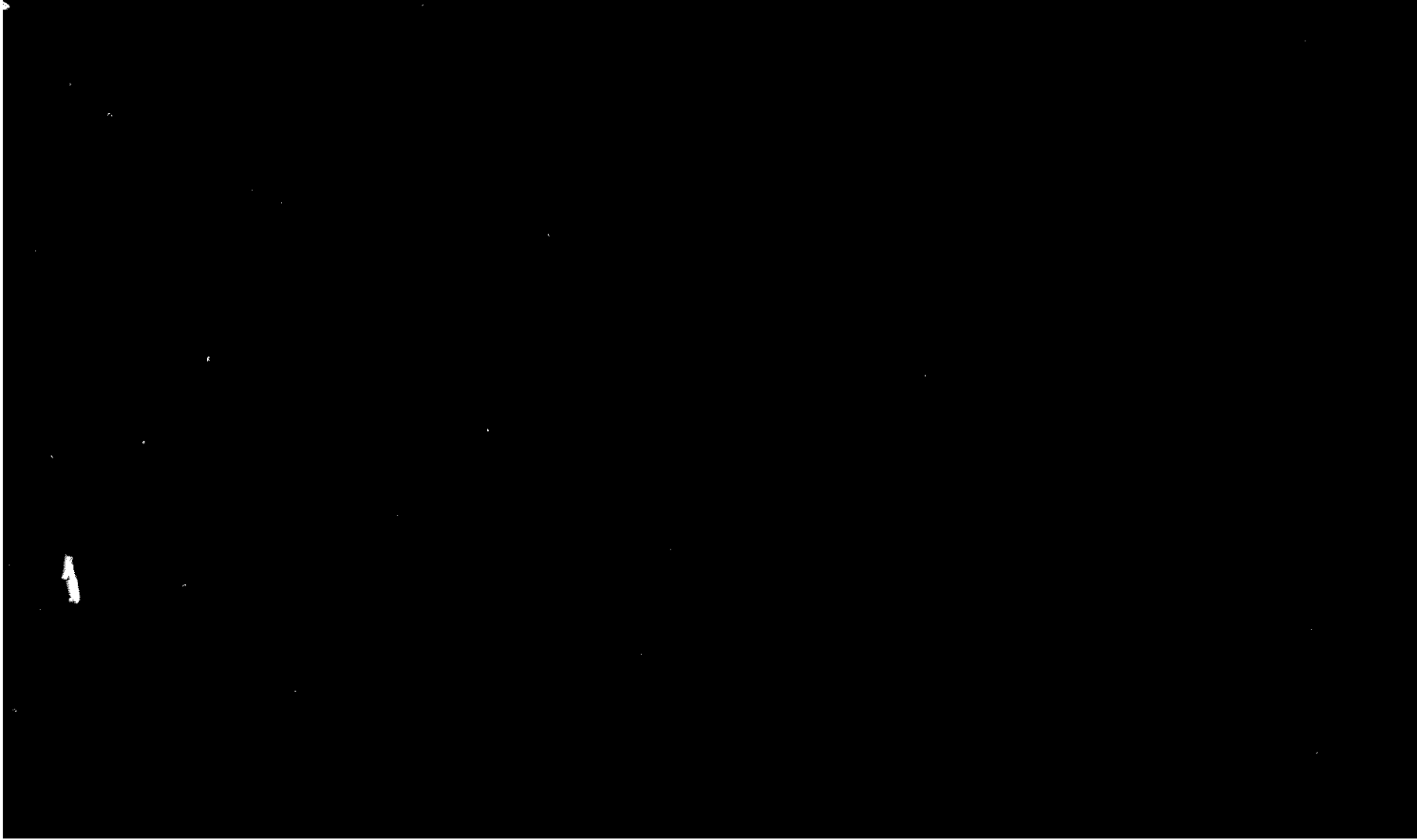




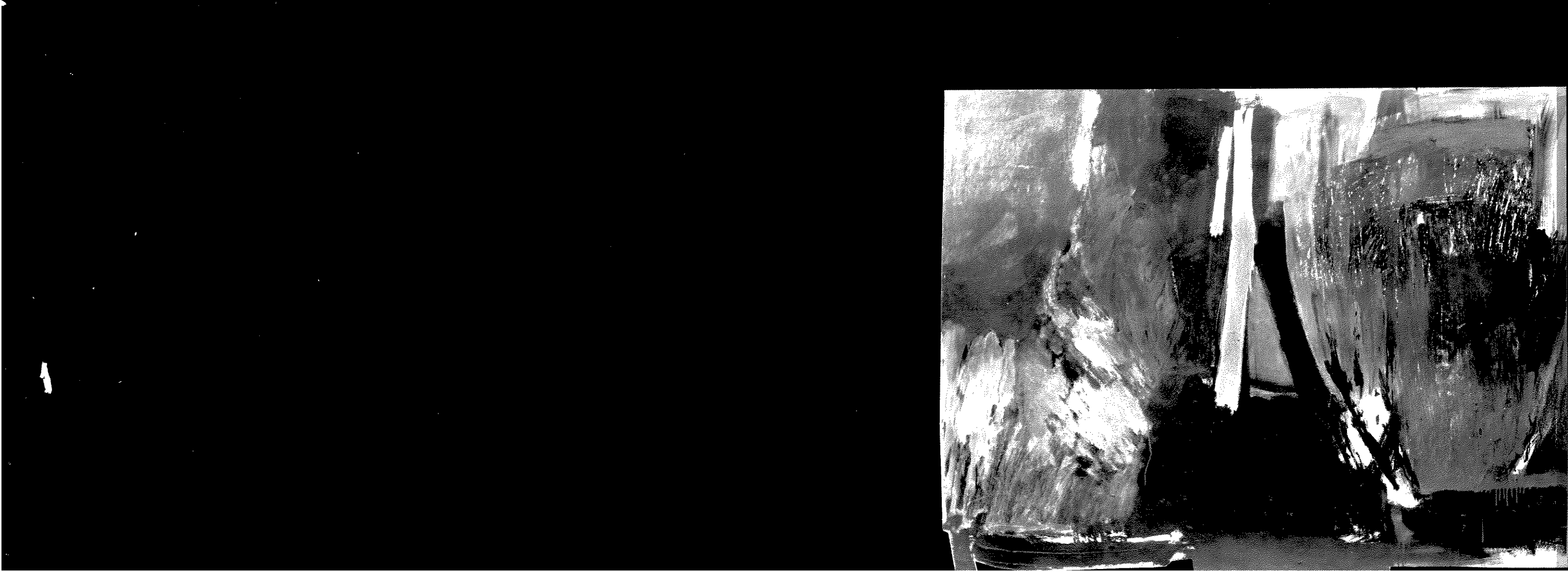


















3. GESTO-SIGNO, GESTO-CORTE, GESTO-MATÉRIA, GESTO DO FAZER: PROCESSO

Dessa necessidade interior de se expressar por meio de formas, matérias gráficas e pictóricas, a pesquisa artística é construída no processo de vida, em que os sentimentos, os conhecimentos e as transformações se corporificam numa matéria necessitada, objeto de arte: este requer instrumentalização, regularidade, conhecimento, uma produção mais sistemática, priorizada, reflexiva, um processo que estimule o potencial criativo do artista em matéria formada.

Da mão empastada de amálgama, a têmpera vinílica, que no gesto descobre a superfície do papel e imprime um propósito, registrando a energia gestual e definindo um signo, ato que provém de uma atitude carregada de objetividade para com o meio do desenho. Esses gestos e signos, não os percebo, não os processo e não os leio superficialmente, são ebulidos em meu interior e se executam fora, negros em sua natureza de matéria; são gestos largos que muitas vezes avançam por sobre o espaço branco solicitando seu crescimento, tomando-o, e em certos momentos, são contidos, mas densos na energia formante sendo responsáveis por um dos aspectos que estruturam esses desenhos.

Nesse ato do processo de criação e de fruição, percebe-se que gesto e signo se completam, são únicos em seu estado formante e são elementos que se relacionam entre si como forma, mas também como relações de gestos, relações de intenções do autor. Esta reflexão para Eco se completa na definição de que o gesto é: *"...um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o*

relatório" ⁴ , e conclui que é nessa fusão do gesto e do signo que se identifica no ocidente a qualidade estética da obra.

Com o instrumental, há a intermediação no ato do gesto: o instrumento se torna extensão do corpo.

Para Matisse, o recorte simples, realizado na cor, o remete ao talhe direto dos escultores, no meu corte, aliado à incisão, lembra-me o procedimento dos gravadores. Em seus escritos ele reflete: *"Ao desenhar com uma tesoura nas folhas de papel previamente coloridas, para associar com um só gesto a linha à cor, o contorno à superfície"* ⁵.

O corte da lâmina é signo-linha, é desenho.

Esses desenhos em seus processos formantes propõem o corte como elemento de estrutura, de configuração, na medida em que busca no interior do desenho e no meu interior, a delimitação e a justaposição de superfícies caracterizadas pelo gesto-corte, resultantes na linha.

Essa linha muitas vezes rigorosa propõe segmentos e ângulos de retas, situações sinuosas em que a matéria, incluindo a própria superfície do suporte, se vê dilatando, seccionada, contornada em seus signos e estabelecendo nesse jogo de relações a existência de um desenho interior e de um desenho exterior, orgânicos em sua natureza, articulados num só espaço-tempo.

