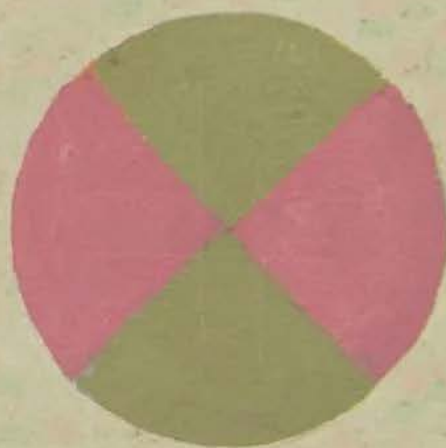




Fundação
Cultural BADESC



JOSÉ MARIA
DIAS DA CRUZ
pensamento pictórico

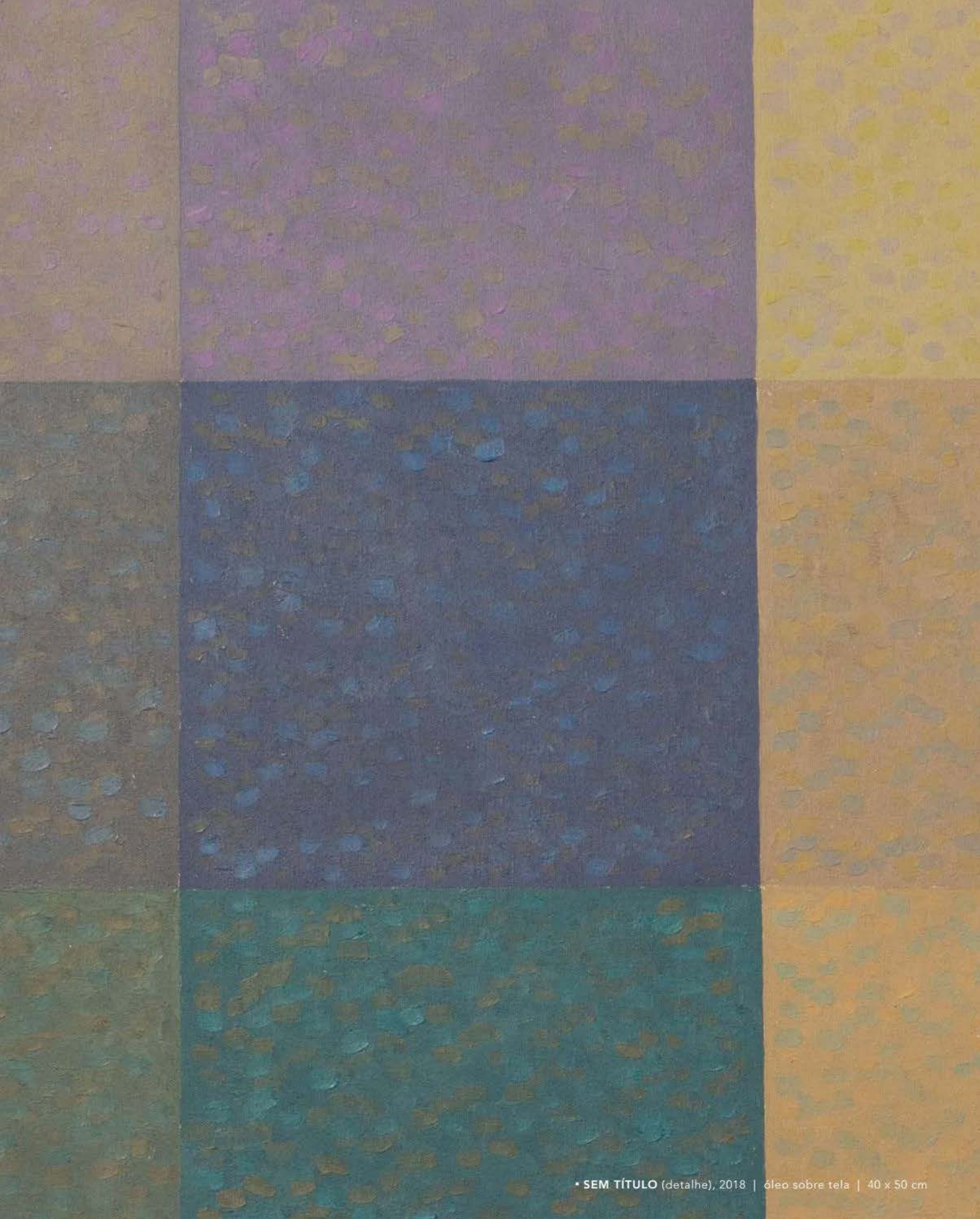
ORGANIZAÇÃO
ENELÉO ALCIDES E ROSÂNGELA CHEREM

Alcides, Eneléo e Cherem, Rosângela (orgs.)
José Maria Dias da Cruz, Pensamento Pictórico
143 p.

ISBN 978-85-66820-07-2

1. Catálogo de Arte Contemporânea.
2. Exposição José Maria Dias da Cruz, Pensamento Pictórico .

CDD 66820



• SEM TÍTULO (detalhe), 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm

FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

DIRETORIA EXECUTIVA

ENELÉO ALCIDES
DIRETOR GERAL

HELENA MAYER
DIRETORA ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

CONSELHO CURADOR

JUSTINIANO PEDROSO até 12/2018
PRESIDENTE DO CONSELHO CURADOR

OLÍVIO KARASEK ROCHA até 12/2018
LUIZ HILTON TEMP até 12/2018
LUCIANO DE MARCO até 12/2018
CONSELHEIROS

EDUARDO ALEXANDRE CORRÊA DE MACHADO desde 01/2019
PRESIDENTE DO CONSELHO CURADOR

PAULO RENATO VIEIRA CASTRO desde 01/2019
CRISTIANO SOCAS DA SILVA desde 01/2019
CONSELHEIROS

CONSELHO FISCAL

AMAURI EVALDO NAU desde 08/2017
JOSÉ HENRIQUE WAGNER desde 08/2017
RUI CARLOS CORDIOLI desde 08/2017

EQUIPE DE PRODUÇÃO DA FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

BIANCA JUSTINIANO SANTOS designer gráfico
CAROLINA RAMOS NUNES arte educadora
KARINE JOULIE produtora cultural, até 04/2019
VANESSA SANDRE produtora cultural, desde 04/2019
JONAS LAURIANO administrativo financeiro
ELMADSON ALMEIDA estagiário jornalismo, até 05/2019
FRANCHÉSCOLLI GOHLKE estagiário cinema, desde 08/2018
WILLIAN SCHUTZ estagiário jornalismo, desde 06/2019

CATÁLOGO

PROJETO EDITORIAL E ORGANIZAÇÃO

ENELÉO ALCIDES
ROSÂNGELA CHEREM

PROJETO GRÁFICO

BIANCA JUSTINIANO DOS SANTOS
ENELÉO ALCIDES

EDIÇÃO DE IMAGENS

BIANCA JUSTINIANO DOS SANTOS
KARINE JOULIE
FRANCHÉSCOLLI GOHLKE

FOTOGRAFIAS

KARINE JOULIE
FRANCHÉSCOLLI GOHLKE

EXPOSIÇÃO

ESPAÇO FERNANDO BECK DE 25 DE
OUTUBRO A 23 DE NOVEMBRO DE 2018

CURADORIA

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

ASSISTÊNCIA CURATORIAL

LUCIANA KNABBEN

09	APRESENTAÇÃO ENELÉO ALCIDES
23	JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ: PENSAMENTO PICTÓRICO ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM
43	ANOTAÇÕES SOBRE AS CORES E COLORIDOS JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ
51	O TERCEIRO ESPAÇO LUCIANA KNABBEN
63	COR E MOVIMENTO ANTONIO VARGAS
71	AS AULAS DE ZÉ MARIA DIAS DA CRUZ KELLY KREIS TAGLIEBER
77	ANIMAIS À SOLTA NO ZOO DE ZÉ MARIA DIAS DA CRUZ MILTON MACHADO
81	JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ: ENTRE A CRÍTICA AO RACIONALISMO E O DESEJO DE RACIONALIZAR A PERCEPÇÃO CROMÁTICA SANDRA MAKOWIECKY
95	O PENSAMENTO DA COR CAROLINA RAMOS
105	SEMPRETERNO, ÓLEO SOBRE LINHO, 36 X 15 CM, 2018 SILVANA MACÊDO
124	EXPOSIÇÃO
134	ARTISTAS CONVIDADOS
144	ABERTURA
146	CURRÍCULO





• SEM TÍTULO (detalhe), 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm | coleção Galeria TNT



• NATUREZA MORTA, 2011 | óleo sobre tela | 40 x 60 cm

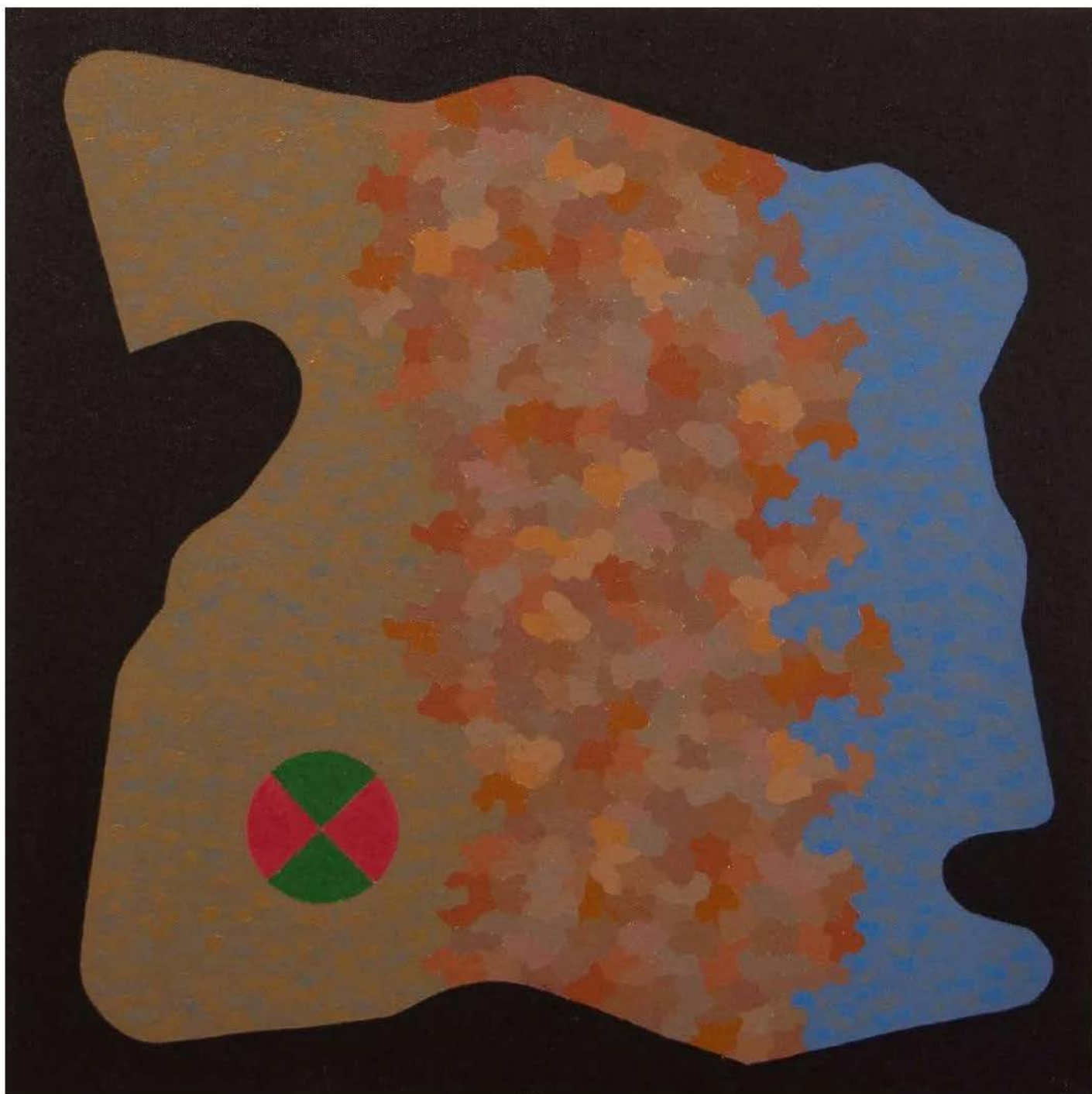
APRESENTAÇÃO

Eneléo Alcides

A trajetória artística de José Maria Dias das Cruz (Rio de Janeiro, 08/09/1935) lhe confere um lugar relevante na arte nacional. Aos 83 anos, em plena atividade profissional, o artista recebe em Florianópolis uma homenagem em forma de retrospectiva. A cidade pela qual passou diversas vezes, foi a que escolheu para produzir em idade madura, para começar uma nova relação amorosa aos 80 e tantos anos, para ensinar e para dialogar com um grande número de artistas, de todas as idades.

Na Fundação Cultural Badesc (FCBadesc), onde já havia participado de exposição coletiva¹, feiras de artes e conversas diversas, o artista foi especialmente convidado para revisitar sua produção, falar sobre suas aulas e teorias e receber de um grupo de pesquisadores uma maior atenção considerando a questão sobre a qual mergulhou como teórico, como professor e como pintor: a cor.

A exposição *José Maria Dias das Cruz, Pensamento Pictórico*, contou com a pesquisa e curadoria de Rosângela Cherem e foi aberta em 25 de outubro de 2018, oportunizando ao público conhecer mais de 70 obras, entre pinturas, desenhos e montagens textuais, além de objetos e um vídeo com imagens de 380 obras adicionais. Trata-se de uma expressiva produção que atravessa oito décadas, incluindo a obra *Cenário* de 1948 e o díptico sem título de 1998, pertencentes ao acervo do Museu de Artes de Santa Catarina (MASC). Diversos colecionadores particulares de Florianópolis também cederam suas obras e onze telas foram trazidas do Rio de Janeiro, pertencentes ao acervo de colecionadores e da Galeria TNT, que representa o artista naquela cidade.



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 50 cm



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 50 cm

Cenário de 1948

Cênario (1948, acervo do MASC – pág.13) é a obra mais antiga de José Maria, feita quando era um adolescente de 13 anos. A obra foi trazida do Rio de Janeiro para Florianópolis por seu pai, Edy Dias da Cruz, conhecido como Marques Rebelo², como representação juvenil da histórica *Exposição de Arte Contemporânea* que este organizou em 1948 no Grupo Escolar Dias Velho (posterior Escola Antonieta de Barros). A exposição, juntamente com conferências polêmicas para a época, foi a semente da criação, um ano depois, do Museu de Arte Moderna de Florianópolis - MAMF, atual Museu de Arte de Santa Catarina - MASC. *Cênario* figurou ao lado de mais 70 obras de importantes artistas brasileiros e internacionais e inaugurou o acervo deste que viria a ser um dos mais importantes museus de arte do Brasil. Foi neste cenário rodeado por intelectuais e artistas que José Maria cresceu e aos 20 anos já estudava pintura em Paris, com bolsa recebida pelo Ministério das Relações Exteriores e Carte de Étudiant Patronné do Ministère de L'Education Nationale do governo francês. Essa proximidade com a produção internacional reverbera em sua própria produção, conforme analisa Rosângela Cherem, no texto de abertura deste catálogo.

A primeira vez que o José Maria esteve em Florianópolis foi no início dos anos 80 (apenas sua obra tinha vindo em 1948) em uma situação, no mínimo, intrigante. O artista conta que morava no Rio quando recebeu um telefonema lhe informando que havia recebido uma passagem para Florianópolis com direito a hospedagem, a qual estava à disposição em uma agência de viagem. Mesmo sem entender muito bem qual era o propósito do convite, decidiu aceitá-lo. Ao chegar no aeroporto, ainda no Rio de Janeiro, encontrou outros intelectuais conhecidos que haviam recebido o mesmo convite. Entre eles, cita Cícero Sandroni, Fausto Cunha e Flávio de Aquino³. Instalados em Florianópolis para uma estada de duas semanas, não conseguiram descobrir quem os havia convidado e arcado com a viagem, nem o porquê do convite. Entraram em contato com Salim Miguel e Eglê Malheiros⁴, amigos locais, esperando desvendar o mistério. O grupo passeou durante duas semanas por Florianópolis sem, no entanto, conseguir esclarecer a origem do convite, o qual permanece um mistério até os dias atuais.

O artista retornou a Florianópolis em 1998, convidado pelo MASC para a individual *José Maria Dias da Cruz*, apresentada por Salim Miguel e comemorativa aos 50 anos de história do Museu. Seu díptico (pág. 66) esteve presente nessa exposição, quando foi doado ao MASC e participa agora desta exposição de 2018 na FCBadesc. Em 2008 José Maria se muda definitivamente para Florianópolis, para ficar mais próximo de sua filha que já morava na cidade desde 1991.

Pensamento Pictórico: exposição, ciclo de conversas e catálogo

Ao longo do primeiro semestre de 2018, como preparação à exposição, os organizadores convidaram mais quatro artistas, que têm na cor parte relevante de suas pesquisas, para



• CÉNARIO, 1948 | aquarela sobre papel | 16x22cm | acervo do MASC



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm

contribuírem em um ciclo de conversas realizado aos sábados na FCBadesc, privilegiando a interlocução com José Maria. Acolhendo a proposta, Antônio Vargas, Fernando Albalustro, Jocielle Lampert e Silvana Macedo, além de apresentarem seus olhares sobre o artista e suas falas sobre a questão da cor, também contribuíram com a exposição apresentando cada um uma obra em contraponto ao artista homenageado.

Antônio Vargas trouxe para a exposição quatro cadernos de artista (pág. 137), intitulados *Cadernos Obscuros*, contendo desenhos, textos, pinturas e colagem de objetos em que usou lápis, nankin, aquarela, guache e materiais diversos, como cordas, botões, telas etc. Os trabalhos foram realizados entre 1998 e 2003 reunindo anotações imagéticas que são, nas palavras do artista, *resultados de reflexões pessoais e confessionais junto a desenhos e pinturas compondo um conjunto no qual a linguagem escrita, gráfica e pictórica se integram numa única imagem em cada página. O nome Cadernos obscuros advém do fato que possuem relatos de experiências e vivências que buscam se aproximar de abismos pessoais para observar aspectos obscuros de minha própria alma*. Conta também que algumas de suas páginas só alcançaram resultado final após mais de 2 anos de trabalho, servindo, por vezes, de estudos para obras realizadas posteriormente. Seus cadernos não focam necessariamente na questão da cor, mas estabelecem relação com a obra do homenageado enquanto processo, ou seja, oferecendo outras formas de pesquisar e anotar.

Fernando Albalustro apresentou a obra *Cinzas Coloridos* (pág. 139), da série Não é Branco. Seu processo parte da acumulação de imagens midiáticas ressignificadas, apropriadas de material gráfico como revistas, compostas de uma única característica de cor, como por exemplo, vermelhos, azuis, violetas, brancos, pretos, cinzas etc. Fundamenta-se nos conceitos de cor-luz e das dimensionalidades das cores - matiz, croma e valor, como parâmetros para investigar os processos de gradações das nuances. Persegue questões como os limites de extensão de uma cor. Por exemplo, o azul possui uma grande extensão de nuances, permanecendo dentro de sua caracterização, já o vermelho, logo alcança limites que o re-caracterizam como outras cores (laranja, rosa, violeta, etc). Também o que enxergamos como cinza são em regra cores muito saturadas com preto e dessaturadas com branco, ocasionando o rompimento do tom. Essa é a questão da obra cinzas coloridos, no qual diversas famílias de cores rompidas são percebidas pelo olho como nuances de cinza.

A obra de Jocielle Lampert *Ao mestre com carinho* (pág. 141) é uma monotipia da série Solaris que preparou para a exposição. Sua pintura se apropria de uma imagem do filme Solaris, do cineasta russo Andrei Tarkovski tratando conceitos como solidão e reflexão do homem frente ao mundo. Nas palavras da artista: *JM Dias representa a tríade, entre ser artista professor e pesquisador, e adensa seu pensamento plástico para o contexto pictórico, bem como, da própria Educação. Aos olhar seus textos, suas pinturas e saber das derivas sobre o contexto educativo, sua Obra representa a densidade, de escorridos, manchas, pinceladas, achuras, opacidades e transparências, sobre nós, aqueles que percorremos suas aulas e descortinamos o nosso próprio pensamento plástico, por meio do que o mestre faz/diz/mostra na pintura e pela pintura*.

Silvana Macedo busca estabelecer certa proximidade com José Maria produzindo especialmente



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 30 x 40 cm

para a mostra uma pintura intitulada *Sempreterno* (pág. 143), que consiste numa liberdade poética ao conceito de *Cinza Sempreterno*, tema central das abordagens teóricas do homenageado. A artista e pesquisadora estabelece uma relação sobre a ternura e o aspecto orgânico da abstração do artista com a sua própria poética a partir da representação da natureza.

Enfatizado a coesão entre o artista, o teórico e o professor, a expografia também contou com um expositor contendo as publicações sobre os estudos da cor de José Maria ao lado de trabalhos de nove dos seus alunos: Helena Maria Werner, Lara Bertani, Maria Esmenia Ribeiro Gonçalves, Zulma Borges, Paula Souza Campos, Marina Bott Gonçalves, Mariângela Marinho, Henrique Vasconcelos da Silva, Kelly Kreis Taglieber. José Maria é professor de pintura, tendo atuado em muitos espaços importantes, entre eles o Museu de Arte Moderna do Rio (1983-1986) e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage/Rio (1987 a 1999, 2003 a 2007 e 2013). A relevância de suas atividades didáticas repercutem nas suas inquietações investigativas enquanto teórico e artista em um processo de mão dupla. As experiências são compartilhadas com seus alunos, que são motivados a refazer pequenos trechos do caminho do mestre.

Uma imagem forte que a FCBadesc guardará é a do carisma que José Maria exerce sobre aqueles que foram ou são seus alunos. Alguns depoimentos que cercaram as conversas preparatórias para a exposição foram singulares, associando o professor com um visionário, um mentor, como se o exercício de explorar empiricamente a física da cor evidenciasse uma experiência transcendental. Testemunhos peculiares porque compartilhados tanto por pesquisadores quanto por jovens artistas seduzidos em vivenciar a investigação criativa.

Um dos textos apresentados neste catálogo, *As aulas de Zé Maria*, de Kelly Kreis, revela, nas entrelinhas, esse lado guru de alguns mestres, elucidando essa presença carismática. Entendo que aspectos da trajetória pessoal de um artista reverberam em sua obra, por isso anoto, com o devido consentimento, que Kelly Kreis, artista visual, é a aluna quatro décadas mais jovem que se apaixona pelo mestre e conquista o direito de tratar seu companheiro neste catálogo por Zé, Zé Maria. Tratamento também utilizado pelo amigo Milton Machado, que encaminha o texto *Animais à solta no zoo de Zé Maria Dias da Cruz*. Uma homenagem poética.

Este catálogo registra reflexões muito diversificadas em torno do encontro promovido pela exposição, palestras e convesas que ela gerou. Silvana Macedo, que apresentou na exposição a obra *Sempreterno*, comparece aqui com o texto homônimo problematizando a sua própria inspiração para produzir uma obra que busca aproximação com a poética do homenageado. Carolina Ramos, arte educadora da FCBadesc e responsável pelo processo pedagógico, registra em *O pensamento da cor* a recepção do público e a generosidade do olhar dos estudantes do ensino fundamental.

Sandra Makowiecky, que empresta uma das obras presentes na exposição, (pág. 79) contribui com *Entre a crítica ao racionalismo e o desejo de racionalizar a percepção cromática*, em que estabelece paralelismos entre essa obra emprestada e a obra *Rosa e Azul* de Renoir, sobretudo no exercício de sobreposição da tinta na tela em pequenos pontos que embaralham a visão

do observador.

Luciana Knabben, que também atuou como assistente curatorial na exposição, apresenta o texto *O Terceiro Espaço*, onde procura traduzir conceitos abordados pelo teórico José Maria como cor adjetiva, cor substantiva, rompimento de tom, cinza sempiterno e outros. Inicia o seu texto com a preocupação de que é necessário um esforço para adentrar esta questão, já que pensar a cor não estaria no rol de preocupações dos circuitos artísticos e teóricos de hoje. *“Se acompanharmos sua trajetória perceberemos uma profunda pesquisa pictórica, repleta de referências, com um tempo que não é o tempo do relógio. É o tempo da pintura de José Maria Dias da Cruz, que não se preocupa com os modismos da arte e segue fazendo aqueles gestos em que acredita”*.

A preocupação de Luciana com o lugar do artista encontra paralelo no texto *Cor e Movimento*, de Antônio Vargas. As constantes referências de José Maria aos pintores e teóricos do passado, aliadas à investigação sobre cor e forma, por vezes pode gerar uma interrogação sobre uma possível atitude mais ligada aos procedimentos tidos como modernistas. Vargas conclui, no entanto, que *“José Maria Dias da Cruz – assim como outros grandes artistas - acaba mostrando que não há tempo ou idade para ser contemporâneo.”*

Essas últimas abordagens são significativas pois nos permitem entrever uma preocupação do circuito em distinguir o que é o que não é contemporâneo. Por isso a importância de um projeto como este, que se debruça cuidadosamente sobre a questão do processo criativo. As soluções encontradas por José Maria são refinadas e sutis. Sua teoria sobre a cor, embora deliberadamente prescindida das análises mais recentes abordadas pela física óptica, privilegiando o empirismo histórico, permite estabelecer um patamar consistente no âmbito da sua poética enquanto artista. Os modelos de infográficos presentes nas suas obras não pretendem ser um guia dos matizes utilizados. Antes, são pistas do processo experimental proposto. Seus aparentes círculos gráficos de cores são, antes, flores, as *maria-sem-vergonha*. Suas teorias e investigações amplas sobre a cor também aguçam a sua performance enquanto professor de pintura. Dizendo de outra forma, as experimentações usadas em sua longa trajetória de professor reverbera na pesquisa enquanto teórico da cor e se faz presente na sua obra, dos citados infográficos presentes nas pinturas às suas *assemblagens*: aula, teoria e obra em uma só peça.

Por fim, o texto trazido pela curadora e também organizadora Rosângela Cherem é o resultado cuidadoso de uma pesquisa que começa um ano antes da exposição. Seu compromisso habitual com os artistas curados se repete na elaboração desse dossiê. Além do citado ciclo de conversas promovido com os artistas convidados, o público, outros pesquisadores da área e o artista homenageado, foram muitas visitas ao seu atelier, entrevistas reiteradas, participações nos cursos oferecidos por José Maria, leitura de seus escritos e leituras, compartilhadas, de suas obras. Só assim é possível desvendar as nuances sutis que se escondem por trás das cores e formas utilizadas pelo artista.

Na organização da exposição e deste catálogo a FCBadesc Cultural Badesc testemunha o



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 40 cm

desafio dos envolvidos em se debruçar sobre uma produção de oito décadas; o empenho em explorar, registrar e relatar o que se esconde e se revela na materialização de uma obra, de objetos e de textos. Cientes de que uma pesquisa de pouco mais de um ano inventaria não mais que detalhes da vasta produção de um artista que ainda aguarda por ser plenamente estudado. Aliás, recortes são inerentes a qualquer catálogo, exposição ou pesquisa; mantêm sua importância apesar disso e se fortalecem à medida que criam relações com outras investigações e reverberam em diferentes olhares. De todo o modo, sobressai, aqui, o compromisso com a história, com a memória da arte, sobretudo a produzida em Santa Catarina.

NOTAS

¹ Coradjetiva foi uma exposição selecionada pelo Edital 2014 da Fundação Cultural Badesc que apresentou, entre 29 de maio e 18 de junho de 2014, trabalhos de três artistas que têm a cor como exercício de construção plástica: José Maria, Flávia Tronca e Laura Villarosa. Os três artistas constam do acervo e do catálogo da FCBadesc.

² Marques Rebelo é o pseudônimo literário de Eddy Dias da Cruz (Rio de Janeiro, 1907-1973), além de grande escritor (*Três Caminhos*, 1933, *A Estrela Sobe*, 1939, a trilogia *O Espelho Partido*, 1959-1968, entre outras), foi um intelectual que se filiou a tradição modernista, produzindo textos, fundando vários museus e divulgando a obra de artistas brasileiros no exterior. Mantinha forte ligação com os escritores catarinenses participando e divulgando a Revista editada pelo Grupo Sul.

³ Cícero Sandroni (São Paulo, 1935) jornalista, escritor, membro da Academia Brasileira de Letras. Fausto Cunha (1928-2004), crítico literário. Flávio de Aquino (Florianópolis, 1919-Rio de Janeiro 1987), jornalista e crítico de artes.

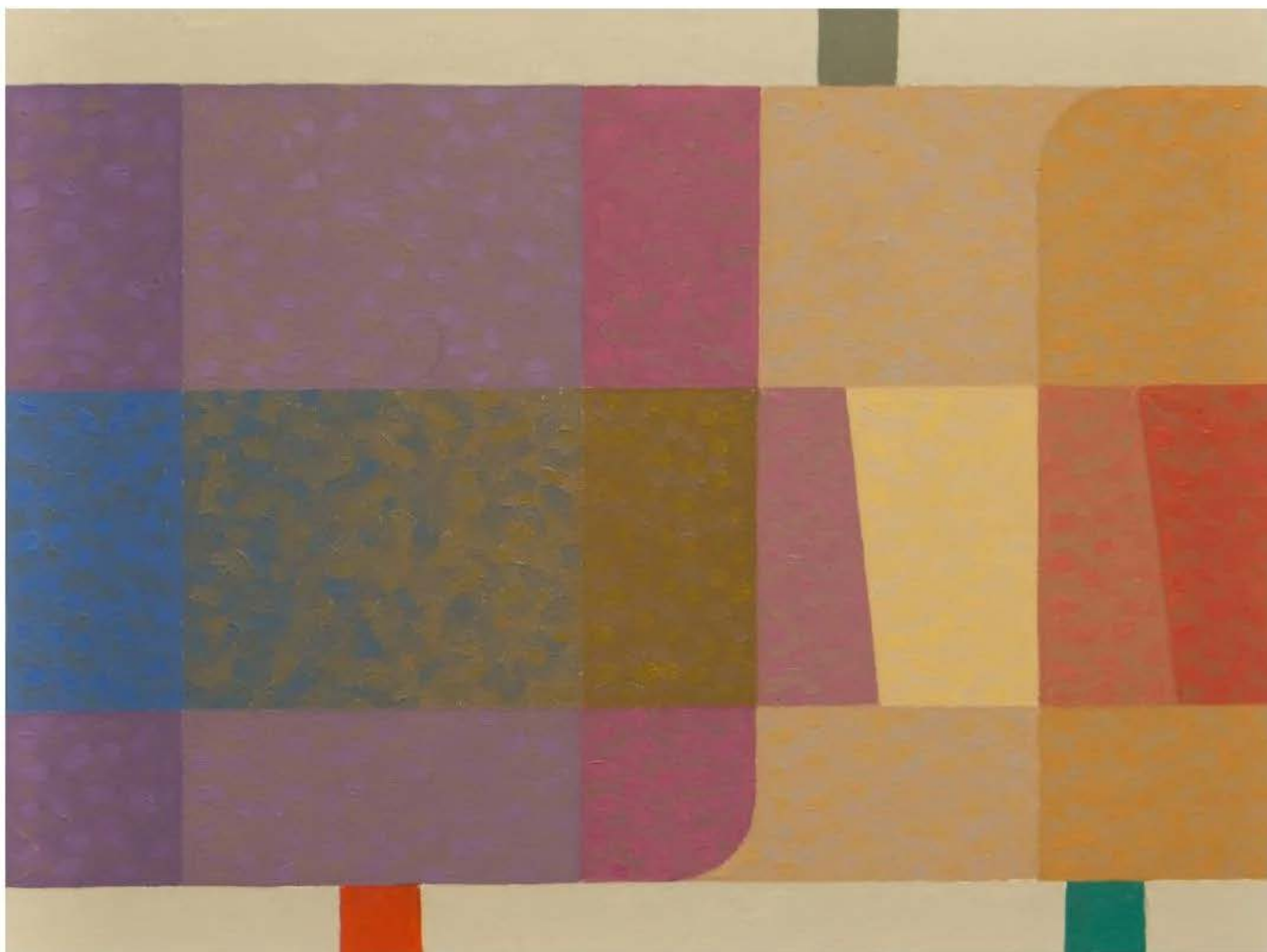
⁴ Salim Miguel e Eglê Malheiros (ele Líbano, 1924-Brasília, 2016; ela Tubarão, 1928), casal de escritores catarinenses, fundadores do movimento Grupo Sul, que revolucionou a pensamento artístico no Estado. Com intenso contato com Marques Rebelo, figuravam entre os escritores intelectuais envolvidos com a organização da histórica *Exposição de Arte Contemporânea de 1948*.

ENELÉO ALCIDES

Eneléo Alcides possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1993), graduação em Direito pela Universidade do Vale do Itajaí (1990), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998) e doutorado em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Realiza Pós doutorado na linha de História da Arte no PPGAV/UDESC, com supervisão da Profa. Doutora Rosângela Miranda Cherem. Atuou como professor universitário com ênfase nas disciplinas ligadas à antropologia e Direito de família. É procurador - advogado - consultor jurídico do BADESC - Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina e autônomo. Possui experiência na área de Direito, atuando principalmente nos seguintes temas: direito empresarial, direito de família, antropologia, interdisciplinaridade e sexualidade. Desenvolve atividades autodidatas na área de música e fotografia. Atualmente é gestor cultural exercendo a função de Diretor Geral da Fundação Cultural Badesc.



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 50 x 70 cm



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 40 cm

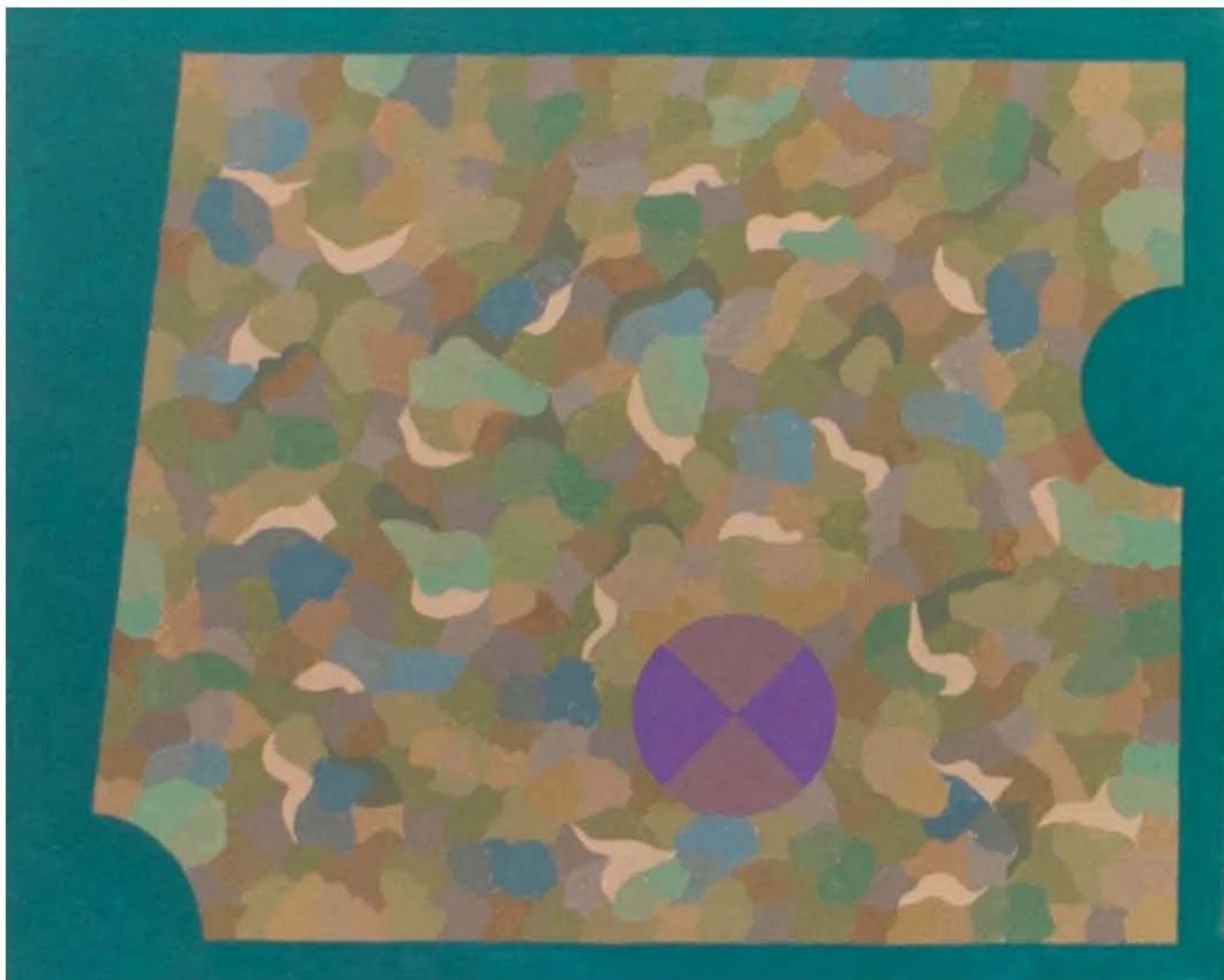
JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ: PENSAMENTO PICTÓRICO

Rosângela Miranda Cherem

Um pensamento pictórico que se elabora numa trajetória

José Maria Dias da Cruz (Rio de Janeiro, RJ 1935/ vive e trabalha em Florianópolis) começa a estudar pintura com Jan Zach¹ e desenho com Aldary Toledo² aos quatorze anos. Com pouco mais de vinte anos vai estudar pintura em Paris, sendo que os anos 50 e 60 marcam a fase inicial de sua formação, quando entra em contato com a pintura do começo do século XX, não através das reproduções impressas e sim por meio do contato frente a frente com os quadros. Esta experiência tem fortes implicações na formação aprimorada de seu repertório pictórico, mas o coloca definitivamente na contramão do ambiente artístico, em tempos de concretismo e neoconcretismo³. Segundo seu depoimento:

Parece-me que uma crise na pintura eclodiu a partir da década de sessenta do século XX e os discursos sobre sua morte recalçaram ainda mais a questão da cor. De minha parte continuei fiel à cor e aos coloridos, e nos meus estudos descartei o círculo cromático iluminista, o que me permitiu descobrir o cinza sempiterno como um pré ou pós-fenômeno. Redefini o rompimento do tom não mais como misturas pigmentares, mas como sobreposição no tom de sua pós-imagem, o que deu à cor uma dimensão temporal. Pensei nas cores abstratas substantivas, ideias platônicas nas quais a cor subsiste por si só. Pensei nas cores concretas adjetivas como um par que contém em si sua oposta e cuja condição é ser no colorido. Reinterpretei o serpenteamento



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm

vinciano. Estou imaginando a possibilidade de se pensar em uma geometria das cores. Hélio Oiticica afirmou que havia um problema importante na pintura contemporânea, a cor. Certamente percebeu o impasse a que chegara a pintura ao insistir na utilização de uma teoria cromática baseada no círculo cromático pós-newtoniano. Penso que, ao afirmar o fim da pintura de cavalete, ele não estava endossando o que muitos artistas e críticos afirmavam: a morte da pintura, mas condenava as pinturas realizadas no espaço remoto. Disse que a era da pintura de cavalete estava definitivamente encerrada, mas pensou no núcleo da cor, em sua dimensão temporal e espacializou a pintura ao realizar os relevos e os parangolés⁴.

