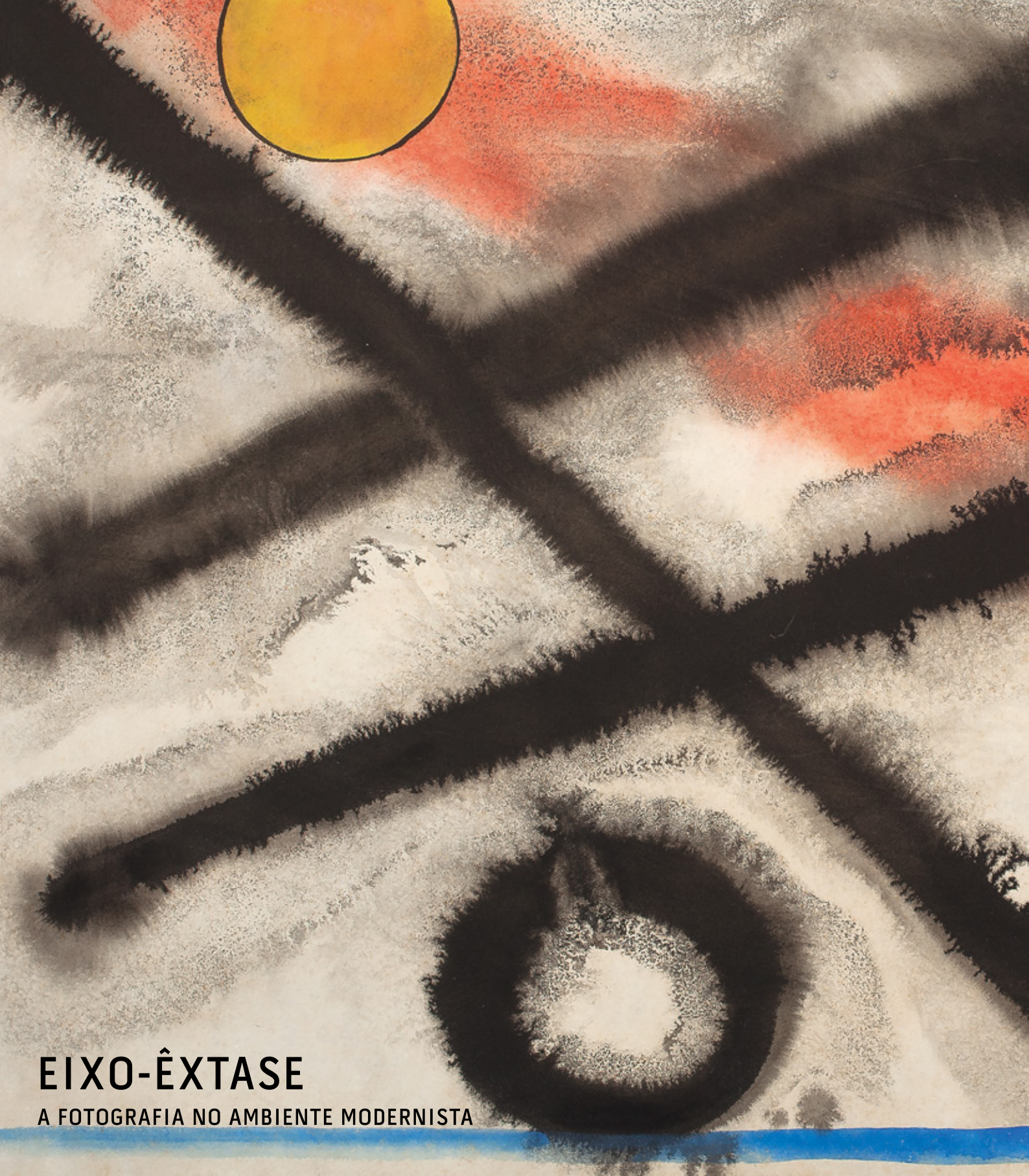


EIXO-ÊXTASE

A FOTOGRAFIA NO AMBIENTE MODERNISTA

SIMÕES DE ASSIS GALERIA DE ARTE SÃO PAULO

EIXO-ÊXTASE

A FOTOGRAFIA NO AMBIENTE MODERNISTA

ALEXANDER CALDER
EDUARDO SALVATORE
GASPAR GASPARIAN
GERALDO DE BARROS
GERMAN LORCA
GERTRUDES ALTSCHUL
M. LAERT DIAS
MARCEL GIRÓ
MARIA MARTINS
MOUSSIA
PAULO PIRES
PAULO SUZUKI
THOMAZ FARKAS
WILLYS DE CASTRO

curadoria *curatorship*
EDER CHIODETTO

abertura *opening*
SÁBADO, 30 DE MARÇO DAS 11H ÀS 15H
SATURDAY MARCH 30, 11AM - 3 PM

