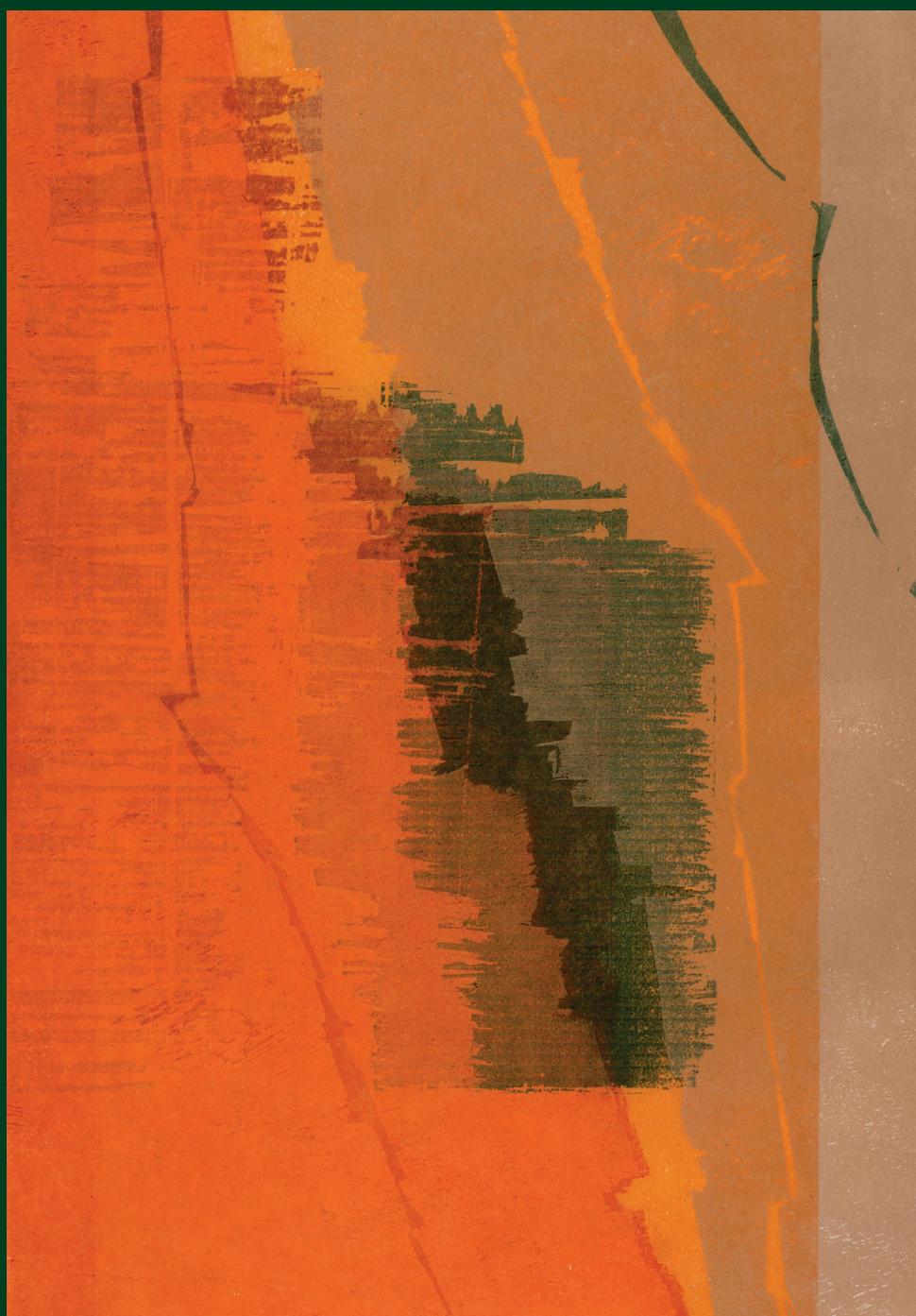


FAYGA

OSTROWER



CURADORIA/CURATOR
ANNA BELLA GEIGER

FAYGA

O S T R O W E R

CURADORIA/CURATOR
ANNA BELLA GEIGER



FAYGA OSTROWER

Copyright 2015 - Insight Comunicação

CONCEPÇÃO DO PROJETO E EDIÇÃO/PROJECT CONCEPT AND PUBLICATION
Insight Comunicação