Em 1968 dá início a uma série de trabalhos que ficam conhecidos como *Formulários*. Desviando-se das banalidades protocolares e das grafias meramente burocráticas de um escritório, processa o suporte das fichas impressas em que apenas preenche as prescrições do ambiente profissional, considerando a tela como um campo onde incidem as leituras cubistas, as figurações geométricas e abstratas, as questões da arte conceitual e pop. Nasce suas primeiras naturezas-mortas como modo de processar o espaço imediato, ao mesmo tempo em que engendra suas primeiras preocupações e interesses acerca do colorido na pintura, formulando gradativamente um entendimento sobre a cor abstrata (a que existe na lembrança e no pensamento, é substantiva) e a cor concreta (a que existe no mundo real, é adjetiva). Com este entendimento, tangencia a diferença conflituosa entre a percepção sensível e a linguagem, ao mesmo tempo em que leva adiante um jogo *bricoleur*, reconhecendo as questões que lhe interessam, mas sempre em interlocução com as leituras e observações de outros artistas e obras. A este respeito, o artista lembra:

*Fui trabalhar na Rede Ferroviária de Armazéns Gerais - AGEF. Era chefe a seção de Organização e Métodos. Escrevi as normas para a padronização dos formulários. Na verdade estava, inconscientemente, definindo meu projeto plástico. Na década de setenta percebi que esse projeto tangenciava algumas questões discutidas pelo movimento francês a respeito da superfície-suporte. Parei de pensar em pintura em 1960, por desilusão, falta de rumo, e de pintar em 1964. Três anos depois, quando retornei à pintura, dizia que o formulário era o suporte - um emaranhado de campos que se relacionavam entre si por subordinação ou coordenação. Dizia também que uma realidade poderia se desdobrar em outras, através das quais seria possível se ter uma infinidade de linhas de pensamento que teria seu limite em um estado de confusão. Foi nessa época que surgiu a geometria dos fractais e a teoria do caos. Meu trabalho tem algumas coisas em comum com essas descobertas científicas, mas não como ilustrações. Depois soube também que a lógica do terceiro incluído estava sendo discutida e percebi que também estava no mesmo caminho (...)*⁵.

Em alguns formulários estabelecia dois campos com signos diferentes, mas com o mesmo valor. Por exemplo: a figura de um cachimbo, relógio, maçã e suas respectivas palavras. Em alguns formulários concebia cada campo com uma tonalidade diferente, ou tendendo para um esverdeado ou avermelhado violáceo. Assim a lógica aristotélica do terceiro excluído era

FORMULÁRIO SIM NÃO NENH




NOME **J.M. DIAS DA CRUZ** | CÓDIGO **08-06** | SEXO **MASC** | ALTURA **1,69**

OBJETOS		SITUAÇÃO		RESPOSTA	
1	2	1	2	SIM	NÃO
SIM	SIM	NÃO	NÃO	SIM	NÃO
SIM	SIM	NÃO	NÃO	SIM	NÃO

OBSERVAÇÕES: **A FAVOR - SIM** | ASSINATURA: **JOSE MARIA** | DATA: **21-9-68**
CONTRA - NÃO | **OB | VIO** | **VISTO DIAS DA CRUZ**

FORMULÁRIO 06

FORMULÁRIO | NOME: **DIAS DA CRUZ**
 COD: **01** | DATA: **15-1-74**

	PRATO-RASO		FRUTAS
FRUTAS	MACÃ		CACHIMBO
PRATO RASO		RELÓGIO	
2	CACHIMBOS		

VISTO: **NATUREZA MORTA** | ASSINATURA: **JOSE MARIA**

• **FORMULÁRIO**, 1975 | óleo sobre papel colado em Eucatex | 45,5 x 73,5 cm

• **FORMULÁRIO NÚMERO 15**, 1974 | óleo sobre tela | 73 x 60 cm

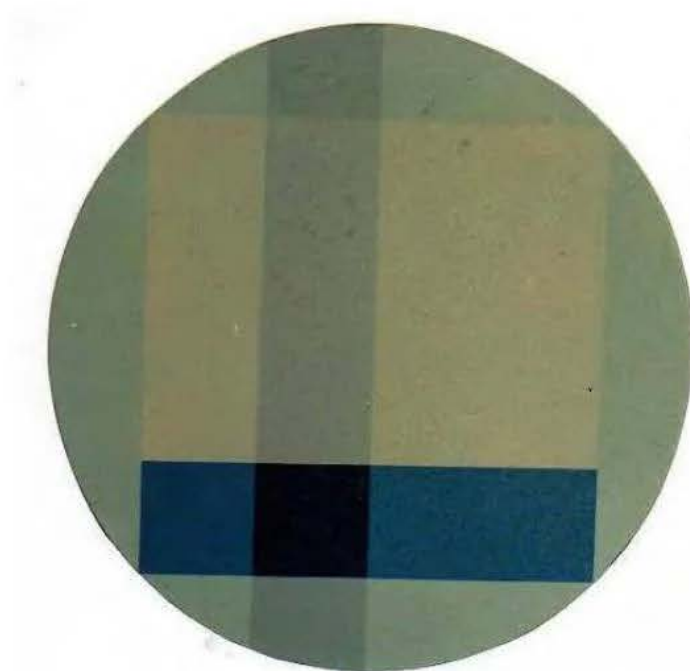
respeitada: A não é B. Mas baseado nos signos incluía um terceiro termo. Assim outro nível de realidade se estabelecia sem ferir o princípio de contradição aristotélico. Por ter intuído tudo isso, pude tocar meu trabalho com bastante liberdade e acabei descobrindo como desenvolver meu pensamento plástico.

Em 1986, combinando as lições de diferentes repertórios artísticos, sobretudo as releituras de Cezanne e Braque, com as abordagens desdobradas da abstração geométrica, aprofunda um entendimento sobre a cor cinza, compreendendo a dissolução da cor dentro de suas possibilidades de estudo e processo. De um lado, reconhece o cinza onipresente, o qual, segundo o artista *nos é interdito, pois está no colorido do mundo e não é alcançável porque seria preciso ver todos os coloridos de todos os lugares, sendo que nossos olhos só alcançam uma parte disso.* De outro lado, formula o conceito de cinza *sempiterno*, ponto que se manifesta no intervalo entre as cores, de onde partem e para onde confluem as cores, sendo causa e efeito do colorido, alcançado por meio de uma espécie de uma intuição perceptiva. Definido como o que não tem começo nem fim, refere-se a um não espaço e um não tempo; uma potência, um feixe de possibilidades suspensas. Para José Maria *trata-se de transportar para a tela um fenômeno que acontece no olho, dentro do que se poderia chamar de pré e pós- imagem, simultaneamente. Assim, na pré imagem as formas estão subordinadas ao colorido e as cores são concretas adjetivas. O cinza surge depois dos coloridos, na pós- imagem. Quando descartei o círculo cromático iluminista criei o cinza sempiterno como um pré ou pós-fenômeno, ou seja, as cores e os coloridos divergem e convergem para esse cinza, que é uma potência,. Isso me permitiu rever a pintura com outros olhos. Rilke em suas cartas sobre Cézanne percebeu que esse cinza não existe, mas que se manifesta em um colorido.*

Explorando o uso da textura para mostrar a dimensão temporal contida na pintura, nos anos 90 a escala de cores, literalmente, passa a fazer parte de suas telas. Explicitando a desnaturalização da cor, seu papel parece ser o de servir como uma espécie de gráfico pictórico, cujas possibilidades cromáticas são desenvolvidas especificamente para aquela tela em que o *infográfico* é apresentado.

Assim, o artista trata este recurso menos como uma legenda ou esboço e mais como uma espécie de partitura que permite entender de onde vem à lógica do colorido que apresenta em cada quadro. Decorre daí a presença do:

Rompimento de tom entendido não por meio do círculo de cores e sim pelos diagramas que abrem as possibilidades cromáticas, através do trajeto da cor em direção à sua oposta, lembrando que a qualidade da luz interfere na percepção do rompimento, complementando ou opondo. Ou seja, um tom considerado como cor concreta adjetiva se rompe, objetivamente, quando sobre ele se sobrepõe sua cor oposta, sua pós-imagem. Temos então uma distância entre a cor e sua oposta e a passagem entre elas é um ponto. Não é, como muitos teóricos afirmam, um problema de misturas pigmentares. Digo, então, que esse ponto, que não possui nenhuma dimensão, não é mais aquele definido pela geometria euclidiana, é um não espaço, um não tempo, uma potência. Como na natureza tudo está colorido, o cinza sempiterno é onipresente e nela se manifesta como um pré ou pós-fenômeno. Como todas as cores se rompem, o cinza



• SEM TÍTULO, 1986 | óleo sobre tela colada em compensado | 50 cm de diâmetro

• NATUREZA MORTA, 1992 | óleo sobre tela | 81 x 65 cm

sempiterno onipresente contém todas elas, ou seja, todos os coloridos, e assim este cinza é causa efeito de todas as cores e coloridos.

Ou seja, não mais as misturas pigmentares, tal como apareciam no círculo de cores de Newton ou Goethe, mas a sobreposição da pós-imagem no tom, onde a ênfase não está na mera percepção, mas num saber do olho acerca da apreensão do colorido.

Enfatizando, concomitantemente, o processo, tal como um professor que chama atenção para determinados aspectos de seu raciocínio, ou o registro, tal como um bailarino autoconfiante que não teme mostrar de onde provêm seus passos, acaba chegando à questão do *desenho pictórico*. Eis o caráter, ao mesmo tempo, indiciário e analítico, através do qual os *infográficos* de José Maria aproximam-se das notações pictóricas, mas distanciam-se do debate entre desenhistas e coloristas, uma vez que recusam a hierarquia desta discussão de resultado binário, em proveito de um raciocínio mais analógico.

Nos anos 2000 o artista apresenta o que chama de *Assemblage*, denominação dada pelo poeta Armando Freitas Filho, espécie de conteúdo reflexivo autonomizado, um recurso sobre o pensamento pictórico que transborda e realimenta a criação-formulação de um repertório onde confluem o intelectualivo e o poético. Distante dos registros sob forma de esboço ou estudos sobre papel, estes trabalhos também não se constituem como um tipo de livro de artista. Tampouco se aproximam dos três livros que o artista escreveu, onde apresenta um repertório mais conceitual e teórico sobre pintura, dotado de um caráter mais normativo sobre seus interesses e abordagens⁶. No lance em que, de um lado, operam a concisão e a síntese e, de outro, o inacabado e o incompleto, o que se apresenta é uma espécie de constelação, onde fragmentos de artistas, poetas e filósofos se justapõem e articulam, permitindo reunir razão e emoção através de camadas contendo diferentes distâncias temporais e consistências reflexivas. E assim, recorrendo a interlocuções pictóricas distintas para avançar em suas investigações plásticas, busca chegar a novos estágios e descobertas.

Signo gráfico assumido como obra para onde confluem as questões caras ao artista desde muito jovem, mas também ao autor de livros e ao professor de pintura, eis a recorrência das notações pictóricas que se colocam no mundo sob forma de obra, embora, neste caso, não a tela com infográficos, mas como escritos modulares e demonstrativos. Combinação entre obra e ferramenta *didática*, as *assemblages* também podem ser alcançadas como materialização das concomitâncias e persistências, recorrências e derivações daquilo que constitui as bases do seu repertório, construído e consolidado ao longo de sua trajetória artística. Importante lembrar que, mais recentemente, inclui reflexões sobre o desenho, além de apresentar algumas *assemblagens* na forma tubular, dotando-lhes da condição de objeto.

Assemblage

DO DESENHO - 2

"Arte dizo indizível, exprime o inexprimível, traduz o intraduzível." Leonardo da Vinci

O desenho, o espaço plástico e o suporte

Na década de 40 Mondrian declara que seus quadros com traços pretos horizontais e verticais, esbranquiçados, amarelos, azuis e vermelhos são desenhos a óleo. Pinto seus três últimos quadros.

Na década de 60 De Kooning apaga um desenho de Rauschenberg. Sol Lewitt substitui o papel pela parede como suporte e neste desenho com grafite. Nesses artistas o espaço plástico fica subordinado às formas.

Mondrian



d'après
Mondrian

Em Mondrian o espaço plástico fica colado na superfície do suporte, assim como nos outros artistas citados nesta assemblage.

Geraldo de Barros

Em Geraldo de Barros mais evidente fica um ritmo enquanto recorrência presente e, como nos artistas citados, prevalece a estrutura subjacente do suporte.



d'après
Geraldo
de
Barros

O gráfico e o pictórico

Não há o gráfico e o pictórico em termos absolutos. Um desenho colorido pode ser mais ou menos gráfico.

Pin. Anselmo - C. - - - - -
2018

A linha vinciana

Em Braque as linhas vincianas constroem um espaço plástico.



d'après Braque

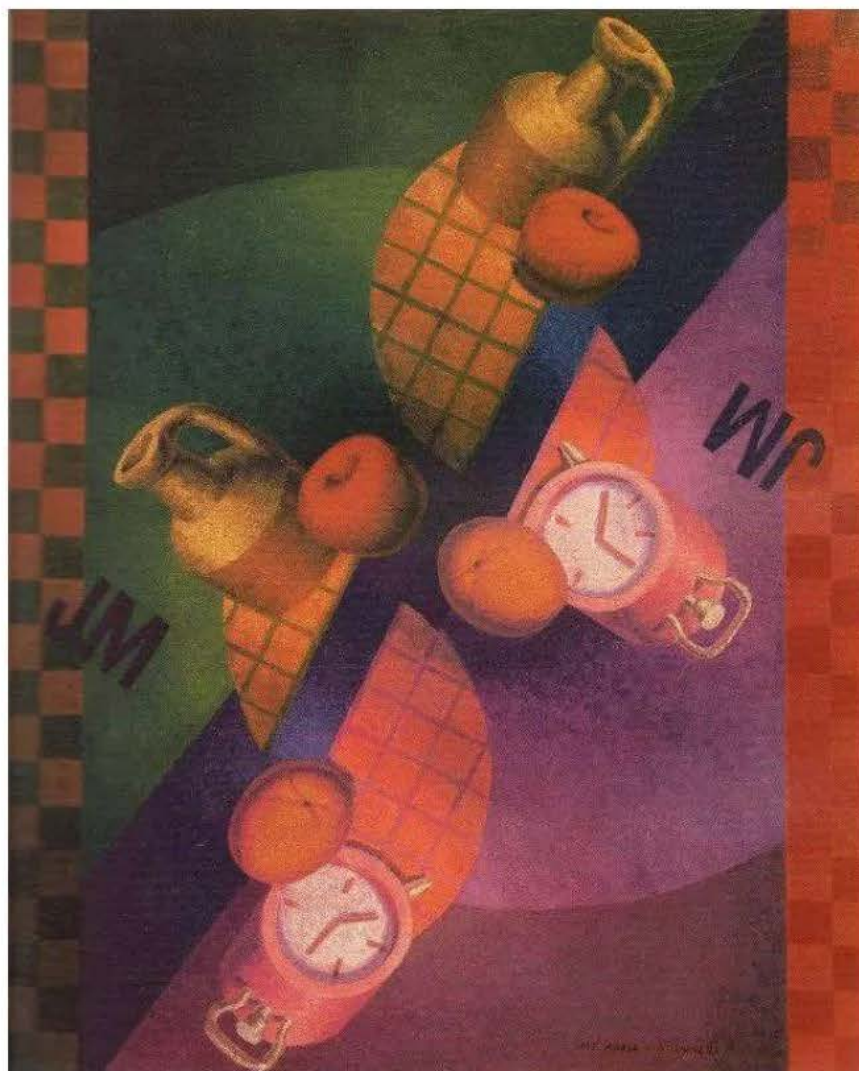
Um pensamento pictórico que se torna metapintura

Ao adentrar nas elaborações conceituais de José Maria, observa-se o predomínio de dois interesses contemplados em todos os seus trabalhos e procedimentos: cor e espaço. Ou seja, sua poética e fatura estão voltadas para pensar a lógica do colorido, onde o conhecimento pictórico se apresenta como uma verdade que só existe porque há uma pintura que se pensa através da cor, sendo que as formas estão a ela subordinadas. Se a condição da cor é ser no colorido, a questão cromática está indissociada do espaço pictórico. Se a cor é para ser pensada e o pigmento é para ser usado, é por meio da consciência do espaço plástico que se pode ultrapassar a estrutura subjacente da tela. Um exemplo pode ser apontado a partir de três frases referenciadas em Cezanne:

Entre o objeto e o pintor se interpõe um plano, a atmosfera. Quero chegar à perspectiva unicamente pelas cores. Pinto somente uma fração do espaço. Na primeira frase o mestre de Aix cria um espaço plástico não mais remoto, mas à frente do suporte, portanto um que coincide com o espaço imediato. Na segunda rompe com a perspectiva renascentista, uma idealização que considera somente a visão mono ocular, e o pintor a considera, naturalmente, como bi ocular. E na última me leva a pensar em um colorido total e com uma dimensão sempiterna, que estaria na zona do sagrado e que nos é interdito.

Bem verdade que para chegar a uma formulação mais amadurecida sobre a relação cor e espaço no campo pictórico, José Maria percorre um longo caminho para processar as lições de Albers, Kandinsky, Paul Klee. Leva em consideração os diferentes modos de pensar o espaço e o colorido, assimilando as lições medradas longamente no cubismo, considerando a singularidade com que cada artista relacionou forma e cor. É assim que aponta para Cezanne e sua compreensão de que só se pinta uma fração do espaço. Destaca em Braque o fato de que o espaço plástico é mais pictórico. Olha para Picasso e reconhece seu entendimento de que o espaço plástico é mais remoto do que imediato. Destaque para o fato de que conhecer estes artistas e seu entendimento não significa adotá-los, conforme pode-se observar: *André Lhote em seu livro Tratado da paisagem dizia que o pintor devia escolher uma ou outra escala. Em vários quadros meus utilizei as duas escalas. Segue um exemplo.*

Por outro lado, tanto nas pinturas como nas *assemblagens*, a interlocução com outros pintores permite ir formulando e reafirmando entendimentos. Assim, por exemplo, para destacar a construção e consciência do espaço pictórico, José Maria observa as paisagens imaginantes de Guignard, sua visão cromática e perspectiva multifocal, em clave mais oriental e sincrética, contraponto à visão monocular, em clave mais ocidental e analítica. No esquema multifocal de Paul Klee aponta as cores em movimento e ritmo, desse modo assimiladas pela sua *recorrência pressentida*. Em Leonardo da Vinci, referencia a questão do *serpenteamento*, refletindo sobre a solução que o renascentista encontrou para mostrar na pintura, a variação no campo olhado com um olho de cada vez, ou seja, pintou as possibilidades de alcance do olho em relação aos corpos dispostos espacialmente, obtidas por meio de modulação (rompimento de tom) e



• **ESPIRAL**, 1973 | óleo sobre tela | 72 x 59 cm

modelação (nuances de cor). Assinala que Degas e Cézanne compreendem os ensinamentos de Leonardo da Vinci e consideram os limites dos corpos e da visão bi-ocular. Destaca o fato de que ambos reconhecem o campo de visão periférica de cada olho, só que constroem uma cenografia pictórica com ambos os olhos, privilegiando a *visão cromática*.

Ao romper com os impressionistas, Cézanne não mais pensou nas cores e coloridos a partir do círculo cromático iluminista, portanto não mais colorindo a partir de uma escala baseada na ordem das cores do espectro. Daí ter afirmado que a luz não existe para o pintor e que somente um cinza reina na natureza. Para mim esse é o cinza sempiterno, um não espaço e um não tempo, causa e efeito dos coloridos. Esse cinza resulta do rompimento do tom que dá uma dimensão temporal à cor. Assim percebemos em Cézanne uma escala na qual são introduzidos os rompimentos dos tons. É onde se encontra uma demonstração do serpenteamento (...).

Há uma ideia de linha que está impregnada em nosso pensamento, esta que foi definida pela geometria euclidiana, mas é preciso considerar também a linha vinciana. A linha euclidiana é abstrata substantiva. A linha vinciana é concreta adjetiva. A linha euclidiana é um traço que cria uma forma no suporte e permite que tenhamos uma ideia do espaço plástico. A linha vinciana é um traço que serpenteia (tem uma potência), e que cria um espaço no suporte, que deixa de sê-lo para ser o suporte de uma consciência do espaço plástico. O serpenteamento e o cinza sempiterno têm em comum essa potência que anima o espaço e, entre outras coisas, também uma visão do mundo mais objetiva do que idealizada. Daí Cézanne ter afirmado que a linha não existe em absoluto. Então um desenho que considera essas linhas euclidianas, sendo mais uma ideia do que um fenômeno, ou seja, somente existente em nossos cérebros (...).

Considerando alguns pintores barrocos e a questão da modulação e modelação das cores, afirma que *sempre parto do entendimento de que a pintura é transposição de uma imagem construída sobre idéias, figuras retransportas em superfícies planas que buscam ser vistas e percebidas como realidade*. Nos quadros de Poussin observa como este pintor levou mais longe a modulação e se indagou sobre a questão da cor local. Em Rubens considera como pintou nos mesmos quadros, esquemas cromáticos diferentes, ou seja, ora modulando ora modelando para criar novos coloridos. Em Rembrandt reflete sobre como utilizou o rompimento de tons escuros para chegar à luz e em Zurbarán, como sua técnica, se aproxima do cinza sempiterno. Em El Greco enfatiza os rompimentos de tom e sua construção do espaço plástico, como enfrentou o problema de jogar com a sobreposição e as exterioridade.

No quadro na década de setenta, quando ainda não utilizava o cinza sempiterno, tentei excluir um ponto de gravidade. Há a presença da cor subordinada às formas. A composição apoia-se no úmero de ouro. Usou-se duas escalas cromáticas: uma dos alaranjados passando pelos esverdeados até os azulados para as sombras; outra, dos alaranjados passando por violáceos até os azulados para as sombras. Criei vários conjuntos: uma pera, uma laranja e

uma maçã; ou uma maçã, uma laranja e uma pera. Esses conjuntos desdobram-se acima e em uma pera no primeiro plano, e no segundo uma laranja e o signo M para a maçã, e abaixo em maçã no primeiro plano, e no segundo uma laranja e o signo P para a pera.

Na obra a seguir exclui as cores e enfatizei os contrastes claros e escuros considerando o ritmo tonal enquanto recorrência pressentida.

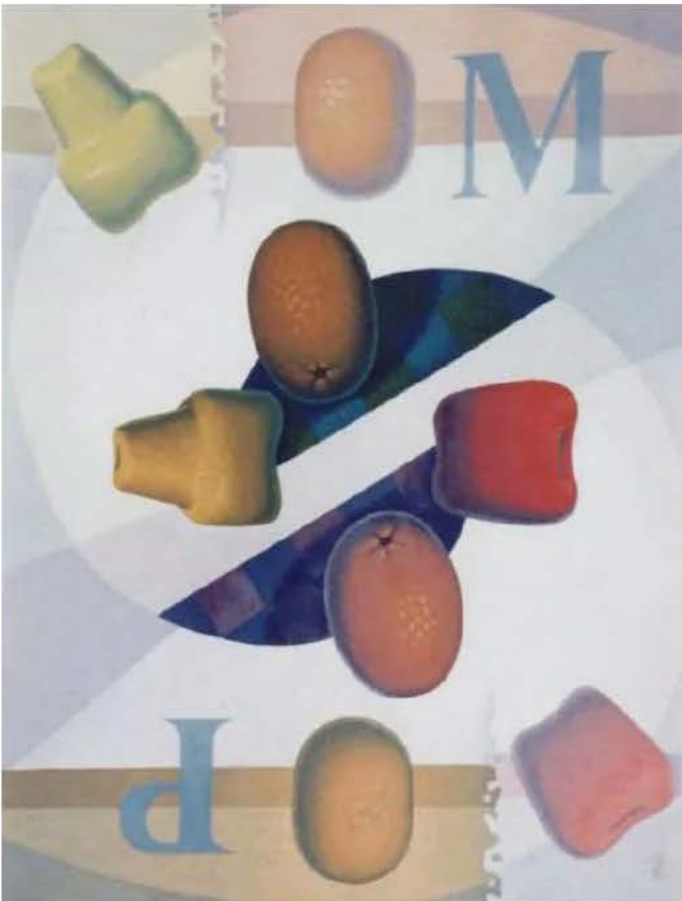
Privilegiando uma geometria não euclidiana, mais próxima, por exemplo, dos fractais e de outras topologias, elabora uma geometria das cores, cujos coloridos não são meras manchas e sim áreas coloridas definidas. Movido menos pela resposta conclusiva e mais pela busca incessante, procura compreender o colorido, considerando tanto as maçãs de Cezanne e as pinturas de Rothko, ou seja, não pela importância do mais figurativo ou abstrato. Premeditando em suas telas a tensão entre o colorido e o *cinza sempiterno*, também recorre à figuração das bandeiras, além dos círculos coloridos e flutuantes que insere em suas pinturas como ícones das maria-sem-vergonhas. Eis a questão do campo de luz na tela como um campo vibratório e de riqueza cromática como um fenômeno da percepção. Ou seja, para José Maria não se trata da criação de um colorido, mas da criação de um fato plástico:

Pressupondo que perceber é destacar, o artista constrói um campo de cores que escapa do centro, cujo cm colorido que não se deixa assimilar pelo entorno: Cita-se Braque. Escrever não é descrever, pintar não é representar. A imagem de uma flor, uma maria-sem-vergonha, tão desprezada por alguns paisagistas, um círculo com as cores rosa e verde amarelado, exige um espaço exclusivo. A potência do cinza sempiterno coloca-a no colorido que esse cinza engendra, tal como se observa a seguir:

O gesto pictórico e o desafio de ver e pensar a cor

Vem de muito tempo o esforço de artistas e teóricos para abordar as camadas que envolvem o problema da cor, bem como a relação entre o visível (pintura) e o legível (escrito), o que está dentro e o que está fora do olho, dentro e fora da pintura. O desafio permanece para cada artista: como fazer da pintura um campo onde incidem as inquietações que pertencem ao olhar do pintor? Mas também persiste para o teórico: como alcançar as singularidades do campo reflexivo tão caro a cada um?

Em A interpretação dos sonhos, Freud observa que sonhamos com imagens, mas só podemos processá-las por meio da linguagem. Entre o sonho como atividade imaginante e a consciência que tenta realizar a sempre incompleta tarefa de processar as imagens sonhadas destrinchando as estruturas da percepção, há um árduo caminho. Digamos então, que ao longo do século XX os sonhos pictóricos mudaram bastante, se forem consideradas importantes tradições que lhe precederam. As questões estilísticas e meramente técnicas, bem como as simbologias compartilhadas implodiram. Tão importante como a perspectiva foi para o renascimento, a



• **ESPIRAL**, 1976 | óleo sobre tela | 73 x 60 cm



• **ESPIRAL**, 1976 | Grafite sobre papel A4

pintura se afastou da figuração e da abordagem narrativa muito precisa, buscando novas regras composicionais baseadas no poder do arbítrio para definir, por exemplo, campos de cor para além da intuição, inspiração ou improvisação. Em muitos casos, é a própria tela que define as proporções entre fundo e superfície sem hierarquia nem centralidade, deslindando novos conjuntos para compor o todo pictórico.

Ao iniciar sua educação na visualidade artística, considerando o repertório trazido pela vanguarda dos findos oitocentos e primórdios século em que nasceu, José Maria toma para si com notável empenho e coerência o entendimento de que a relação entre as cores é reflexiva. Em nenhum momento se afasta do desafio de pensar de modo consistente a construção da superfície pictórica como espaço cromático, buscando um outro modo de relacionar o interior e o exterior dos fenômenos que implicam o olho. Assim, toma para si o desafio de realizar uma investigação fenomenológica sobre a natureza da percepção colorida, explorando possíveis relações entre campo perceptivo e campo pictórico. Eis a empreitada de uma vida: como fazer incidir num mesmo espaço as questões relativas ao colorido pigmentar e a percepção dos fenômenos óticos? O artista não parece ter chegado a respostas muito definitivas, tampouco desiste de seguir procurando.

NOTAS

¹ Jan Zach (Slany, Tchecoslováquia, 1914 - Oregon, Estados Unidos, 1986) frequentou a escola Superior de Artes Industriais e a Academia de Belas Artes em Praga. Foi assistente do arquiteto e escultor cinético Zdenek Pesanek. Trabalhou inicialmente como pintor de cartazes publicitários para cinema, e a seguir na montagem de diversas feiras da municipalidade de Praga. Em dezembro de 1938, chegou aos Estados Unidos para montar o pavilhão da Tchecoslováquia na Feira Internacional de Nova York(...) Chegou ao Brasil em 1940, permanecendo até 1951. Expôs individualmente no Museu Nacional de Belas Artes em 1944 e nas seções mineira (1946) e carioca (1948) do Instituto de Arquitetos do Brasil. Em 1950, por sugestão do escritor Marques Rebelo, para cujo apartamento no Rio de Janeiro realizou um mural (...). Entre 1951 e 1957, residiu no Canadá, tendo ali dirigido a Escola de Belas Artes de Alberta, que largou para fundar sua própria escola de pintura e escultura, Contratado para ensinar escultura no Northwest Institute, em Eugene, Oregon, mudou-se para os Estados Unidos em 1958, onde residiu e trabalhou até a morte. In: *Catálogo das Artes*. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Jan%20Zach/>>.

² Aldari Toledo (1915-2000 Rio de Janeiro / Rio de Janeiro) foi pintor, desenhista, arquiteto é mais conhecido por seu projeto para a Fazenda São Luiz/Hermenegildo Souto Maior (1942), publicado nos célebres catálogo e exposição Brazil Builds organizados pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, em O restante de sua obra, no entanto, ainda é desconhecido para o grande público. (...) Formado pela Escola Nacional de Belas Artes em 1939, foi engenheiro-arquiteto do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários, chegando ao cargo de diretor do Departamento de Engenharia, nos anos 1950, junto a Carlos Leão. In: MARQUES, André. *A trajetória de Aldary Henriques Toledo em Cataguases. A trajetória de Aldary Henriques Toledo em Cataguases. III cats - Congresso de Arquitetura, Turismo e Sustentabilidade. Cataguases MG 2016.* Disponível em: <<https://docplayer.com.br/74265700-A-trajetoria-de-aldary-henriques-toledo-em-cataguases.html>>.

³ Na América do Sul, logo após o fim da segunda guerra mundial, alguns artistas se articularam: Emilio Pettoruti, Torres Garcia e Marques Rebelo. O objetivo era o de fortalecer os laços culturais dos países do Cone Sul: Brasil, Uruguai, Argentina e Chile. Marques Rebelo tomou a iniciativa e depois de uma troca de correspondência com Pettoruti, e com o apoio do Itamarati, organizou uma exposição de vinte artistas modernos e jovens brasileiros e que foi inaugurada em 17 de agosto de 1945 em La Plata. Essa exposição, a primeira de artistas brasileiros a sair do Brasil, percorreu dezessete museus do Uruguai e da Argentina. Dentre os artistas: Portinari, Milton Dacosta, Pancetti, Santa Rosa, Iberê Camargo, Guignard, Di Cavalcante, Burle Marx, Percy Lau e outros. Embora nem todos pudessem comparecer, também foram convidados Cícero Dias, Lasar Segall e Carlos Scliar. Além da exposição, foram convidados para palestras na Argentina vários escritores, que tiveram, entre outros, suas obras traduzidas para o espanhol. Era intenção de Marques Rebelo, fundar vários museus. O primeiro a funcionar foi o de Santa Catarina, registrado oficialmente em 1949. Sobre o MAM do Rio transcrevo um depoimento do próprio Marques Rebelo: "E mais outra lição: trabalhei durante dez anos na difusão das artes plásticas. Modéstia à parte, com inteligência, entusiasmo, devoção, desprendimento – há provas. Um dia viram que era tempo de haver um grande museu. Convocaram 50 pessoas para a sessão fundatória. Compareceram 41, e três delas, que eu conhecia, não tinham em casa um único quadro. Estabeleceram 40 lugares de diretoria, comissões, etc., e se fez imediata eleição. Somente um dos presentes não foi eleito – eu." O Embaixador Jozias Leão foi solidário a Marques Rebelo. Daí, entende-se porque não doou para o museu recém-criado sua vasta e importante coleção de mais de dois mil artistas modernos europeus, entre eles Braque, Picasso, Matisse, Mondrian, Kandinsky, Juan Gris, enfim, o que se fez de mais importante em pintura na primeira metade do século XX. O embaixador tentou, então, criar um museu para abrigar sua coleção. Tentou doá-la para o Estado da Guanabara, depois São Paulo e Brasília, mas nada conseguiu. Desgostoso, vendeu toda sua coleção para o exterior. Eu tinha quatorze e, frequentei com muita assiduidade essa coleção. Formei meu entendimento de arte e, em particular de pintura, olhando diretamente e refletindo sobre este manancial. Conforme depoimento do artista para a curadora durante os preparativos para sua exposição em Florianópolis no primeiro semestre de 2018.

⁴ Todos os depoimentos que constam neste texto, devidamente assinalados em itálico, foram prestados pelo artista para a curadora durante os preparativos para a sua exposição em Florianópolis no primeiro semestre de 2018.

⁵ Todos os depoimentos que constam neste texto, devidamente assinalados em itálico, foram prestados pelo artista para a curadora durante os preparativos para a sua exposição em Florianópolis no primeiro semestre de 2018.