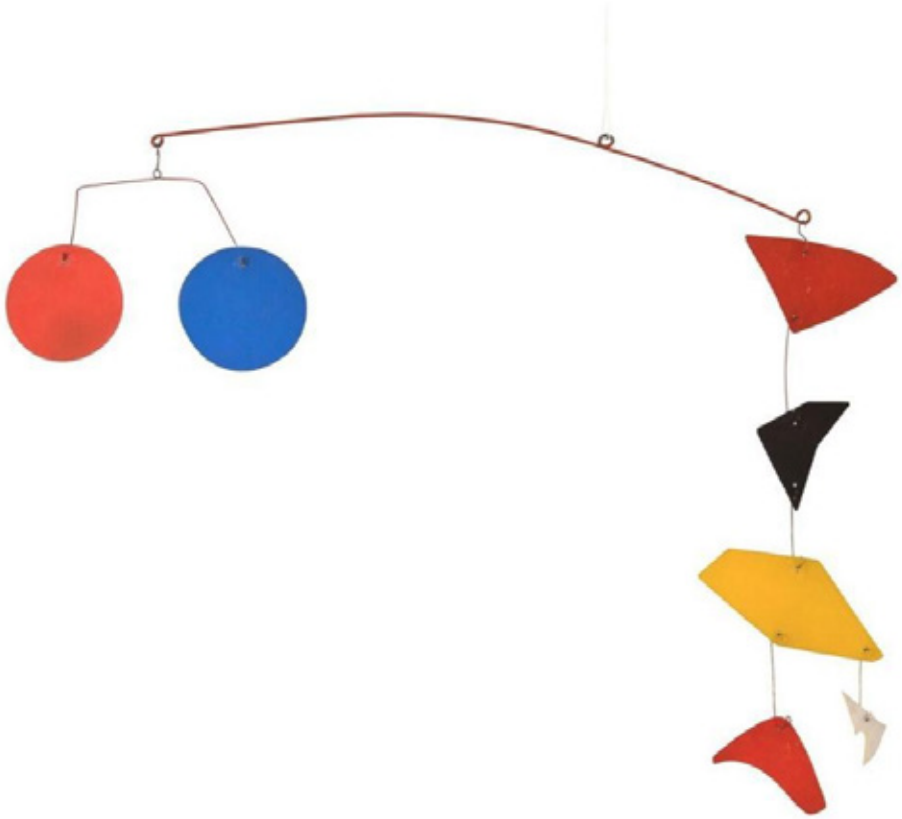
30 março a 11 maio 2019
march 30 - may 11 2019

SIMÕES DE ASSIS GALERIA DE ARTE

rua sarandi, 113 a, jardins
01414-010 | são paulo | sp | brasil
tel: (55 11) 3062-8980
galeria@simoesdeassis.com.br
www.simoesdeassis.com.br

ALEXANDER CALDER - sem título, têmpera sobre papel *tempera on paper*, 57 x 78,5 cm, 1944.

ALEXANDER CALDER
Sem Título, 1944
têmpera sobre papel
temper on paper
78,5 x 57 cm



ALEXANDER CALDER
Enseigne de lunettes, 1976
móbile de metal pintado
painted metal mobile
142 x 98 x 42 cm

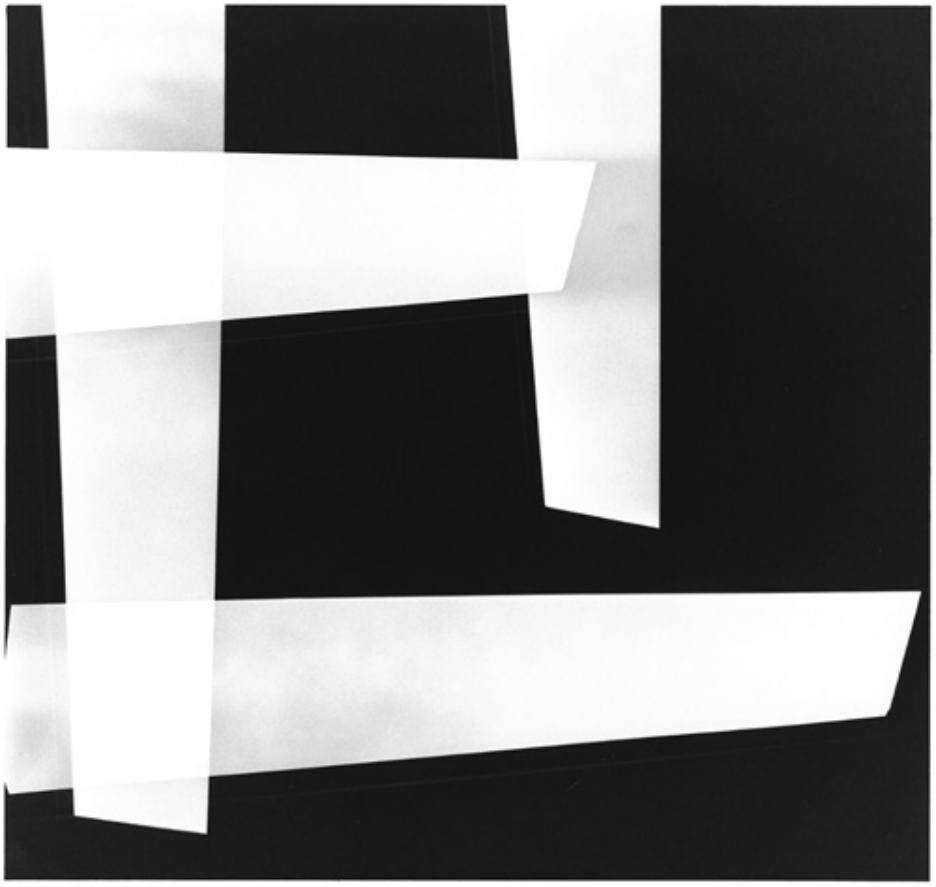
EDUARDO SALVATORE
Verão, c. 1960
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
40 x 30 cm

EDUARDO SALVATORE
Indecisão
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
30,5 x 40 cm