CURADORIA/CURATOR
Anna Bella Geiger

ASSESSORIA/ADVISOR
Noni Ostrower

EDITOR/PUBLISHER
Coriolano Gatto

PRODUÇÃO EXECUTIVA/EXECUTIVE PRODUCER
Lou Fernandes

FOTOGRAFIA/PHOTOGRAPHY
Luciano Bogado

PROJETO GRÁFICO E ARTE/GRAPHIC DESIGN
Paula Barrenne

PRODUÇÃO GRÁFICA/GRAPHIC PRODUCTION
Ruy Saraiva

TRADUÇÃO/TRANSLATION
Hugo Moss

REVISÃO/REVISION
Geraldo Pereira

MARKETING CULTURAL/CULTURAL MARKETING
João Carlos Ventura

CAPA/COVER
9405, xilogravura sobre papel, 1994, 80,5 x 51 cm
9405, woodcut on paper, 1994, 80,5 x 51 cm

ISBN
978-85-98831-29-9



PATROCÍNIO



APOIO



PRODUÇÃO



REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



AGRADECIMENTOS

A Insight Comunicação agradece a três mulheres muito especiais, Noni, Anna Bella e Lou, laboriosa trindade que tornou possível a realização deste livro. Noni Ostrower, presidente do Instituto Fayga Ostrower e filha da artista, foi de uma dedicação exemplar. Acompanhou cada detalhe e deu sugestões valiosas. Coube à produtora executiva Lou Fernandes encontrar o acervo no instituto dedicado à artista e transformar o sonho em realidade. A obra teve a curadoria de Anna Bella Geiger, aluna de Fayga e artista plástica conceituada. E agradecemos à consagrada gravadora Anna Letycia ao apoio dado no início do projeto.

A nossa gratidão especial a Zeca Rudge (ZR Participações), a Eduardo Saron (Itaú Cultural), ao empresário Ronaldo Bolognesi e ao executivo Paulo Cesar Rutzen, do Grupo Bolognesi, e ao jurista Heleno Torres, por apoiarem o projeto no seu nascedouro.

Merece o nosso reconhecimento o empenho de Carlos Ivan Simonsen Leal, que possibilitou a edição digital do livro, com Marieta de Moraes Ferreira, e deu todo o suporte para o seu lançamento. A Fundação Getulio Vargas, hoje presidida por Simonsen Leal, foi decisiva na opção de Fayga pela carreira artística, após ter participado, em 1946, de um curso livre organizado pela instituição.

Agradecemos também a Noni Geiger, que fez a supervisão do texto de Anna Bella, à designer Paula Barrenne, ao produtor gráfico Ruy Saraiva, ao fotógrafo Luciano Bogado, ao tradutor Hugo Moss, à revisão de Geraldo Pereira e a uma legião de amigos e parceiros que deram sugestões na medida certa e preferiram os bastidores.

ACKNOWLEDGEMENTS

Insight Comunicação would like to thank to three very special women, Noni, Anna Bella and Lou, the industrious trinity who made this book possible. The dedication of Noni Ostrower, president of Instituto Fayga Ostrower and the artist's daughter, was exemplary, following the smallest details and offering valuable suggestions. Executive producer Lou Fernandes's task was to find the archive at the institute devoted to the artist and make the dream come true. The works were curated by Anna Bella Geiger, Fayga's pupil and a well-known artist. We also thank the engraver Anna Letycia for her support in the early stages of this project.

Our special gratitude goes to Zeca Rudge (ZR Participações), Eduardo Saron (Itaú Cultural), to businessman Ronaldo Bolognesi and executive Paulo Cesar Rutzen, of Grupo Bolognesi, as well as to lawyer Heleno Torres, for helping the project get off the ground.

We must also recognize the endeavours of Carlos Ivan Simonsen Leal, who made possible the digital edition of the book, together with Marieta de Moraes Ferreira, as well as providing full support for the book's launch. Fundação Getulio Vargas, which is currently presided over by Simonsen Leal, was decisive in Fayga's choice to pursue an artistic career, following a class she took organized by the institute in 1946.

We also thank Noni Geiger, who supervised Anna Bella's text, designer Paula Barrenne, graphic producer Ruy Saraiva, photographer Luciano Bogado, translator Hugo Moss, the revision by Geraldo Pereira and a legion of friends and partners who supplied just the right amount of constructive remarks from their vantage point backstage.



A INQUIETUDE DE UMA ESTÉTICA RADICAL

ANNA BELLA GEIGER*

*Vieles hab ich versucht: gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Ton hab ich auch manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben! Und so verderbt ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.¹*

*Tentei muitas coisas: desenhei, gravei em cobre,
Pintei a óleo, moldei também várias coisas em barro,
Mas sem constância, e não aprendi nem fiz nada;
Um só talento levei até quase à mestria:
Escrever alemão! E assim estrago, poeta infeliz,
No pior material agora a vida e a arte.*

Uma vez, Fayga me disse que, para ser um verdadeiro artista, não era preciso ser um intelectual, porém ela reconhecia que existem artistas que também são intelectuais, que podem refletir não apenas sobre o seu próprio trabalho, mas a respeito da produção artística de seu tempo.