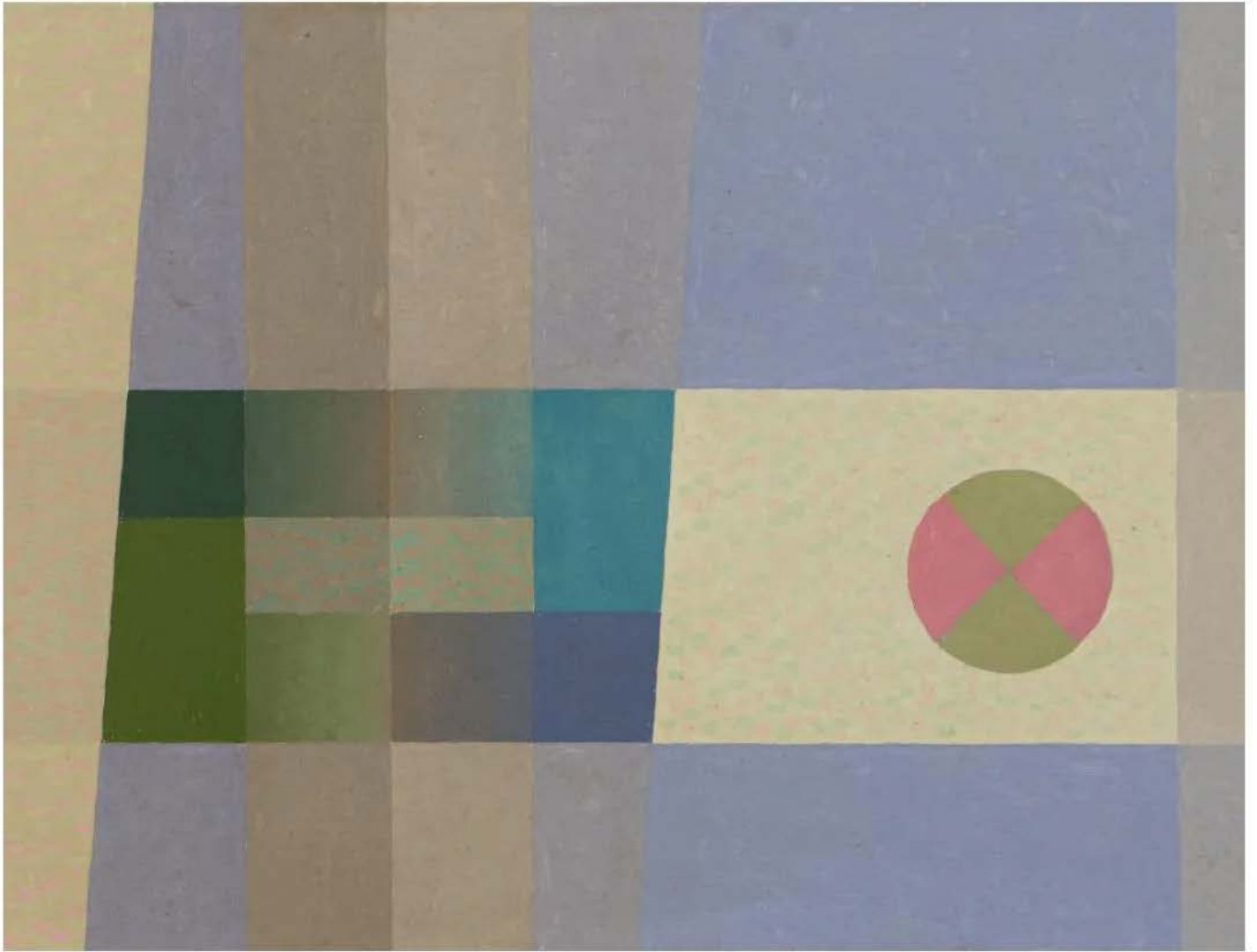
⁶ CRUZ, José Maria Dias da. *Interiores da reflexão*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2001.

CRUZ, José Maria Dias da. *A cor e o cinza: Rompimentos, revelações, passagens*. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2001.

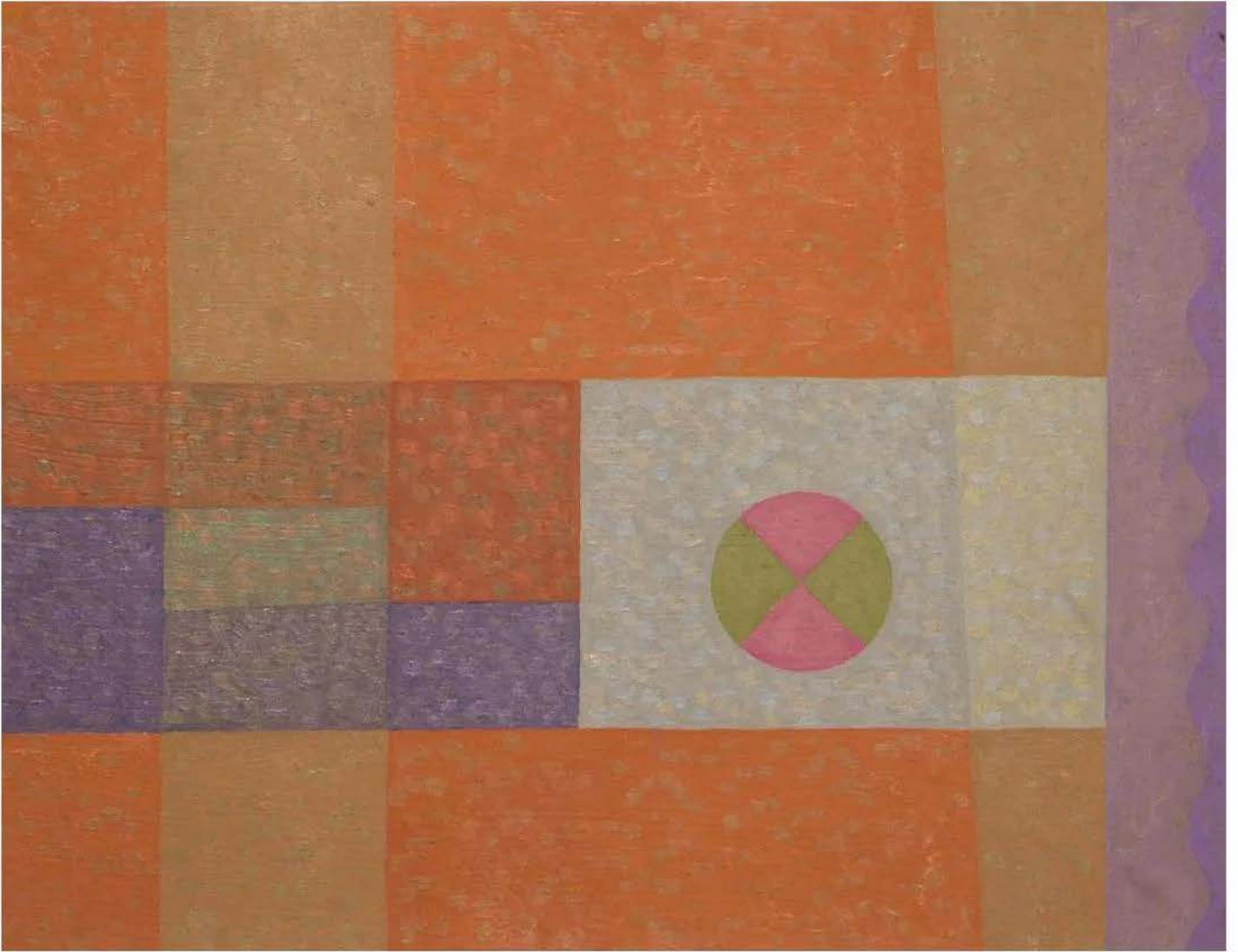
CRUZ, José Maria Dias da. *O cromatismo cezanneano*. Florianópolis: Ed. do autor, 2010.

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada ACERVOS E ARQUIVOS ARTÍSTICOS EM SANTA CATARINA, IMPLICAÇÕES E CONEXÕES.



• SEM TÍTULO (detalhe), 2015 | óleo sobre tela | 40 x 60 cm



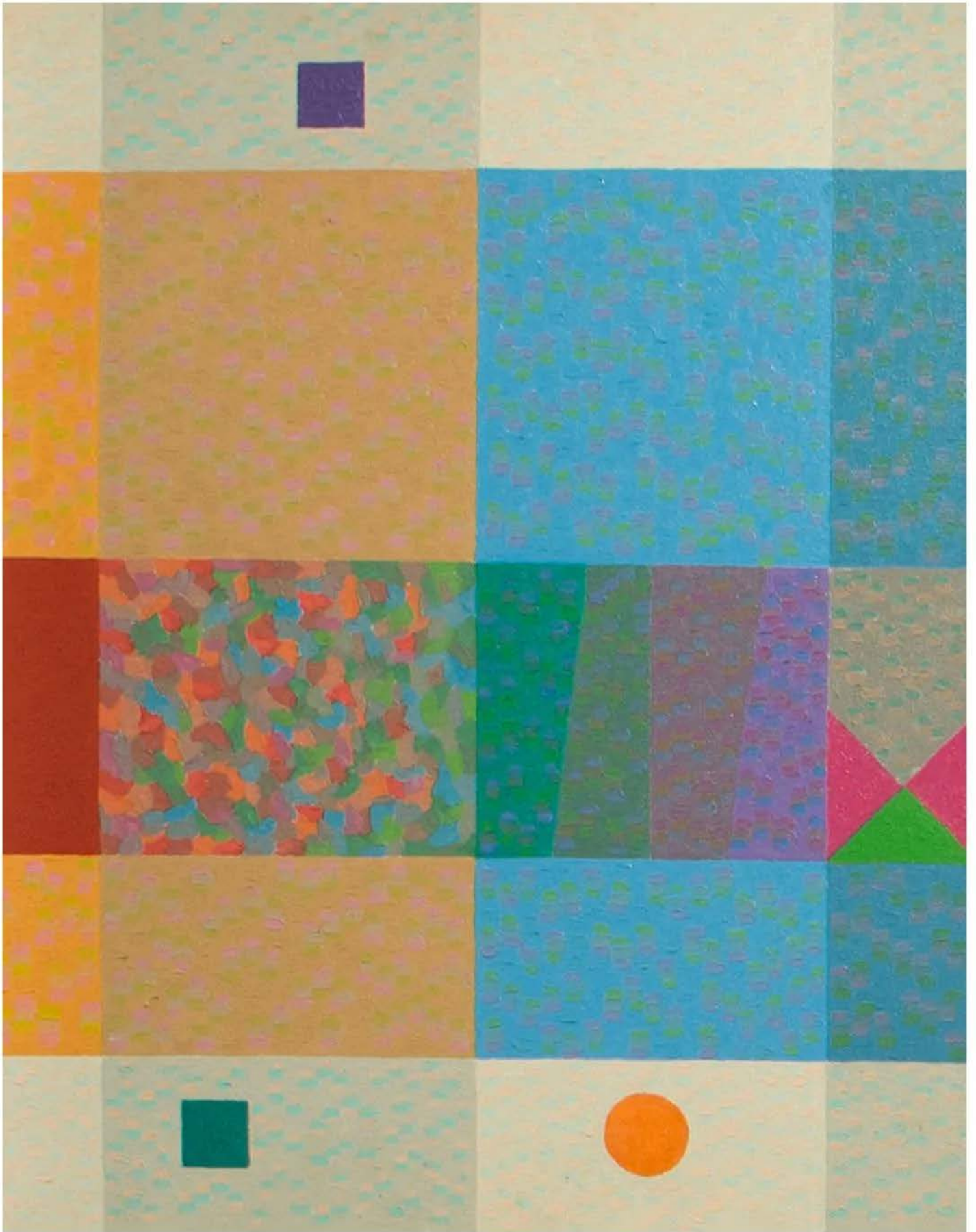
• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 30 x 40 cm



• SEM TÍTULO, 1993 | óleo sobre tela | 46 x 55 cm



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 30 x 40 cm



• SEM TÍTULO, 2010 | acrílica sobre tela | 50 x 40 cm | acervo TNT Galeria Arte

ANOTAÇÕES SOBRE AS CORES E COLORIDOS

José Maria Dias da Cruz

*Em cada dez pintores apenas um é colorista.
Diderota questão cor na arte contemporânea*

Hélio Oiticica escreveu, na década de sessenta, que havia um problema na pintura, a cor. Declarou então que a era da pintura de cavalete estava definitivamente encerrada. Seguiu seu caminho “especializando” a pintura. Pergunta-se: o problema continua? Creio que sim.

Creio que esse problema da cor na pintura pode estudado a partir dos artistas pós-impressionistas do final do século XIX.

Van Gogh e Odilon Redon, aos se referirem ao rompimento do tom, afirmaram que se misturássemos um laranja e um azul puros em quantidades iguais obteríamos um cinza absolutamente *incolor*. Apoiavam-se no círculo cromático iluminista que pretendia, racionalmente, explicar todos os fenômenos cromáticos da natureza. Já Guaguin afirmou que a cor era enigmática. E se perguntou se deveríamos pintar uma sombra azulada ou o mais azul possível. Instalaram-se suas dúvidas. Sendo a cor enigmática, como racionalizá-la? Deveria usar a cor adjetivada ou idealizada? Já Cézanne afirmou que a luz não existe para o pintor, tem que se substituída por outra coisa, à cor. No final de sua vida diz que não realizou e nem realizará nada do que pretendia e que fora um primitivo pelas coisas novas que descobrira. Já Seurat, baseado no livro de Chevreul, realizou uma obra ancorada em princípios científicos. Estudou a divisão do tom baseado no círculo cromático iluminista. Seurat foi seguido por Paul Signac e esse método foi classificado pela crítica como pontilhismo, que é apenas um procedimento e não uma questão teórica.

No início do século XX duas retrospectivas importantes são realizadas em Paris em 1902 e 1904, a de Van Gogh e Gauguin respectivamente. Matisse, então, inicia o movimento fauvista. Afirma

que as cores devem ser puras e obedecer à emoção. Diz ainda que não quer pintar como Signac, que escolhe uma cor ou outra, baseado em princípios teóricos, princípios estes baseados no círculo cromático iluminista. Matisse é seguido por Braque, Vlaminck, Derain e muitos outros pintores. Sem uma base teórica forte o fauvismo dura apenas dois anos, de 1905 a 1907. Em 1906 é realizada a retrospectiva de Cézanne. Um ano depois Braque dá início aos primeiros quadros cubistas e começa a usar o rompimento do tom que tem uma dimensão temporal. É seguido logo por Picasso. A crítica não percebendo toda a riqueza dos rompimentos de tons dinamizando o colorido com uma dimensão temporal, afirma que os cubistas resumiram suas paletas aos ocres, cinzas e pretos. Ao utilizar o rompimento do tom, agora percebo, Braque anima a pintura graças ao serpenteamento vinciano e o cinza sempiterno, modulando, portanto, e isso permanece em toda sua obra, ao contrário de Picasso, que depois de 1914 passa mais a modelar. E assim, com poucas exceções, outros pintores cubistas.

“A modulação por toques distintos puros e segundo a ordem do espectro foi a invenção propriamente cezanneana pra atingir o sentido háptico da cor.” Gilles Deleuze, Francis Bacon - Lógica da Sensação. Claro, essa observação do filósofo de que Cézanne em seu cromatismo seguia a ordem das cores não é uma conclusão a que o filósofo chegara, mas uma citação do que se dizia comumente.

Alguns impressionistas utilizaram em seus quadros duas escalas básicas para a passagem luz sombra que obedeciam a ordem das cores do espectro. As duas escalas: 1 - laranja, amarelo, verde e azul; 2 - laranja, vermelho, violeta e azul.

Cézanne ao romper com os impressionistas não mais pensou nas cores e coloridos a partir do círculo cromático iluminista, portanto não mais colorindo a partir de uma escala baseada na ordem das cores do espectro. Daí ter afirmado que a luz não existe para o pintor e que somente um cinza reina na natureza. Para mim esse é o cinza sempiterno, um não espaço e um não tempo, causa e efeito dos coloridos. Esse cinza resulta do rompimento do tom que dá uma dimensão temporal à cor. Assim percebemos em Cézanne uma escala na qual são introduzidos os rompimentos dos tons. Portanto uma escala que em nada obedece a uma ordem das cores do espectro.

Citemos então Guaguin: “Esforcei-me para provar que os pintores, em nenhum caso, precisam do apoio e instruções dos homens de letras. Esforcei-me lutando contra todas essas resoluções que se transformam em dogmas e que desorientam não somente os pintores, mas o público. Afinal, quando compreendermos o sentido da palavra liberdade.” De minha parte creio que devemos hoje procurar fazer um discurso da teoria da pintura e não fora dela.

Continuemos. Em meados do século XX tivemos alguns estudiosos das cores, Kandinsky, Klee, Albers e Itten, mas todos ainda considerando o círculo cromático iluminista. Alguns coloristas surgiram depois, poucos, certamente pelo fato de os pintores considerarem um olhar não pelo simples aspecto, mas um prospectivo que implica em um saber do olho, como nos adverte Poussin. Esses coloristas não se apoiaram tanto nesse círculo cromático iluminista, mas também não criaram nenhuma outra teoria cromática para substituí-lo. O curioso é que Rudolf Arnheim



• SEM TÍTULO, 2019 | óleo sobre tela | 50 x 60 cm

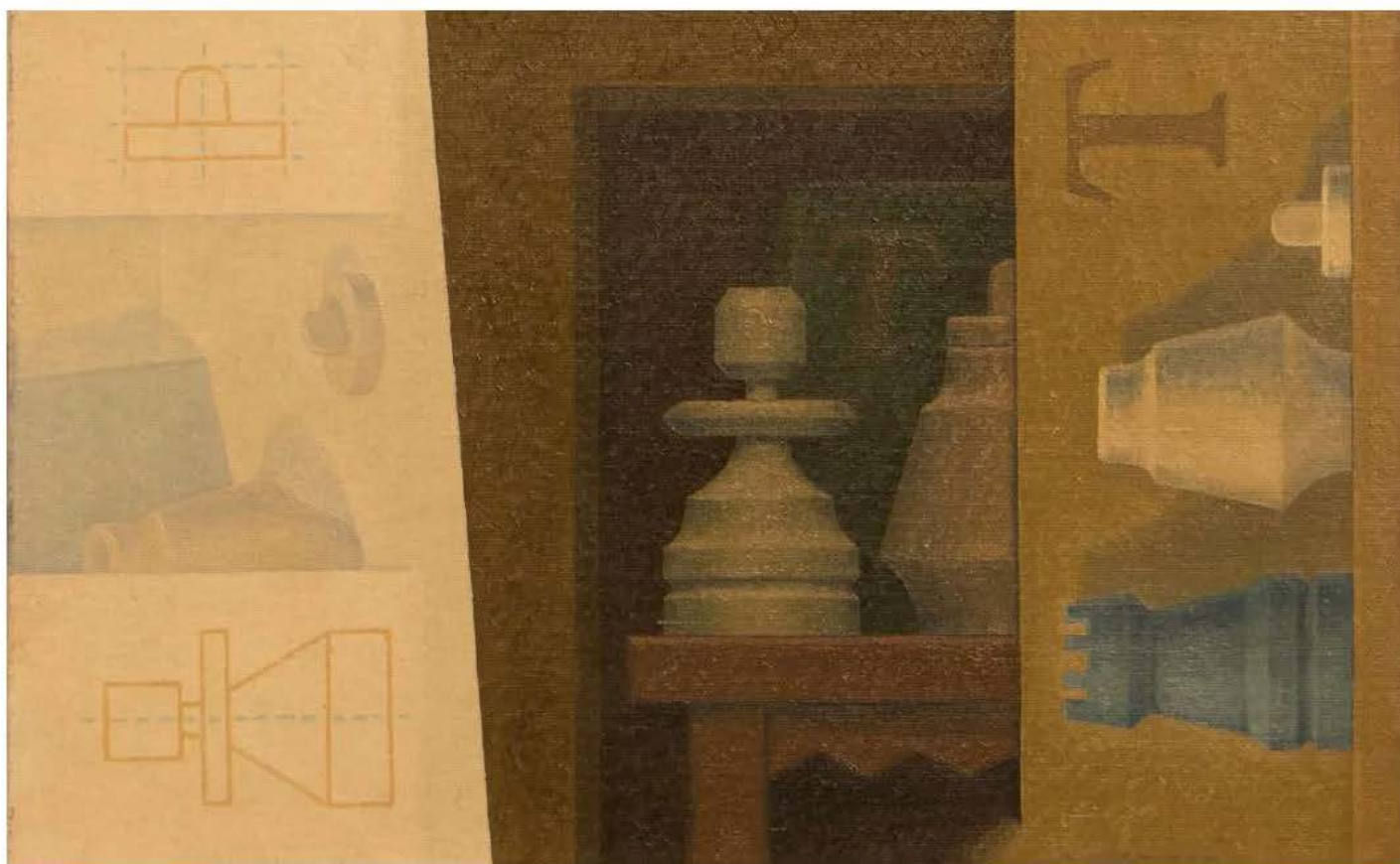
me seu livro *Arte e percepção Visual* percebe a inadequação desse círculo cromático e propõe até outra teoria, mas nada convincente. Vale notar também que Mondrian, já no fim sua vida, declara que seus quadros em branco preto e as três primárias não passam de desenhos coloridos.

Parece-me que essa crise na pintura que eclodiu a partir da década de sessenta e os discursos sobre sua morte recalçaram ainda mais a questão da cor. Claro, isso não impediu que grandes artistas com novas ideias surgissem como acima anotamos.

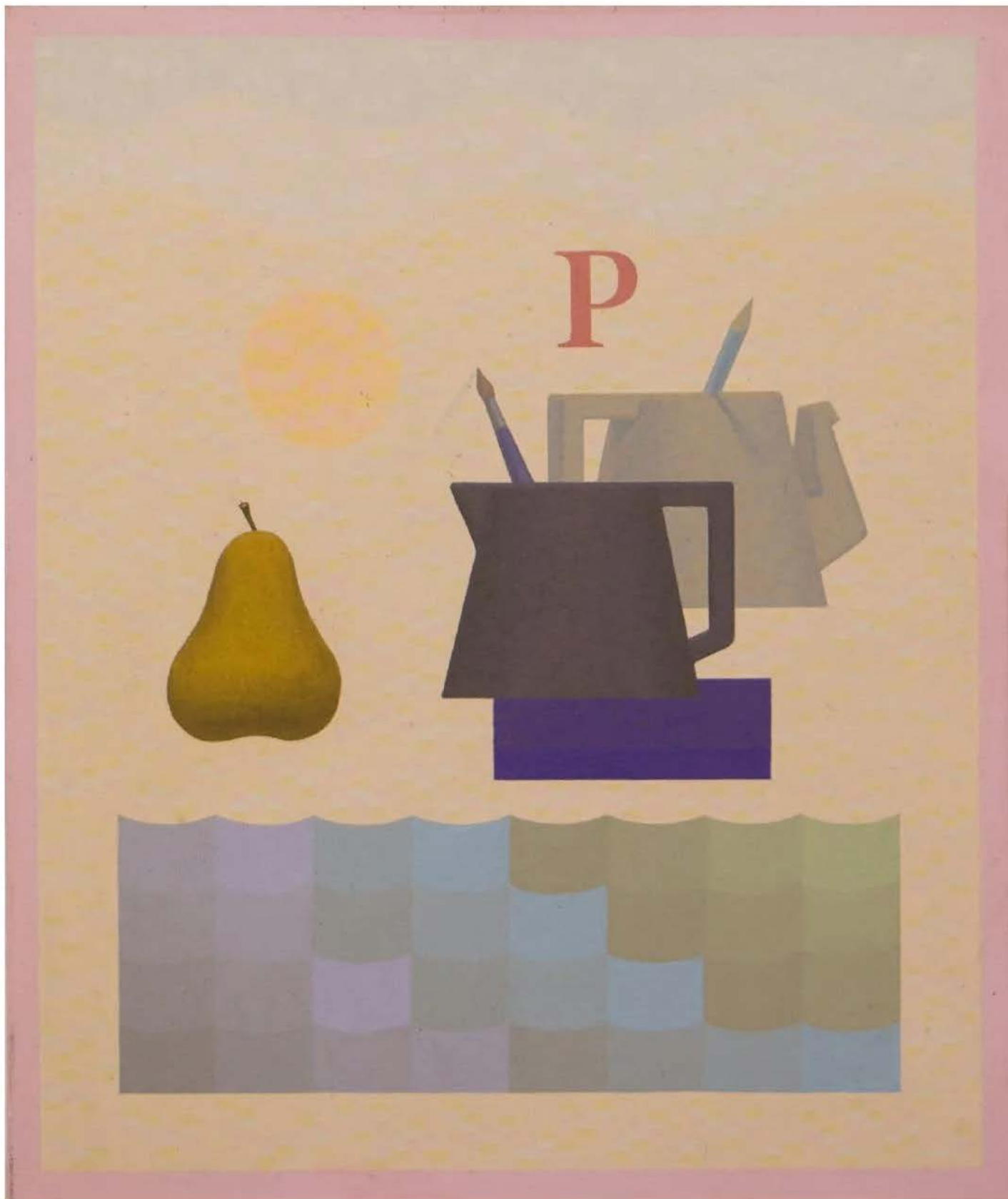
De minha parte continuei fiel à cor, e nos meus estudos descartei o círculo cromático iluminista, o que me permitiu descobrir o cinza sempiterno como um pré ou pós-fenômeno. Redefini o rompimento do tom não mais como misturas pigmentares, mas como sobreposição no tom de sua pós imagem o que deu à cor uma dimensão temporal. Pensei nas cores abstratas substantivas, ideias platônicas nas quais a cor subsiste por si só. Pensei nas cores concretas adjetivas como um par que contém em si sua oposta e cuja condição é ser no colorido. Reinterpretei o serpenteamento vinciano. Estou intuindo que podemos baseado na topologia, pensar uma geometria das cores. Mas, assim como Cézanne, me sinto como um primitivo pelas coisas novas que descobri. Muitas ainda são as dúvidas.



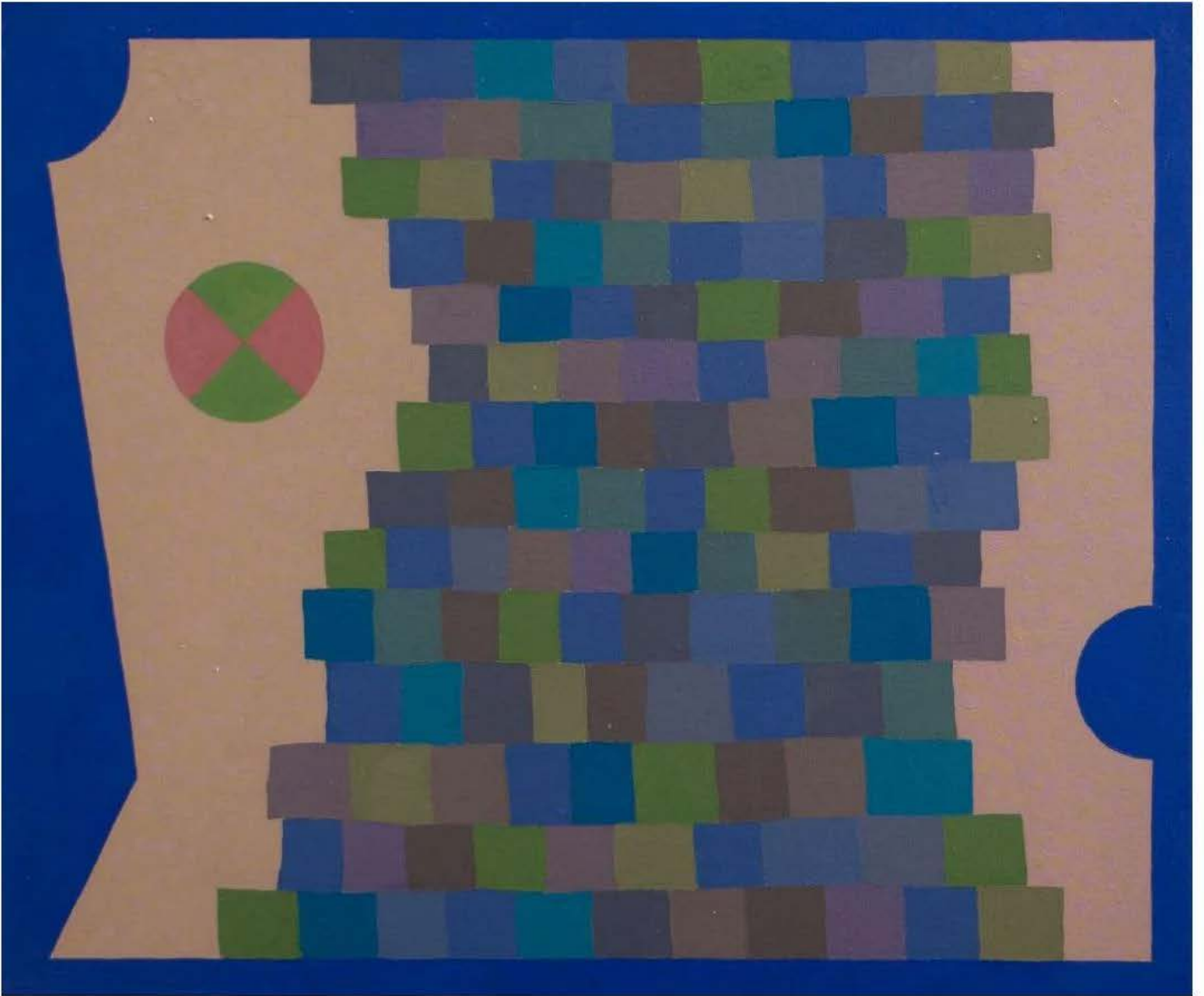
• SEM TÍTULO, 2000 | Óleo sobre tela



• NATUREZA MORTA, 1979 | óleo sobre tela | 40 x 63 cm



• BULE E LEITURA, 2013 | óleo sobre tela | 60 x 50 cm



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 60 cm

O TERCEIRO ESPAÇO

Luciana Knabben

Estar diante das obras de José Maria Dias da Cruz não é apenas discutir sobre pintura abstrata/pintura figurativa, figuras/fundos e demais procedimentos dicotômicos sobre as questões formais. Estar diante das pinturas de José Maria Dias da Cruz é perceber uma trajetória muito significativa porque a cor é o assunto principal, e ela é muito bem estudada, muito teorizada através de suas *assemblages*, de suas pinturas, de seus livros, enfim: em toda sua trajetória a cor existe. Mas para podermos entrar nesse embate, não apenas físico com as obras, precisamos libertar-nos de todo assunto “contemporâneo” estabelecido pelos estudiosos da arte, desprender-nos daquilo que está sendo falado de arte hoje no circuito artístico. Entretanto, é muito difícil de perceber, hoje, a sutileza da poesia deste artista, porque estamos vivendo no tempo em que as imagens correm velozmente numa tela de celular.

Diante disso, estar presente e à frente de uma pintura de José Maria Dias da Cruz é sair desse tempo automatizado e entrar no tempo em que existe um pensamento de cor sobre a tela – de tintas com veladuras – e demais infinitos procedimentos da pintura. Poderíamos até mesmo comparar esse embate de tempos de diferentes qualidades ao embate do toureiro andaluz que José Bergamin propõe em seu ensaio *A decadência do analfabetismo*, fazendo uma analogia com a escola de elegância intelectual: a tradição da luta entre o clássico e o que é de boa qualidade, no caso – durante o embate – o touro e o toureiro lutam para sobreviver. No entender de José Bergamin, o toureiro deve ter um artifício caricaturesco e inteligência. Em suas pinturas, José Maria Dias da Cruz apresenta a forma como o toureiro enfrenta o touro. Nós, espectadores, somos mortos se não acompanharmos a dança vital da sobrevivência. A cor é essa dança, é a dança da sua projeção no espaço, que está entre o espectador e a tela.

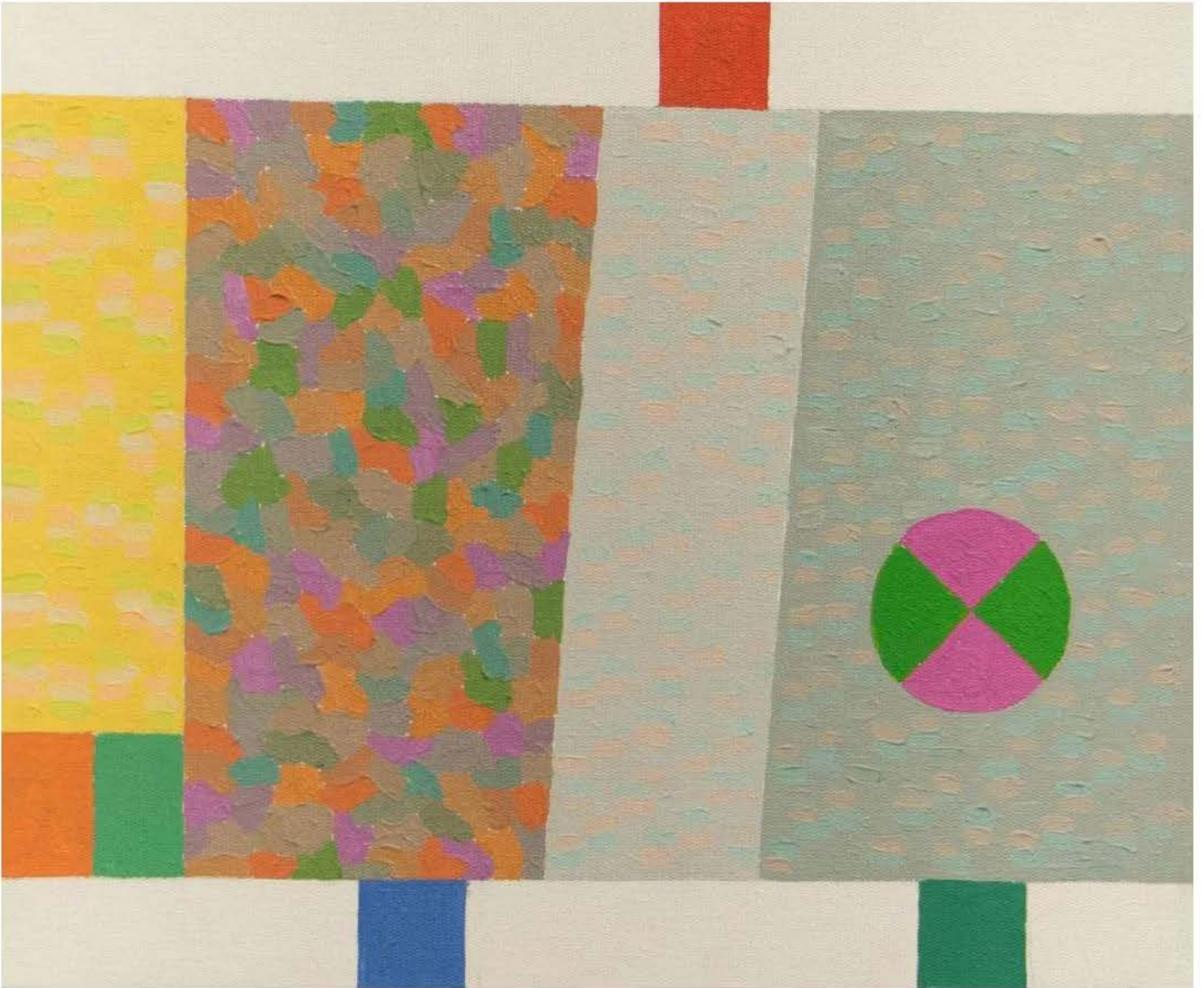
Não estamos falando de cor no *campo ampliado* ou *expandido*, mas do *rompimento de tom* que o artista nos propõe. O rompimento está presente nas telas, nas *cores concretas adjetivas*, e o rompimento está presente nos assuntos das *assemblages*. Todavia, ao dançar a dança do

espaço da cor, em determinado momento os papéis se invertem e o espectador é o toureiro, e José Maria Dias da Cruz, o touro, que quer dançar a dança da lucidez. É nesse lugar de troca que encontra sua agilidade, no lugar da inteligência e da sensibilidade. Poucos entenderão, por estarem perdidos nas suas redes sociais, na política do que é arte hoje, diante da qual o trabalho com maior visibilidade é o que é aceito no circuito, não há entendimento aos que não estão prontos a um primeiro olhar, e que o espectador precisa refletir sobre o que é a cor, como ela funciona e quando ela surge. Mas aqueles que desejam adentrar essa dança e se abrir estarão convidados a participar. Larguem suas embalagens, venham aprender os rompimentos do *cinza sempiternos*, sem se despir não é possível visualizá-los, eles estão presentes onde só os que se despem podem ver.

Eis o convite para pensar junto com José Maria Dias da Cruz, buscando responder a pergunta que ele nos faz: seria possível teorizar sobre pintura e pintar ao mesmo tempo? Sim, claro muitos artistas já o fizeram; mas será que o que acontece entre aquilo que se descreve e se reflete é aquilo que se vê? O artista realiza esse procedimento há sessenta anos; seu ato de pintar vem acompanhado de pesquisas sobre o *rompimento de tom, cor substantiva abstrata, ou concreta adjetiva*. Esse momento de reflexão sobre a cor acontece em três momentos do artista: em seus livros (o pintor-teórico-poeta está escrevendo sua quarta obra), nas *assemblages*, que sugerem um desdobramento dos seus formulários, e na tela concreta propriamente dita, na pintura. Se acompanharmos sua trajetória perceberemos uma profunda pesquisa pictórica, repleta de referências, com um tempo que não é o tempo do relógio. É o tempo da pintura de José Maria Dias da Cruz, que não se preocupa com os modismos da arte e segue fazendo aqueles gestos em que acredita. Aí está a riqueza do seu trabalho: sua profunda persistência na busca de um pensamento sobre cor.