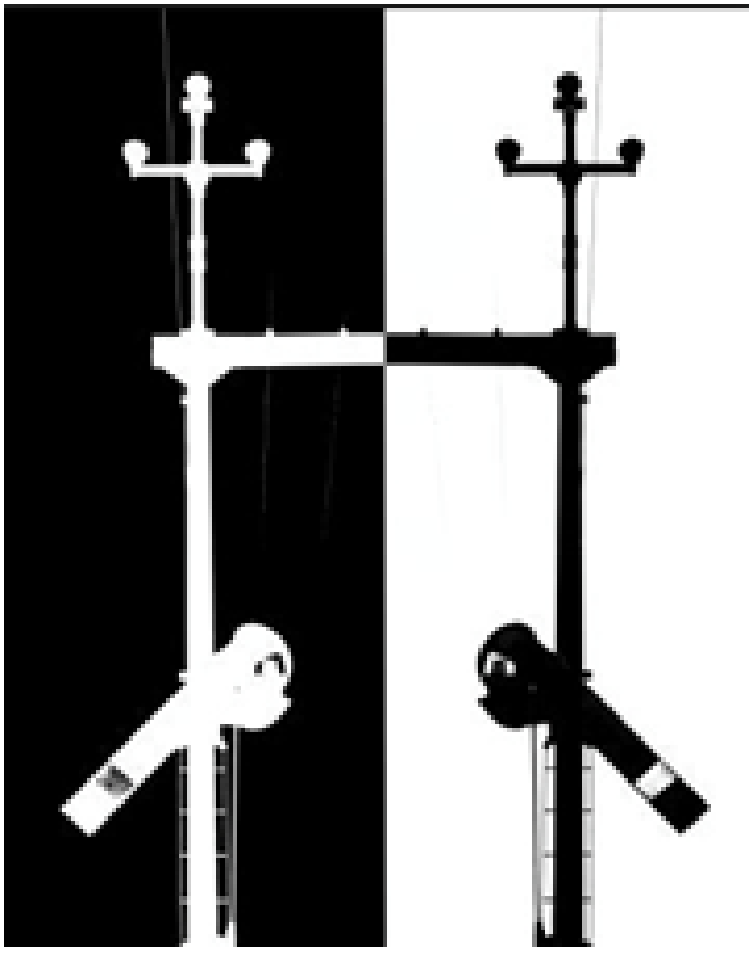
GASPAR GASPARIAN
Sem título, 1949
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
41,5 x 34,5 cm

GASPAR GASPARIAN
Sem título, 1949
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
41,5 x 34,5 cm

GERALDO DE BARROS
Sem Título, 1983
montagem em laminado plástico
assembly in plastic laminate
90 x 90 cm



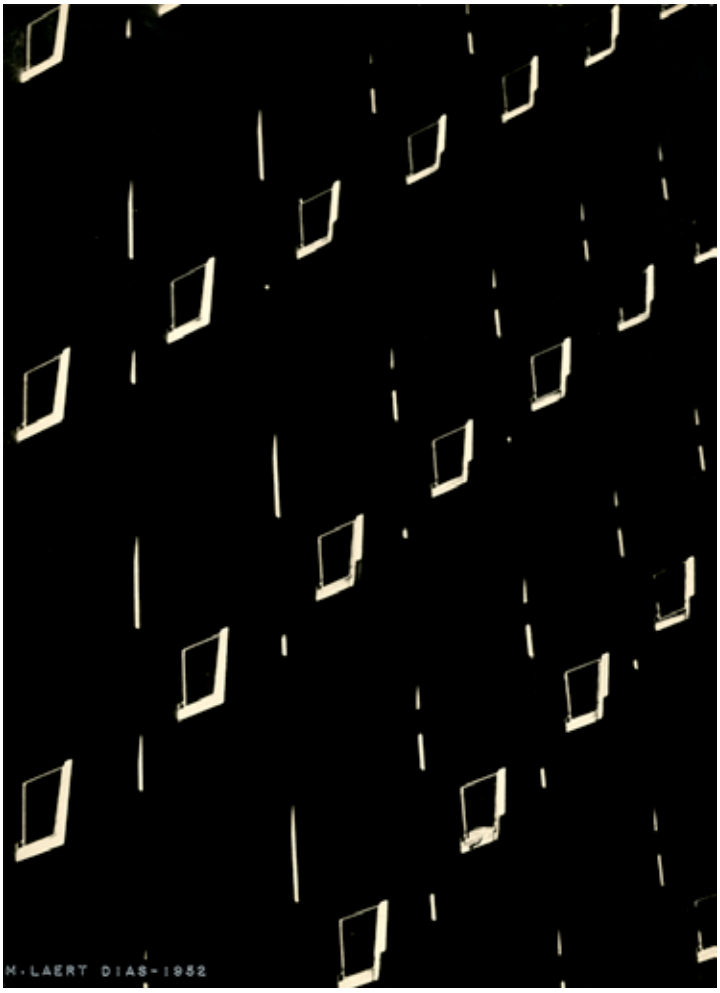
GERALDO DE BARROS
Fotoforma, 1954/2000
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
27 x 28 cm