Na matéria predominam a variação da cor, organização cromática baseada em tons baixos, do negro ao branco, buscada em

⁴ ECO, Umberto. Obra aberta, p. 174.

⁵ MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte, p. 246.

todas as suas possibilidades e para isso recorrendo ao uso de qualquer material passível de significativas soluções gráficas e pictóricas.

Nesse proceder há um diálogo autor-matéria num ato de troca em que Pareyson coloca que:

*"... a matéria nem se identifica sem mais com as obras, nem preexiste totalmente à atividade do artista, mas é tal somente **no interior** do ato que a adota e no qual manifesta a sua **independência**. Esta adoção não é nem um ato de criação, com o qual o artista cria também a sua matéria, nem um ato de servidão, com o qual o artista sofre uma limitação, mas um ato que, enquanto **constitui** a matéria, liberando-lhe as possibilidades formativas, sabe **interpretá-la** na sua natureza autônoma e característica" ⁶.*

Ao corte e à matéria negra se contrapõe a branca que em certos momentos leio como não-matéria, áreas de branco que com a existência da linha propõe formas, mas que para mim são áreas e formas do vazio: um vazio de energia.

Esse corte-linha, que também é contorno, vai propor à imagem uma situação no espaço exterior, expandindo seus signos, assim como estabelecendo e criando uma nova forma de vida própria, que se insere e dialoga com os seres, as coisas e os objetos do ambiente social e natural.

A arte é por si produção e realização, sendo chamada de criação, produzindo formas autônomas, tanto quanto a natureza, inventando novas formas, situações, crescendo realidades. Também Elaine de Kooning nos fala de artistas que se antagonizaram na inclusão ou não "de pedaços da natureza na pintura abstrata", parecendo-lhe absurda tal preocupação, pois para ela na "arte, a natureza é inevitável".

⁶ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética, p. 125.

"A natureza poderia ser definida como qualquer coisa que se apresenta como fato - o que inclui todas as artes, exceto a nossa. E depois de algum tempo, também a nossa, se começarmos a nos desligar dela e deixarmos de ser influenciados por ela, o que acontece com quase todo artista. A natureza não imita a arte, devora-a. Se não quisermos pintar uma natureza-morta, uma paisagem ou uma figura agora, podemos pintar um Alberts (sic), um Rothko ou um Kline. Todos eles são fenômenos visuais igualmente reais do mundo que nos cerca. Ou seja, há um ponto no qual toda obra deixa de ser uma criação humana para tornar-se ambiente - ou natureza"⁷.