Novamente trocamos os papéis: o toureiro que quer ser bom no artifício diz que trapaceia, mas sem esse mérito não pode ganhar. A arte não pode ser artificial. Segundo José Bergamín, a verdadeira naturalidade é a perfeição artística. Ou seja, acreditar naquilo que o artista quer dizer; e José Maria Dias da Cruz acredita. Não se trata de um artifício. Mas o momento que nos faz trocar de papéis é o momento em que tudo se desconfigura, é o momento do *sintoma* – em que aparecem nas obras os vestígios de outros tempos que passaram. Esse é o momento daquele acontecimento repetido entre uma figuração, uma composição e outra. Porque estamos diante das *assemblages*, daqueles momentos em que José Maria Dias da Cruz desenha, coloca frases preferidas e reflete sobre o trabalho. Somos colocados no meio da pintura até mesmo através de uma *Maria-sem-vergonha* (forma circular que aparecem no meio dos planos da figura) que quebra toda a estrutura do quadro e nos faz mudar de lugar; voltando a ser espectador, voltamos para dentro da pintura, e então somos jogados para fora. Somente o tempo permite a dança do toureiro com o touro. Esse tempo ágil é o tempo de uma vida de construção de cor. E aí voltamos à pergunta que o artista nos faz: qual é o lugar da cor?

Em seu terceiro livro *O cromatismo cezanneano*, José Maria Dias da Cruz nos permite entender o que os pintores sabem procurar e o que os olhos enxergam mais e além do que não vemos.



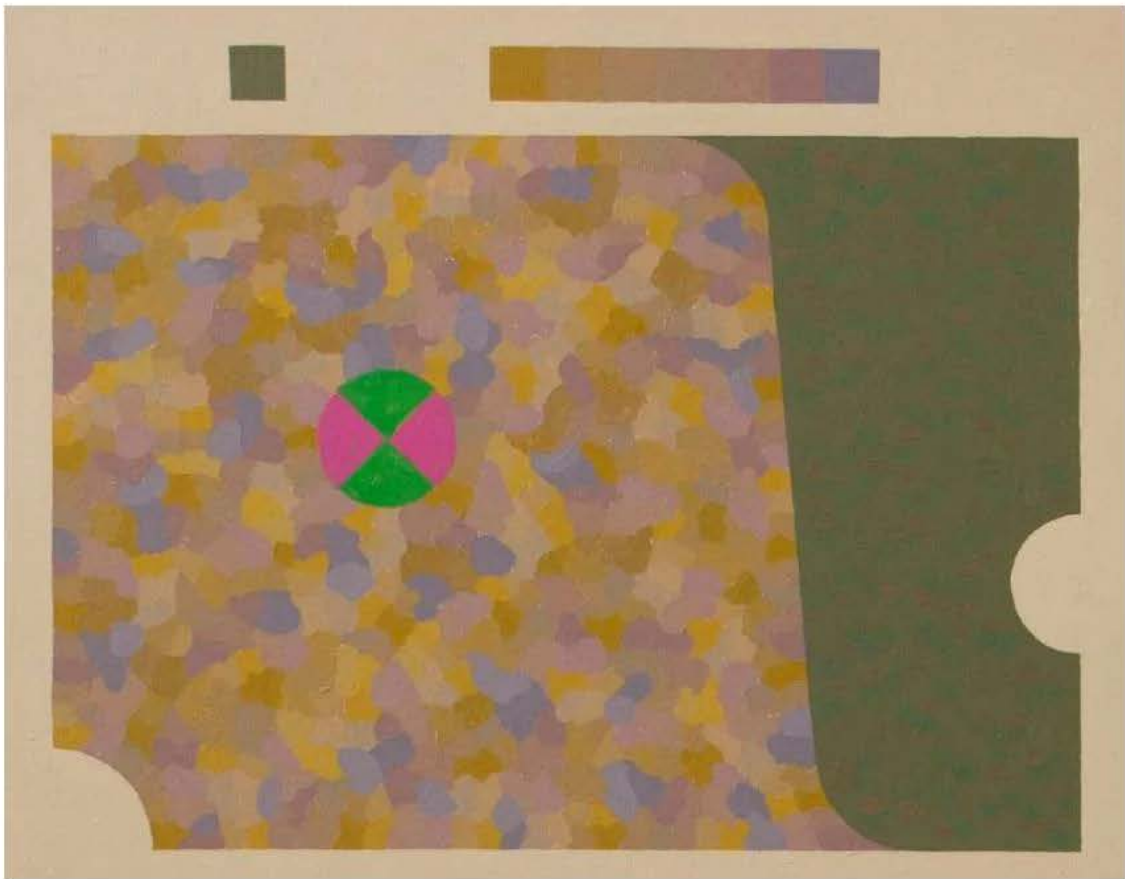
• SEM TÍTULO (detalhe), 2015 | óleo sobre tela | 20 x 30 cm | Coleção Analuize Junqueira

Para isso, José Maria Dias da Cruz faz uma pesquisa e nos traz sua experiência de pintor. Paul Cézanne fala do cinza que impera na natureza, e José Maria Dias da Cruz reflete sobre este cinza de Cézanne como causa e efeito dos coloridos, permitindo-nos entender que, através de uma escala de cor entre um vermelho e o verde, por exemplo, sua oposta, vemos um trajeto que vai gradativamente esverdeando, e este exato ponto é o *cinza sempiterno*, e jamais podemos dizer quando é ele mesmo, porque sempre vai se rompendo a cada fracionamento.

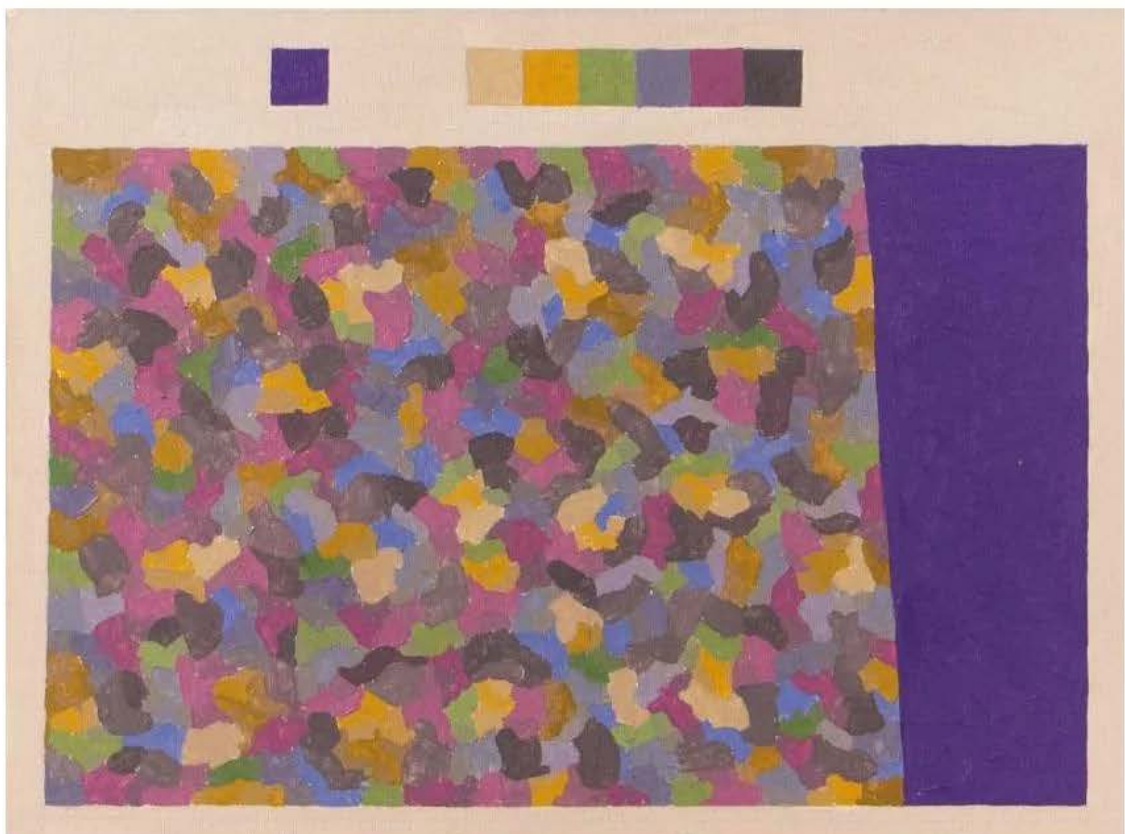
Para o artista, os *cinzas sempiternos* são causa e efeito dos coloridos que nos são possíveis, como diz em seu livro *A cor e o cinza*: “deste ponto nenhuma notícia teremos, salvo a intuição de que ele é o local de eliminação de tensões e de passagem entre cores opostas, considerando estas *concretas adjetivas*, cuja condição é ser um colorido”. José Maria Dias da Cruz nos propõe, então, que dentro desse rompimento do tom, exatamente no meio da escala cromática, encontra-se o *cinza sempiterno* e a partir dele toda sua escala cromática se desenvolverá; por não ser um ponto exato, fixo, mas aquilo que está móvel na projeção do nosso olhar, ocupa um espaço cromático que vai além do plano físico das cores. José Maria Dias da Cruz estuda os contrastes e rompimentos nas obras de Cézanne, percebendo, em suas pinturas, a fração daquilo que está dentro de uma dinâmica do trajeto da cor, que ao mesmo tempo está em uma direção e sua oposta. Nas duas pinturas de José Dias da Cruz mostradas acima, ocorre o rompimento do tom não apenas pela mistura pigmentar, mas o tom se transforma pela sobreposição nele pela sua respectiva oposta. Através das construções de planos de cor geométricos, as massas cromáticas nos permitem olhar determinado quadrado durante alguns segundos e, se diminuirmos essa distância de observação para a metade, veremos sobrenadando na cor a outra tonalidade acinzentada.

Segundo José Maria Dias da Cruz, é assim que o tom se rompe, mostrando várias qualidades de rompimentos. Logo, quanto mais tempo observamos, mais o tom se rompe, podendo-se dizer que a cor tem então uma dimensão temporal. José Maria Dias da Cruz pensa que o cinza onipresente, o qual também não existe, seria a causa de todos os coloridos, constituindo-se nos pós-fenômenos do rompimento do tom. Para o pintor, o cinza onipresente, que está na seção do espaço da obra de Cézanne, por exemplo, é apenas um colorido, mas com diversos coloridos como frações, e o cinza onipresente é apenas o inatingível. Se o rompimento é fácil de observar, a pós-imagem sobre um tom, modificando-o, a lógica de tal cinza depende da experiência do artista na escolha exata das cores. E como José Maria Dias da Cruz cita frequentemente em seu texto uma frase de Cézanne, “pintar é contrastar”, a dimensão temporal dos rompimentos de tons nos vários níveis de percepção e realidade se dá através de um entendimento do cromatismo cezanneano.

As cores não são absolutas para José Maria Dias da Cruz, elas podem ser pensadas como *abstratas substantivas* (aquilo que imaginamos) e *concretas adjetivas* (aquelas que estão fisicamente presentes na tela). As *concretas adjetivas* são amareladas, azuladas, avermelhadas, esverdeadas claras ou escuras. Trata-se de uma cor *concreta adjetiva* ser no colorido. Além do rompimento do tom, nas telas acima percebemos as cores *concretas adjetivas*, planos que suspendem uma narrativa espacial. Como se cada pedaço de pintura estivesse sobreposto sobre uma superfície livre, o plano intermediário nos permite fazer esse desprendimento ao mesmo tempo em que ocorre o



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 30 x 40 cm



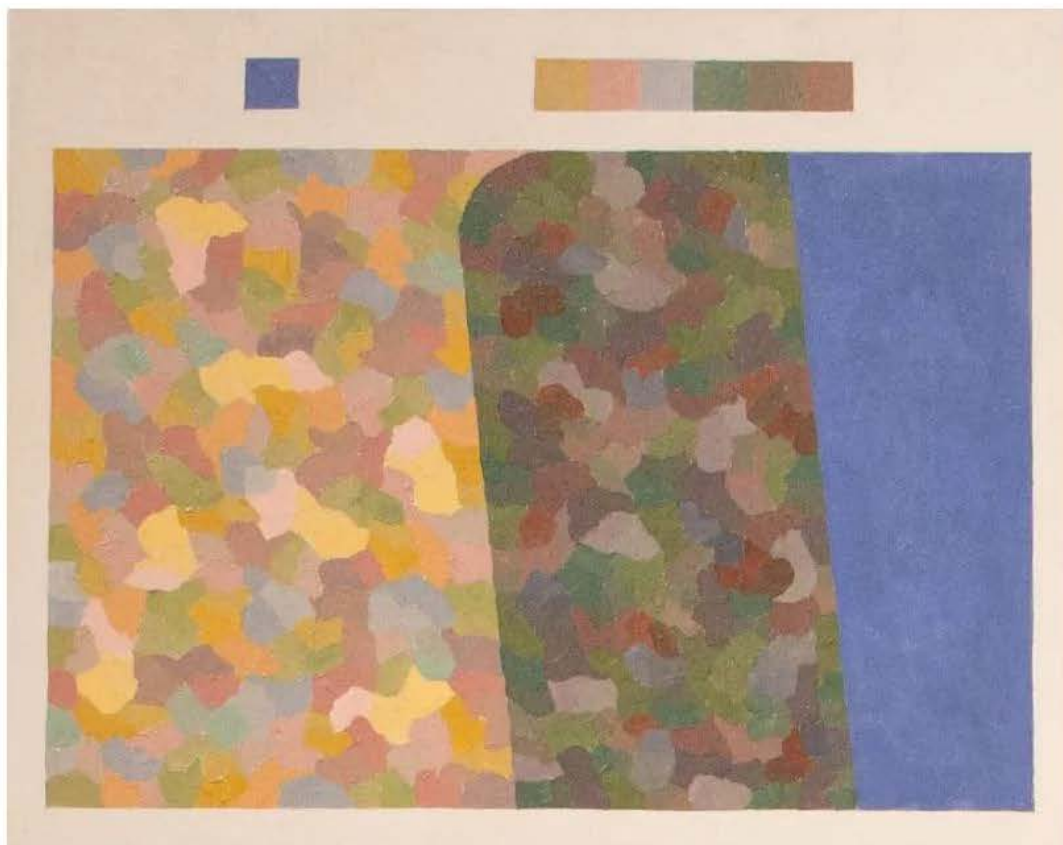
• NATUREZA MORTA, 2011 | óleo sobre tela | 40 x 60 cm

rompimento do tom. É neste intervalo entre uma figura e outra que encontramos o “respiro” – se assim podemos dizer – para observar todos os *cinzas sempiternos* contidos na tela. Os quadrados das bordas refletem mais uma vez essa projeção e esse rompimento de tom.

O descortinamento de pintar e desenhar por José Maria Dias da Cruz, em Cézanne se dá à medida que praticamos, mas a lógica de eleger determinada dicotomia entre forma e massa de cor não é o axioma da contradição. Para o artista, Cézanne chega à perspectiva unicamente pela cor, mas sem abolir a solidez das figuras. O desenho se aproxima de uma percepção da solidez em consideração da não existência da linha na natureza que se “descortina diante de nossos olhos”: é ver como ninguém a viu antes. O terceiro aspecto do processo é a lógica temporal. Esse descortinar e ver novamente que a cor está dentro de um duplo movimento se dá através de um cinza que não existe. Trata-se da percepção de um espaço mediato e imediato, como se observa na natureza-morta de José Maria Dias da Cruz mostrada acima. O cinza se manifesta como uma atmosfera, e as figuras que aparentemente estão soltas participam desse fenômeno. Uma visão de dentro para fora e outra de fora para dentro. As cores com rompimentos de tom, nas laterais do quadro, sugerem até mesmo esse descortinamento, e mais uma vez, formas dentro de espaços criam espaços interiores que nos fazem ver o movimento do espaço na pintura. O cinza que se manifesta como atmosfera, além de ser um fundo se confundindo com milhares de sobreposições de tons dos coloridos. Figuras nos trazem para um horizonte onde o espaço e o tempo fazem parte do terceiro incluído.

Estudando Cézanne, José Maria Dias da Cruz infere que o pintor representa sempre uma seção do espaço. E a geometria dos fractais pode ajudar-nos a entender o que ocorre no quadro. O espaço fracionado do quadro pode multiplicar-se infinitas vezes. Em cada fracionamento há sempre um *cinza sempiterno* presente. Aí está a magia na obra de José Maria Dias da Cruz, neste estudo de Cézanne, na inclusão do terceiro excluído (tempo), na percepção do espaço entre o traço daquilo que está no quadro e a projeção do tom que avança aos nossos olhos. A pintura de José Maria Dias da Cruz está dentro da sua própria expressão pictórica, na aceitação daquilo que o artista acredita como tornar visível o enigma na consciência dos seus limites.

Aliás, se pensarmos em limites, outra inferência de José Maria Dias da Cruz analisando a obra de Cézanne é que o desenho é uma pura abstração, pois não se vê um traço contínuo contornando a figura. O desenho não existe em absoluto. Já comparando com Leonardo da Vinci, segundo o artista, o limite instável dentro de um objeto é o contorno, pois ele o serpenteia, animando-o. Logo, nos quadros de Cézanne temos vários traços e topologicamente se pode dizer que, de acordo com José Maria Dias da Cruz: “há uma fronteira entre um traço e outro que torna o espaço entre estes traços potencialmente ativo, diferente da passividade do espaço em torno.” Assim sendo, entende-se e que traços criam uma linha, e é o artista que escolhe o trajeto do traço, transformando-o em linha com sentido volumétrico. Na pintura acima podemos observar diversas questões sobre o *serpenteamento*, pelas cores e pelo colorido, como José Maria Dias da Cruz percebe em Cézanne: a linha e o modelado não existem em absoluto, o desenho é uma relação de contraste ou simplesmente a relação de dois tons, o branco e o preto. Luz e sombra, forma e



• SEM TÍTULO, 2016 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm

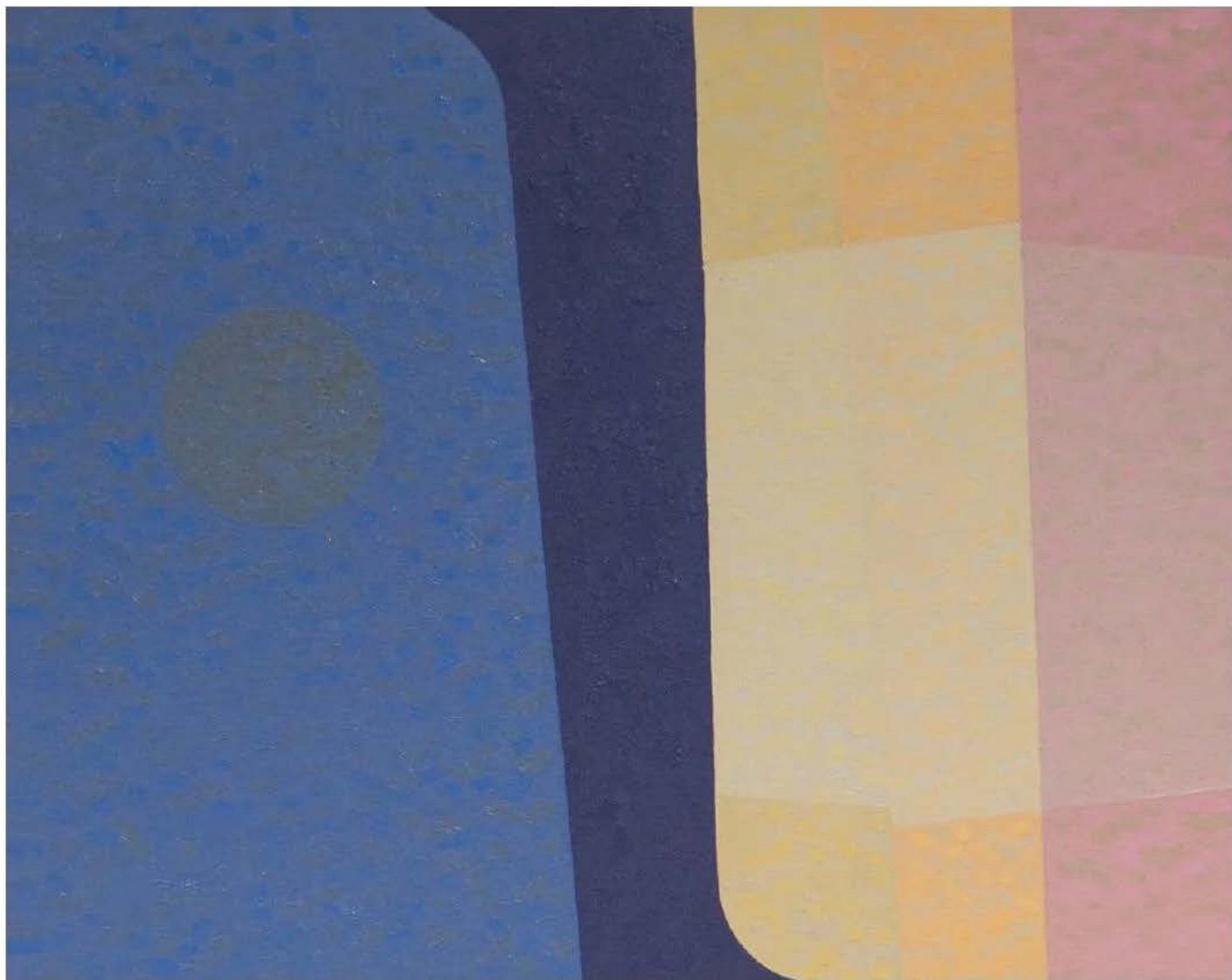
contorno são dados pelas cores e pelas oposições e contrastes.

Desse modo, entendemos que para José Maria Dias da Cruz, nas figuras do exemplo, o desenho puro é uma abstração, não há diferença entre desenho e cor, uma vez que tudo está colorido na natureza. Os diversos tons da pintura criam pequenas sensações, de tal forma a criar um plano entre o objeto e o pintor como uma profundidade; logo, para o artista, entre um tom e outro, pela sua modulação (respeitar os diversos contrastes), manifesta-se o *cinza sempiterno*, um ponto que serpenteia no espaço, não somente no limite dos corpos, mas entre uma figura e outra, animando o espaço e lhe dando vida. O artista nos permite entender que a pintura é viva, é um eco do artista, não é apenas contemplativa, mas um plano que o quadro cria diante dele num espaço pelo qual nos orientamos; essa profundidade é o *cinza sempiterno*, que deixa as cores se encontrarem nos exatos coloridos, como na natureza. Desdobrando seu ensinamento sobre o *cinza sempiterno*, concordamos que “Ele não existe, manifesta-se na natureza e, no quadro, cria um espaço que coincide com este no qual nos orientamos, o que significa dizer que nos leva a uma posição da qual podemos pressentir o mundo a partir desse espaço.”

Nesta pintura podemos ter a dimensão da repetição do espaço pelo qual nos orientamos infinitas vezes. O colorido desta imagem e todas as projeções das suas opostas são a explosão da alegria em cor. Nada mais forte do que sentir essa atmosfera que se interpõe entre o modelo cromático e o pintor. O espaço que nos orienta é o mesmo espaço que nos desorienta, como o toureiro e o touro? Deram-nos a planaridade do colorido com pinceladas que se articulam, afirmando-se e negando-se, contrastando. José Maria Dias da Cruz cita Cézanne em seu livro para dizer que a *luz não existe para o pintor*. Ela é refletida e percebida através do *cinza sempiterno*, através do qual esse processo como um tipo de reflexão, torna o enigma da cor ainda mais complexo, e encontra nessa cor um terceiro espaço.

LUCIANA KNABBEN

Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2006), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001), especialização em Linguagens Visuais Contemporâneas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2003) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2015). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas.

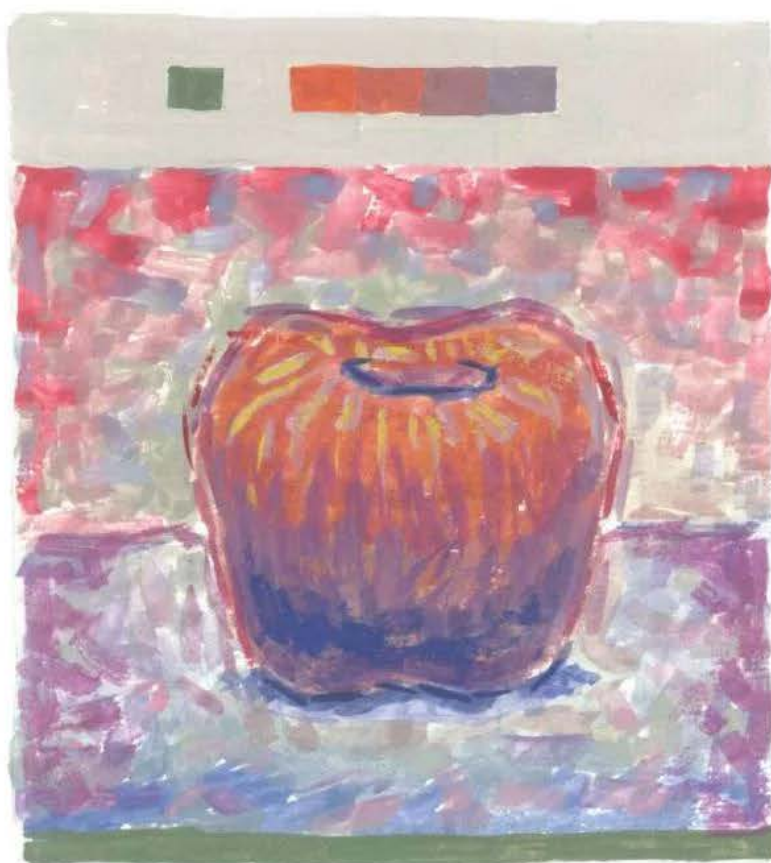


• SEM TÍTULO, 2016 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm



• SEM TÍTULO, 2010 | óleo sobre tela

UMA MAÇÃ COMO NINGUÉM A VIU ANTES



Wii Nini Co. da ag.

2017

COR E MOVIMENTO

Antonio Vargas

Conheci José Maria em 2008 quando eu organizava uma exposição no Masc. Foi uma grata surpresa. Um pintor com preocupações solidas de pintura sobre a cor não é todos os dias que se encontra. Muito menos em Florianópolis a onde havia recentemente chegado. Fui a seu atelier visita-lo. Uma pequena casa ainda provisória onde pude apreciar algumas de suas obras e ouvir a cerca de suas preocupações sobre o cinza sempiterno, um conceito mais que uma cor, extraído das suas experiências com a obra de Cézanne.

Desta visita recebi gentilmente livros com suas teorias sobre a construção e o funcionamento da cor e, sobretudo, a construção do cinza sempiterno. Li, e do que li, conclui ser um artista introspectivo cuja prática da pintura é tanto uma atividade intelectual como experiência sensorial, mas, sobretudo, uma atividade profundamente séria e profissional.

Muito mais que questões temáticas que precisam ser solucionadas ou abordadas pictoricamente, Dias da Cruz me pareceu um artista voltado para questões concretas da constituição da pintura como cor, essencialmente como uma superfície cromática. Sob este aspecto poderia se pensar ser um artista intelectualmente modernista o que, por sua idade, não seria surpreendente. Mas não acho que ver a preocupação com a construção da cor, ou a cor como temática constitutiva do fazer pictórico seja uma questão modernista. De fato, a origem desta questão se encontra no romantismo cujo ideário atravessou os séculos XIX e XX - como bem demonstrou Robert Rosenblum em seu livro *Modern Painting And The Northern Romantic Tradition: Friedrich To Rothko* - entrando no XXI como ficou evidenciado na exposição *Ideal Worlds. New Romanticism in Contemporary Art* realizada em 2005 na SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, um dos espaços expositivos mais prestigiosos da Europa, que com curadoria de Max Hollein e Martina Weinhart

apresentou obras de David Altmejd, Hernan Bas, Kaye Donachie, Peter Doig, Uwe Henneken, Karen Kilimnik, Justine Kurland, Catherine Opie, Christopher Orr, Laura Owens, Simon Periton, David Thorpe e Christian Ward.

A cor, desde uma perspectiva romântica, é muito mais uma questão conceitual do que técnica. Esta relacionada tanto a ideia da liberdade do artista como do desconhecido e, por esta razão, nunca perde seu vínculo com a metafísica, o que me parece ajuda a entender a elaboração teórica que José Maria realiza.

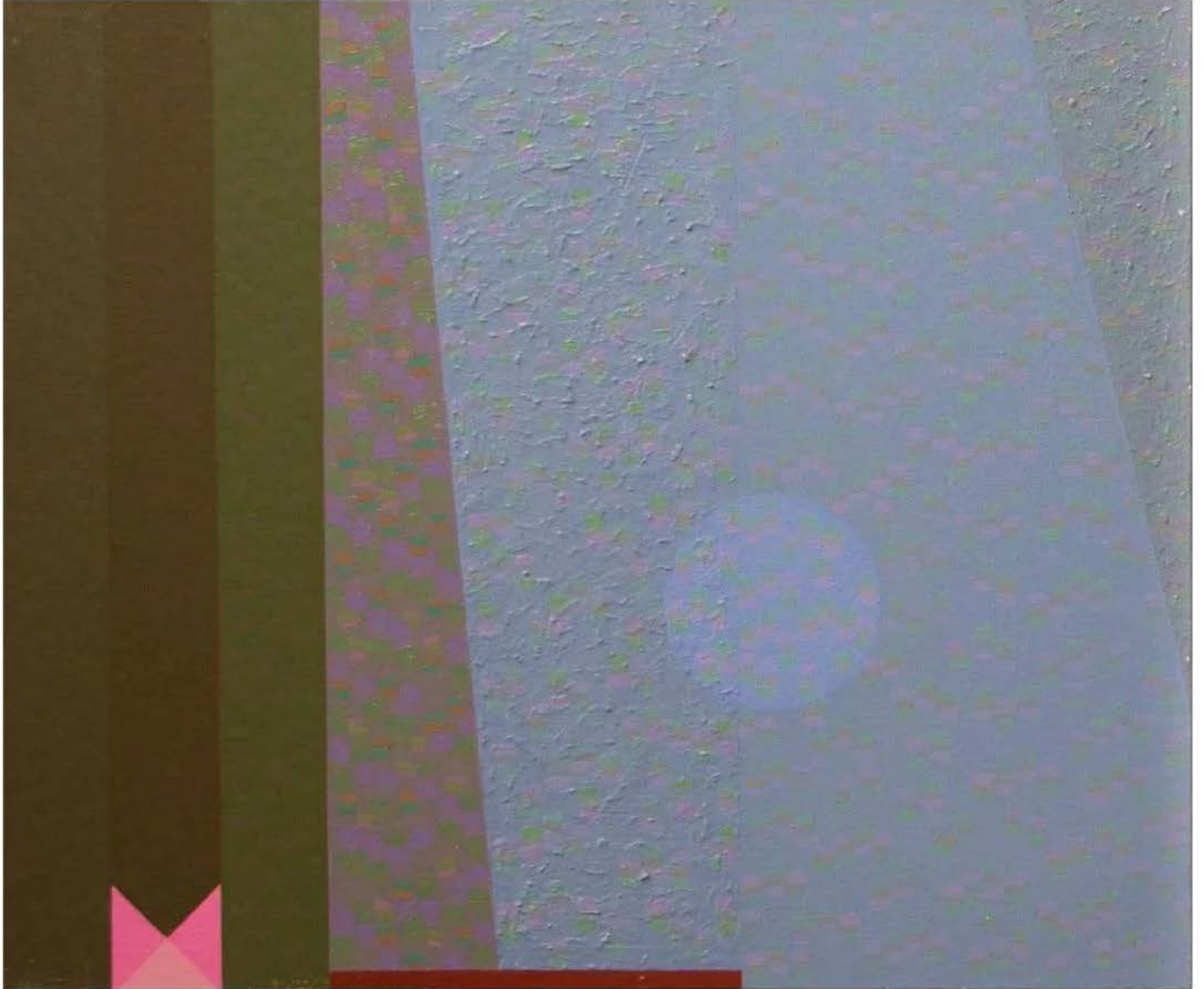
Desde uma perspectiva pictórica, me parece que José Maria tem um processo de relação com a cor que é essencialmente fenomenológico. Digo isso porque, como observador, me sinto a ter esta postura com a obra para poder perceber todas as relações de profundidade e movimento que as sobreposições de tons provocam, fazendo com que a superfície plana da tela avance, recue e se desloque diante de meu olhar. Não é uma pintura que solicita, a priori, uma análise de relações formais e temáticas e, tampouco é uma pintura na qual a cor é subordinada. Justamente é o contrário. Da percepção da cor construída e de suas relações com as cores adjacentes se compreende – ou intui – que por traz desta organização existe uma elaboração teórica na qual a cor é o centro das atenções. Me permitindo uma afirmação talvez censurável – suas preocupações e, especialmente suas soluções pictóricas possuem um traço singular que as diferenciam do neoconcretismo, embora deste tenha sido seja coetâneo. Sob vários aspectos – embora José Maria utilize uma cor mais fechada pelo cinza sempiterno – sua obra parece ter um diálogo com a produção dos anos 60 e 70 de Berenice Sydney (1944-1983). Embora inglesa, Sydney teve uma formação fortemente influenciada pela tradição da pintura europeia continental, especialmente francesa e - mais ainda especialmente – matissiana, razão pela qual sua cor é mais luminosa. Ambos, porém, possuem uma preocupação ferrenha com uma cor que nunca é estática, mas sempre em movimento pela relação de vibrações cromáticas no olhar. Sydney além de pintora era bailarina e bailaora de Flamenco. Talvez José Maria tenha me escondido seu passado dançarino...

Mas o mais surpreendente que sim me pareceu e ainda parece foi a forma como encontrou de elaborar ou relacionar sua produção pictórica e suas teorias sobre a cor em uma produção que sob todos os aspectos era, e é, extremamente contemporânea. E isto, possivelmente seja explicado por sua atuação docente uma vez que estando em relação constante com jovens artistas soube tanto orientar, ensinar, como apreender e absorver modos contemporâneos de fazer e ser.

Seus trabalhos, alguns sobre papel, outros sobre tela, nos quais constrói uma composição que mescla poemas, anotações de caráter pessoal, notas teóricas sobre construção da cor, citações de artistas, críticos, historiadores e pequenas pinturas relacionadas aos textos, em muito se assemelham a visualidade de uma página extraída de um *caderno de artista*, embora não sejam concebidos como cadernos. Tal fato, a meu ver, estimula uma instigante relação



• SEM TÍTULO, 2014 | óleo sobre tela | 80 x 100 cm | Coleção Galeria TNT





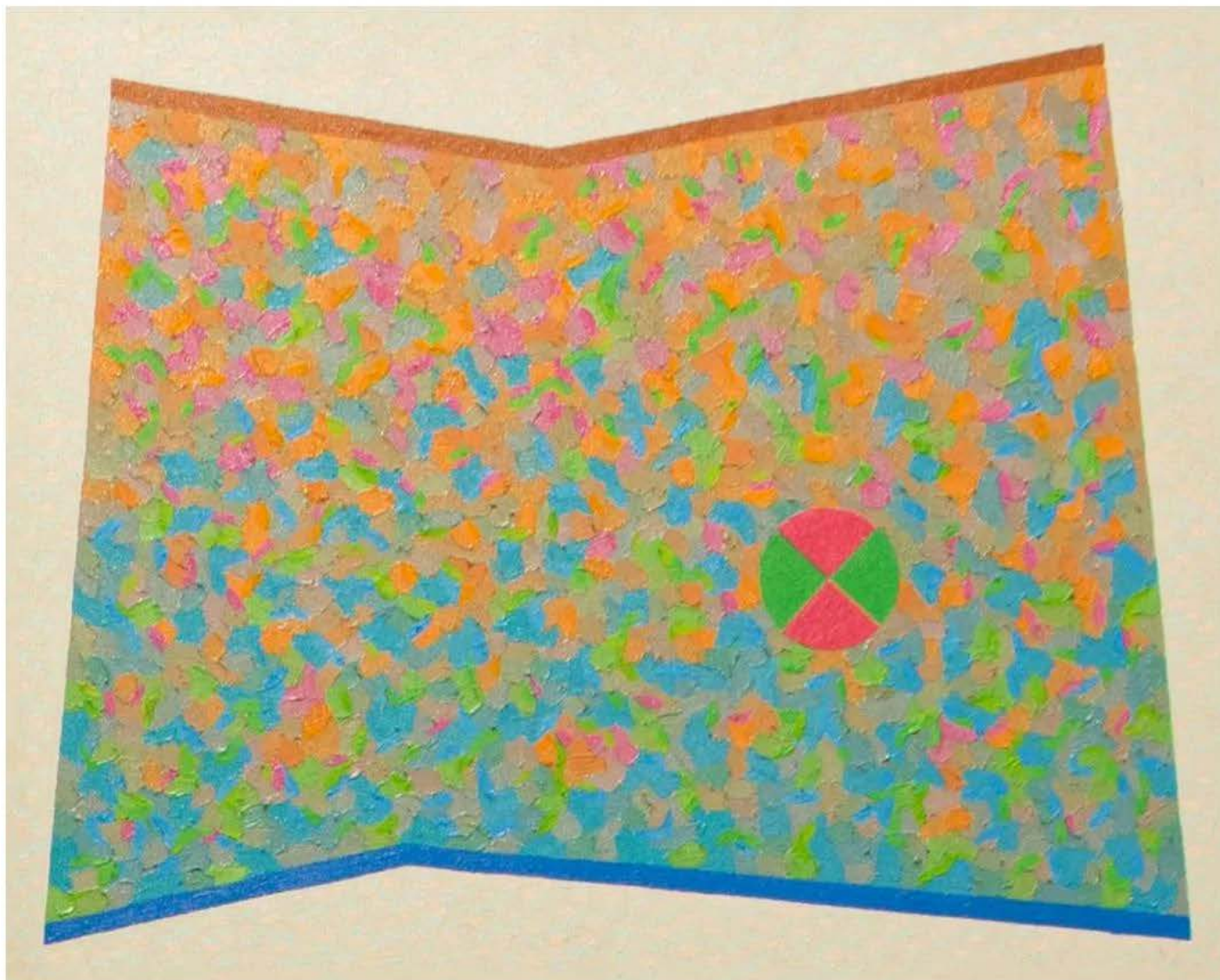
• SEM TÍTULO (diptico), 1994 | óleo sobre tela | 46 x 55 cm | Acervo MASC

entre o observador e a obra uma vez que, sob certo aspecto, intriga o observador ao revelar fragmentos de uma teoria que na obra se apresenta incompleta, ao mesmo tempo em que o convida – de forma subliminar - a imaginar suas conclusões.