Fayga Ostrower (1920-2001) foi ambas as coisas. Criadora de um sem-número de obras seminais, essenciais para o contexto do movimento abstracionista informal na arte brasileira, considerado uma das vanguardas dos anos 1950; ela também irá se tornar uma teórica da arte de seu tempo, autora de uma série de livros pedagógicos sobre as artes visuais. Para ela, a palavra não seria apenas um meio de expressão; a palavra, o pensamento, a articulação verbal de certas experiências eram também uma forma de realização.

Essa atitude, a do artista e intelectual envolvido em termos teóricos pelas indagações do seu tempo, tornara-se, desde o começo do século XX, uma característica de alguns artistas da Europa como Kandinsky (Rússia), Mondrian (Holanda), Klee (Suíça), com suas tentativas de desvendamento do que denominavam “uma liberação da forma interior”, desejo esse também de Male-

vich (Rússia) na sua busca do absoluto, julgando poder alcançar sua maior expressão através das formas e cores. Como definira Malevich, essa era uma “atitude radical, em detrimento de todo e qualquer acessório ou contingente que isso pudesse encobrir”.²

Pode-se constatar que esses artistas já flertavam com uma abstração radical ou, ao menos, já vinham criando composições numa combinação do representacional com o não representacional. Como diziam, “eliminando” o mundo das aparências de suas obras, isso aliado a uma liberdade, assim como a uma rigorosa disciplina na qual corria-se um risco total ao operar numa fronteira estética que, nas palavras de Mondrian, ficava “à beira do abismo”, onde esses artistas abstratos assumiam posições diversas entre si e proclamavam em público suas diferenças com os outros artistas.

Picasso também já se engajara nesse processo de simplificação tanto quanto Mondrian. Em sua pintura daquela época restam poucos elementos reconhecíveis do mundo das aparências, já combinados com estruturas lineares, não referenciais.

A necessidade de ampliação do conhecimento para o próprio desenvolvimento intelectual e artístico faz com que Fayga, em 1946, por meio de seus estudos com a historiadora e socióloga da arte alemã, Hannah Levi Deinhardt, na Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, passe a se dedicar a um exercício prático de arte baseado nos princípios do expressionismo figurativo alemão, numa iniciação muito semelhante, nessa primeira fase, à de Oswaldo Goeldi, com quem manteve um profundo diálogo, não apenas de ordem estética, mas de identidade política e social, além de cultural e linguística pelo uso comum da língua alemã. Fayga frequentava o Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV.

Identidade, que permeia o nome próprio Fayga, derivado da palavra Vogel, que na forma abreviada do seu diminutivo quer dizer “passarinho”, tanto em alemão

1. Goethe, J.W. Poemas-Antologia. Coimbra: Editora Centelha, 1979. p. 138.

2. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 14.

como em ídiche, um dialeto alemão falado pelos judeus da Europa Central e da Oriental. Revela ainda o temperamento de Fayga, que sobrevoa abismos, atalhos e estuários sempre com soluções originais.

No expressionismo figurativo, alguns dos conceitos essenciais sobre arte pautavam-se no ideológico, e isto irá caracterizar a obra de alguns artistas dos anos 1940/50, principalmente aqui no Rio de Janeiro (houve outros como os artistas do Clube de Gravura em Bagé e Porto Alegre, RS, mais ligados ao realismo social³), por atitudes como a escolha preponderante do uso de meios gráficos, em técnicas como a xilogravura e a gravura em metal, pelo próprio compromisso com o valor simbólico atribuído à obra gráfica.

Isso significando que, além do fato da gravura, do desenho e da aquarela terem sido uma escolha de meios de ordem pessoal de Fayga, por razões ideológicas, tratava-se de uma postura crítica radical de todos esses artistas. Fosse quanto ao alto valor mercadológico da pintura em detrimento da criação gráfica, multiplicável, e, portanto, mais acessível; fosse como protesto social e artístico e também forma de resistência baseada na crença utópica da influência da arte sobre o social – uma convicção da qual compartilhavam, além de Fayga, Goeldi, Livio Abramo e Lasar Segal.

Ao atribuir à gravura um valor essencial como meio de arte, Fayga dizia que *“era isso que lhe dava sentido, o de tornar a arte da gravura acessível a um grande número de pessoas”*.⁴

Entre esses artistas havia em comum o compromisso com a arte figurativa de temática social, a figura humana como único motivo de conteúdo verdadeiro e que jamais poderia ser abandonado.