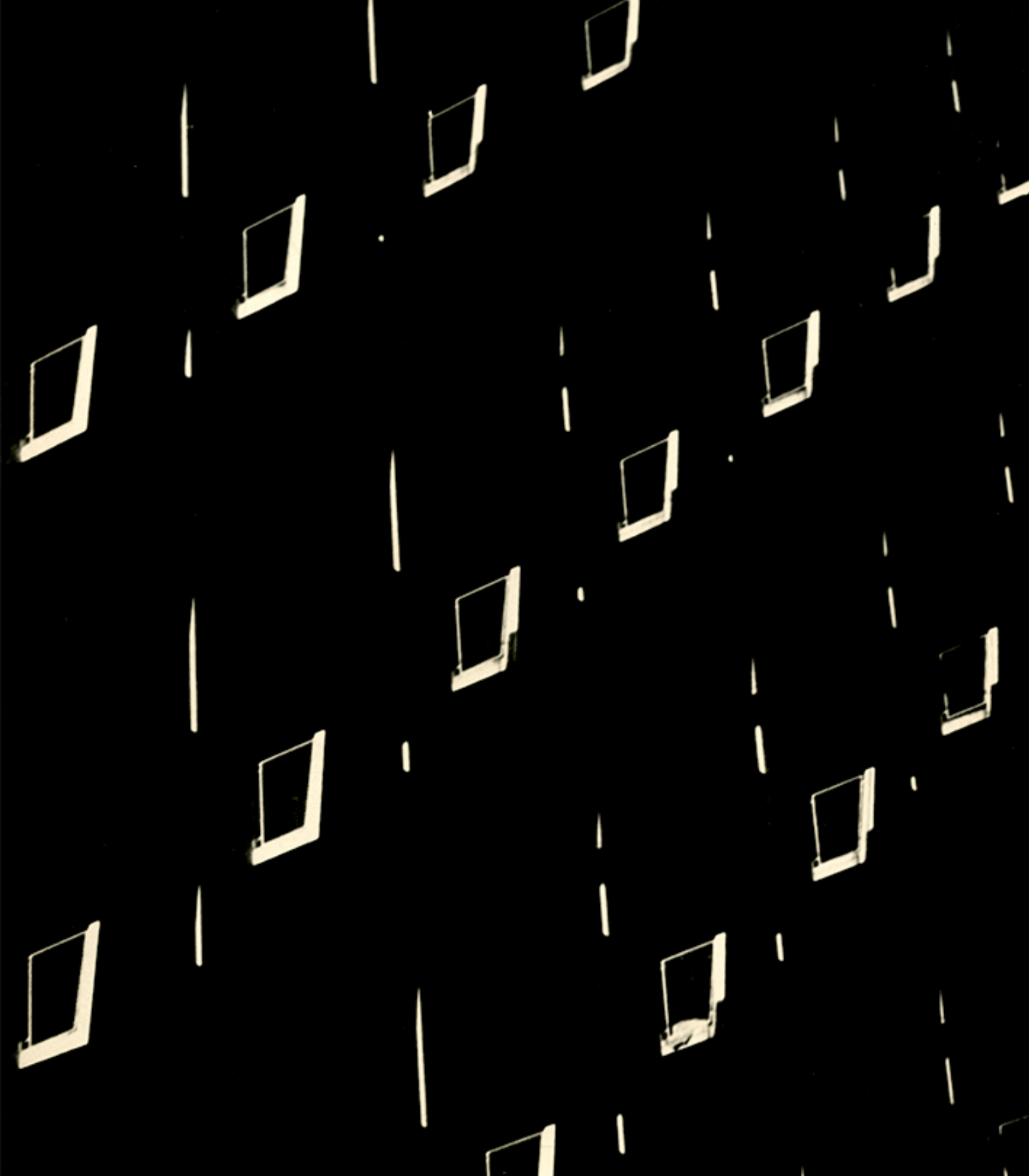
GERMAN LORCA
Sinal positivo-negativo, 1970
cópia em papel de prata
copy on silver paper
58 x 49 cm

GERMAN LORCA
São Paulo Crescendo, 1965
cópia vintage
vintage copy
61 x 72 cm

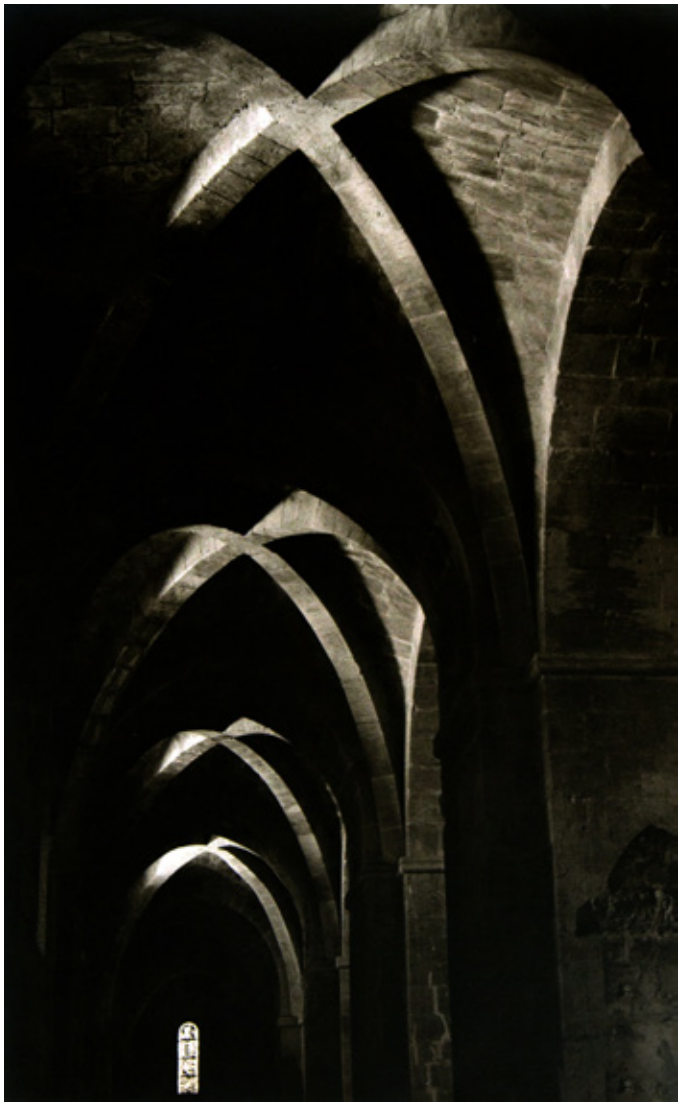
GERTRUDES ALTSCHUL
Sem título, c. 1950
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
37 x 29 cm



M. LAERT DIAS
Os balcões, 1952
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
39 x 30 cm



MARCEL GIRÓ
Folha, c. 1956
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
28,7 x 39,5 cm