Outro aspecto abordado por esses trabalhos é a questão do desenho e da pintura; há uma natural preocupação de matéria gráfica e de matéria pictórica, são soluções por vezes tênues que se confrontam, se interagem e dominam a superfície criando espaços conflituantes, desestabilizantes, simultâneos numa energia por vezes de turbilhão. Como já coloquei anteriormente, a matéria gráfica do gesto-signo, assim como o gesto-corte que é linha, são os elementos responsáveis pela estrutura desses desenhos, sendo o aspecto gráfico sua característica mais proeminente.

Para o crítico e historiador Teixeira Leite, esses trabalhos se compõem de uma arte híbrida ou compósita, por extrapolar os limites entre os meios, gêneros e técnicas, uma arte de características híbridas:

"...sente-se mais desenhista - e com efeito, do suporte utilizado - papel, a certos recursos gráficos evidenciados no tratamento das superfícies e a certos materiais peculiares a esse meio expressivo, muita coisa há, em seu fazer estético,

⁷ In Chipp, H.B. Teoria da arte moderna, p.580.

*que reforça essa sua sensação; por outro lado, ela sentiu também, e de modo intenso, a tentação da pintura..."*⁸.

O que se vê e sente é que esses trabalhos estão inseridos num limite entre desenho e pintura, solicitando fruições de uma para outra situação e vice-versa, quando não são simultâneas.

Os desenhos dessa "Série 89/94" foram concebidos em papel, suporte básico sem qualquer estrutura de chassi ou vidro, nada que possa intermediar um desses olhares do fruidor que é um olhar que tateia, que a meu ver tem na matéria gráfica e pictórica, no gesto-signo ou no gesto-corte, o chamado ao toque que procura desvendar os caminhos da intenção do autor, das descobertas e das possibilidades de perceber novos caminhos. Mas esse olhar do toque é ativo, percebe-se desassossegado, na medida em que se dá conta de que há outras chaves de entrada e outras relações frutivas, deixando do objeto em si para procurar mergulhar no processo que o realizou.

Essa liberdade de fruição ou de leitura se identifica com Eco particularmente em seu texto sobre um modelo de obra aberta em que a questão abordada requer que ela seja antes de tudo "obra" e não situações soltas, desconectadas, caóticas como, por exemplo, o dicionário que é:

"...aberto" a qualquer recomposição do material que exhibe, mas não é uma obra. A abertura e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra

⁸ Museu de Arte Contemporânea "José Pancetti" et all. Lúcia Fonseca. Texto de apresentação do crítico e historiador José Roberto Teixeira Leite, professor doutor no Depto de Artes Plásticas e no Depto de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

*possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos"*⁹.

O que se percebe é que esses desenhos estão compreendidos num segmento da arte que não representa coisas ou sentimentos definidos, mas possui um conteúdo mais aberto em seu significado humano e espiritual, vindo de tudo que perfaz o meu mundo de autor.

Neste segmento da arte é o "gesto do fazer" que vai caracterizar e situar o meu estilo de autor, a personalidade, a espiritualidade como ser social de seu tempo-espço que possui intenções de forma, um procedimento, um modo, uma energia, um gesto formante com os meios expressivos - materiais e técnicas - na configuração de cor, linha, massa... formando matéria que no caso desses trabalhos é o próprio assunto. Portanto, a espiritualidade de autor está no processo, na experiência de vida que está intimamente ligada:

*"... a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior"*¹⁰.

Neste processo, o que é forma e conteúdo se encontram unidos dependentes um do outro, pois no gesto formativo da matéria se tem o conteúdo e na matéria formada se tem a forma.

⁹ ECO, Umberto. Obra aberta, p. 63.

¹⁰ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética, p. 55.

PARTE II

4. REFERENCIAIS HISTÓRICOS, PROCESSO DE RECONHECIMENTO

O trabalho que desenvolvo não possui relações no espaço-tempo de forma isolada, com certeza é possível identificar vínculos com a situação histórica que se desencadeia após a Segunda Guerra Mundial.

Em 1945, a Segunda Guerra chega ao fim, se transformando em divisora de águas do centro de cultura européia que no pós-guerra se viu separada, esfacelada, com seus valores humanistas em crise, emergindo os Estados Unidos como novo centro propagador de cultura e pensamento. A dificuldade da Europa estava em suas fortes amarrações e comprometimentos com seus antecedentes históricos e filosóficos, o que não ocorreu com os americanos. Argan afirma que:

"...renunciando à linguagem para reduzir-se ao puro ato, a arte européia renuncia à função que tivera numa civilização do conhecimento, que colocava o agir na dependência do conhecer, o ato artístico dos americanos, por seu lado, insere-se, com uma intensa força contestatória, numa civilização pragmatista, de ação" ¹¹.

E no Brasil houve a emigração de muitos artistas europeus e orientais. Estas ocorrências nos propiciaram absorver influências, a partir dos anos 50, do expressionismo abstrato, percorrendo caminhos pela abstração geométrica e lírica, no sentido de compreender as profundezas e o sentido humano de estar-no-mundo. Foi uma

¹¹ ARGAN, Giulio C. Arte moderna, p. 538.

contribuição de grande importância frente à arte conservadora que imperava.

"Aos olhos estrangeiros, acostumados aos padrões não-figurativos, as soluções plásticas no Brasil deveriam parecer quase sempre conservadoras - e o eram com efeito, embora sua dinâmica interna. Uma forte perturbação se produziria, porém, desde o final da década de 1940, com a busca de uma arte não mais condicionada a espelhar o mundo exterior. A abstração, a exemplo de outros países, também aqui encontraria reduzida resistência, alastrando-se rapidamente pela década seguinte" ¹².

Esta situação se realiza no final da década de 40 e nos anos 50 com a fundação de museus, salões de arte moderna, galerias e principalmente as bienais internacionais de São Paulo que, desde 1951, vêm fomentando o fenômeno da internacionalização das artes, sendo responsáveis por boa parte de nossos atuais acervos de arte moderna e contemporânea, com um papel contundente na formação e incentivo à produção cultural do país.