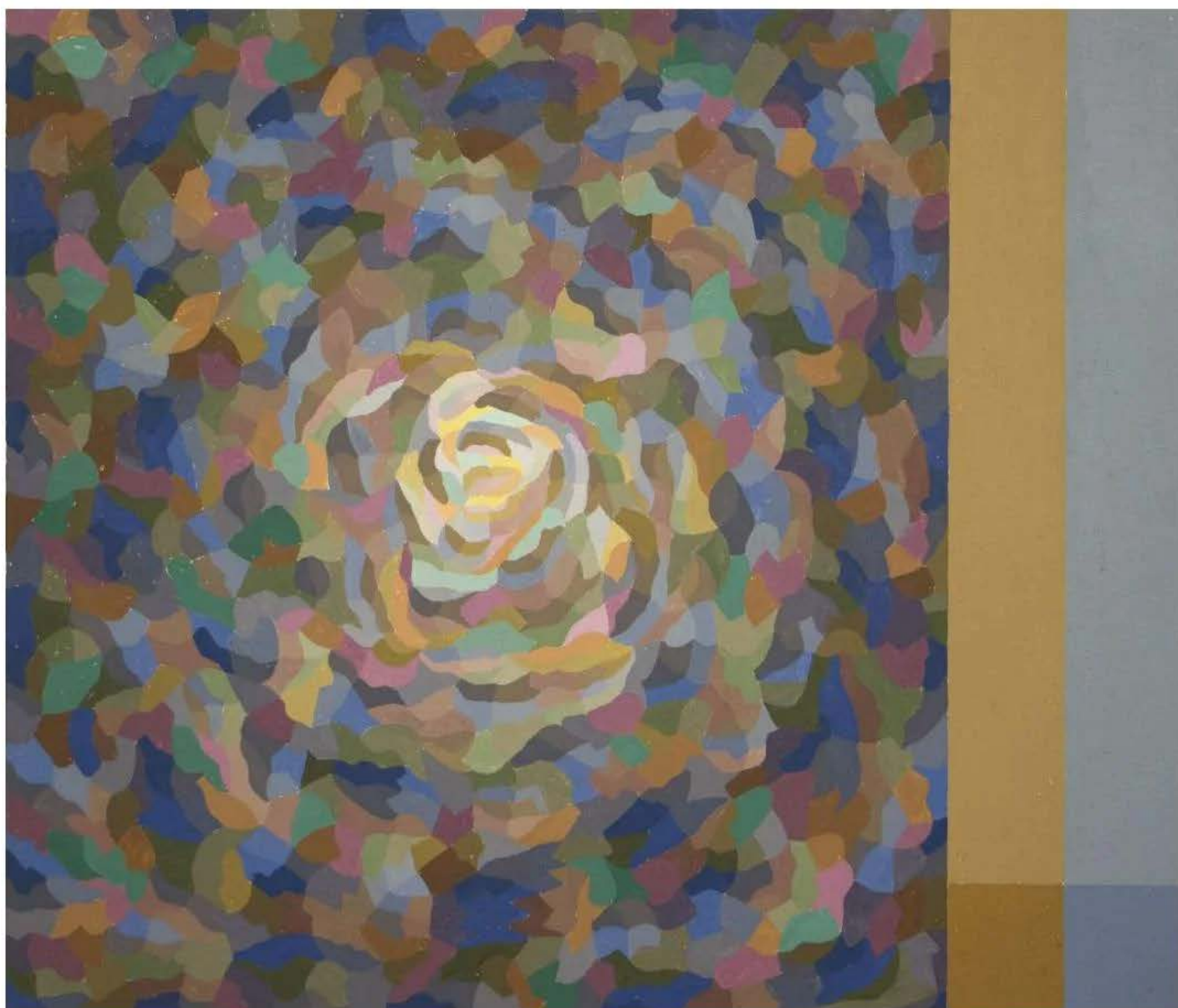
José Maria Dias da Cruz – assim como outros grandes artistas - acaba mostrando que não há tempo ou idade para ser contemporâneo.

ANTONIO VARGAS

Born in 1961 has undergraduate in Arts/Painting - Federal University of Rio Grande do Sul -Brazil(1986), PhD in Arts/Painting at Facultad de Bellas Artes/Universidad Complutense de Madrid- Spain (1992) scholarship CNPq/Brazil Post-Doctorate ? Universitat de Barcelona (1996) Social Anthropology and America and Africa History. (Spain) scholarship CAPES/Brazil. Professor at Universidade do Estado de Santa Catarina (Brazil) since 1993 working in undergraduate and graduate programs. Has three researches lines: Grotesque in Contemporary Art, Symbolic Hermeneutic and Art, Art Education. Visual Artist has many exhibitions colectives and individuals in Brazil, Germany, Spain, USA and Portugal.



• SEM TÍTULO, 2010 | óleo sobre tela | 50 x 40 cm | Coleção Galeria TNT



• SEM TÍTULO (detalhe), 2017 | óleo sobre tela | 60 x 70 cm | Coleção Maria Clara Dias da Cruz

AS AULAS DE ZÉ MARIA DIAS DA CRUZ

Kelly Kreis Taglieber

Sempre que começa um curso, Zé Maria já coloca os alunos para pensarem, perguntando a cada o que acha que é um colorido. Para ele, um colorido é um conjunto de cores que estão relacionadas através de uma lógica. Mas não a lógica do Círculo de Newton, iluminista, que ele descarta desde o início, e sim outro diagrama criado pelo próprio Zé Maria. Esse diagrama é um círculo que contém os pares opostas, vermelho/verde e o azul/amarelo. No meio desse círculo está o ponto do cinza sempiterno, outra descoberta. Segundo ele, cada cor contém em si a sua oposta, e prova isso com o exercício de visualização da pós- imagem, que consiste em olhar por alguns segundos para uma cor, até saturar os cones e os bastonetes dos olhos, e olhar para o espaço branco ao lado, onde fatalmente se vê a cor oposta.

Em relação ao cinza sempiterno, que é o ponto de passagem do rompimento de um tom para a sua oposta, Zé Maria diz que ele é um pré ou pós-fenômeno, e que nunca é um cinza absolutamente neutro, como alguns teóricos da cor afirmam. Ou o cinza sempre tenderá para uma cor ou para a sua oposta, o cinza absoluto nos está interdito. Outros conceitos importantes são as cores substantivas abstratas e as concretas adjetivas. As cores substantivas abstratas são as cores de lembrança, a cor ideal, por isso platônica. As concretas adjetivas, nunca sabemos quando ela é ela mesma, depende das cores ao lado, e das intercausalidades entre elas. Quando o cinza sempiterno se manifesta em uma pintura, conseguimos perceber uma atmosfera acinzentada, estando além das duas dimensões mas que não chega à terceira dimensão, e onde não necessariamente enxergamos propriamente um cinza. Essa atmosfera cinza é o que *segura* cores que não estariam equilibradas, e permite uma gama enorme de coloridos que se harmonizam.

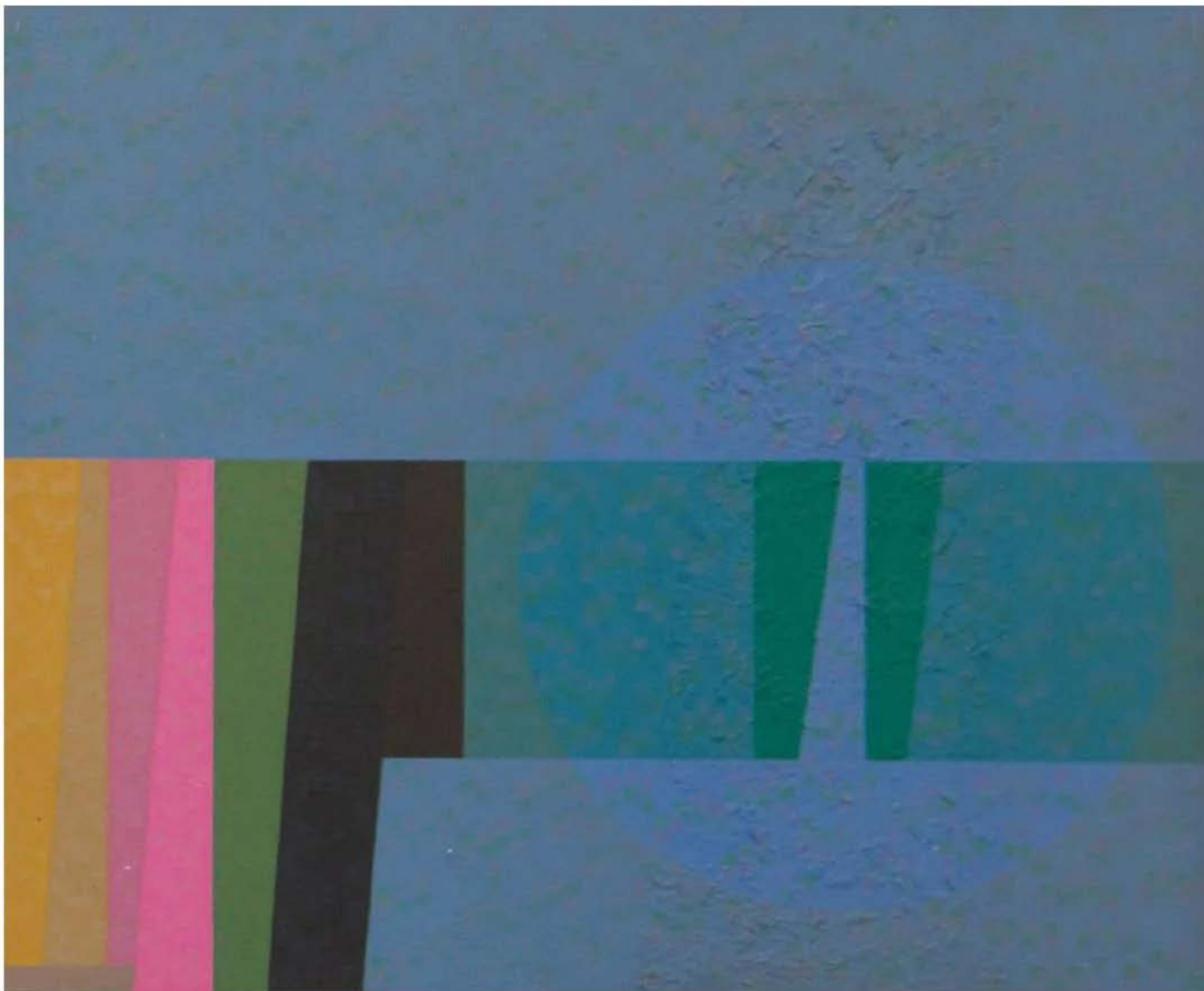
Uma das aulas mais interessantes é a da *paleta mínima*, onde se consegue muitas cores apenas com cinco pigmentos, o branco, o preto, o amarelo ocre, o terra de siena queimada e o sombra natural, tudo através de uma ciência da mistura dos pigmentos. Outro assunto interessante é o *serpenteamento*, conceito de Leonardo da Vinci que Zé Maria destrinchou onde estudamos as representações dos limites dos corpos através da visão bi-ocular e monocular. Zé Maria também transpassa esse conceito do serpenteamento para as cores e para as linhas.

Suas aulas vão da prática das misturas pigmentares até pontes muito intrincadas com a filosofia, a ciência, e a teoria da pintura. Para quem assiste as suas aulas, vai percebendo ao todo a exatidão de todo esse pensamento, pois tudo é demonstrado na prática de maneira impecável. São feitas pontes entre a teoria da pintura com as teorias do caos, a dos fractais, a teoria do terceiro incluído, e até a topologia, onde pensa uma geometria das cores.

Para o pintor, na nossa sociedade a percepção das cores está recalçada. Já não se percebe cores mais sutis, pois vivemos no mundo das luzes artificiais e das cores de supermercados e shopping centers, onde as cores precisam gritar para interessar os compradores. Zé Maria cita sempre uma frase de Cézanne: *Somente um cinza reina na natureza e alcançá-lo é de uma dificuldade espantosa*. À medida que começamos a desenvolver um *saber do olho* um mundo novo e colorido se descortina e começamos a entender todas essas relações, inclusive uma relação temporal das cores, pois tudo é dinâmico na natureza.

KELLY KREIS TAGLIEBER

Natural de Florianópolis, frequentou os cursos de Arquitetura e Urbanismo (UFSC), Bacharelado em Pintura e Gravura (UDESC), e Bacharelado em Pintura (EMBAP). É formada em Artes Visuais habilitação Licenciatura (UDESC). Fez cinco exposições individuais e 19 coletivas, entre elas a exposição coletiva itinerante pelo Estado de Santa Catarina "Gravura Contemporânea: Vestígios Singulares" (SESC 2012-2016). Trabalha com Pintura, Gravura e Desenho. É a fundadora do Espaço de Arte Árvore da Felicidade.



• SEM TÍTULO, 1992 | óleo sobre tela | 50 x 60 cm | coleção Galeria TNT



•SEM TÍTULO, 2011 | acrílica sobre tela | 50 x 40 cm | Coleção Galeria TNT



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 50 x 40 cm



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 30 x 40 cm

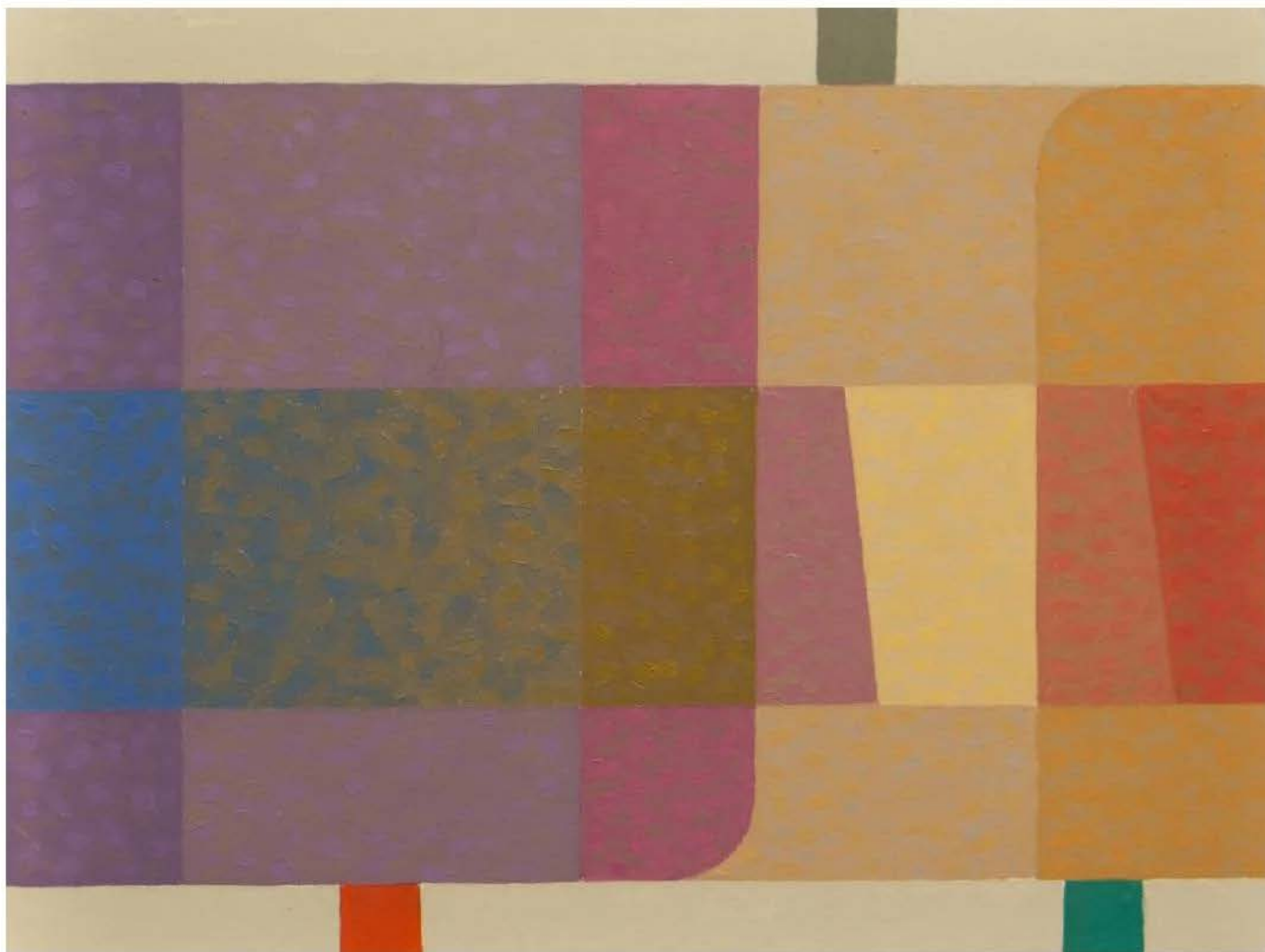
ANIMAIS À SOLTA NO ZOO DE ZÉ MARIA DIAS DA CRUZ

Milton Machado

Cézanne gostaria de ser Poussin: *Cada vez que me afasto de um Poussin tenho uma ideia melhor de mim mesmo*. Cézanne traiu Poussin: *Preciso matar Poussin*. Cézanne queria ver como Poussin pintaria se Poussin pintasse au plein air. Quando Cézanne pretendeu matar Poussin, este já havia morrido há muito tempo, sem resolver o problema que o fazia detestar Rubens. Poussin adoraria matar Rubens, mas afirmou que quem veio para destruir a pintura foi Caravaggio.

Zé Maria gostaria de ser Poussin. Zé Maria gostaria de ser Cézanne. Zé Maria gostaria de ser George Braque, que gostaria de ser Picasso, que gostaria de ser George Braque. *Cubismo? Eu sou o pai, Braque é a mãe*, vangloriou-se o espanhol. E, no entanto não foi *Les D emoiselles d'Avignon*, de 1907, que inaugurou o cubismo, inaugurado por Braque com *Maisons et Arbres*, um ano depois (ver William Rubin, Leo Steinberg); pintura que não deixa dúvidas de que Braque queria ser Cézanne, caso contrário Braque não teria ido pintar, logo em l'Estaque. Picasso era o pai, mas s o conseguiu visitar Braque no hospital – que s o admitia visitas íntimas – quando declarou: *Sou a esposa dele!*

Z  Maria gostaria de ser Braque querendo ser Cézanne traindo Poussin para ter uma ideia melhor de si mesmo. Uma ideia melhor de si mesmo, Z  Maria. A maior homenagem que um artista pode prestar a outro artista   traindo-o. Duchamp deixou Leonardo raspado quando implantou na Mona Lisa cavanhaque e bigode. Depois disso, a moça saiu por aí com o rabo quente dando para todo o mundo. Duchamp traiu Leonardo para provar/lembrar que *la pittura   cosa mentale*. Provar que *la pittura   cosa mentale* equivale a trair a pintura de Courbet. Afirmar que a pintura   coisa mental equivale a rejeitar a pintura retiniana. De Courbet, de Picasso, de Braque, de Cézanne, de...



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 50 x 40 cm

Gleizes e Metzinger afirmaram que o cubismo era uma forma de realismo, baseado não no realismo superficial de Courbet e sim no realismo profundo de Cézanne. Gleizes e Metzinger traíram Courbet. Traíndo Courbet, Gleizes e Metzinger traíram Cézanne. Gleizes e Metzinger traíram Duchamp quando recusaram o *Nu Descendo a Escada* em um salão cubista: *Se ao menos você mudasse o título... Nu descendo a Escada* levou Duchamp para Nova York. *Nu Descendo a Escada* não voltou mais para a França. Muito bem vestido ou vestida (*dressed to kill*), continua a subir e a descer as escadas do *Museu de Arte da Filadélfia*, sempre com o mesmo título, com leve sotaque francês.

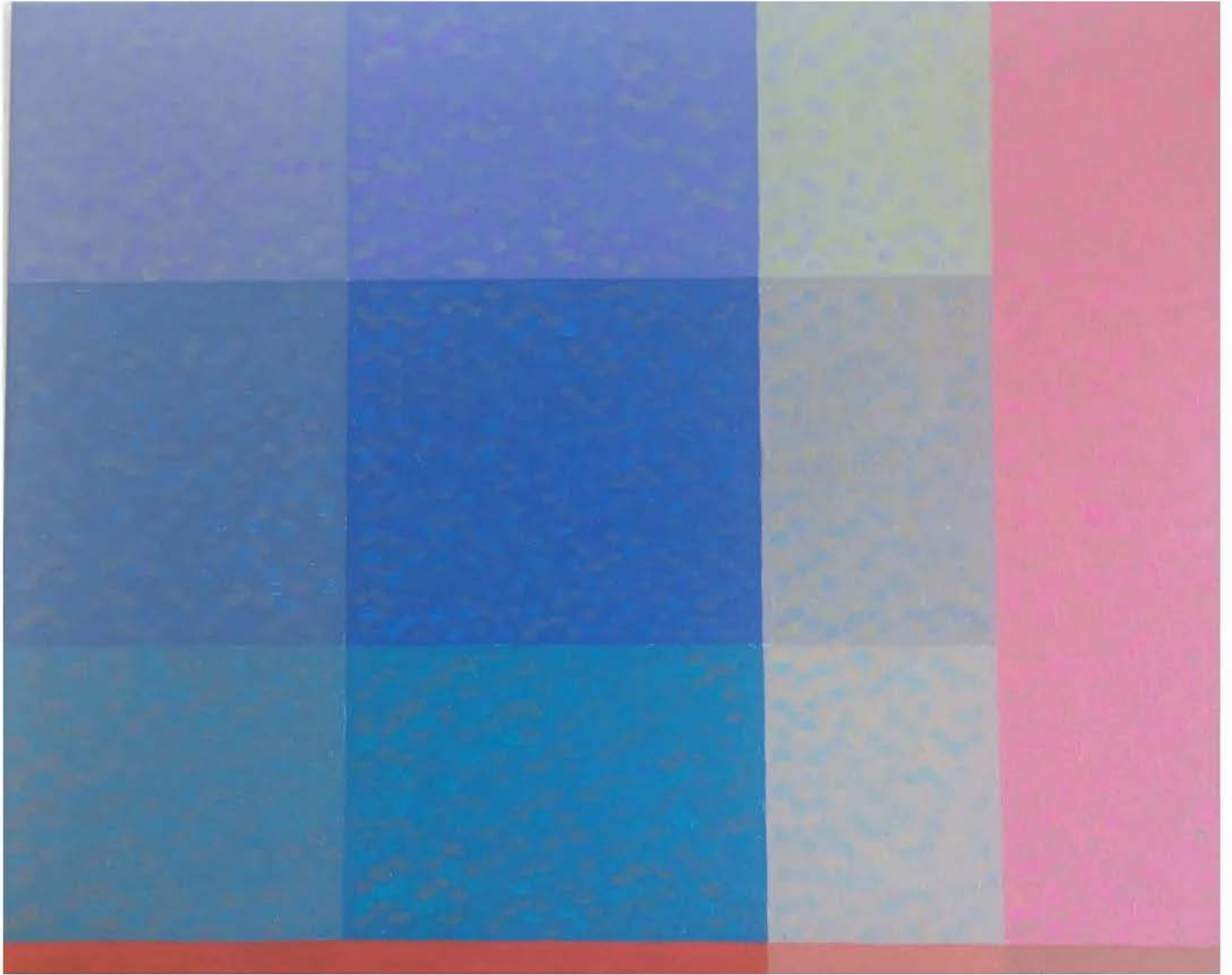
Zé Maria gostaria de ser Leonardo para reinventar o *sfumato* e o serpenteamento, e assim ter uma ideia melhor de si mesmo. De si mesmo, Zé Maria, no ato de observar com atenção uma paisagem vista sob a perspectiva atmosférica, tentando evitar, mas não de todo, as deformações da anamorfose e os deslocamentos da paralaxe.

Robert Rauschenberg traiu de Kooning. Rauschenberg deve ter contrariado sua mãe – não deixa de ser uma traição – mudando seu nome de batismo de Milton para Robert. *Preciso matar de Kooning* (preciso apagar de Kooning). Trair/apagar/reacender/reviver de Kooning equivale a substituir a figura bidimensional estilizada de uma mulher em óleo sobre tela por uma águia empalhada tridimensional levantando voo de uma pintura em óleo sobre tela. Ou por um galo de briga cantando de galo ao som do Elvis Presley de Warhol. Ou por um bode casado de aliança e papel passado com um pneu. A águia, o galo e o bode de Rauschenberg planejam a traição a Clement Greenberg. Com certa cumplicidade de Kooning.

Zé Maria não inventou as *combined paintings*. Mas é fácil notar que suas pinturas combinam muito bem umas com as outras. Cada vez que uma pintura de Zé Maria se afasta de uma pintura de Zé Maria, Zé Maria tem uma ideia melhor da pintura de Zé Maria. Uma ideia melhor de si mesmo, de Zé Maria.

MILTON MACHADO

(Rio de Janeiro RJ 1947). Pintor, desenhista, escultor, crítico, fotógrafo, professor. Entre 1965 e 1970, cursa arquitetura e urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - FAU/UFRJ. Em 1969, participa da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, e conquista, com sua equipe, medalha de prata no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. Realiza sua primeira individual em 1975, na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro. Na mesma cidade, leciona no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula, entre 1979 e 1994, e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, de 1983 a 1994. Obtém título de mestre em planejamento urbano e regional pela UFRJ em 1985. Muda-se para Londres, em 1994, onde inicia doutorado em artes visuais no Goldsmiths College University of London, concluído em 2000. Volta ao Brasil em 2001 e, em 2002, passa a lecionar história e teoria da arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ. (Fonte Enciclopédia Latú Cultural).



• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm | acervo Sandra Makowiecky

JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ: ENTRE A CRÍTICA AO RACIONALISMO E O DESEJO DE RACIONALIZAR A PERCEPÇÃO CROMÁTICA

Sandra Makowiecky

No dia 25 de outubro de 2018, abriu, na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis, no espaço Fernando Beck, a exposição denominada *José Maria Dias da Cruz, Pensamento Pictórico*, uma grande exposição individual com aproximadamente 70 obras, predominantemente pinturas, desenhos, montagens textuais e três objetos. Esta exposição que recebeu a curadoria de Rosângela Miranda Cherem iniciou seus preparativos em 2017 e desde o começo do ano de 2018, foram realizados encontros mensais na Fundação Cultural Badesc a fim de estudar e entender melhor o processo poético do artista. Quatro artistas que pesquisam a questão da cor foram convidados a apresentar uma obra que dialogasse com o pensamento de José Maria. Assim, a exposição também contou com a participação especial de Antônio Vargas, Fernando Albalustro, Jocielle Lampert e Silvana Macedo. Pesquisadores escreveram sobre o artista e sobre suas obras, para que pudéssemos realizar uma publicação. A mim, foi formulado o convite para escrever sobre uma obra que estava exposta na exposição e que consta de meu acervo particular (Fig.1). Não é de hoje que converso com José Dias da Cruz. Temos uma farta troca de e – mails, durante alguns anos, em que ele sempre me atualizava de seus textos, em uma atitude generosa, distribuindo seus conhecimentos.

Para situar o artista, cabe brevemente dizer que José Maria Dias da Cruz, nasceu em 1935 no Rio de Janeiro. Atualmente vive e trabalha em Florianópolis. É artista, professor e autor de livros sobre cor e espaço pictórico. De acordo com curadora da mostra, Rosângela Cherem, José Maria

prioriza em seus trabalhos dois interesses: cor e espaço. Ou seja, privilegia a lógica do colorido, em que o conhecimento pictórico se apresenta como uma verdade que só existe porque há uma pintura que se pensa por meio da cor, sendo que as formas estão a ela subordinadas:

Se a condição da cor é ser no colorido, a questão cromática está indissociada do espaço pictórico. Se a cor é para ser pensada e o pigmento é para ser usado, é por meio da consciência do espaço plástico que se pode ultrapassar a estrutura subjacente da tela. (CHEREM, 2018, online).

O cineasta Zeca Pires, que coordena o Núcleo de Produção da TV UFSC, idealizou e dirigiu, ao longo dos anos, diversos documentários sobre artistas em série chamada *Da cor da nossa tela*. José Dias da Cruz também fez parte de um desses documentários¹. Nele, se sabe rapidamente sobre sua vida, a história de seu pai, entre outros fatos. Filho do renomado escritor Marques Rebelo, que juntamente com os escritores do Grupo Sul foram os criadores do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), José Maria Dias da Cruz teve uma excelente formação. Primeiro pelo convívio com os artistas que frequentavam sua casa, como: Milton Dacosta, Pancetti, Iberê Camargo, Portinari, Santa Rosa, Tarsila do Amaral, entre outros; pela biblioteca particular e também por seus estudos em Paris, de 1956 a 58, onde pode admirar Cézanne, Braque, Poussin e outros. Para esse período de estudos, recebeu bolsa do Ministério das Relações Exteriores e *Carte de Étudiant Patronné do Ministère de L'Éducation Nationale* do governo francês. Estudou na *Academie de La Grande Chaumière*, particularmente com Friedlander (gravura) e Emílio Petorutti (pintura), até 1958, quando retorna ao Brasil.

Tanto José Dias quanto Rodrigo de Haro, tiveram em seus pais, exemplos a seguir como profissão e a casa repleta de artistas e de intelectuais. Não à toa, Marques Rebelo também frequentava a casa de Martinho de Haro, em certa elite intelectual da ilha de Santa Catarina. A respeito da casa de seus pais, diz Rodrigo de Haro (2002, p.247):

Pessoas dotadas de inquietação intelectual eram sempre bem vindas. Marques Rabelo, Sérgio Buarque de Holanda, Manuelito de Ornelas e Paschoal Carlos Magno que asseverou em suas memórias ser a residência de Martinho de Haro uma das três casas sem portas que ele conheceria no Brasil.

Sobre sua estada em Paris, disse ter a oportunidade de consultar fontes primárias, ou seja, as obras e os próprios artistas e assim, adquiriu formação sólida na fonte. Ressalta que não teve formação acadêmica e no retorno ao Brasil, parou de pintar em 1964, retomando a pintura em 1967. Mas apenas em 1986, volta-se firmemente à teoria da cor. No documentário, percebemos que José Maria trabalha e pensa a cor em sua obra e em sua vida onde ensina e repassa parte de sua imensa bagagem cultural. Diz que a cor não é racional, que a cor é enigmática. Enigma, já nos dizia Heródoto, é o que é lido de uma forma, mas que pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor diante da responsabilidade de escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há certeza. Para Mario Perniola (2009), o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e [...] *tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um*

espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido. Em seu discurso verbal e em suas obras, percebemos um despedaçamento entre a crítica ao racionalismo e o desejo de racionalizar a percepção cromática. Talvez esta seja para mim, a maior síntese de seu processo, daí a escolha do título do texto.

De certa forma, José Dias da Cruz nos oferece enigmas através do estudo de cor. Diz que a cor que a gente pensa, a cor abstrata, é uma ideia platônica. Existe, para José Dias, a cor abstrata e a cor concreta, ambas de difícil resolução e decifração. Pois quando falamos na cor concreta, por exemplo, "Amarelo", é uma cor concreta, mas trata-se de uma abstração inventada pelos homens. Por seu turno, se falarmos "amarelado", estamos falando de uma abstração, que nos leva com mais dificuldade à definição da cor e é igualmente subjetiva e abstrata. Finaliza explicando que a cor não é nomeação que se resolve no discurso verbal. Mas para explicar teorias tão complexas, ele não poupa esforços e já publicou livros a respeito, sendo que agora, em 2019, estará lançando mais um título, chamado *Breves anotações sobre uma teoria da Pintura*, cujo acesso me foi facilitado pelo artista. O livro já abre com uma frase de Diderot: *Em cada dez pintores apenas um é colorista.* De minha parte, afirmo que José Maria Dias da Cruz é um desses coloristas. E que entende de seu ofício como poucos que conheço.

Em breve passagem por seus livros já publicados, destacamos três publicações. Existem outras. O primeiro, chamado *Pintura, cores e coloridos*², discorre sobre os fundamentos da experiência pictórica, analisa os fenômenos da cor. No segundo, *O Cromatismo Cezanneano*³, o artista estuda a obra de Cézanne, dialoga sobre as rupturas cromáticas e fala da natureza dos pintores. Analisa também ideias de Leonardo da Vinci sobre as escalas cromáticas, da sombra à luz. Ronaldo Macedo e Hélio Oiticica são referências e outros tantos artistas pensadores também. Neste livro, escreveu uma frase que se tornou em parte, sua marca: *O artista não é um ego, é um eco.* O terceiro livro, denominado *A Cor e o Cinza (2001)*, reinterpreta alguns conceitos plásticos de Leonardo da Vinci, com relação ao desenho e a pintura e mostra como alguns pintores do século XVII criaram novas formas de representação para as passagens entre luz. Aponta a complexidade das estruturas cromáticas na obra de Poussin. Mostra como uma consciência do espaço plástico se transforma desde Van Eyck até Duchamp. Refere-se às questões cromáticas de Delacroix, Mondrian, Matisse, Klee e Hélio Oiticica. Neste livro, como grande conhecedor da cor, muitas reflexões onde acaba por traduzir toda uma vida de experiência pictórica. E nos joga em cena o cinza, melhor dizendo, o *cinza sempiterno*, dentro da teoria dos fractais, que estaria presente tanto no todo como nas partes. Assim, em uma fração teríamos, também, um elemento contido no todo, no caso, o *cinza sempiterno*. Pensando em uma geometria das cores, considerando-se, entre outras, a topologia na qual, além das transformações e deformações contínuas, o *cinza sempiterno* seria uma fronteira. Ou, ainda, na geometria dos fractais onde o cinza lhe daria consistência. Mas isso é assunto para resolver com o artista, pessoalmente, ou lendo seus livros. Para mim, ainda enigma, onde cabem exercícios de decifração.

Ao lermos o que ele escreve, sobressai um pensamento humanista e erudito, que permeia sua produção estética. Acredito mesmo que seus escritos são pouco estudados na academia, o

que é lamentável, pois existe em sua produção pictórica e escrita, uma enorme carga teórica e intelectual, com a qual atravessa o manuseio das tintas e das cores. E um enorme desejo em compartilhar tudo isso.

Tratar da obra de um artista que se conhece tanto, bem como a seu processo, torna-se uma tarefa até desnecessária. Faz melhor quem lê seus livros ou frequenta suas aulas. Localizei um texto, muito pormenorizado que tem como título *O artista por ele mesmo: José Maria Dias da Cruz ou Algumas anotações sobre as cores*, de Fátima Pinheiro (2012, online), que torna qualquer texto redundante, como se configura este texto que escrevo. Alguns outros textos são também esclarecedores⁴. Assim, voltando ao quadro sobre o qual recebi um convite para escrever, digo que quando o adquiri, eu pensei em outro quadro, com nome hoje em dia, muito em voga, o *Rosa e Azul*, de Pierre Renoir.

Rosa e Azul (alternativamente intitulada *As Meninas Cahen d'Anvers*) é uma célebre obra. Produzida em Paris em 1881, retrata as irmãs Alice e Elisabeth, filhas do banqueiro Louis Raphael Cahen d'Anvers. É considerada um dos mais populares ícones da coleção do Museu de Arte de São Paulo, onde se encontra conservada desde 1952. O título mais popular dessa obra, que se refere às cores dos vestidos das meninas, tem relação com a verdadeira natureza da obra, com a variação das duas cores em tom pastel, dispostas desde os vestidos até a carnação, que sobressaem pela opulenta coloração das cortinas e do tapete. O retrato das meninas Cahen remete o espectador aos imponentes retratos de corpo inteiro pintados por Van Dyck no século XVII, em que o artista transmite com as cores e a delicadeza de tonalidades todo o frescor e a candura da infância.