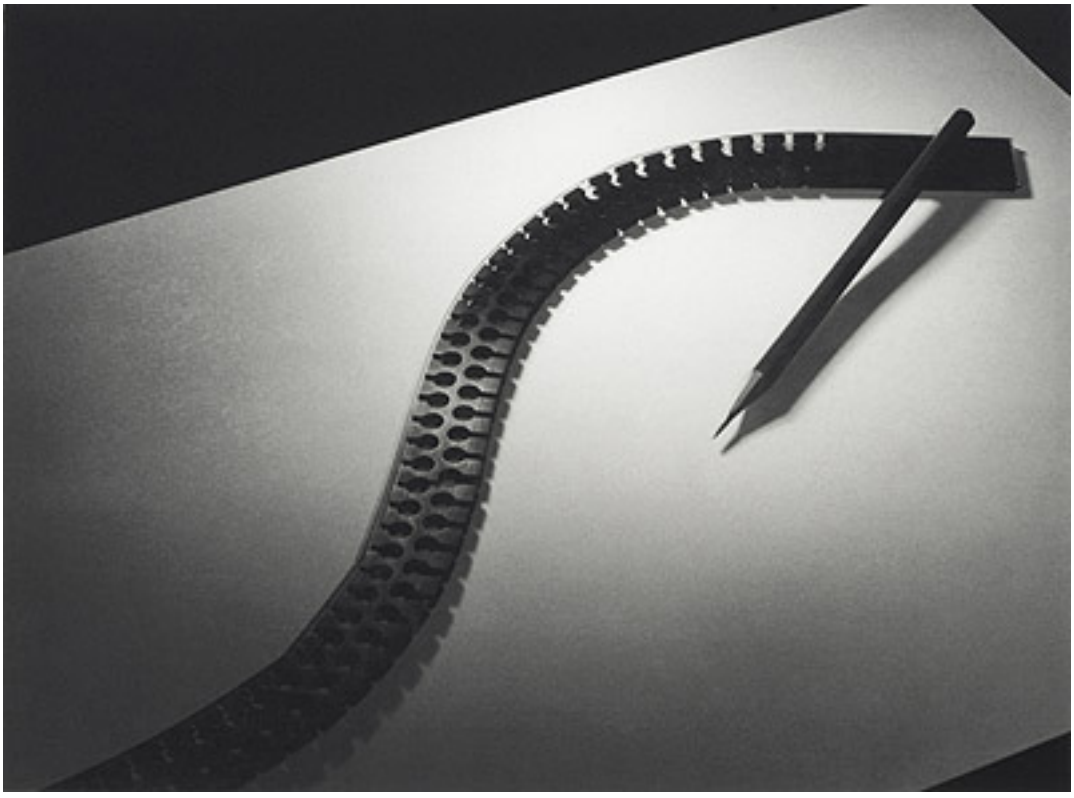


MARCEL GIRÓ
Catedral, c. 1950
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
39,5 x 24,7 cm

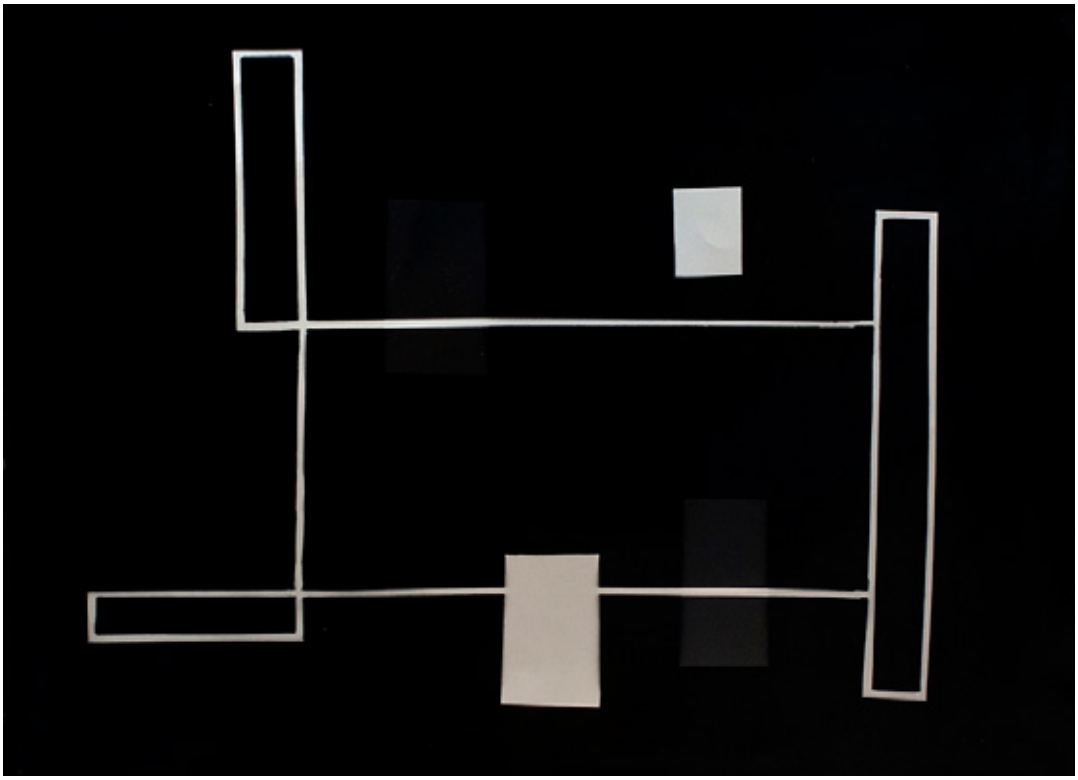
MARIA MARTINS
Uirapuru, 1945/déc. 1980
bronze patinado
patinated bronze
130 x 45 x 22 cm