Ao lado disso, ocorre o início do exercício democrático até 1964, a implantação de indústrias, favorecendo o desenvolvimento econômico, a construção de Brasília, a atualização dos meios de comunicação que nos colocaram em sintonia com os demais países.

Quanto à busca e à aproximação desses desenhos, "Série 89/94", as possíveis referências não se basearam nem em questões filosóficas e estéticas, nem em estudos de história da arte, e muito menos em aspectos psicológicos. Mas sim em necessidades e caminhos próprios da minha percepção e visualidade, além de fontes

¹² ZANINI, Walter História geral da arte no Brasil, p. 642.

históricas: um olhar de autor sobre a obra de outro autor, um processo de auto-reconhecimento ou de familiaridade.

Cerca de trinta artistas foram levantados nessa busca, sendo que me delimitei aos trabalhos de Franz Kline, Hans Hartung, Iberê Camargo, Yolanda Mohalyi, Pierre Soulages e William de Kooning. A escolha desses artistas e de suas obras se deu por diversos aspectos: todos questionaram as profundezas do inconsciente, buscaram as razões-de-estar no mundo e de sua época; o assunto, superior a alguma figuração, é o próprio gesto que é a própria matéria; os negros e os tons baixos talvez sejam um estado de espírito ou uma identidade de cor; serem considerados pintores não descaracteriza o aspecto gráfico da maioria de suas obras. Nas páginas subseqüentes, apresento registros de seus trabalhos em fotocópia e abordo aspectos formais que os caracterizam.



Franz Kline
"New York", N.Y. 1953
79 x 51 cm
óleo s/ tela
Col. Albright - Knox Art Gallery
Buffalo, Estados Unidos

FRANZ KLINE (Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1910; New York, 1962, Estados Unidos)

Seu fazer é do gesto-signo, decidido, poderoso, vindo do seu interior, elemento que caracteriza sua obra. O preto e o branco imperam e estruturam seus trabalhos, se equilibram em forças iguais, carregadas de energia, chegando a utilizar cor, mas pouca.

Para Argan, o gesto de Kline *"...parte de dentro, contudo se executa fora: avoluma-se, torna-se uma grande sombra negra e ameaçadora na superfície branca da tela, como num primeiríssimo plano cinematográfico"* ¹³. Considera ainda que esse gesto formante é, para o autor, uma projeção de seu inconsciente, o signo negro que avança furioso e "obscurece" a superfície branca da tela, é um dizer inconsciente sobre a:

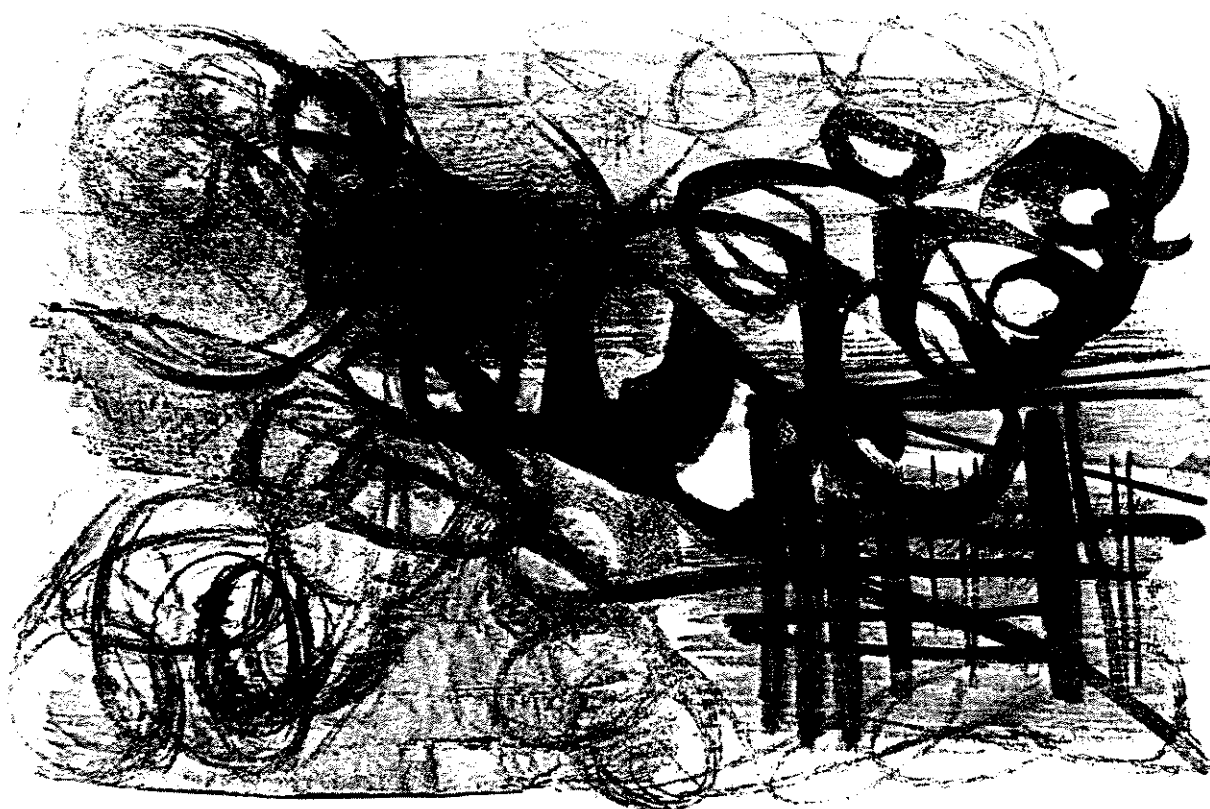
"...negra mácula de culpa na decantada ingenuidade da democracia americana é a questão negra: não como questão social objetiva, e sim como má consciência, contradição de base da ideologia americana" ¹⁴.

¹³ ARGAN, Giulio C. Arte moderna, p. 530.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.531.