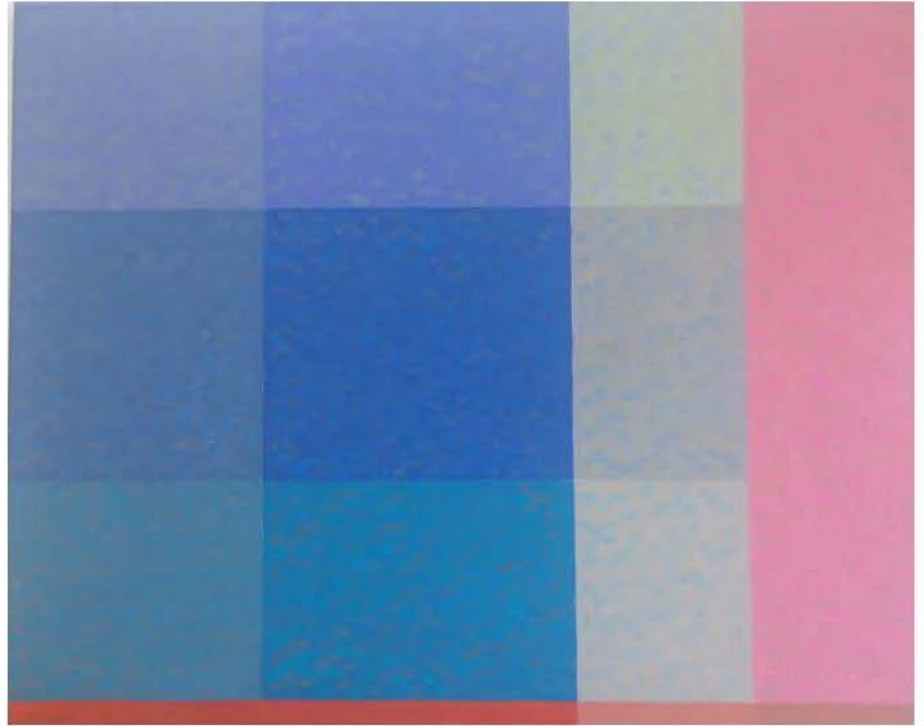
As meninas quase se materializam diante do observador, a de azul com seu ar vaidoso, e a de rosa com um certo enfado, quase beirando as lágrimas. Para Tirapelli (2019, online), o quadro *Rosa e Azul* sintetiza algumas das preferências de Renoir. O nome remete às tonalidades que estarão presentes em muitas das telas, sendo suas cores favoritas. Além disso, o quadro apresenta uma mistura de técnicas que marca muito o trabalho de Renoir. Temos aqui três momentos bem distintos, criados com três técnicas diferentes. O primeiro deles é o rosto polido das meninas, praticamente sem sombras, muito bem trabalhado e de forma bem arredondada. Em seguida, percebe-se a tinta gorda esticada com um pincel chato que dá todo o volume e textura do cinturões dos vestidos. O terceiro momento é a sensação causada pela textura do vestido, pelo qual ele deixa transparecer a estrutura do corpo das meninas. Neste caso, ele aplica a técnica do pontilhismo em que os tons são divididos em semitons e lançados na tela em pequeninos pontos visíveis de perto, mas que se fundem na visão do espectador ao serem vistos a distância.

Ousando uma aproximação entre as telas, percebe-se na obra de José Maria este mesmo pontilhismo em uma pintura altamente reflexiva, em que cada gesto carrega algum tipo de pergunta sobre sua razão de ser no quadro. Suas pinceladas de cor vão se integrando umas às outras, criando uma unidade rítmica na superfície da tela. É um pensamento cromático, que se desenvolve na tela.

Partindo da observação do azul e do rosa, o artista entende que o pictórico situa-se na percepção sensível das diversas distâncias cromáticas entre estes. Existe, pois, no trabalho, o constante



▪ RENOIR | **ROSA E AZUL (AS MENINAS CAHEN D'ANVERS)**, 1881 | óleo sobre tela | 119 x 74 cm | acervo Museu de arte de Sao Paulo



▪ JOSÉ MARIA DIAS DA CRUZ | **SEM TÍTULO**, 2018 | óleo sobre tela | 40 x 50 cm | acervo Sandra Makowiecky

tensionamento, por aproximações, entre a cor concreta, o azul e a cor abstrata, os azulados, sensíveis, dinâmicos e cambiantes. Assim o azul foi tratado em seu desvio para o rosa ou para o azul, o rosa, em seus desvios para o vermelho ou azul, e assim sucessivamente. No meio delas, aparece o cinza. Assim, em uma fração teríamos, também, um elemento contido no todo, no caso, o *cinza sempiterno*, aquele que seria uma fronteira entre as cores ou ainda, na geometria dos fractais, o cinza dá consistência às demais cores. A cor constitui ponto de chegada de um processo de trabalho onde sempre foi pensada em suas significações teórico-visuais, onde a cor é sempre dual e relaciona-se nesse precário ponto de equilíbrio. Nesse sentido a ressensibilização da cor é a questão central do trabalho, inclusive, pela construção da espacialidade da obra. Reforçando a intenção sensível da pintura é importante que se observe a presença sutil, mas efetiva, do gesto da pincelada que se materializa, sem ocultar-se em grandes chapadas de cor, constituindo-se como caligrafia do mesmo. Esse gesto pode ser associado ao pontilhismo. Desta forma, a aproximação destas obras se deu através de uma leitura intervalar. Segundo Didi-Huberman (2006), a imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas. Entre os modelos hegemônicos de apreensão das obras, como sociologismos, psicologismos e historicismos e uma supervalorização dos valores próprios da linguagem específica da arte, se estabelece uma tensão, que para Paul Valéry seria chamado de *hesitação*, quando ao nos surpreender, chocar, inquietar com uma obra, encontramos um intervalo em que o leitor, ao fugir das apreensões vulgares foge também de significados encontrados fora da obra. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra. Para mim, tanto Pierre Auguste Renoir quanto José Maria Dias da Cruz falam de cores e em especial, nesses dois quadros, em rosas e azuis ou rosados a azulados.

Vale lembrar que esses paradigmas já vinham sendo discutidos desde o final do século XIX, como atesta a célebre frase de Maurice Denis, de 1890: *Uma pintura, antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta com cores numa determinada ordem.* (DENIS, apud NAVES, 2007, p. 151).

Posteriormente, Malevich, num texto de 1915, observou:

O que tem um valor em si na criação pictórica é a cor e a fatura, é a essência pictórica, mas essa essência sempre foi destruída pelo tema [...] Para se encaminhar à autonomia da cor, para a hegemonia das formas pictóricas que constituem exclusivamente seu próprio fim em relação ao conteúdo e aos objetos. (MALEVICH, apud NAVES, 2007, p. 151).

Concordando com Malevich e Maurice Denis, para efeitos de imersão na obra *Sem título* de José Maria Dias da Cruz que passei a observar neste texto, concluo que para mim, as obras *Rosa e Azul* de Pierre Renoir e a obra *Sem título* de José Maria Dias da Cruz poderiam ter, ambas, o título de: *Rosa e Azul* ou o título de *Sem título*, pois estamos tratando de superfície plana coberta com cores numa determinada ordem.

BIBLIOGRAFIA

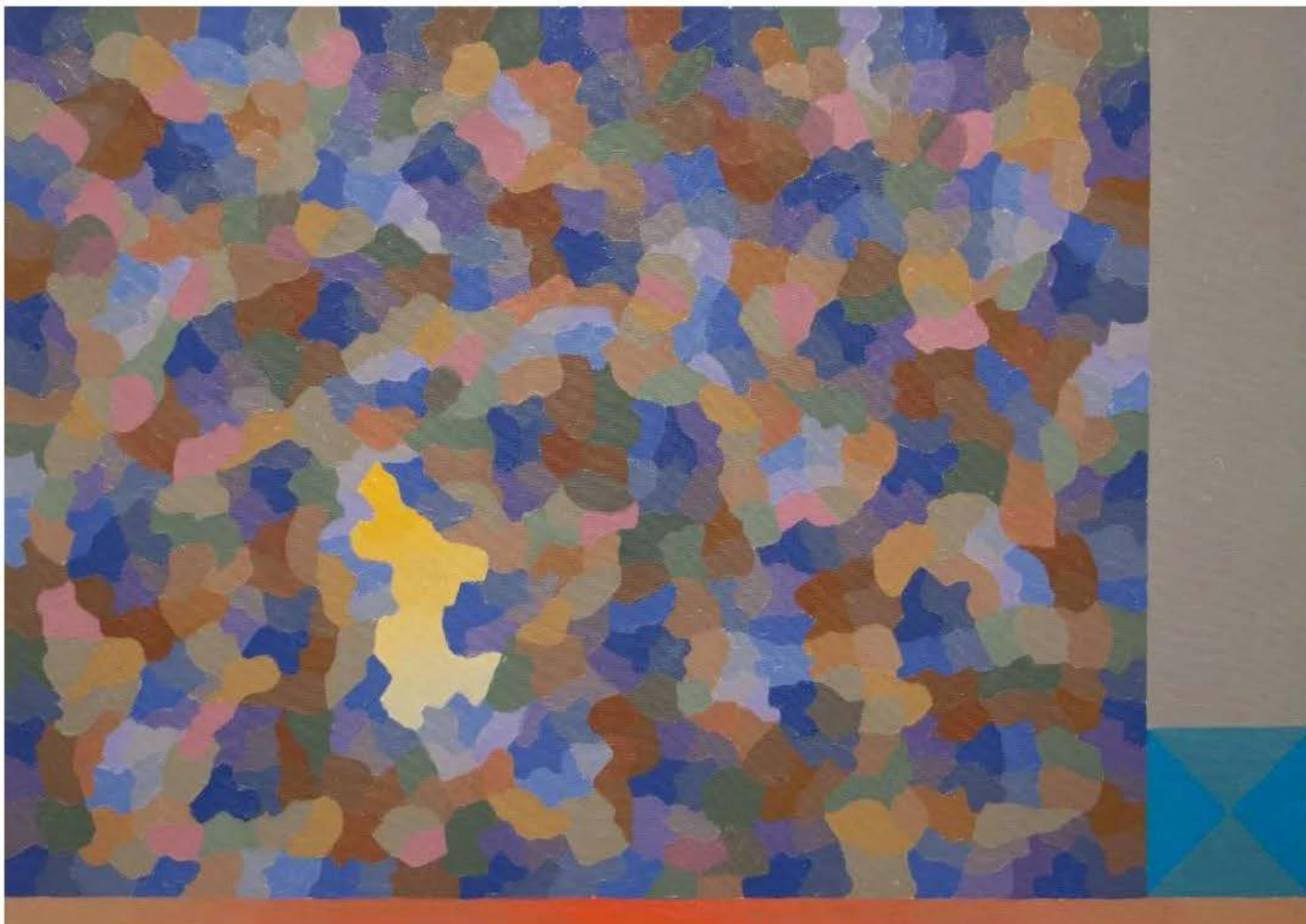
- CHEREM, R. M Apud PASTERNAK, DARLENE. 2018. Disponível em <<http://www.ccrgeaodecomunicacao.com.br/index.php/2018/10/23/noticias-do-dia-divulga-abertura-da-exposicao-jose-maria-dias-da-cruz-pensamento-pictorico/>>. Acesso em 31 jan.2019.
- CRUZ, José Maria Dias da. *A Cor e o Cinza: rompimentos, revelações e passagens*. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2001. 192 p.
- DENIS Apud NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 151.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
- HARO, Rodrigo de. *Martinho de Haro: o poeta da paisagem*. In: PEREIRA, N. do Vale et al. (org.). *A ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. vol.2. p.247.
- MALEVICH, Apud NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 151.
- PERNIOLA, M. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009, p. 17-31.
- PINHEIRO, Fátima. *O artista por ele mesmo: José Maria Dias da Cruz ou Algumas anotações sobre as cores*. Disponível em: <<https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/09/14/o-artista-por-ele-mesmo-jose-maria-dias-da-cruz-ou-algumas-anotacoes-sobre-as-cores/>>. Acesso em: 10 jan.2019.
- TIRAPELI, Percival. *Análise da Obra Rosa e Azul*. Disponível em: <<http://www.maguetas.com.br/impressionismo/rosa-e-azul/>>. Acesso em: 12 jan.2019

NOTAS

- ¹ José Dias da Cruz em *A cor de nossa tela*. Disponível em: *A cor da nossa tela* - <<https://www.youtube.com/watch?v=r1-5dYOJss4>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- ² Disponível para venda em formato e- book: <<http://www.bookess.com/read/18072-pintura-cores-e-coloridos/>>. Acesso em: 12 jan.2019.
- ³ Disponível para venda em formato e- book: <<http://www.bookess.com/read/18071-o-cromatismo-cezanneano/>>. Acesso em: 12 jan.2019.
- ⁴ *Conversando sobre Arte Entrevistado José Maria Dias da Cruz*. 2011. Disponível em: <http://arteseanp.blogspot.com/2011/05/conversando-sobre-arte-entrevistado_10.html>. Acesso em: 13 jan. 2019. JOSÉ Maria Dias da Cruz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19958/jose-maria-dias-da-cruz>>. Acesso em: 01 de Fev. 2019. *Verbetes da Enciclopédia*. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SANDRA MAKOWIECKY

Possui graduação em Lic. Ed. Artística Habilitação Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, especialização em Arte - Educação pela UDESC; Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina, Conceito Capes 6. Atualmente é professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do Centro de Artes, conceito capes 4. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco - ABCA. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte- AICA. Membro do Cômite Brasileiro de História da Arte - CBHA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de SC - IHGSC. Membro do Fórum de Pró Reitores de Graduação de 2004 a 2012- FORGRAD. Pró Reitora de ensino de graduação da Udesc nos anos de 1994 a 1998, de 2004 a 2008 e de 2008 a 2012 , em três gestões diferentes. Vice - Presidente ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas no biênio 2007-2008. Vice coordenadora do Forum de pró - reitores de graduação da região sul - 2010-2011. Coordenadora do MESC-UDESC Museu da Escola Catarinense. Tem experiência na área de Artes atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cultura, artes plásticas, representação, imagem, memória, patrimônio histórico, cidades e ensino. Coordena o grupo de pesquisa - História da arte: Imagem- Acontecimento, cadastrado no CNPq e possui diversas publicações na área de teoria e História da arte. Foi Indicada ao Prêmio Sergio Milliet por pesquisa publicada no ano de 2012, pela Associação Brasileira de Críticos de arte - ABCA - e recebeu o Prêmio Gonzaga Duque, atribuído pela ABCA - pela Associação Brasileira de Críticos de arte, em 2015, por sua atuação na crítica de arte. Premio Gonzaga Duque para crítica de arte pela atuação no ano de 2014, pela Associação Brasileira de Críticos de arte. Indicação ao Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 2017, em ação pré- selecionada pelo Estado de Santa Catarina, com o processo de recuperação dos painéis de formatura da Academia de Comércio de SC. Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade - pela Curadoria Polo SC na Bienal Internacional de Curitiba, no ano de 2017, atribuído pela ABCA - Associação Brasileira de Críticos de arte, quando a Instituição contemplada foi a Bienal Internacional de Curitiba.



• SEM TÍTULO, 2017 | óleo sobre tela | 50 x 70 cm



• SEM TÍTULO, 2016 | óleo sobre tela | 50 x 60 cm



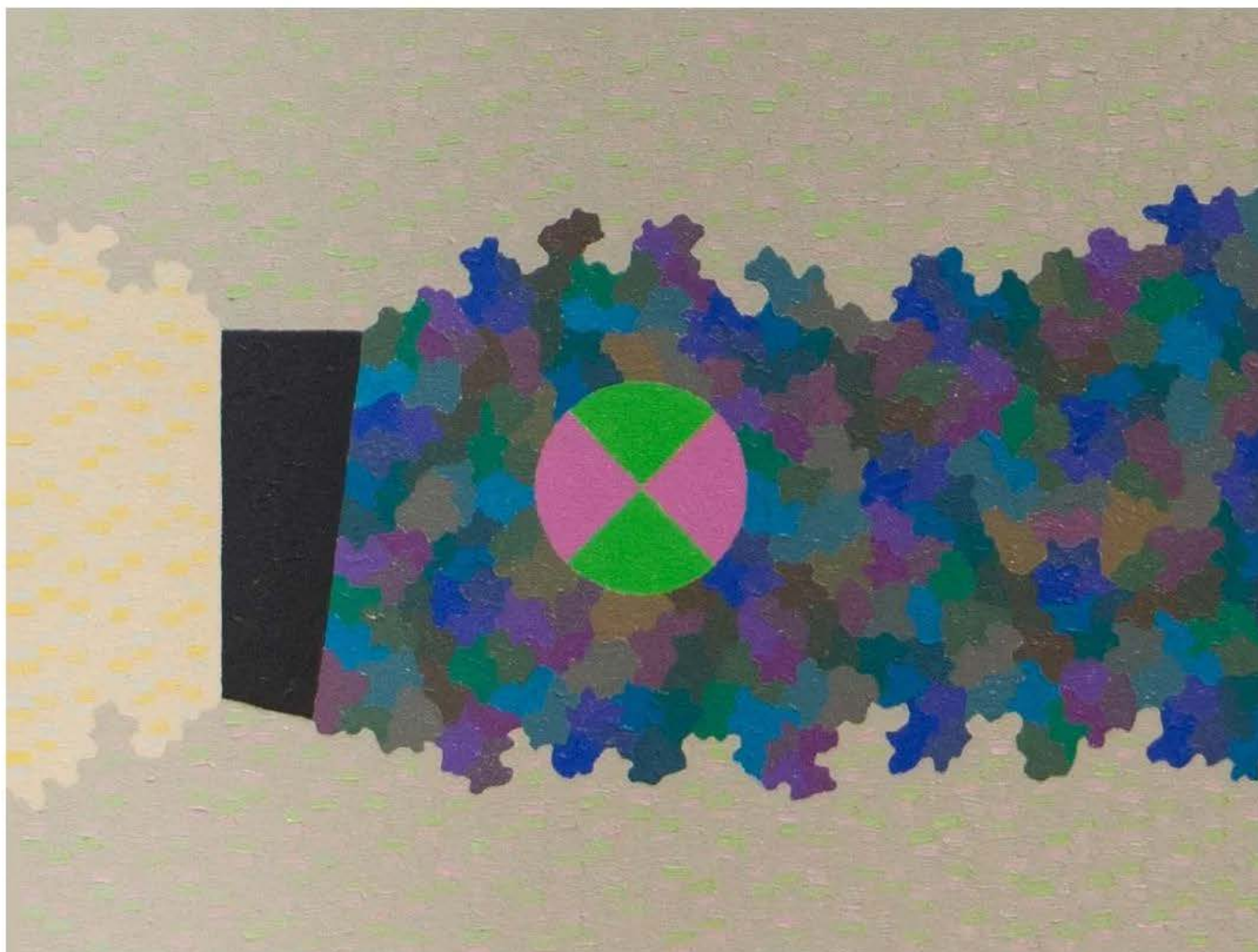
• BANDEIRA DO BRASIL, 2018 | óleo sobre tela | 22 x 60



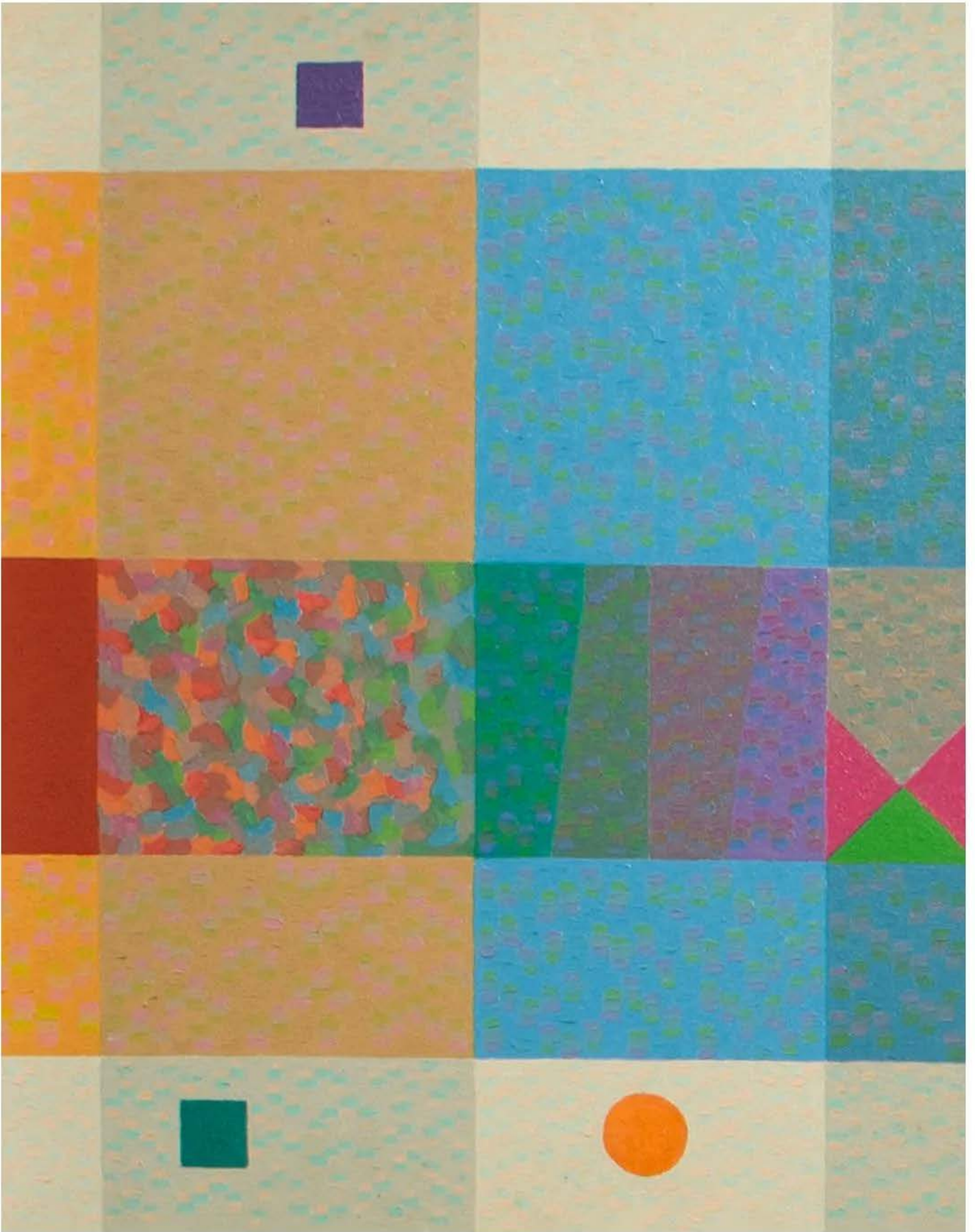
• SEM TÍTULO, 2018 | óleo sobre tela | 20 x 30



• SEM TÍTULO, 2012 | óleo sobre tela | 20 x 40 cm



• SEM TÍTULO, 2015 | óleo sobre tela | 20 x 30 cm



• SEM TÍTULO, 2010 | acrílica sobre tela | 50 x 40 cm | acervo TNT Galeria Arte

O PENSAMENTO DA COR

Carolina Ramos

Sobre a exposição: pinturas que tratam da cor

Uma residência histórica atrai olhares diversos, clama para ser explorada, revirada do avesso, tendo seus segredos expostos. Entre os meses de outubro e novembro de 2018 as salas expositivas dispunham de forma organizada seguindo verticais e horizontais cerca de 70 obras, coloridas, inesperadas e com uma extensão não prevista pelos olhos.

No material logo na entrada da mostra, tem-se um texto sensível aos 68 anos de dedicação do artista sobre a pintura. A curadoria feita por Rosângela Cherem chega ao cerne de uma questão para a exposição: "a questão do campo de luz e da riqueza cromática aparece nas telas como um campo vibratório da percepção."

Este campo vibratório da percepção é sutilmente estimulado durante uma mediação atenta às capacidades do olhar e sua divisibilidade quanto ao pensar e o ver. O olho tem o desejo de atar a cor no espaço como limite, já o pensar desprende as categorias potencializando a complexidade das relações cromáticas.

A pergunta confronto ao público era: o que é a cor?

Esse questionamento primeiro trazia um dos pontos principais da obra do artista, pensar a cor a partir dela e de suas relações com outras cores, explorando suas potências e trilhando caminhos antes não explorados quanto à cor como pensamento pictórico.



• SEM TÍTULO, 2015 | óleo sobre tela | 70 x 80 cm.

Sobre a mediação: pensar e experimentar a cor

Ver a cor passa a ser não só um objetivo, mas um desafio:

Fechem os olhos. Vejam uma maçã, vermelha, madura a ponto de poder sentir o cheiro adocicado através da sua casca. Agora apaguem a maçã, fiquem com o vermelho. Como e que tonalidade tem esse vermelho?

Os passos percorrem lentamente e os dedos pedem para tocar as cores corporificadas pelas camadas de tinta depositadas nas telas. As pinturas, que a princípio pareceriam abstratas demais para conter uma narrativa literal, agora impregnam as leituras atentas de quem as vislumbra agora com outros olhos.

Cor, o assunto favorito dos professores de artes visuais de todas as séries escolares. Acredito que a primeira coisa que eu aprendi sobre arte foi o nome das cores, antes mesmo de compreender a diferença de um desenho ou pintura, mas as cores sempre estiveram ali, presentes, encharcando as folhas brancas e paredes vazias disponíveis.

Como pensar a cor? Como criar um pensamento pictórico primeiro, antes do objeto que se adjetiva de cor? As abstrações apresentadas nas obras de José Maria provocam o pensamento na cor, nas suas núpcias e nos seus rompimentos. Lado a lado cada obra tratava de um múltiplo: a seriação, o ritmo, os contrastes, as singularidades e as complexidades.

A questão que fica a partir da mediação é *como pensar com cor: O vermelho que vejo é incomparável a qualquer outro ao mesmo tempo em que ele contém todos os vermelhos do mundo.*

CAROLINA RAMOS

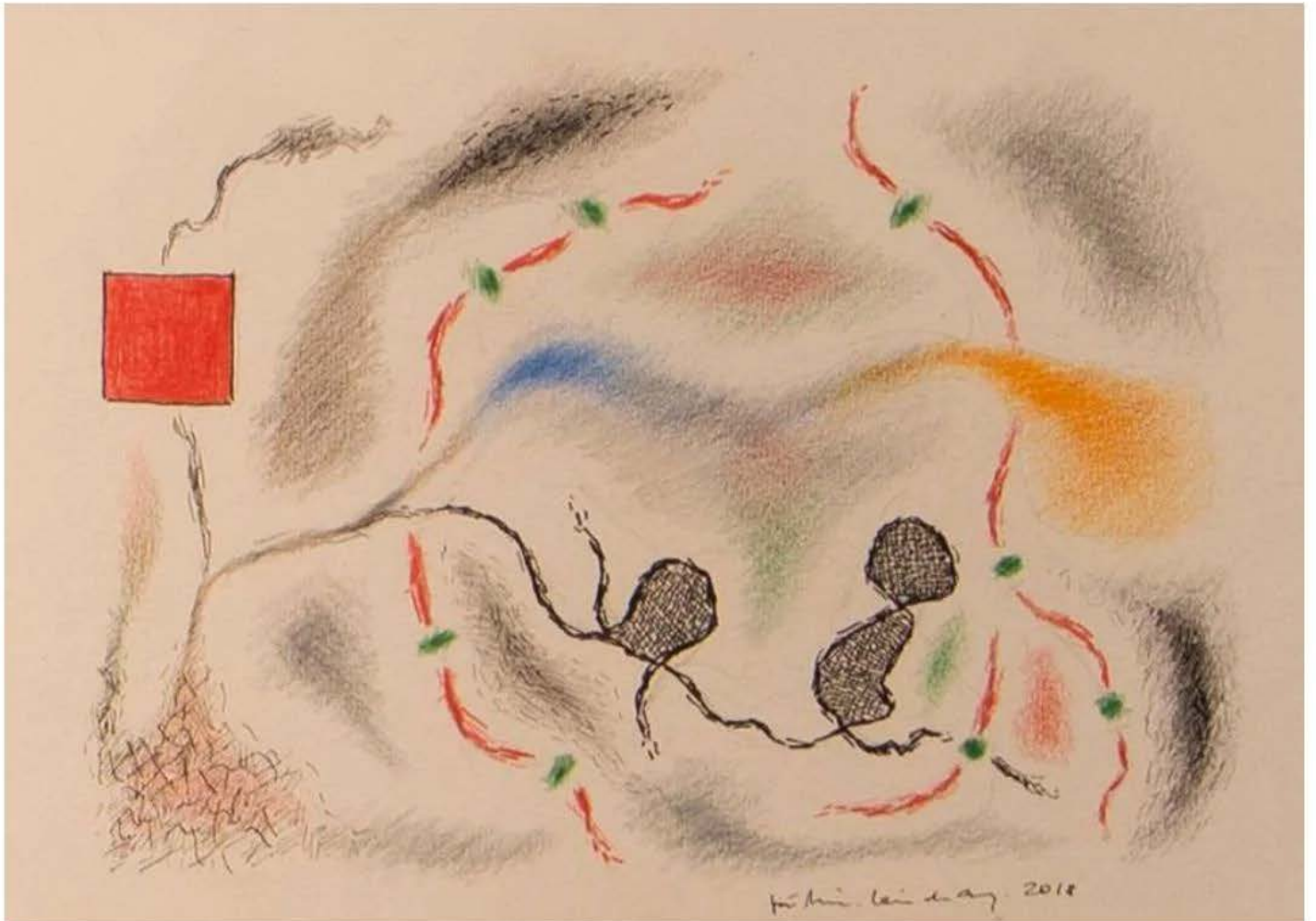
Graduação em Artes Visuais habilitação Licenciatura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2013). Pós Graduação a nível de Especialização em Mídias na Educação pela Universidade Aberta do Brasil no Instituto Federal de Santa Catarina (2015). Mestrado em Artes Visuais do Programa de Artes Visuais da UDESC (2017). Doutoranda em Artes Visuais do Programa de Artes Visuais da UDESC (Turma de 2018), Linha de Pesquisa do Ensino das Artes Visuais, sob orientação da Profa Dra Elaine Schmidlin. Atualmente é Arte Educadora da Fundação Cultural Badesc e Professora Efetiva de Artes na Escola Estadual José Matias Zimmermann.



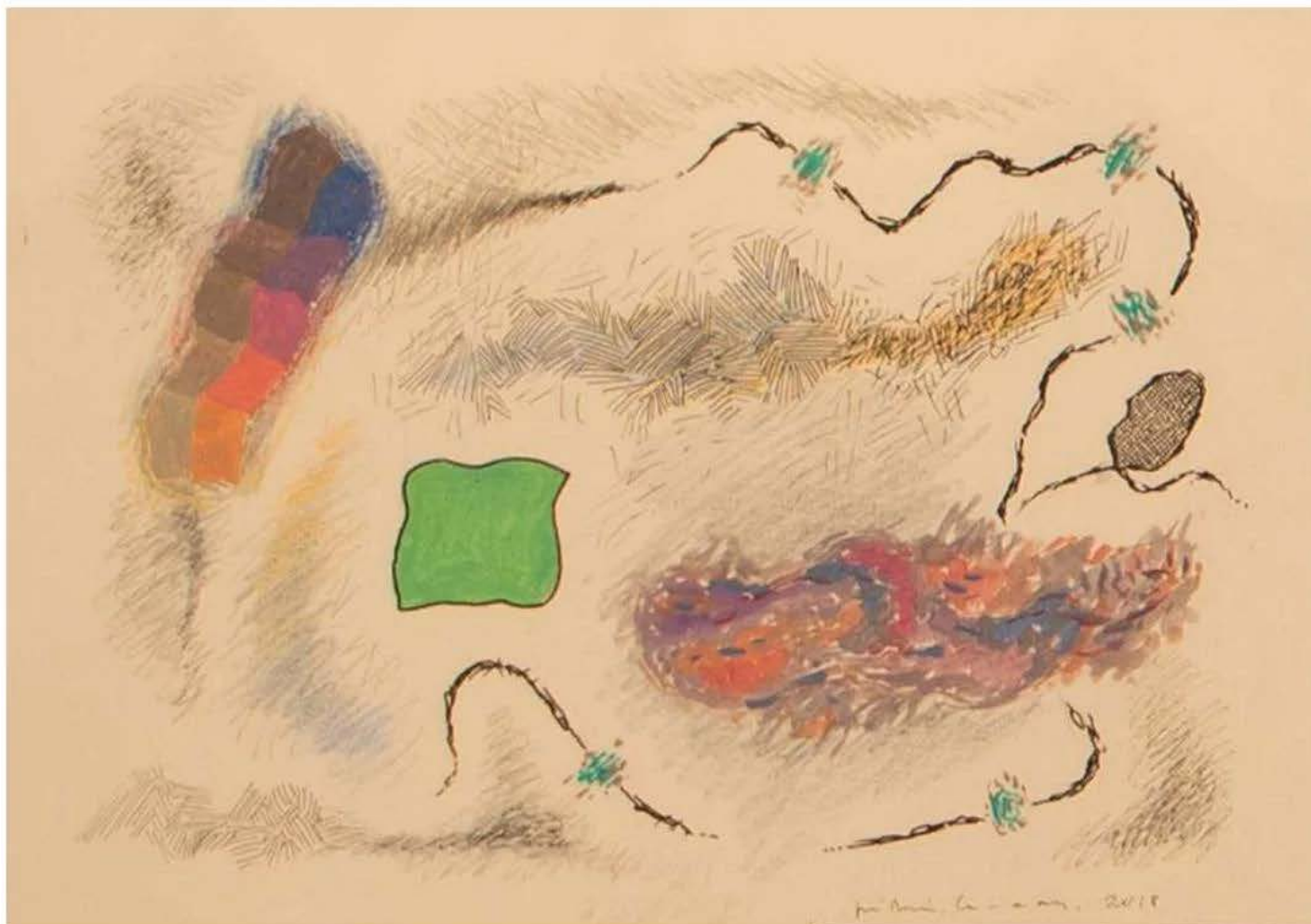
• DESENHO, 2018 | desenho sobre papel A4 | 21 x 29,7 cm



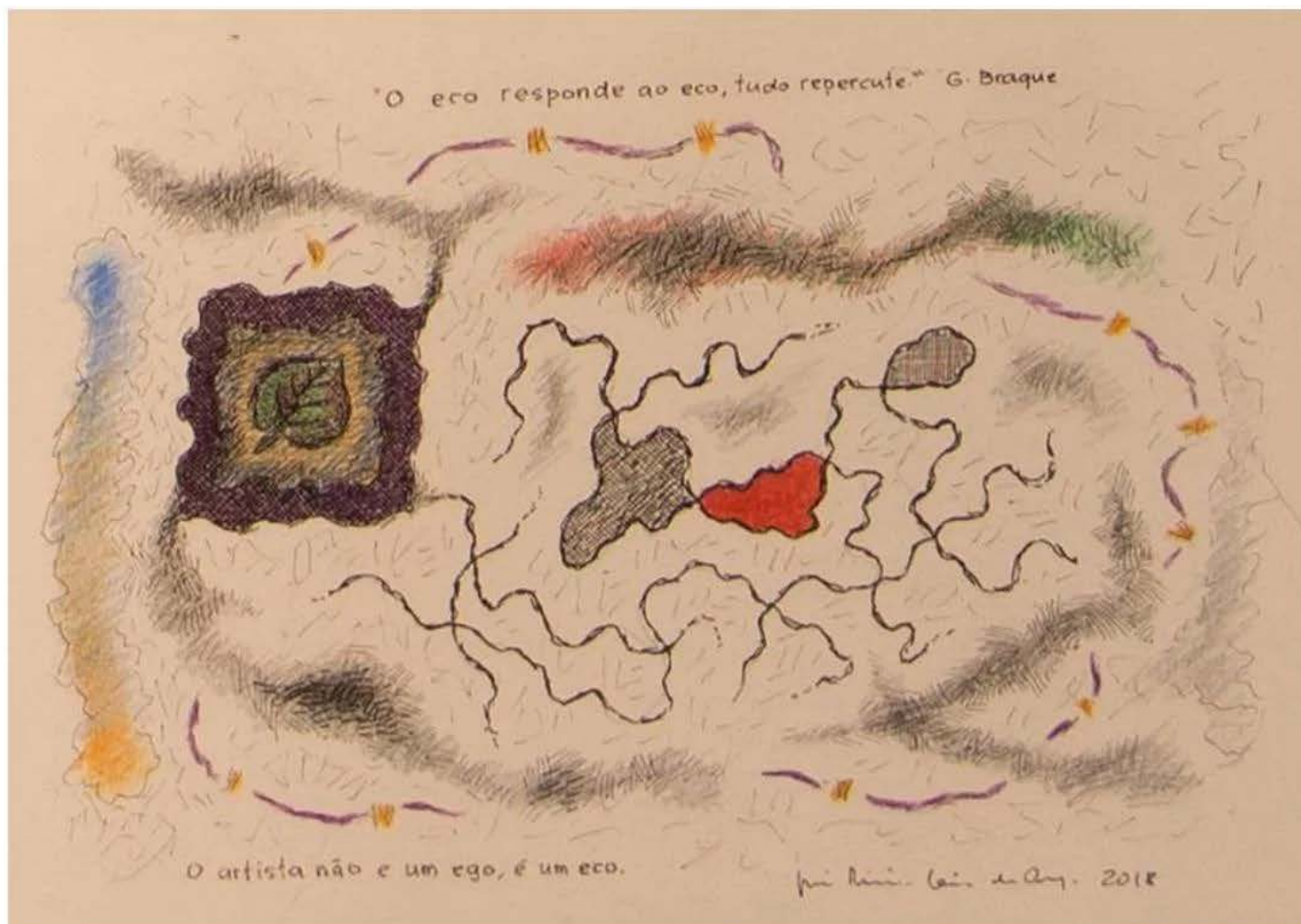
• DESENHO, 2018 | desenho sobre papel A4 | 21 x 29,7 cm