MOUSSIA
Sem título, déc. 1960
bronze
bronze
56,5 x 72 x 50 cm

MOUSSIA
Sem título, déc. 1960
bronze
bronze
65 x 80 x 52 cm



PAULO PIRES
Régua e lápis, 1958
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
29,2 x 39 cm



PAULO SUZUKI
Sem título
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
29,5 x 39,5 cm

THOMAS FARKAS
Fachada interior do Edifício São Borja, Rio de Janeiro, 1945
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
56 x 40,8 cm

THOMAS FARKAS
Fila em ponto de ônibus no Anhangabaú, 1945
gelatina e prata sobre papel
gelatin and silver on paper
56 x 40,8 cm

WILLYS DE CASTRO
Pierrot, 1953
óleo sobre tela
oil on canvas
33 x 22 cm

EIXO-ÊXTASE

A FOTOGRAFIA NO AMBIENTE MODERNISTA

Os ecos dos movimentos dadaísta e surrealista que abalaram e modificaram por completo o status da arte nas primeiras décadas do século XX, conferindo a mesma uma maior complexidade na forma de entender as vicissitudes humanas, os labirintos do inconsciente e, por conseguinte, a forma de pensar o papel da arte, demoraram cerca de 25 anos para criar abalos significativos na fotografia brasileira.

Na década de 1920 a fotografia havia experimentado na Europa, por intermédio de artistas como Man Ray (1890-1976) e Lázló Moholy-Nagy (1895-1946), entre outros, um voo libertário a partir do qual deixara definitivamente de se ater somente à sua vocação documental. Essa nova fotografia passou a representar o sensorial e as parcelas não visíveis da psique humana. Aqui no Brasil a linguagem, quando muito, seguia a cartilha que pregava uma mimese entre fotografia e a pintura acadêmica de temas românticos.

No final da década de 1940, no entanto, os fotoclubistas brasileiros, capitaneados por Geraldo de Barros, investiram na experimentação, privilegiando a forma ao referente. Por meio de justaposições, cortes, uso exacerbado dos contrastes entre o preto-e-branco, solarizações e ataques físicos aos negativos, entre outras estratégias, esses pioneiros ampliaram o repertório semântico da fotografia.

Essa releitura tropical do que ocorrera no contexto da arte fotográfica européia, passaria por uma digestão antropofágica, como sugeria o poeta Oswald de Andrade (1890-1954) em seus manifestos.

Em 1924, Oswald de Andrade, figura central da Semana de Arte Moderna de 1922, escreveu em tom crítico e jocoso o *Manifesto Pau-Brasil* e, em 1928, o *Manifesto Antropófago*. Em linhas gerais, esses textos propunham não renegar a cultura estrangeira, mas "devorá-la" para digeri-la fazendo-a passar por um filtro – "o estômago" – de referências nacionais. Ao final desse processo deveriam surgir obras e conceitos a partir da somatória do "nós + eles", ou seja, um saber e uma cultura híbridos.

Num trecho do *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald conclama os artistas a pensar o mundo e a representação dentro do campo da arte a partir das "*novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte...*".

É curioso que a fotografia surja de passagem num dos mais importantes momentos da arte brasileira. Essa citação atesta, de certa forma, que a fotografia brasileira estava ainda distante de perceber suas possibilidades narrativas e poéticas. Os "negativos fotográficos" até a metade da década de 1940 permaneciam focados na objetividade do registro e da documentação do entorno realista e não na potência lúdica contida na irradiação da luz das estrelas. Oswald conclamava, assim, um olhar de viés para a realidade circundante, um mergulho no sensorial em contraponto a arte de caráter figurativo.

Os primeiros passos nessa direção foram dados pelo artista Geraldo de Barros (1923-1998), que havia estudado desenho e pintura e, como a maioria dos artistas da época, se empenhava no figurativismo. Após experiências com a pintura expressionista, Geraldo adquiriu uma câmera Rolleiflex e começou a investigar as possibilidades expressivas da fotografia.

Ao ingressar, em 1949, no Foto Cine Clube Bandeirante, Geraldo chocou-se com o estágio da fotografia. Imitações de naturezas mortas, paradoxalmente, ocupavam o lugar da representação da cidade dinâmica e veloz que as máquinas e os carros imprimiam no Brasil desenvolvimentista da metade do século XX.

Influenciado pelas teorias da Gestalt, ramo da psicologia que se aprofunda no estudo de como os indivíduos percebem as formas elementares da geometria, Barros radicalizava, para espanto dos fotógrafos mais puristas, na síntese dos volumes e dos jogos de luz e sombra em suas experimentações fotográficas.

As experiências de Barros – grande parte delas realizadas no laboratório fotográfico na casa do amigo German Lorca – incluíam fotomontagens, colagens e intervenções no negativo fotográfico que resultavam em abstrações e num pulsante elogio das formas. Linhas e volumes se redesenham em suas *Fotoformas*, gerando matizes em preto, branco e cinzas. Essa série influenciou vários outros artistas que se dedicavam a fotografia e pensavam em ecoar no Brasil aquilo que havia sido gestado nas vanguardas européias duas décadas atrás.

Hoje, olhando retrospectivamente, é possível perceber que o espírito iconoclasta que marcou o modernismo brasileiro e operou mudanças substanciais na nossa fotografia, colocando-a definitivamente no eixo das experimentações artísticas foi nutrido em grande parte pelo ambiente artístico que transbordava além dos limites do fotográfico.