Hans Hartung
s/título, 1961/64
38,1 x 99,9 cm
óleo s/ tela
Col. Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo, Brasil



Hans Hartung
"T. 1947-25", 1947
49 x 73 cm
óleo s/ tela

HANS HARTUNG (Leipzig, Alemanha, 1904; Antibes, 1989, França)

O automatismo é uma das características de seu gesto. Ele é direto, definitivo, rápido e repetitivo, furioso um sobre o outro, fazendo surgir a forma sobre o fundo. Mancha sobre o papel um grafismo nervoso particular, um lirismo que se contrapõe, imperando forte numa fidelidade de forma.

Possui em sua estrutura qualquer coisa de mórbido, mas que não é da ordem do escuro e sim emergente da própria pintura.

"Como que para acentuar a presença do traço, Hartung concebe-o negro, cada vez mais firme, cada vez mais tenso e sincopado, e alcança essa linha-forma que parece elevar-se impetuosamente, que passa à nossa frente, que é tempo inscrito no quadro" ¹⁵.

"A espacialidade indefinida do fundo converte-se, pelo signo traçado pelo gesto, num espaço que tem a medida e a estrutura da ação: se para Mondrian o agir deriva do conhecer, para Hartung o conhecer deriva do agir" ¹⁶.

¹⁵ VALLIER, Dora. A arte abstrata, p.206.

¹⁶ ARGAN, Giulio C. Arte moderna, p. 539.



Iberê Camargo
"Jogo", 1967
100 x 141 cm
óleo s/ tela
Col. particular

IBERÊ CAMARGO (Restinga Seca, Rio Grande do Sul, 1914; Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1994, Brasil)

Sua obra se insere no expressionismo, permeando a figuração e a abstração quando não se fundem, tal qual sua obra e sua vida.

"Nele obra e vida se confundem numa trajetória densa como a massa pictórica de suas telas e espessa como cada uma de suas palavras e gestos" ¹⁷.

Há, em Iberê, um gesto que é signo, um gesto que é matéria, sinônimos de seu ser, de suas memórias, de suas intenções, de sua luta corpo-a-corpo com a matéria gráfica e a pictórica, numa vivência constante, premente e necessária. Seu traço, sua cor e forma são buscados a golpes espontâneos, mas intencionais, vigorosos, vindos de muitas passagens. Certas estruturas se evidenciam, são sistemáticas e recorrentes. Seu procedimento procura a acumulação de matéria, raspagens, incisões, construções-desconstruções de signos em camadas sucessivas, cores e mais cores que vêm das profundezas se alternando sucessivamente cada vez mais sombrias: o amontoado de lixo, o "MONTURO" da infância que se redescobre na acumulação da matéria.

"Faço do signo uma figura, da figura um signo. O que importa é o mundo do artista, que é o mundo do homem. O que importa é o mundo da pintura. Talvez, quem sabe, seja o próprio corpo da pintura que percebemos como nosso duplo" ¹⁸.

¹⁷ CAMARGO, Iberê. Coleção contemporânea I, p.31.

¹⁸ In idem, *ibidem*, p.54.



Yolanda Mohalyi
"Entre vermelho e azul"
158 x 179 cm
óleo s/ tela

**YOLANDA MOHALYI (Kolozavar, Hungria, 1909; São Paulo, 1978.
Emigra para o Brasil em 1931)**

Sua pintura teve início no figurativo, caminhando por um período geométrico até a abstração. Essas passagens ocorreram por uma natural necessidade interior de se desvincular da realidade, mergulhando em sua vivência interior. Para Harry Laus, obra e vida estão intimamente relacionadas em Yolanda:

*"E o gesto certo da artista voltada para a realização de uma ação obstinada. A arte para Yolanda Mohalyi tem uma finalidade específica. As cores, os sistemas de representação, o método, são instrumentos a serviço do seu desejo de organizar e expressar uma concepção de vida e do ser humano. A sua visão é carregada de afetividade. É o constante que acompanha o seu trabalho afastado das fases e dos assuntos. A crença interior e postura em relação a própria existência humana. Pode ser dito que o estímulo principal, o móvel de sua atividade é a combustão interna que, em certo momento, necessita da arte para a sua concretude"*¹⁹.

Seu abstracionismo informal possui relação cromática aprimorada, principalmente em tons baixos beirando o amoroso com suas transparências e luminosidades. Não há gestos gratuitos, ao acaso, sua pintura é estruturada.

Yolanda desenvolveu um outro trabalho paralelo a sua pintura, relacionado ao ensino, ministrando aulas de desenho em seu atelier. Sérgio Fingemann se refere a ela como uma pessoa sensível, intuitiva e expressiva:

¹⁹ In REZENDE, Lúcia Helena Bortolo. Do figurativo ao abstracionismo lírico, p.18 e 19.

"Ela nos passava a idéia do desenho como um instrumental, uma prática do cotidiano. Ato de desenhar deveria adquirir uma fluência como numa espécie de escrita, o domínio dessa fluência gerando uma gramática da linguagem.

O cerne dos ensinamentos de Yolanda era manter um diálogo sobre o Olhar" ²⁰.

²⁰ In Museu de Arte Contemporânea. Retrospectiva Yolanda Mohalyi, p.6.



Pierre Soulages
"Pintura", 1957
195 x 130 cm
Col. particular



Pierre Soulages
"Pintura", 1957
100 x 73 cm
Col. particular

PIERRE SOULAGES (Rodez, Aveyron, 1919, França)

Em Soulages, o seu gesto é de um tempo veloz, decidido, muitas vezes controlado no registro da linha que são faixas realizadas com espátulas de resultados espessos que recortam a superfície branca, fechando-a, comprimindo-a em fendas. Sua cor predominante é o preto, se utilizando de tons quentes e frios, em que a pouca cor vem detrás do preto, mas um preto que reluz.