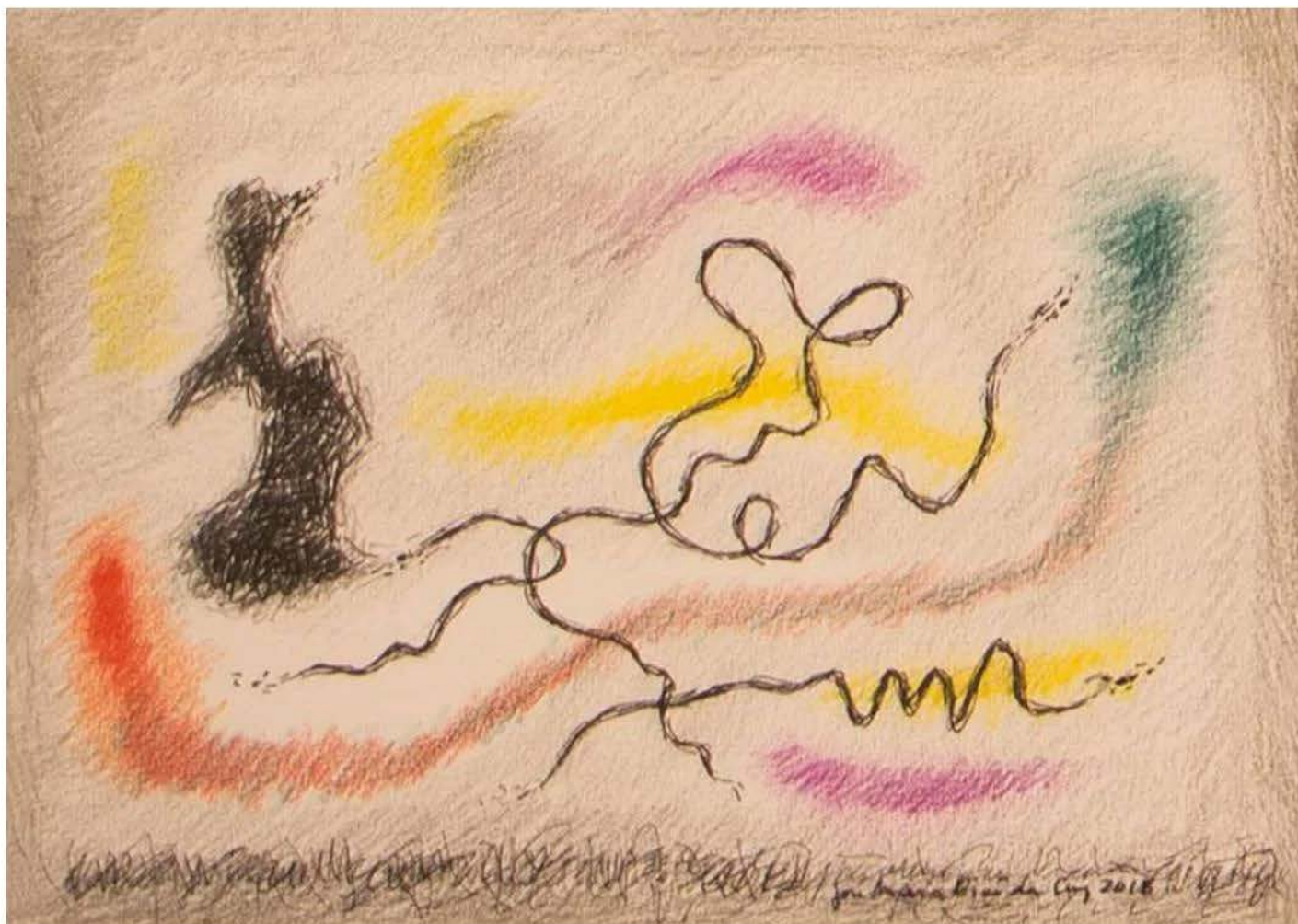


• DESENHO, 2018 | desenho sobre papel A4 | 21 x 29,7 cm

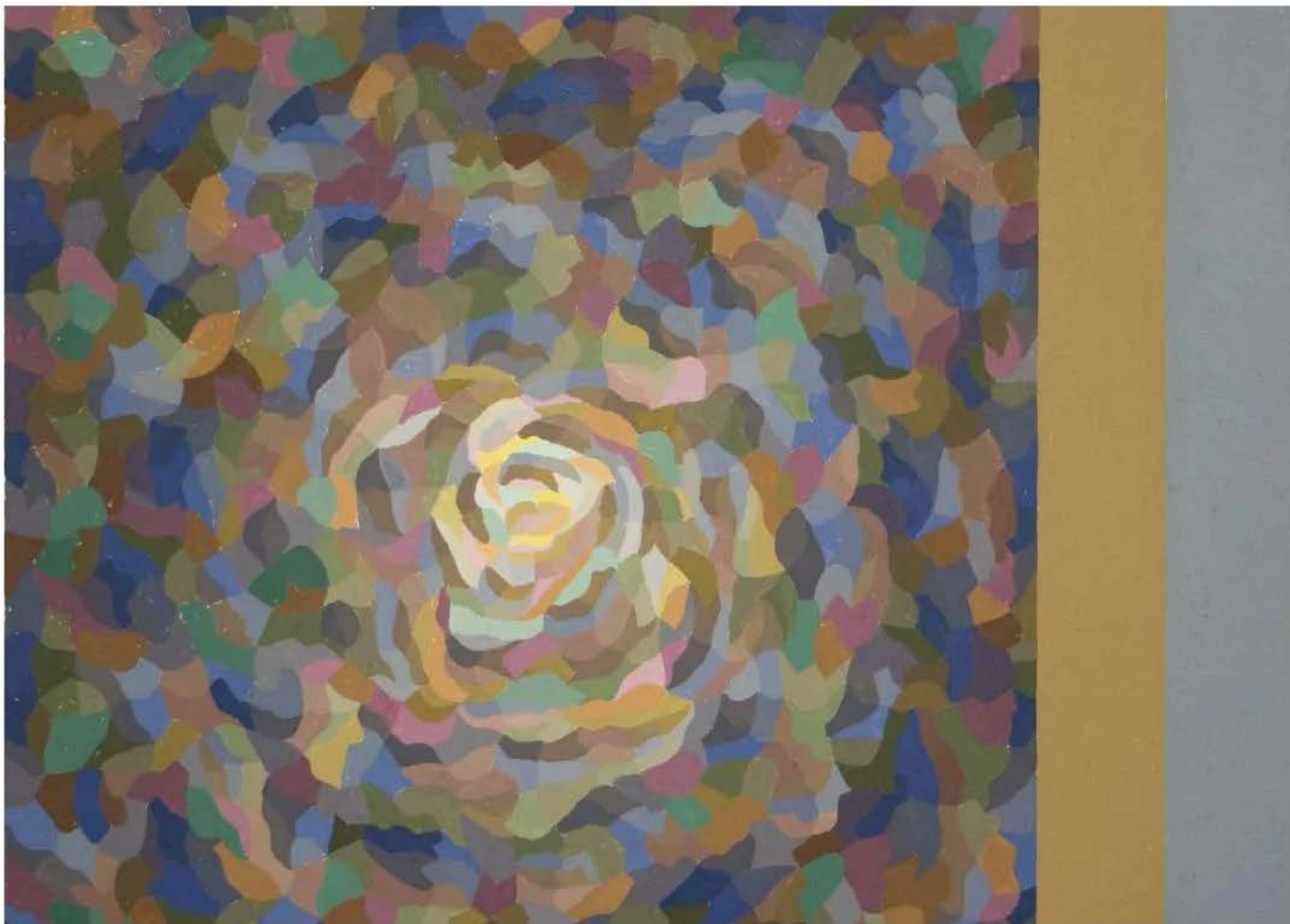


• DESENHO, 2018 | desenho sobre papel A4 | 21 x 29,7 cm





• DESENHO, 2018 | desenho sobre papel A4 | 21 x 29,7 cm



• SEM TÍTULO (detalhe), 2017 | óleo sobre tela | 60 x 70 cm | Coleção Maria Clara Dias da Cruz

SEMPRETERNO, ÓLEO SOBRE LINHO, 36 X 15 CM, 2018

Silvana Macêdo

O título desta pintura é um jogo de palavras inspirado no termo *cinza sempiterno* criado pelo artista José Maria Dias da Cruz. José Maria se refere ao cinza sempiterno para elucidar aspectos tanto teóricos como metodológicos envolvidos na percepção de fenômenos cromáticos e também no desenvolvimento do seu trabalho pictórico.

A pintura *sempreterno* foi realizada para dialogar com a obra do José Maria, a convite da curadora Rosângela Cherem, e para compor uma exposição de caráter retrospectivo que celebra a produção deste artista carioca que há alguns anos reside em Florianópolis. Para mim foi um desafio, e uma aventura aceitar este convite. Desafio porque a forma de pintar do José Maria difere um tanto da minha abordagem. Pensei em pintar uma tela com a paleta de uma das suas pinturas, mas esta ideia não fluiu muito bem. O processo me pareceu meio forçado, e logo percebi que não seria por aí o melhor jeito de estabelecer um verdadeiro diálogo com o trabalho dele.

Pensei ainda em me aventurar em sua técnica de superposição de manchas, com formas orgânicas, presente em muitas de suas pinturas, mas também não consegui me identificar naquilo que estava se desdobrando na minha frente...

Passados alguns dias, resolvi seguir um caminho diferente. Fechei os olhos e pensei no José Maria Dias da Cruz e no seu trabalho. O que me vem à mente quando penso nele e no seu trabalho? Me vem sua imagem, e ouço sua voz falando do cinza sempiterno. Acho que consegui identificar o que me atraiu para fazer parte deste projeto: o sentimento de ternura. Sim, engraçado, mas foi isso, além de saber da importância da sua contribuição para a pintura, o que me mobilizou

mesmo foi o carinho que sinto por ele. Partindo deste sentimento, comecei a pensar naquilo que é terno, sempre terno, na minha relação com a cor e com a pintura. Comecei a pensar no aspecto orgânico da abstração do José Maria e meu próprio interesse



▪ Página 143

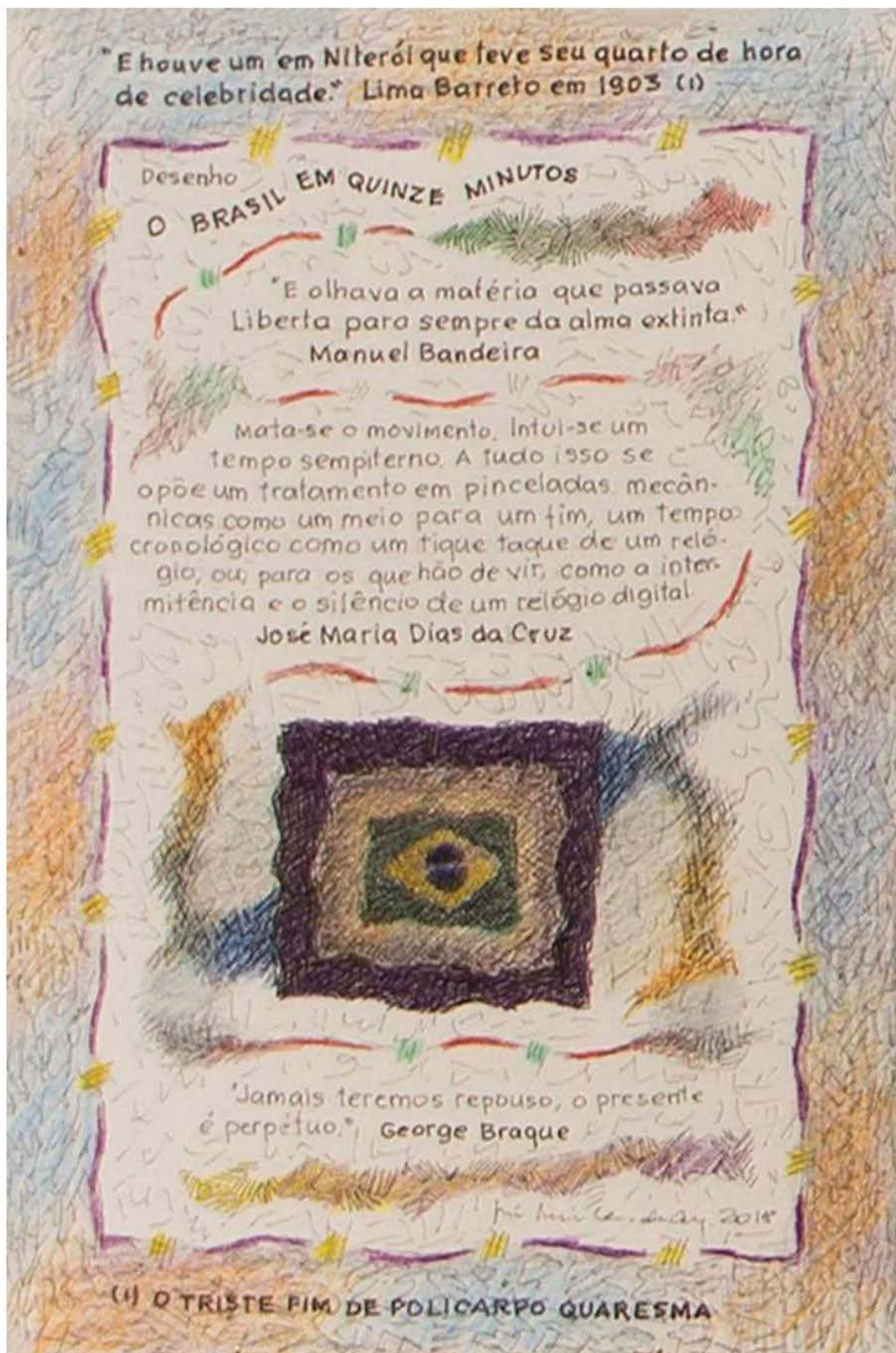
na representação da natureza em minha pintura. O lirismo, a delicadeza e sensibilidade à cor na pintura do José Maria são os elementos que me tocaram para a produção desta pintura.

A escala do trabalho também é significativa, pois geralmente trabalho com formatos bem maiores, mas desta decidi explorar a potência do pequeno formato. A maioria dos trabalhos do José Maria que conheci, e que compõem esta exposição, com algumas exceções, não ultrapassam muito um metro quadrado.

Então, nasceu *sempreterno*, um pequeno espaço pictórico que pode conter algo eterno. É talvez neste terno olhar voltado às miudezas de pequenas manchas de cor que o enigma do universo possa ser acessado.

SILVANA MACÊDO

PhD Fine Arts (2003) e MA Fine Arts (1999) - Northumbria University, Newcastle, UK. Pos-Doutorado UCS/CNPq. Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina, com experiência na área de Artes, com ênfase em Video Arte, fotografia, pintura, arte e tecnologia, explorando principalmente os seguintes temas: colaboração artística, arte&ciência, ambientalismo, alegoria, gênero e feminismo. www.silvanamacedo.com.



Restos de ventania

ETERNIDADE EGÍPCIA

"por quanto o ser, quando medido, é légua
ou polegada que ninguém percebe."

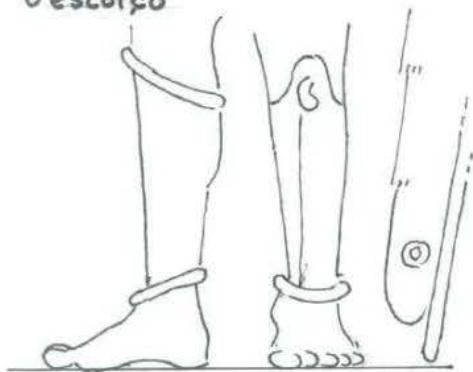
Ivan Junqueira

Os gregos

"Os pintores fizeram a maior de todas as descobertas - a descoberta do escorço. [...] Os artistas se atreveram pela primeira vez em toda a história a pintar um pétao como é visto de frente. Em todos os milhares de obras egípcias ou assírias que chegaram até nós, nada desse gênero acontecera jamais.

E.H. Gombrich

O escorço



Deum vaso grego: 500 AC

Como medimos?

E há tempo de olhar, quantitativo
e há tempo de olhar qualitativo

"Ser na superfície e ao nível
do mar. Nem vôo, nem mergulho."

Armando Freitas Filho

O cinza sempiterno

A passagem entre cores opostas se faz por um ponto - um cinza sempiterno, e dele nenhuma notícia teremos. Intuímo-lo como local de eliminações de tensões e de passagem entre cores opostas.



São muitos os cinzas sempiternos, são infinitos, dinâmicos e ilimitados. São causa e efeito de "n"

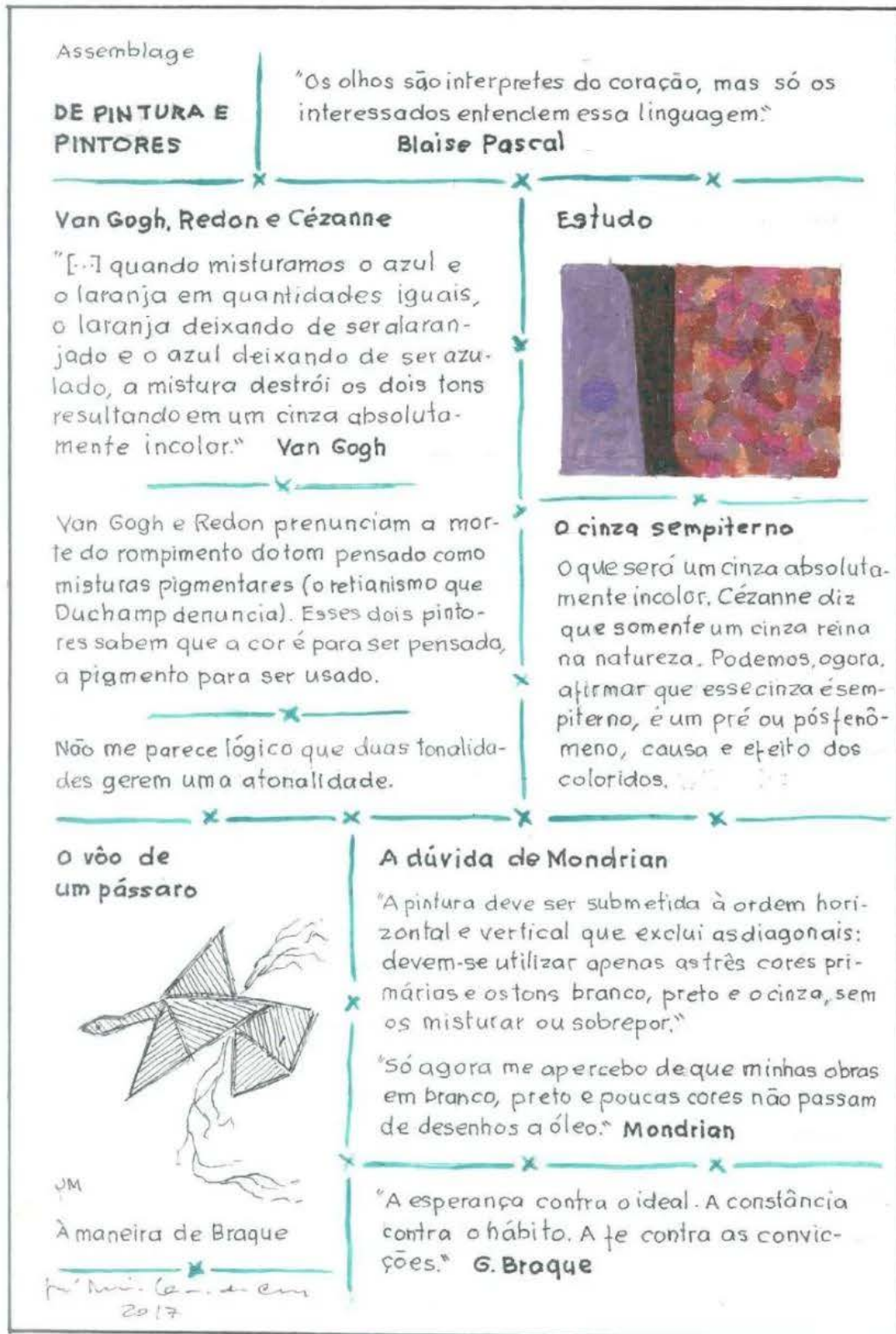
coloridos. E olhar para esses coloridos sem medidas é olhar para qualidades. E isso é perturbador.

Estudo



O artista não é um ego, e um eco

Armando Freitas Filho
Ato - 2017



Assemblage

O ENIGMA

"Apesar do esforço repetido das diversas mãos de cal."
Armando Freitas Filho

Das cores

Cobrir uma superfície com uma cor é perdê-la, pois ela deixa de ser tal como a concebemos. A cor abstrata é substantiva. A cor concreta é adjetiva.

Dias da Cruz

Cobrir a folha de papel com
[o poema
seria perdê-lo
porque o espaço branco
[deve contê-lo
como a consciência contém
- isolado - o pêssego

Na folha de papel o pêssego não ultrapassa o espaço de um pêssego mas na poema excede na [consciência seu exclusivo reflexo

Na consciência da folha de [papel o poema é único como o pêssego para quem o colhe

Francisco Marcelo Cabral

Estudo



O enigma

Como aferir, porém, para melhor ou pior, entre a cor mentalizada pelo pintor e a cor aplicada pelo pintor.

Geometria das cores

"A natureza faz acontecer coisas em suas diferentes partes que se distinguem do todo e entre si. Portanto há uma espécie de intercausalidade que é a definição do próprio cosmo."
Henry Atlan

Qual o limite entre o pensar e o fazer?
"Não faço como o quero, faço como posso."
George Braque

Armando Freitas Filho

Assemblage

O ENIGMA

"Jamais teremos repouso, o presente é perpétuo."

G. Braque

O azul

Ninguém recebe conscientemente
O carisma do azul.

Ninguém esgota o azul em seus
[enigmas.]

Murilo Mendes

Formas e cores

As cores são enigmáticas, dentro de
um colorido constroem uma lógica.

As formas são racionais. Não há uma
ou outra em termos absolutos. Em um co-
lorido se manifesta o cinza sempiterno.

Uma escala

As seis cores simples
de Leonardo da Vinci



O lugar do azul

O rompimento do laranja, um azulado.



Outra escala:



O rompimento do laranja no lugar do azul.

A cor e a cor

As cores puras e pastéis, o bran-
co e o preto, ora como cor, ora
como não cor: por que? Os con-
ceitos plásticos chocam-se com
os conceitos verbais, anulando
os primeiros, prevalecendo os
segundos. Há um conflito entre
a percepção cromática e sua
inserção no pensamento plásti-
co. Os conceitos plásticos, quan-
do transpostos para a linguagem
verbal circunscrevem-se a de-
finições limitadas.

Exercício: o lugar do azul



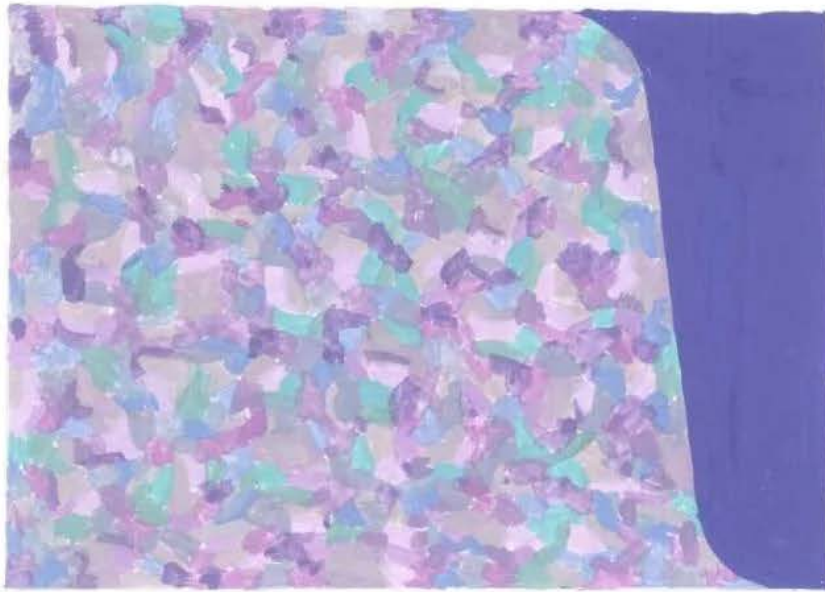
Murilo Mendes, Jan. 2018.

O ROMPIMENTO DO TOM

O rompimento do violeta no lugar do amarelo



Exercício: o lugar dos amarelados



por Ana A. e A. - 2018.

Assemblage

AZUIS E AZULADOS

Estudo para um quadro



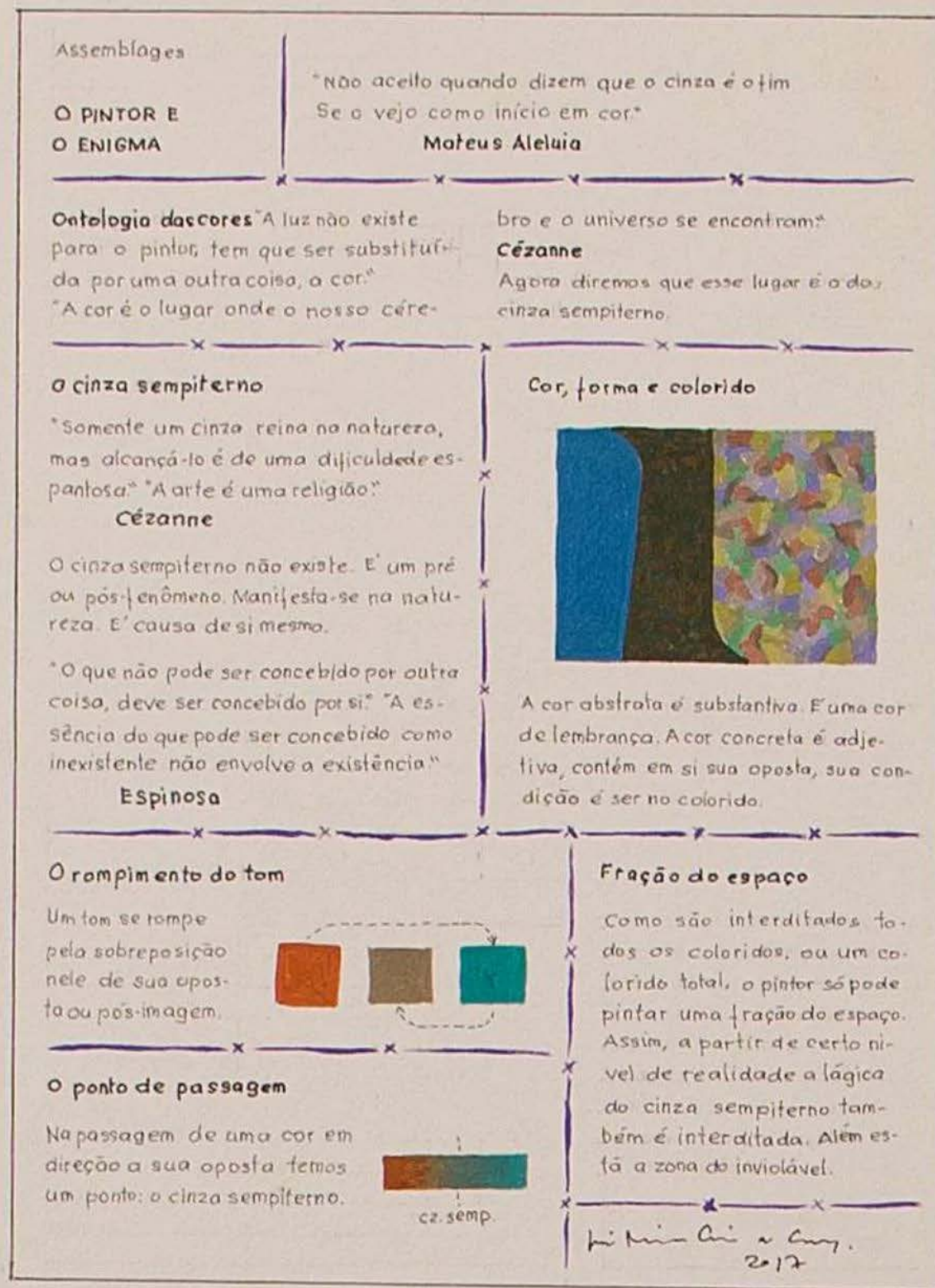
por Murilo Mendes
2018

O azul

"Ninguém recebe conscientemente o
carisma do azul.

Ninguém esgota o azul em seus enigmas.

Murilo Mendes



Assemblages

VER PELOS INTERVALOS

'A terra e azul como uma laranja'

P. Eluard

O cinza sempiterno

Passagem de uma cor em direção a sua oposta, quando cor concreta adjetiva. Pelos rompimentos

dos tons manifesta-se o cinza sempiterno. Este da inexistência passa a ser um fenômeno. Podemos vê-lo como intervalos.

O serpenteamento e o enigma

O sexto intervalo ao lado do quinto é alaranjado, do sétimo, azulado. Quando uma cor é ela mesma? Cada intervalo dos gráficos com seus cinzas sempiternos. Há um limite que nos é interdito. Assim um corido é um enigma.

Frases

"A natureza não nos oferece o gosto da perfeição. Não a concebemos nem melhor, nem pior."

G. Braque

"Na natureza tudo está colorido."

"A harmonia se dá por si só."

"A arte é uma religião."

P. Cézanne

É preciso ver Cézanne como ninguém o viu antes.

Janine Co., 2017

Um azulado e o acorde de Delacroix

No colorido as cores, enigmáticas, obedecendo a uma ordem, são concretas adjetivos e nele as formas, racionais, se subordinam às cores.

Michael Palmer: três versos

"As diversas distâncias entre olho e pálpebra."

"No casco de um barco falante."

"Como medimos."

Assemblage

DO DESENHO-4

"A realidade é apenas um caso particular do possível"
Bergson

Possibilidade de potência

No física quântica considera-se o vá-
zão-cheio, ou seja, sem partículas,
mas com possibilidades suspensas.
O cinza sempiterno é um pré ou pós-
fenômeno. E também uma possibil-

idade de potência que se torna um fenô-
meno quando se realiza. A linha vin-
ciana que serpenteia não existe. Realiza-
za-se no suporte, quando cria uma
forma subordinada ao espaço plástico.

O cinza sempiterno e a linha vinciana

A cor concreta adjetiva que contém o
Cinza sempiterno, segundo Rilke,
cria uma atmosfera "como um veludo"

A linha vinciana e a cor concreta ad-
jetiva serpenteiam e criam um espaço
plástico que se descola do suporte.

Jorge de Lima

Sem roteiros e símbolos previstos,
as calmarias vieram, vieram ilhas,
vieram mares, vieram precipícios,
os desertos do diabo, os gelos grandes
os cargueiros fantasmas só com os ferros
e as madeiras roídas, só com os mestos,
e tudo era um vão bapão pelas toras,
pelas horas amargas fugitivas,
e tudo era exaustão, era esse século,
não era desespero, era cansaço,
era o estupor das coisas esgotadas.

A cor concreta

o sexto in- 1 2 3 4 5 6 7 8 9
tervalo as
lado do quin-
ta é esverdea-
do. Ao lado
do sétimo é
avermelhado.
O cinza sem-
piterno serpenteia e serpen-
teia. Nunca sabemos quando
uma cor é ela mesma.

Um desenho e o espaço plástico



Assemblages

DIAGRAMAS CROMÁTICOS

"Estava tão consciente do aspecto retiniano em pintura que quis pessoalmente encontrar outra via de exploração."

Marcel Duchamp

Observações

Devemos descartar o círculo cromático iluminista. Observar dois amarelos, dois azuis, dois vermelhos e dois verdes.

Os amarelos são avermelhados ou esverdeados. O mesmo para os azuis.

Os vermelhos são amarelados ou azulados. O mesmo para os verdes.

Diagramas

Exemplo

Sobreposição dos dois gráficos acima. Descarta-se o círculo iluminista. Tem-se inúmeros diagramas, pois são inúmeros os coloridos.

As cores simples de Leonardo da Vinci

"As cores na pintura são como chamariques que seduzem os olhos, como a beleza dos versos na poesia."

N. Poussin

O rompimento do tom

Olhar a cor ao lado durante 15". Deslocar o olhar para o ponto x. Olhar novamente a cor reduzindo à metade a distância de observação. A pós imagem rompe o tom da cor.

5" 10" 15"

Quanto maior o tempo de observação, mais o tom se rompe. A cor tem uma dimensão temporal. Há, entretanto um limite.

Pinha C. - 2018

Assemblage

DO DESENHO - 3 O enigma

"As ações continuamente transferidas e não adiadas são a lógica e são o enigma."

Milton Machado

Intervalos

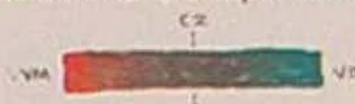


Um, dois... Um espaço plástico e uma Figura. E o terceiro: o que ocorre no intervalo? Um segredo impossível de ser revelado.

Devaneios...

Não me parece lógico dizer que duas cores complementares gerem uma assonância. Como diz Cézanne, na natureza tudo é colorido.

Externamente o cinza sempiterno é ilimitado. Internamente pode balizar nossas vidas entre nosso nascimento e morte. É sempre um enigma.



A cor é simultaneamente o prazer e o pecado.

Luminoso suplício

"Estou hoje lúcido como estivesse para morrer."

Fernando Pessoa

"Detão lúcido me sinto irreal."

Dante Milano

"[...] mesmo no estado mais claro de sua lucidez, uma possibilidade de falência total e ruína."

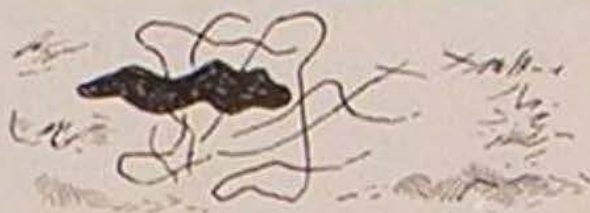
Paul Valery

A linha vinciana que serpenteia

"Sou livre para o silêncio das formas e das cores."

Manoel de Barros

Invenção de um desenho de Braque



Formas e linhas vincianas gerando um espaço plástico e a presença de um fato pictórico.

Milton Machado, 2018

Desenho

A RESSURREIÇÃO DE DUCHAMP

"Triste o discípulo que não ultrapassa seu mestre". Leonardo da Vinci

[...] A tradição exigiu que Cézanne seguisse de perto Poussin para cometer contra ele - e por ele, e por nós - a pintura - um crime da mais alta traição." Milton Machado

Teoria do caos

"Lá, onde está o caos, nasce o cosmo."

Holderlin

Vida, morte e ressurreição.

"Cem anos de retinianismo é o bastante. Antes, a pintura era sempre um meio para um fim, fosse religioso, político, social ou romântico.

Hoje é um fim em si, isto é, um problema mais importante que o de ser arte figurativa ou não."

Marcel Duchamp



Um mictório colocado em um espaço exclusivo da arte se transforma em A Fonte

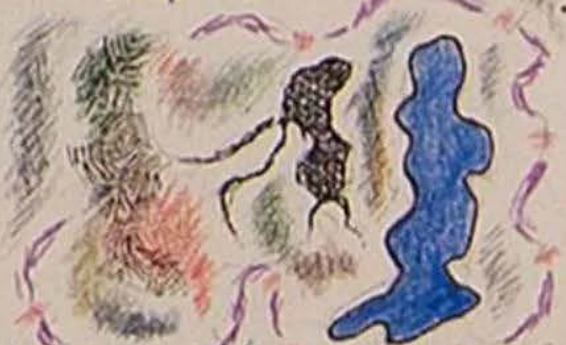
A fonte participa do espaço plástico deste desenho. Como representação ocupa o espaço plástico remoto.