A geração que revolucionaria a fotografia brasileira, tinha nesse primeiro momento artistas como Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, German Lorca, Gaspar Gasparian, José Yalenti, Marcel Giró, Gertrudes Altschul e Eduardo Salvatore, entre outros. Contribui fortemente para a criação de um ambiente que ajudava a pensar o fotográfico fora dos cânones, as obras e os artistas que chegaram para a primeira grande mostra de arte moderna realizada fora das instituições européias e norte-amerricanas: a 1a Bienal de São Paulo, ocorrida em 1951. O pintor e escultor suiço Max Bill (1908-1994), premiado no evento, influenciou fortemente o movimento concretista brasileiro, que teve em Geraldo de Barros um de seus principais articuladores.

Participaram também dessa Bienal e da seguinte, o escultor e pintor estadunidense Alexander Calder (1898-1976), a pintora e escultora russa, radicada no Brasil, Moussia Pinto Alvez (1910-1986) e a escultora brasileira Maria Martins, agora reunidos com a geração de fotógrafos modernistas nessa mostra.

Entre as duas primeiras Bienais, em 1952, ocorreu a mostra *Ruptura*, no MAM-SP, marco inaugural da arte concreta brasileira, da qual Geraldo foi um dos artistas participantes ao lado de Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto, entre outros. No mesmo ano de 1952, Calder ganhou o prêmio principal da Bienal de Veneza com um de seus icônicos móbiles.

O pensamento sobre o ritmo, a geometria, o movimento, a perda da gravidade, o ataque ao figurativismo e a dissolução do referente, somados à manifestação do inconsciente – como nas obras de vocação surrealista da escultora brasileira Maria Martins (1894-1973) –, ajudariam a parcela mais irreverente dos fotógrafos brasileiros a repensar por completo as possibilidade semânticas do jogo fotográfico.

Eixo-Êxtase incita o público a perceber pontos de contato formais e ideológicos que marcam a produção fotográfica brasileira pós final dos anos 1940 com as esculturas e pinturas de artistas icônicos que expuseram por aqui a partir da 1a Bienal de São Paulo. Esse espelhamento entre linguagens distintas, que apontam para uma nova forma de percepção do mundo, evidencia-se quando observamos a têmpera e o óleo realizadas em 1944 e 1945, por Alexander Calder, com as séries "Fotoformas" e "Sobras", de Geraldo de Barros, as edificações fotografadas por Thomaz Farkas e os jogos formais de Paulo Suzuki e M. Laerte Dias.

As formas orgânicas e expressivas das esculturas de Maria Martins e de Moussia, dialogam com imagens de Gertrudes Altschul, Eduardo Salvatore, Marcel Giró e Nelson Kojranski. A pintura "Pierrot", 1953, de Wyllis de Castro, contém o mesmo jogo hipnótico de planos e justaposições que inspiram boa parte dos fotógrafos do período, como Gaspar Gasparian.

O móbile "Ensigne de Lunettes", 1976, de Alexander Calder, é o epicentro de "Eixo-Êxtase". Ao desafiar a gravidade, privilegiar a leveza, incorporar o movimento casual e um ritmo inesperado para o volume escultórico, o artista serviu de farol para as novas gerações a partir dos anos 1930. Suas passagens pelo Brasil foram decisivas para impulsionar as linguagens construtivas das décadas de 1950 e 1960.

Essas reverberações estéticas que visavam rever o eixo construtivo a partir do ideário modernista, criaram um ambiente de êxtase formal que foram incorporados nas pesquisas dos fotógrafos brasileiros, gerando um novo patamar para a fotografia de arte por aqui.

As "lunettes" do mobile de Calder constelam na Simões de Assis Galeria como as estrelas no firmamento do modernismo brasileiro, definitivamente "familiarizadas com negativos fotográficos", como pedia Oswald de Andrade.

Eder Chiodetto

AXIS-ECSTASY

INTERACTIONS BETWEEN PHOTOGRAPHY AND MODERN ART IN BRAZIL

The echoes of dada and surrealism shook up and changed the status of art in the first decades of the twentieth century completely. This influence opened art to a more complex understanding of human vicissitudes, the weight of the unconscious and, therefore, the way we think about the role of art. About 25 years after, there were significant changes in Brazilian photography.

While in the 1920s, European artists such as Man Ray (1890-1976) and Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) had experimented a moment of freedom; photography was not strictly focused on its documentary vocation anymore: Starting to represent the sensorial and non-visible portions of the human psyche. In Brazil, aesthetic choices followed, at best, the book that preached mimesis between photography and academic painting of romantic themes.

In the late 1940s, however, Brazilian artists from photo clubs, led by Geraldo de Barros, invested in experimentation, focusing on shape rather than its referent. By means of juxtapositions, solarizations and physical attacks on negatives, among other strategies, they have expanded greatly the semantic repertoire of photography.

This influence, however, would go through an anthropophagic gestation, as the poet Oswald de Andrade suggested in his manifestos.

In 1924 Oswald de Andrade (1890-1954), who had been one of the main figures of the Brazilian modernist movement of 1922, wrote in a critical and humorous style the Pau-Brasil Manifesto and, in 1928, the Anthropophagic Manifesto. In general, these texts proposed that instead of denying foreign culture, we should "devour it" and digest it through a filter - "the stomach" - of national references. At the end of this process works and concepts would be created from the sum of "us + them", that is, resulting in hybrid knowledge and culture.

In one of the passages of the *Pau-Brasil Manifesto*, which at times recalls the passion for society's technical development seen on the *Manifesto of Futurism* (published in 1909 by Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944)), Oswald urges artists to think about the world and about representation within the field of art from the "*new forms of industry, traffic, aviation. Streetlamps. Rails, gasometers. Laboratories and technical workshops. Voices and tics of wires and waves and flashes. Stars familiar to photographic negatives. Everything that might resemble physical surprise in art ...* ".