"Violentemente anti-romântico, Soulages recusa, desde sempre, toda e qualquer forma de efusão. A sua cor é o preto e o meio de expressão que prefere é a linha. Mas como a maleabilidade da linha equivale, aos seus olhos, a uma efusão e, portanto, a fragilidade, recorre à faca e à espátula, em substituição do pincel. Então, a cor esmagada por um utensílio mais largo deixa de ser linha: passa a ser imediatamente forma e, além disso, no interior dessa forma, o mesmo gesto que aplica a cor, pode arrancá-la. Luz e sombra nascem assim, simultaneamente, antinômicas, mas inseparáveis da forma que se destaca, como uma massa compacta, sobre o fundo sempre claro do quadro" ²¹.

²¹ VALLIER, Dora. A arte abstrata, p.210.



Willem de Kooning
"Dark Pond", 1948
118,8 x 141,7 cm
esmalte s/ painel
Col. família Weisman,
Estados Unidos



Willem de Kooning
"Black and white (Rome)" F-1959
71,1 x 101,6 cm
óleo s/ papel
Col. Sr. e sra. Randolph P. Compton,
Estados Unidos

WILLIAM DE KOONING (Rotterdam, Holanda, 1904. Emigra para os Estados Unidos em 1926)

De Kooning questiona o expressionismo figurativo europeu que procurava lidar com as angústias e contradições da realidade humana; vai buscar através do expressionismo abstrato níveis mais profundos das tortuosas e difíceis questões do ser humano em responder suas razões de existência, vai ao inconsciente.

Com seu gesto de procedimento violento, raivoso, esfacela, desintegra a figura e a paisagem, um gesto explosivo para com a realidade.

"Recuperam-se, de fato, os fragmentos de figuração no magma devastado de sua pintura decididamente "informal": como no fundo lodoso de um poço descobre-se, com um arrepio de nojo, a carcaça que infectou suas águas" ²².

²² ARGAN, Giulio C. Arte moderna, p. 528.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção em realizar um mestrado sobre o próprio trabalho correspondeu ao desejo e à necessidade de refletir sobre ele, significando a possibilidade de realizar uma pesquisa plena de subsídios, idéias geradoras do processo.

Outro ponto importante é o discernimento entre este ou aquele percurso de idéias-ação, complementando e direcionando sempre para o objeto de estudo: **"Desenho: Série 89/94"**.

E, nesse momento, vejo como resultante do processo de pesquisa a necessidade de retornar aos desenhos em si, a partir da exposição da dissertação como um convite à fruição e à direção para novas e possíveis transformações. É o todo em estado permanente de vivência-criação.

6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

6.1. Livros

- AMARAL, Aracy Perfil de um acervo. São Paulo: Libris, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: EDUSP, 1980.
- AUPING, Michael Abstract expressionism: the critical developments. New York: Harry N. Abrams, 1987.
- BAUDRILLARD, J. O sistema dos objetos. São Paulo: Edusp, 1971.
- BAXER, Raymond Entretiens sur l'art abstrait. Genève: Pierre Cailler, 1964.
- CALVINO, Italo Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAMARGO, Iberê Coleção contemporânea I. Rio de Janeiro: Funarte/Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
- CAPRA, Fritjof O ponto de mutação. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CAPRA, Fritjof O tao da física. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CHIPP, H.B. Teoria da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- COCCHIARALE, Fernando et al. Abstracionismo: geométrico e informal. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- COELHO NETO, J.Teixeira Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ECO, Umberto Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, Umberto Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva, 1982.

- GOMBRICH, E.H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HERRIGEL, Eugen A arte cavalheiresca do arqueiro Zen. São Paulo: Pensamentos, 1993.
- HESSEN, Thomas Willian de Kooning. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- HUNTER, Sam Modern art. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- IZERGHINA, I. Henri Matisse. Leningrad: Aurora Art, 1986.
- JOACHIMIDES, Chistos et al German art in the 20th century painting and sculpture: 1905-1985 [a.l.] Prestel, 19 ? .
- JUIN, Hubert Soulages. Paris: Le Musée de Poche, 1958.
- LAURENTIZ, Paulo de A holarquia do pensamento artístico. Campinas: UNICAMP, 1991.
- MASSIRONI, Manfredo Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MATISSE, Henri Escritos e reflexões sobre arte. Lisboa: Ulisseia, 19 ? ,
- MONOD-FONTAINE, Isabelle Matisse. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- NOVAES, Adauto et al O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PANOFSKY, Ervin O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAREYSON, Luigi Os problemas de estética. 2a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PEVSNER, Nikolaus Os pioneiros do desenho moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TAPIÈS, Antoni O l'escanidor de diademes. Barcelona: Polígrafa, 1986.

TARDIEU, Jean De la peinture abstraite. Lausanne: Mermod, 1960.

VALLIER, Dora A arte abstrata. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

6.2. Texto não publicado

REZENDE, Lúcia Helena Bortolo Do figurativo ao abstracionismo lírico: descrição e análise da obra da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978). São Paulo: USP, 1985. (Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo)

6.3. Catálogos de Exposições:

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 20a. Pintura abstrata efeito "Bienal" 1954-1963. São Paulo: Bienal, 1989.

BIENNALE VENEZIA, 30 Stati Uniti d'America. Veneza, 1960.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE - Willem de Kooning. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.

DAN GALERIA Yolanda Mohalyi. São Paulo: Dan Galeria, 1982.

FUNARTE. INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. A arte e seus materiais. Salão Preto e Branco: Salão Nacional de Arte Moderna, 3, 1954. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1985.

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ. América, América. Barcelona: Centre d'Estudis d'Art Contemporani - Fundació Joan Miró, 1977.

GALERIE LIMMER. Jean Fautrier. Freiburg: Galerie Limmer, 1981.

L'ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS. Cinquante ans de dessins américains 1930-1980. Paris: 1985.