A fonte secou

Eu não sou água
Pra me tratares assim
Só na hora da sede
É que procuras por mim
A fonte secou
Quero dizer que entre nós
tudo acabou

Monueto

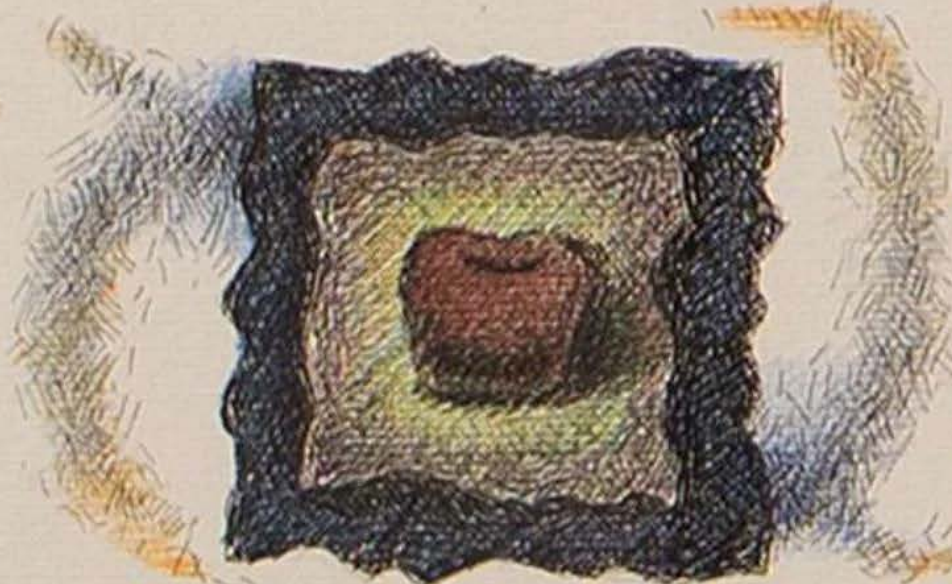
Linhas vincianas, euclidianas e o cinza sempiterno



for line drawing 2018

Desenho

UMA MAÇÃ COMO NINGUÉM A VIU ANTES



“Real é o que nisto não é isto.” Fernando Pessoa

“Explicar uma coisa é substituir a coisa pela explicação.” George Brague

A cor abstrata é substantiva, subsiste por si mesma. A cor concreta é adjetiva, sua condição é ser no colorido.

11/11/2018

Assemblage

DO DESENHO-1

"A linha não existe em absoluto na natureza."
P. Cézanne

"O que não pode ser concebido por outra coisa deve ser concebido por si."

"A essência do que pode ser concebido como inexistente não envolve a existência." Espinoza.

Das linhas

Há a linha euclidiana e há a linha vinciana.

A linha euclidiana é abstrata substantiva, ela é uma ideia.

A linha vinciana é concreta adjetiva, ela serpenteia.

Essas linhas não existem. Tornam-se presentes no suporte.

5.

a matéria como projeto
de dimensão do olhar
quando no espaço
não só uma ordenação

nem frágil descompasso
mas todo um percurso
linhas volumes cálculo
talvez resumo de paisagem
Julio Cantañon, Guimarães

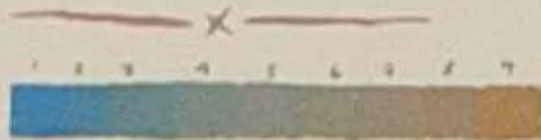
Quando o desenho é realizado com
linhas vincianas o artista percebe
que fica mais livre, pois as formas ficam subordinadas ao espaço
plástico. No desenho de Braque as formas não se relacionam
obedecendo a um ritmo enquanto recorrência pressentida.
O intervalo entre as formas pretas e as bachuradas é muito
grande para que se possa perceber um ritmo.

Braque



Jon Amari - Belo da Cruz - 2018

"A arte é uma religião" P. Cézanne



Nunca sabemos quando uma cor concreta adjetiva é ela mesma.



O quinto intervalo ao lado do quarto é diferente desse quinto intervalo ao lado do sexto. O cinza sempre se manifesta e serpenteia.



Azul



Predomina o azul que intensifica o rompimento.



Predomina o rompimento que intensifica o azul.



Manifesta-se o cinza sempre e o serpenteamento

Uma maçã para Rothko



"A terra é azul como uma laranja" Paul Éluard

Assemblage

"É preciso ver a natureza como
ninguém a viu antes
Paul Cézanne

UMA MAÇÃ COMO NINGUÉM A VIU ANTES



Luísa Maria Costa

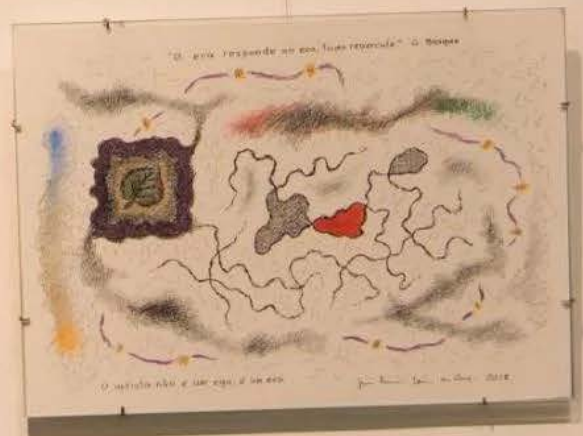
2017

"Devemos dizer que o primeiro não é o primeiro se não
houver depois dele o segundo, e que permite ao primei-
ro ser o primeiro. É através do segundo que o primeiro
é o primeiro. Daí que a 'primeira vez' é na realidade a
terceira vez" - Vincent Descombe

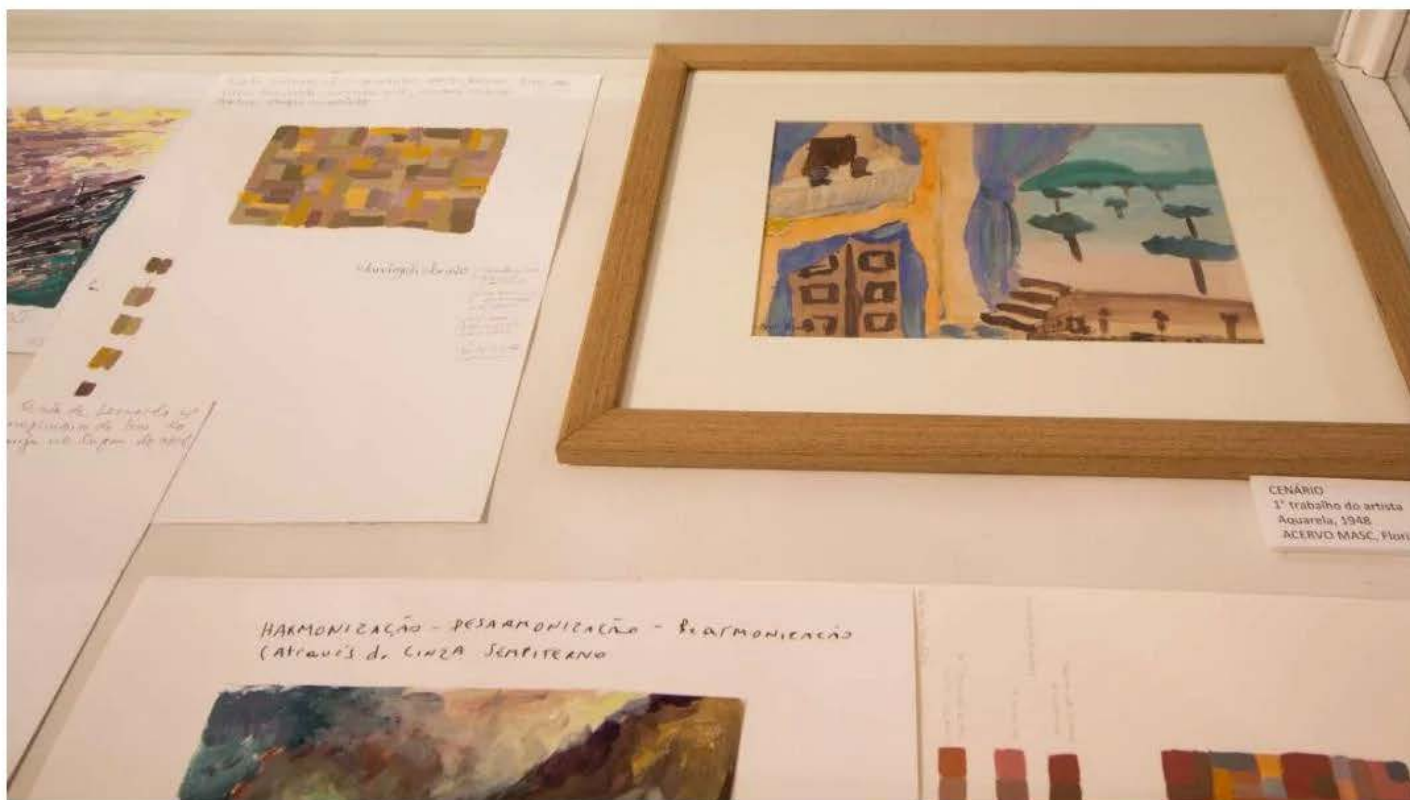
JOSÉ MARIA
DIAS DA CRUZ
pensamento pictórico

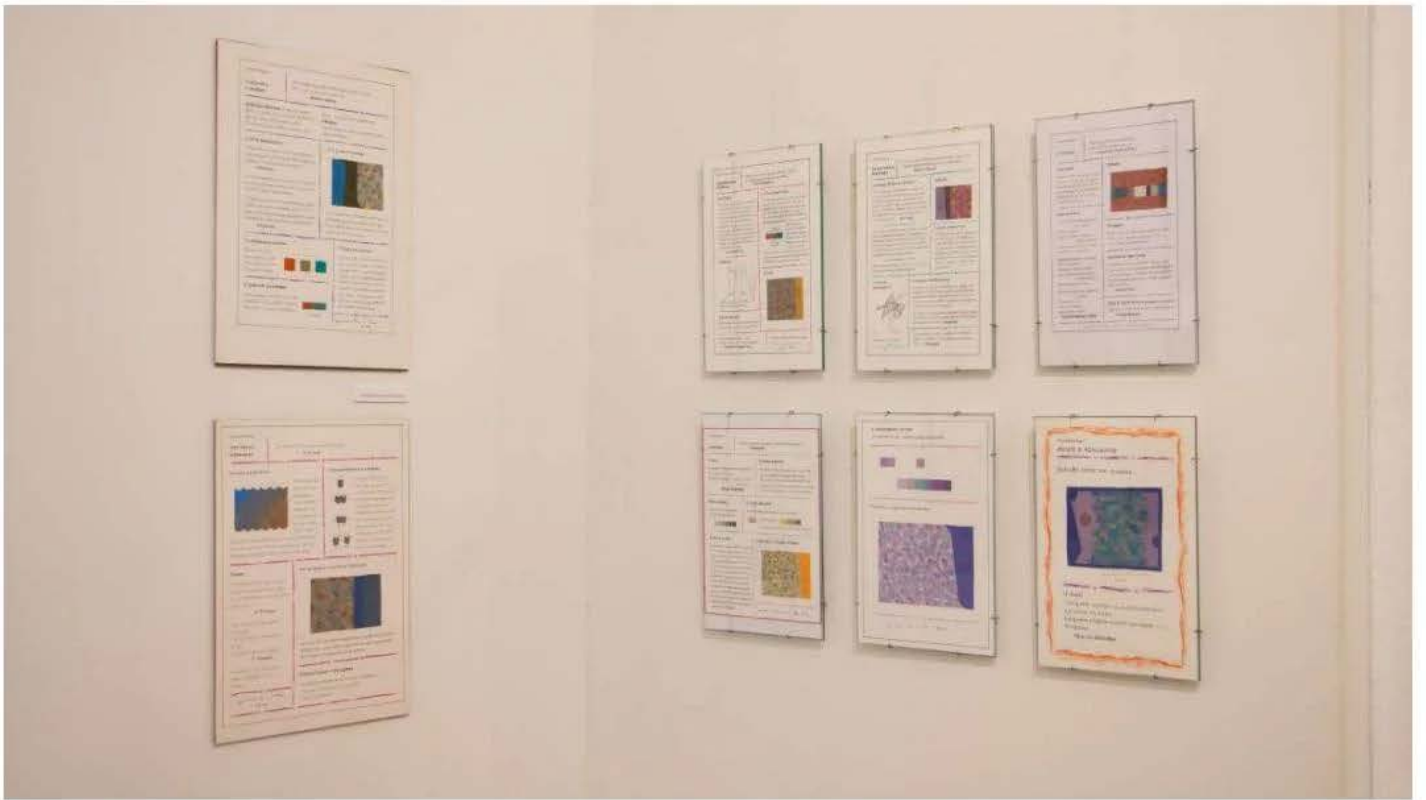
EXPOSIÇÃO

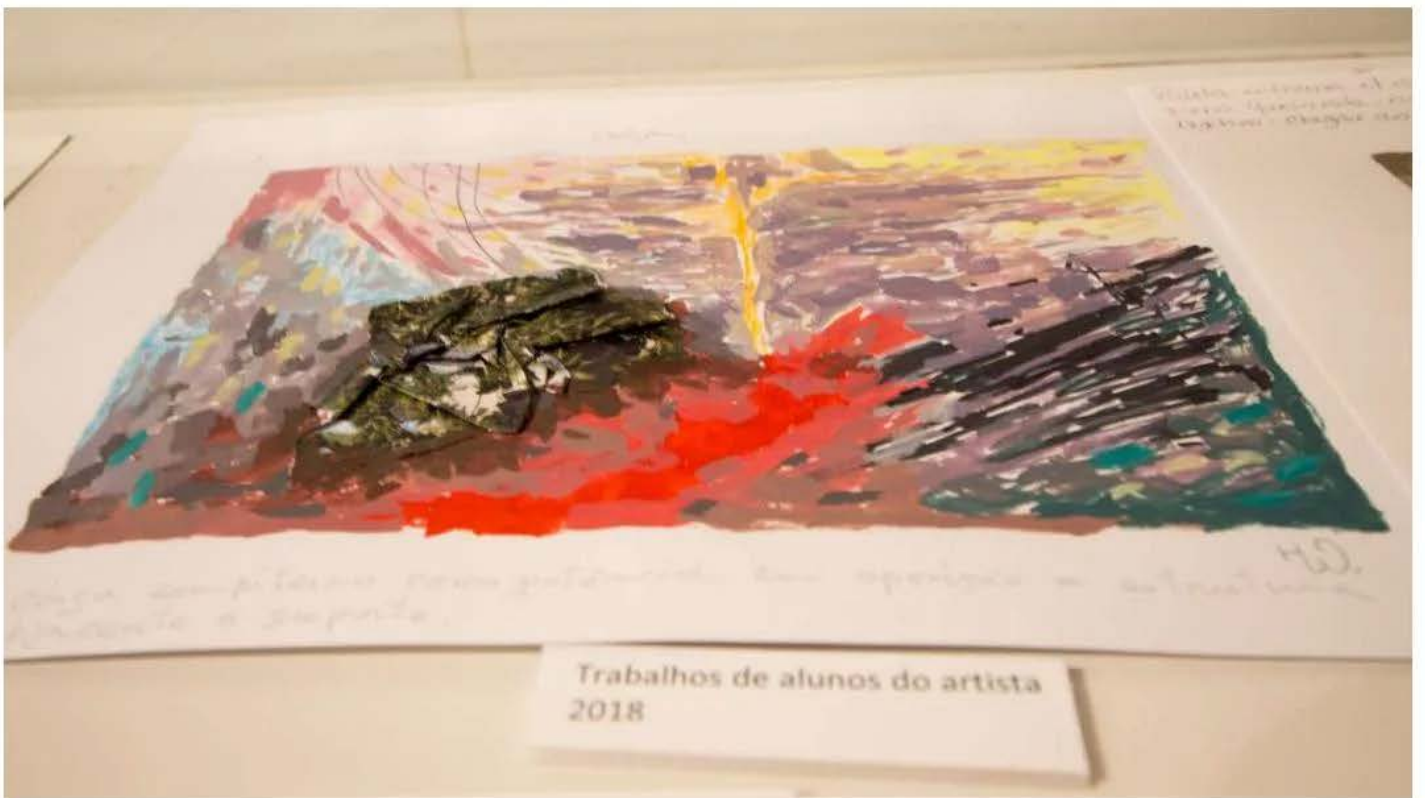








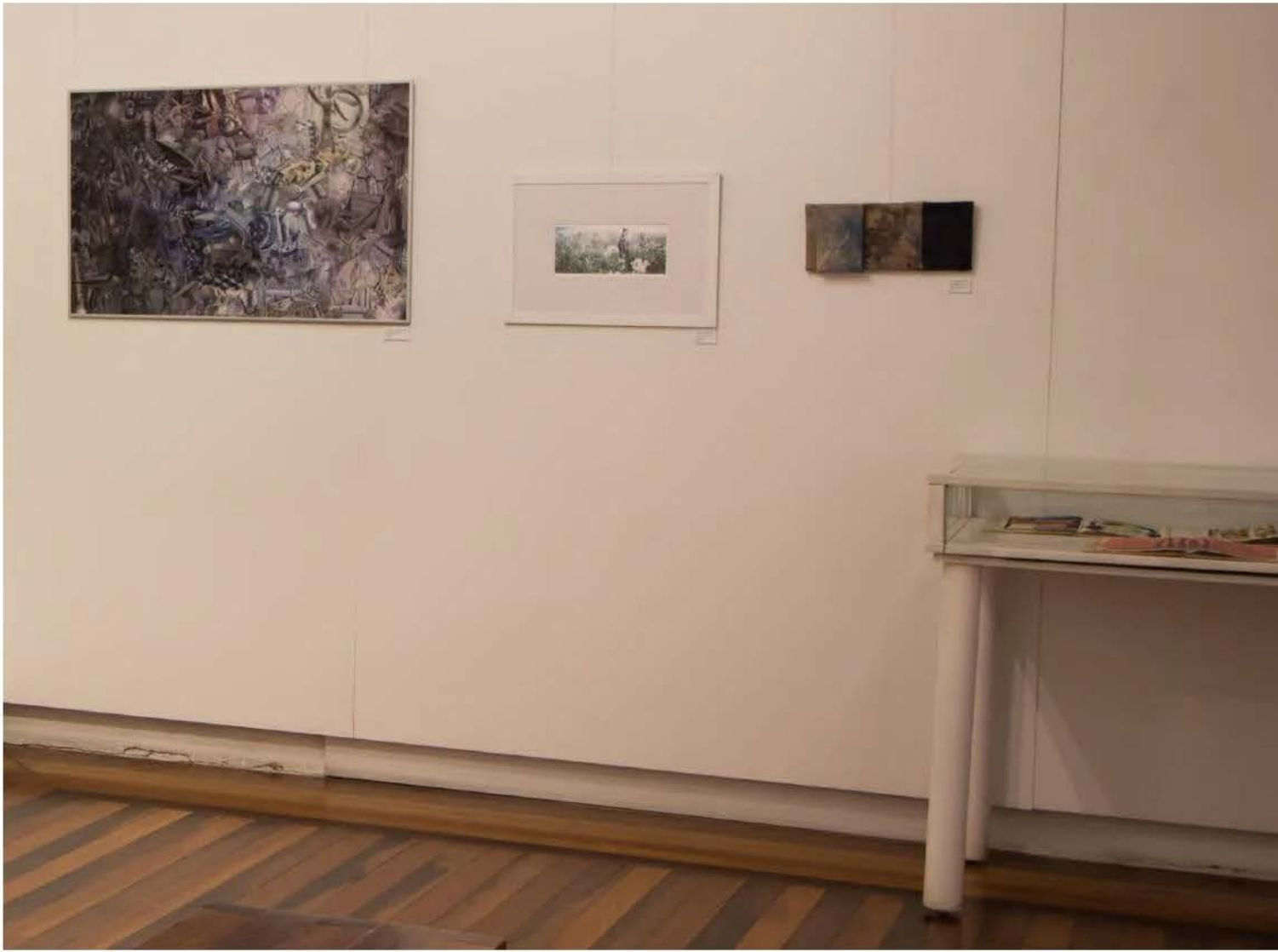












ARTISTAS CONVIDADOS

Antônio Vargas
Fernando Albalustro
Jociele Lampert
Silvana Macedo

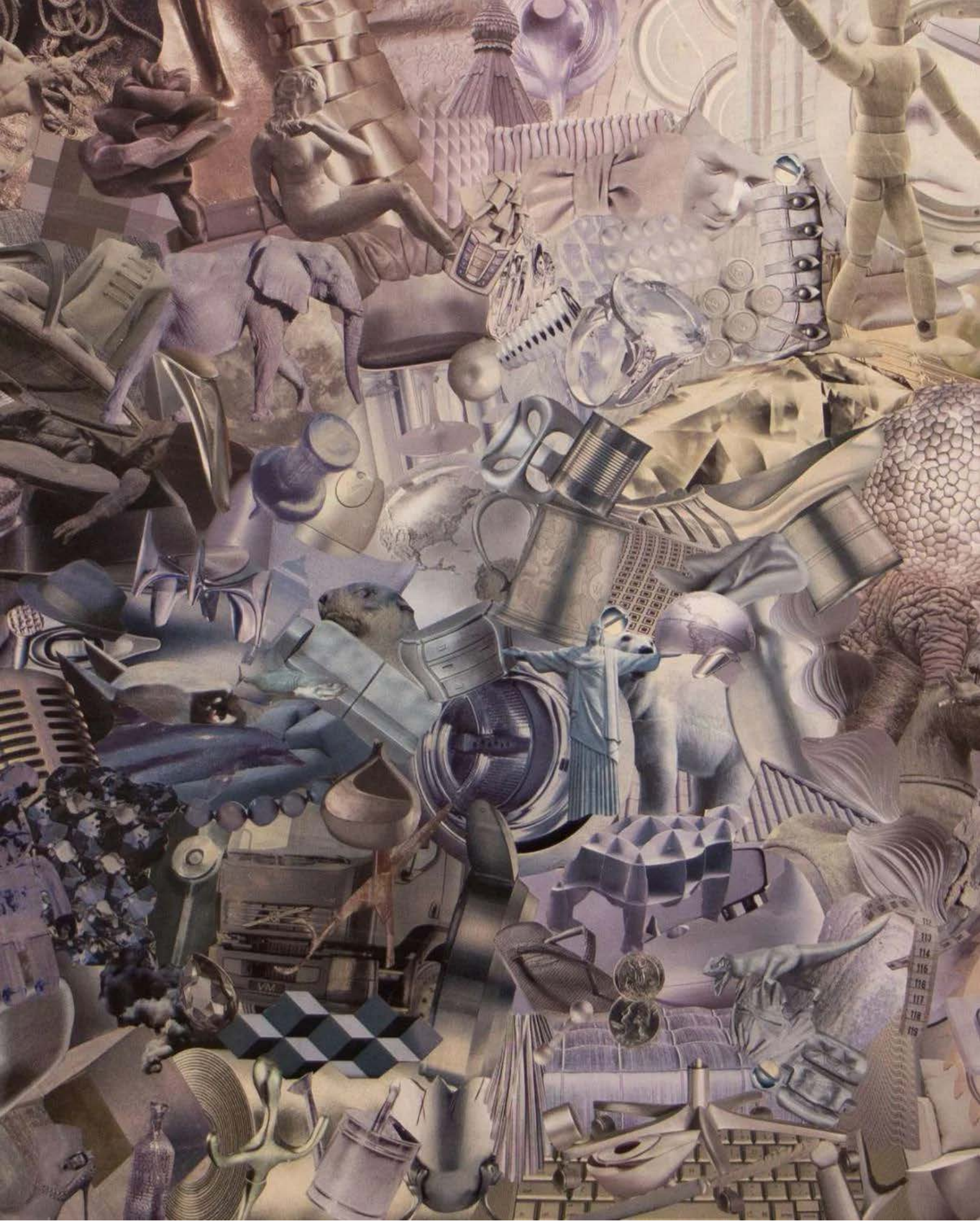


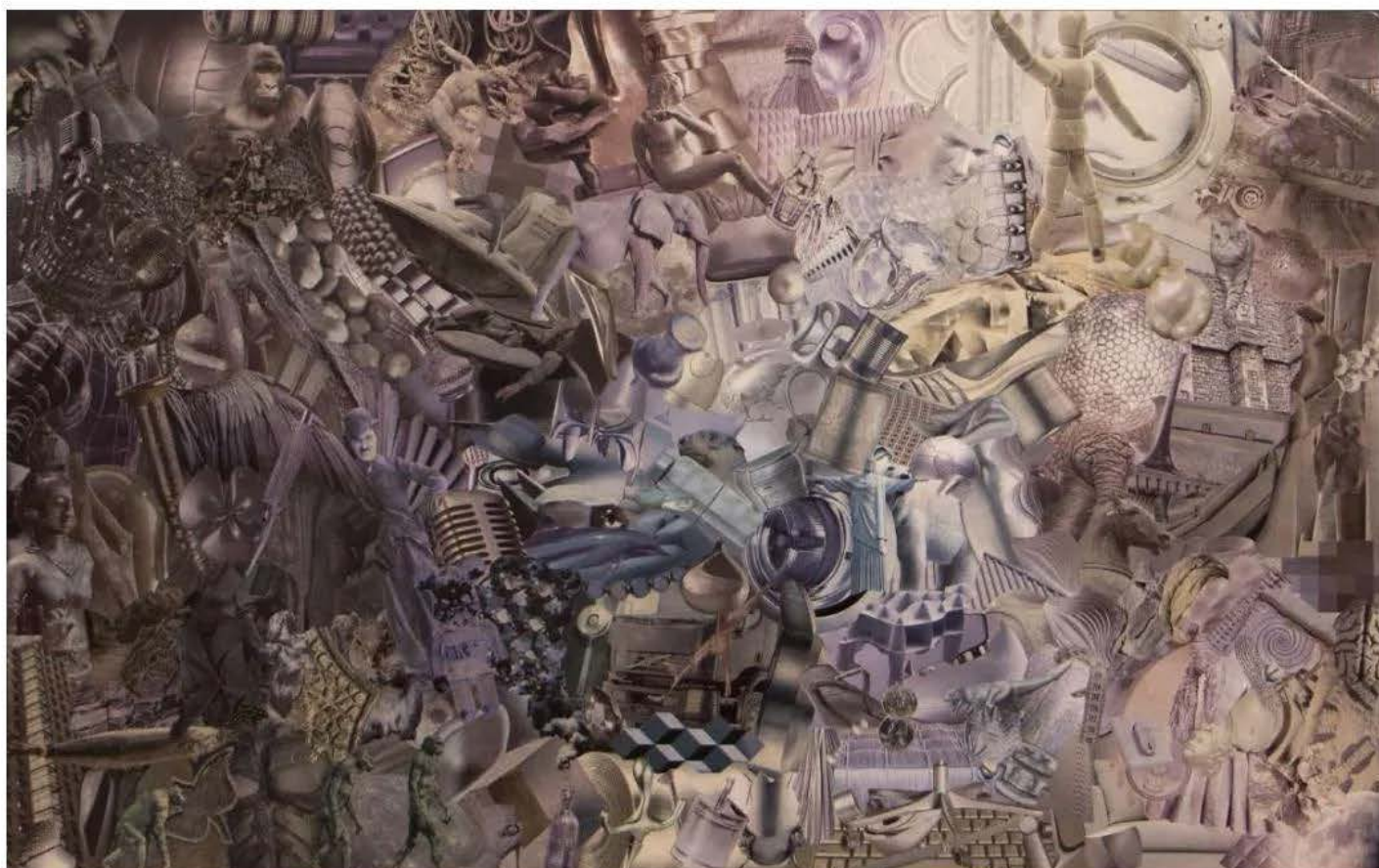




ANTÔNIO VARGAS

▪ CADERNOS OSCUROS, 1998 - 2003 | encadernação de tela, interior papel fabriano. | 18 x 26 cm | Texto página 15





FERNANDO ALBALUSTRO

• CINZAS COLORIDOS (série Não é Branco), 2018 | colagem sobre papel | Texto página 15





JOCIELE LAMPERT

• AO MESTRE COM CARINHO (série Solaris), 2018 | pintura | Texto página 15





SILVANA MACEDO

▪ SEMPRETERNO, 2018 | Óleo sobre linho | 36 x 15 cm | *Texto página 15*

JOSÉ MARIA
DIAS DA CRUZ
pensamento pictórico

ABERTURA





JOSÉ
MARIA
DIAS DA
CRUZ



“O artista não é um ego, é um eco”. Nada mais pertinente que utilizar esse pensamento do próprio José Maria Dias da Cruz para apresentá-lo. Nascido no Rio de Janeiro em 1935, filho do escritor Marques Rebelo, que colocou o filho em contato com importantes artistas: Iberê Camargo, Pancetti, Milton Dacosta, Tarsila do Amaral, Santa Rosa e outros. Em 1956 viajou para Paris e lá estudou com o pintor Emílio Pettoruti. Em 1967 pintou o quadro *Formulário* que dá início a seu projeto plástico. Publicou três livros: *A Cor e o cinza*, e *O cromatismo cezanneano e Pintura, cores e coloridos*. Em 1998 é realizada uma retrospectiva de sua obra no Paço Imperial, que foi considerada pelo jornal *O Globo* uma das 10 exposições mais importantes realizadas naquele ano no Rio de Janeiro. Em enquete realizada pelo *Jornal do Brasil* foi citado entre os 70 artistas brasileiros mais importantes do século XX. É contratado da Galeria TNT Arte.

FORMAÇÃO

1956 – Recebe bolsa do Ministério das Relações Exteriores e Carte de Étudiant Patronné do Ministère de L'Éducation Nationale do governo francês. Estuda em Paris na Academie de La Grande Chaumière, particularmente com Friedlander (gravura) e Emílio Petorutti (pintura), até 1958, quando retorna ao Brasil.

1955/56 – Estuda pintura com Jan Zach, Aldary Toledo, Thomás Santa Rosa e Flávio de Aquino.

ATIVIDADES DIDÁTICAS

2013 – Retorna à Escola de artes Visuais do Parque Lage;

2003 a 2007 – Escola de Artes Visuais do Parque Lage;

2009 – Museu Vitor Meirelles – Florianópolis - 5 aulas sobre cores e coloridos;

2010 – Universidade Federal de Santa Catarina - Departamento de Filosofia – Palestra sobre Cézanne;

1987 a 1999 – Escola de Artes Visuais do Parque Lage - professor de pintura;

1983 a 1986 – Museu de Arte Moderna, Rio - professor de pintura.

OBRAS PUBLICADAS

– *Cadernos de Aulas - Cor* - MAM-RJ, 1984;

– *Da Cor na Pintura - o Ponto de Passagem* - 1989 - Edições do autor (este livro foi revisto e reeditado em 2000, em edição do autor, com um novo título: *A cor e o cinza - Rompimentos, revelações e passagens*);

– *Gonçalo Ivo, o livro das árvores* - Texto de apresentação - Rio, Editora Sextante – 2000;

– *O Cromatismo Cezanneano* – Patrocínio Fundação Catarinense de Cultura – 2010;

– *Pintura, cores e coloridos* - Bookness editora – 2013.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2018 – Fundação Cultural Badesc – Florianópolis – SC;

2016 – NaCasa – Florianópolis – SC;

2014 – Pontarte – Florianópolis – SC;

2013 – TNT Galeria de Arte - Rio de Janeiro – RJ;

2011 – TNT – Galeria de arte – Rio de Janeiro – RJ;

2009 – Arte Ousada – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – SC;

2005 – Galeria 90 – O Brasil em 15 minutos - Rio de Janeiro – RJ;
 2001 – Sesc Tijuca - Rio de Janeiro – RJ; Galeria Lhália - Rio de Janeiro – RJ;
 Centro Cultural Francisca Peixoto – Cataguases – MG;
 2000 – Galeria Arte Sumária - Rio de Janeiro – RJ;
 1999 – Arte Sumária - Rio de Janeiro – RJ;
 1998 – Retrospectiva no Paço Imperial - Rio de Janeiro – RJ;
 1995 – Galeria Sesc Teresópolis – RJ;
 1994 – MASC - Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis – SC;
 1992 – IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - Rio de Janeiro – RJ;
 1991 – Escola de Artes Visuais do Parque Lage - Rio de Janeiro – RJ;
 1988 – Galeria Saramenha - Rio de Janeiro – RJ;
 1985 – Galeria Arte Espaço - Rio de Janeiro – RJ;
 1981 – Escola de Artes Visuais do Parque Lage - Rio de Janeiro – RJ;
 1979 – Galeria Toulouse - Rio de Janeiro – RJ;
 1978 – Galeria Ipanema - São Paulo – SP;
 1977 – Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt - Rio de Janeiro RJ;
 1976 – Galeria CCBEU - Rio de Janeiro – RJ;
 1975 – Associação Médica de Santos – SP; Galeria Quadrante - Rio de Janeiro – RJ;

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2018 – Museu de arte de Blumenau com Kelly Kreis;
 2016 – Museu de arte do Rio de Janeiro, A cor do Brasil; MASC – Acerco do MASC – Florianópolis – SC;
 2015 – Parque da Ruínas – Rio de Janeiro – RJ;
 2015 – Fundação Caluste Gulbebekian – Rio de Janeiro – RJ;
 2014 – Fundação Cultural Badesc – Florianópolis – SC;
 2009 – Arte Ousada, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – SC;
 2004 – Galeria Versailles - Coletiva com Anna Bella Geiger, Kate van Scherpenber e Clara Cavendish;
 2003 – Espaço Cultural Virtuosi – Niterói - RJ;
 2000 – Obras do Acervo do MAC - Museu de Arte Contemporânea – Niterói - RJ;
 1997 – IBEU 60 anos - Rio de Janeiro – RJ;
 1996 – Geometria - Paço Imperial - Rio de Janeiro – RJ;
 1994 – Artistas Cariocas - Paço Imperial - Rio de Janeiro – RJ; A Caminho de Niterói Coleção João Sattamini SESC
 - Nova Iguaçu – RJ;
 1993 – A Caminho de Niterói - Coleção João Sattamini - Paço Imperial - Rio de Janeiro – RJ; A Caminho de Niterói
 - Coleção João Sattamini - Centro Cultural São Paulo – SP;
 1990 – Processo n. 738.567-2 - Escola da Artes Visuais do Parque Lage - Rio de Janeiro – RJ;
 1987 – Espaço Cultural Petrobrás - Rio de Janeiro – RJ;
 1980 – O Rosto de a Obra - IBEU - Rio de Janeiro – RJ.

SALÕES

- 1979 – Panorama de Arte Brasileira - MAM - São Paulo – SP;
- 1976 – Panorama de Arte Brasileira - MAM - São Paulo – SP;
- 1974 – Salão de Verão JB-Light - MAM - Rio de Janeiro – RJ.

CURADORIA DE EXPOSIÇÕES

- 1994 – Gravura Gravuras - Coletiva com os artistas João Atanásio, Geodana Holanda, Suzana Queiroga, Aristides Peixoto, Marcus André, Malu Fatorelli, Patrícia Norman e Adriana Tabagipa - Fundação Casa de Rui Barbosa - Rio de Janeiro – RJ.

OBRAS SOBRE O ARTISTA

- A arte e seu desvios – Uma breve história da arte brasileira a partir de 1960, Luiz Camillo Osório;
- Indicador catarinense das artes plásticas – MASC;
- Rio de Imagens – MAR;
- História de Uma Coleção P Morgan, Luiz Camillo Osório;
- Circuito do Colecionador, Coleção Regina e Delcir da Costa;
- O museu de arte contemporânea de Niterói – MAC;
- Construtores das artes Visuais, Cinco séculos de arte em Santa Catarina, Fernando Boppré;
- 60 anos do IBEU – Rio de Janeiro – RJ.

OBRAS EM MUSEUS

- Museu de arte do Rio de Janeiro – MAR
- Museu de arte contemporânea de Niterói – MAC
- Museu de arte moderna de São Paulo – MAM
- Museu de arte de Santa Catarina – MASC
- Museu de arte moderna de Resende – MAM
- Museu de arte moderna de Cataguases – MAM
- Museu do Banco do Brasil – Brasília

OBRAS EM INSTITUIÇÕES

- Coleção Banco do Brasil
- Coleção IBEU – Santos – SP
- Coleção IBEU – Rio de Janeiro - RJ
- Fundação Cultural Badesc – SC
- Algumas coleções particulares
- Coleção Gilberto Chateaubrian
- Coleção João Sattamini
- Coleção Regina e Delcir da Costa
- Coleção Gonçalo Ivo
- Coleção Luiz Chrysóstomo
- Coleção Paulo Herkenhoff



• SEM TÍTULO (detalhe), 2015 | óleo sobre tela | 40 x 60 cm



BADESC