Oddly, photography is barely included in one of the most important moments of Brazilian art. This quote attests, to a certain extent, that Brazilian photography was still far from developing narrative and other poetic possibilities. The "photographic negatives" until the mid-1940s remained focused on the objectivity of registration and documentation of the realistic environment and not on the playful power contained in the irradiation of starlight. Oswald implied, thus, a biased look at the surrounding reality, a dip in the sensory in opposition to figurative art.

The responsible for the first steps towards this was the artist Geraldo de Barros (1923-1998), who had studied drawing and painting and, like most artists of the time, was engaged in figurative art. After experiments with Expressionist painting, Geraldo acquired a Rolleiflex camera and began to investigate the expressive possibilities of photography.

When Geraldo Barros joined the Foto Cine Clube Bandeirante in 1949, he was shocked by their production. Imitations of still life were shown instead of the fast and dynamic city that machines and cars were announcing for the promised Brazil in the middle of the twentieth century.

Influenced by Gestalt theories, psychology field that studies how individuals distinguish elementary geometrical shapes, Barros would radicalize, shocking traditional photographers, showing simple volumes and light and shadow games in his photographic experimentation.

Barros's experiments - most of them made in the photographic lab at the house of his friend German Lorca - included photomontages, collages and direct interventions in the photographic negative that resulted in abstractions and in a pulsating praise of forms. Rows and volumes were redrawn in his "Fotoformas", producing shades in black, white and gray. This series influenced several other photographers that wanted to echo in Brazil what had happened in the European vanguards about 25 years earlier.

Today, looking back, it is possible to see that the iconoclastic spirit that characterized Brazilian modernism made brutal changes in our photography, placing it definitively in the center of artistic experimentation - although many of the photographers of the time were not conscious of it - was nourished largely by the artistic environment that overflowed beyond the photographic limits.

The generation that changed Brazilian photography completely; Geraldo Barros, Thomaz Farkas, German Lorca, Gaspar Gasparian, José Yalenti, Marcel Giró, Gertrudes Altschul and Eduardo Salvatore, among others, was touched by works that were in the first great modern art show held outside European and North-American institutions: the 1st Bienal de São Paulo in 1951, which awarded artists such as the Swiss architect, painter and sculptor Max Bill (1908 - 1994), who would radically influence the Brazilian concrete art movement, and Geraldo de Barros would become one of the movement's main organizers.

The sculptor and American painter Alexander Calder (1898 - 1976) also participated in this first Biennial among others, such as Austrian painter and sculptor Franz Weissmann and Russian painter and sculptor Moussia Pinto Alvez (1910) - 1986).

Between the first two Biennials, in 1952, *Ruptura* was held at MAM-SP, it was the landmark of Brazilian concrete art; Geraldo was one of the participating artists alongside Waldemar Cordeiro and Luiz Sacilotto, among others. In the same year of 1952, Calder won the main prize of the Venice Biennale with one of its iconic mobiles.

Thinking about rhythm, geometry, movement, as well as about the loss of gravity, or even about refusing figurative art and the dissolution of the referent and composing a more complex relationship between figure and background along the manifestation of the unconscious - as in the surrealist works of the Brazilian sculptor Maria Martins (1894 - 1973) - would help the most irreverent group of Brazilian photographers to rethink the semantic possibilities of the photographic game.

Juxtapositions, hypnotic games between light and shadow, and abstractions broke with the constructive axes of traditional photography. Ecstasy and enlightenment were incorporated into the photographic works of the Brazilian photographers in this exhibition, thus creating a mirror reflecting what happened in sculpture and painting in the same period.

The "Axis-Ecstasy" exhibition, to be held at the Simões de Assis Galeria de Arte curated by Eder Chiodetto, aims to highlight artistic correlations that have established a new atmosphere in Brazil and that have impelled a new moment in Brazilian art: a time characterized by experimentation.

"Axis-ecstasy" prompts the public to perceive formal and ideological similarities that characterized Brazilian photographic production after the end of the 1940s with the sculptures and paintings of iconic artists; exhibited here since the 1st Biennial of São Paulo. This mirror between distinct languages, pointing to a new way of seeing the world, is evident when we observe the tempera and oil pieces made in 1944 and 1945 by Alexander Calder with Geraldo's series "Fotoformas" and Barros's "Sobras", the buildings photographed by Thomaz Farkas and the formal games of Paulo Suzuki and M. Laerte Dias.

The organic and expressive shapes from Maria Martins and de Moussia sculptures, connect with Gertrudes Altschul, Eduardo Salvatore, Marcel Giró and Nelson Kojranski images. The painting "Pierrot", 1953, by Wyllis de Castro, has the same hypnotic game between planes and juxtapositions that have inspired most photographers from the period, such as Gaspar Gasparian.

The mobile "Ensigne de Lunettes", 1976, by Alexander Calder, is the epicenter of "Axis-Ecstasy". By challenging gravity, favoring lightness, incorporating casual movement, and an unexpected rhythm for sculptural volume, the artist was like a beacon for the new generations from the 1930s. His visits to Brazil were instrumental in inspiring the constructive languages from the 1950s and 1960s.

These aesthetic reverberations that wanted to go over the constructive axis from the modernist ideology, created an environment of formal ecstasy that was incorporated in the researches of Brazilian photographers, engendering a new level for art photography in the country.

The "lunettes" from Calder's mobile are displayed as a constellation in Galeria Simões de Assis; like the stars from Brazilian Modern Art, definitely "familiar to photographic negatives", just like Oswald de Andrade had asked for.

Eder Chiodetto

SIMÕES DE ASSIS
GALERIA DE ARTE

Curitiba
Alameda Dom Pedro II, 155
80420-060 | Curitiba | Brasil
+55 41 3232 2315

São Paulo
Rua Sarandi 113 A, Jardins
01414-010 | São Paulo | Brasil
+55 11 3063-3394

galeria@simoesdeassis.com.br
simoesdeassis.com.br