MUSEU D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS et al. Cobra. Paris: 1983

MUSEU D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. Jean Fautrier. Paris: 1964.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. I prêmio cansom de arte contemporânea com papel. São Paulo: MAM, 1989.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Retrospectiva de Yolanda Mohalyi. São Paulo: MAM, 1976.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Marina Caran. São Paulo: MASP, 1985.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Pierre Soulages: exposição itinerante. Brasília: MAC/USP, 1976.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Retrospectiva de Yolanda Mohalyi. São Paulo: MAC/USP, 1988.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA "JOSÉ PANCETTI" e MUSEU DE ARTE BRASILEIRA DA FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. Lúcia Fonseca. Campinas: Prêmio Estímulo, Lei Municipal 6576/91, 1992.

PAÇO DAS ARTES. A presença do desenho. São Paulo: Paço das Artes, 1990.

SESI GALERIA SÃO PAULO. Coleção Gilberto Chateaubriand: o desenho moderno no Brasil. São Paulo: Sesi Rio de Janeiro/ Museu de Arte Moderna, 1994.

LÚCIA FONSECA

Setembro a Outubro de 1992
Museu de Arte Contemporânea 'José Pancetti'
Rua Benjamin Constant, 1633
CEP.13010-142 - Campinas, SP

Março de 1993
Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado
Rua Alagoas, 903
CEP.01242-001 - Pacaembu, São Paulo, SP

A cultura brasileira nos últimos anos conheceu mais de perto os resultados nefastos da falta de apoio público e privado. Não foi o que ocorreu em Campinas. A partir de 1991, o ressentimento de artistas para com as parcas iniciativas dos governos federal e estadual, bem como de empresas, pode ser depurado através de medidas que reverteram diretamente em benefícios a projetos artístico-culturais em andamento.

A presente exposição é um exemplo claro dos novos ventos trazidos pela lei municipal 6576/91 que possibilitou a criação de um fundo de incentivo à cultura. Com isso, foi possível lançar, via editais, o Prêmio-Estímulo. Ele reflete não apenas a capacidade do município de partilhar seu orçamento com a cultura, mas, acima de tudo, a forma democrática e soberana com que segmentos organizados da sociedade são capazes de gerir suas próprias manifestações.

Vera Lúcia de Oliveira
Secretária Municipal de Cultura e Turismo

Essa mania, que nos ficou dos Gregos, de tudo buscar definir, de dar um nome às coisas, incita-nos desde logo a questionar se o que faz Lúcia Fonseca é desenho ou pintura: questionamento não de todo fútil, porque se nem sabemos do que estamos tratando, como tratá-lo de modo adequado? É verdade que *falar de arte é coisa vã*, e tentar reduzir a dimensão da palavra o que não pode ser por completo abarcado. Mesmo assim, como furtar-nos a tentação de escrever sobre a arte de Lúcia Fonseca, tão instigante, tão assustadoramente pessoal?

Lúcia, nisso engrossando o grupo cada vez mais numeroso de artistas efêmeros para os quais mais nada significam as fronteiras ou os limites de meios, gêneros e técnicas, pratica uma arte híbrida ou compósita: na verdade, ela nem faz desenhos nem muito menos pinturas, mas talvez desenhos/pinturas, pintu/senhos, graformas, pictofusains ou que outros nomes lhes dermos. Ela própria sente-se mais desenhista - e com efeito, do suporte tradicional - papel -, a certos recursos gráficos evidenciados no tratamento das formas e a certos materiais peculiares a esse meio expressivo, muita coisa há, seu fazer estético, que reforça essa sua sensação; por outro lado, ela sentiu também, e de modo intenso, a tentação da pintura, e pictórica e nitidamente a atmosfera que impera em muitos de seus melhores quadros.

Quadros, dissemos? Mas Lúcia, se não respeita a conceituação ortodoxa dos meios expressivos, dos gêneros, das técnicas, Lúcia porque não romperia também com os limites tradicionais dos suportes, fugindo ao retângulo, querendo o *quadro*? Com efeito, ela acrescenta com frequência a esse ou a esse lado do suporte bidimensional um apêndice de forma irregular, recortado a uma e de tal maneira integrado que se torna indispensável, uno, suporte que é também parte integral da obra que nele se ampara. Parecem-nos, esses apêndices inquietantes vistos em muitos dos melhores trabalhos da artista, uma perturbadora exigência de sua personalidade enquanto criadora de formas não ortodoxas.

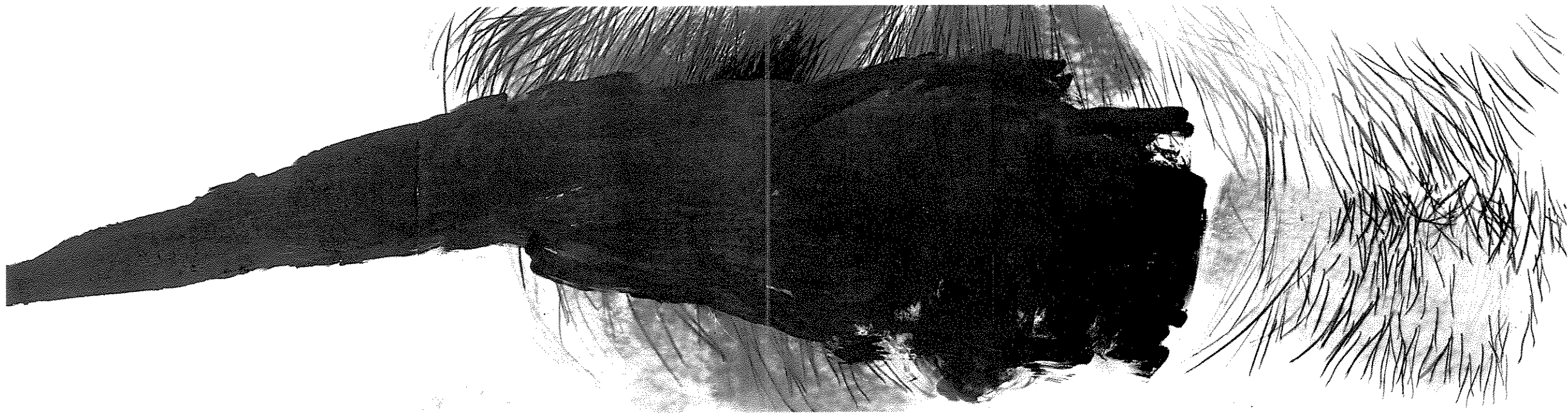
Enfim resta dizer que o mundo que Lúcia Fonseca plasma, e sobre o qual desliza o melhor de sua imaginação e de sua sensibilidade, é um mundo invariavelmente melancólico, e que seria inclusive dramático, não fossem aqui e ali algumas ténidas notas mais vivas de cor, envergonhadamente imiscuindo-se nas cavas orquestrações de terras e de cinzas, entre os tons frios e sobretudo os pretos, muitos pretos, que compõem a paleta de seu temperamento melancólico, e que traduzem a calcinada vida interior de um expressionismo ao qual não faltam sequer vagos traços de um sempre eterno romantismo. Mas os mundos que cria possuem sim uma energia própria, soerguendo-se ante os olhos como autênticas paisagens da alma, matéricas, minerais, mentais.

José Roberto Teixeira Leite



'Z.P.10', 1991, tempera, grafite, papel
0,50 x 2,10 m

'Z.P.21', 1991, tempera, pastel, grafite
1,50 x 1,75 m



LÚCIA FONSECA

1960, Campinas, SP. Licenciada em Educação Artística - PUCCAMP, Campinas, SP.
Cursos de Desenho com Carlos Fajardo e Carmela Gross, São Paulo, SP.
Professora do Departamento de Artes Plásticas - I.A. - UNICAMP, Campinas, SP.

EXPOSIÇÕES

1981

- XV Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas, Porto Alegre, RS
- VI Salão de Arte Contemporânea, Ribeirão Preto, SP
- XIV Salão de Artes Plásticas, Piracicaba, SP
- III Salão Universitário de Artes Plásticas, PUCCAMP, SP
- 'Foto-Idéia' - Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo, SP

1982

- 'Primeira Mão' - IX Salão de Arte Jovem, Santos, SP
- 15º Salão de Arte Contemporânea, Piracicaba, SP
- I Salão de Arte Contemporânea, São Paulo, SP
- X Salão dos Novos, Olinda, PE
- VII Salão de Arte, Ribeirão Preto, SP
- XXXV Salão de Artes Plásticas, Pernambuco, PE

1983

- 'Primeira Mão' - X Salão de Arte Jovem, Santos, SP
- XXXVI Salão de Artes Plásticas, Pernambuco, PE

1984

- Galeria SENAC, Ribeirão Preto, SP

1985

- 'Grande Formato' - Galeria Aquarela, Campinas, SP
- 1979/84 - Premiados nos Salões de Artes Plásticas de Pernambuco, PE

1987

- 'Foto/Idéia' - Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo, SP
- 'Imagem Brasileira' - UNICAMP, Centro Cultural Italo-Brasileiro, Milão, Itália
- Mostra Individual - Galeria Aquarela, Campinas, SP

1989

- 5º Salão de Arte Contemporânea, Americana, SP
- I Prêmio Canson de Arte Contemporânea com Papel
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP
- Fax-Art/Telecomunicação Interativa - UNICAMP, I.A. / USP, ECA - Campinas, SP
- 8ª Mostra do Desenho Brasileiro - Curitiba, PR
- Mostra Individual - 'Micro Hall Art Center' - Edeweicht, Alemanha

1990

- 'Art Today' International Fine Art Show - Buda Castle, Budapeste, Hungria
- Mostra Individual - Galeria Társalgó, Young Artists Club - Budapeste, Hungria

1991

- Galeria Aquarela Arte Contemporânea - Campinas, SP

PREMIAÇÕES

- XXXVI Salão de Artes Plásticas, Pernambuco, PE - 1982
- 'Art Today' International Fine Art Show, Budapeste, Hungria - 1990
- 'Mostra Individual de Desenhos' - Prêmio Estímulo - 07/92 da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Campinas, SP - 1992.

FICHA TÉCNICA

Prefeito: Jacó Bittar
Secretária de Cultura: Vera Lúcia de Oliveira
Diretora de Cultura: Patricia Gatti

Museu de Arte Contemporânea de Campinas 'José Pancetti'

Coordenação: Iracema Salgado
Curador do MACC: Geraldo Porto

Produção: Adelina Carazzolo, Adelino de Souza, Angela Campos, Fabiana S. Ribeiro,
Dayse Sarmento, Therezinha Pereira, Salvador J. Santos, Roberto E. Oliveira,
Agenor Leal, Lucio dos Santos, José T. Neto, Guiomar S. Lima.

Colaboração: José de Oliveira Mello Filho - DAP-IA/UNICAMP

Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado

Diretor do Museu: Walter Domínguez
Museografia: Maria de Fatima S. Cruz
Secretária: Maria Rouseneira de O. Menezes
Coordenador da Mostra: Ermelindo Nardin
Montagem Exposição: Antonio Faustino Rosa
Rubens Vicente

Fotografias: Romulo Fialdini
Projeto Gráfico: Lúcia Fonseca
Produção Gráfica: Setor Gráfico - DAP-IA/UNICAMP

Apoio: Fundação Armando Alvares Penteado
Departamento de Artes Plásticas-IA/UNICAMP
Grupo de Teatro Sumo de Pedra Promoções e Eventos

Agradecimento especial pelo apoio e incentivo a Ermelindo Nardin e Dayse Peccinini.



CRÉDITOS

Projeto Gráfico

Lúcia Fonseca

Fotografia

Ignácio Gongora Neto 07,12,13,22

Noelandy C. Gimenez e Pedro G. Gomez

04,05,06,11,13,15,16,17,25,26,27,28,29

Tradução

Maria Abramo Caldeira Brant

Orientação Bibliográfica

Asmara Giorgetti

Digitalização

Ignácio Gongora Neto

Exposição

Galeria de Arte UNICAMP/IA

Apoio:

Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa

FAEP/UNICAMP

Gráfica IFCH/UNICAMP