Devemos levar em consideração essas convicções e significados dentro do contexto da época, quando Fayga também iria compreender seu trabalho como *“resultado do desenvolvimento dentro de uma experiência de vida que se moldou na constelação particular, cultural e geográfica brasileira”*⁵ tornando-se de fato, na época, porta-voz desses artistas. Merecem ser destacadas as ilustrações para *“O Cortiço”* (1944), a

peça *“Deus Ihe Pague”* (1945), *“Favela”* (1947), *“Lava-deiras”* e *“Sem Título”* (1951).

Sabe-se que o Expressionismo foi uma influência fundamental também no grande movimento da Arte Abstrata Informal americana.

No início da década de 1950, iria se acentuar, na produção de Fayga, uma crescente rejeição à arte representacional, que, como ela mesma descreve, redundaria *“num gesto dramático, incontrolável...”*.

Para os artistas mais radicais, a atitude de rejeição à representação figurativa passara a ser considerada como um gesto dramático em razão do desafio ao que estava acontecendo naquele momento, numa crise relacionada à própria indagação sobre o significado e a função da arte.

Os ideais socialistas comuns a todos esses artistas, anteriormente expressos em termos de uma representação figurativa, de uma arte fundamentalmente baseada no mundo reconhecível, temático, iriam se conflitar, cada vez mais, com a experiência estética que eles já vinham praticando – a do Abstracionismo Informal.

Processo semelhante já ocorria no modo criativo de Fayga, quando ela descreve, por exemplo, que ao cortar uma linha curva numa gravura em linóleo, esta se tornara quase mais importante que a própria figura que estava sendo talhada. Ela diz: *“Quando me dei conta disso, comecei realmente a lidar com outros problemas de forma, sobretudo com a estrutura do espaço e sua relação com o conteúdo expressivo”*.⁶ Destacam-se as obras *“A Invenção do Orfeu”* (ilustração para o livro de Jorge Lima, 1952), *“Boi Morto”* (ilustração para o poema de Manuel Bandeira, 1952) e *“Prometeus”* (1953).

3. A ele pertenceram Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, entre outros.

4. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 31.

5. *Idem*. p. 173.

6. *Idem*. p. 171.

Numa reflexão profunda e individual, nesse processo experimental ainda bastante desconhecido para si mesma, ela irá assumir um engajamento total junto a essa tendência. Passariam a se configurar nas suas próximas composições soluções de ordem cada vez mais puramente formais, numa atitude que se tornaria seu mote principal, o da relação entre a estrutura do espaço e o seu conteúdo expressivo.

Em meados dos anos 1950, ela afirma: *“Compreendo então que toda arte, figurativa ou não, é uma linguagem do espaço”* e *“na abstração Informal existe uma estrutura que não é geometricamente definida, se liga mais ao tempo-espaço do que unicamente ao espaço”*.⁷

Nesse mesmo período, Fayga irá se dedicar a criar padrões abstratos para aplicação em tecidos, lonas, resultando em estampagens industriais aplicadas em artigos de decoração de interiores que tiveram uma ampla aceitação na época, utilizados, por exemplo, por Joaquim Tenreiro em algumas peças do seu mobiliário estofado.

Por meio dessas padronagens, intituladas “Frisos”, “Jazz” e “Gótico”, em meados dos anos 1950, o abstracionismo de Fayga se expande na escala espacial, chegando a composições semelhantes às dos melhores momentos dos artistas abstratos de Nova York, como na série de pinturas “Elegias à República Espanhola”, de Robert Motherwell, e nas obras sem título de Franz Kline.

Sabe-se que a gravura, por sua própria natureza, é projeto, programado dentro de uma lógica sequencial premeditada, racional, rigorosa. Porém, na obra gravada de Fayga desse período e em seus processos posteriores, o que no estudo do projeto fora superposição de pinceladas de tinta bidimensionais e semi-geométricas sobre o papel, quando transposto para outro suporte técnico – tratando-se agora de matrizes gravadas, em madeira ou metal –, transformara-se em camadas, que, em suas sequências, acrescentariam outros significados. Significados que revelam, na sua obra, como solução, inúmeras combinações estruturais, formais e colorísticas sofisticadas e complexas. Essa característica continuará em suas obras

posteriores, trazendo um sentido monumental e sublime. Em várias das composições verticais, realizadas sobretudo por meio de técnicas serigráficas e litográficas, o espaço do papel passará a ser atravessado por acentuadas diagonais, velozes e abissais, o que nos remete a certas estratégias formais, semelhantes às de alguns mestres da paisagem na gravura japonesa do século XVIII.

Na sua obra e pesquisa, Fayga irá sempre dar prioridade aos conceitos e princípios, resultando na criação de um repertório seminal para a Arte Abstrata brasileira.

É essencial entendermos que, quaisquer que tenham sido suas diferenças, os artistas abstratos brasileiros e internacionais, considerados vanguarda naquela época (anos 1950 até meados de 1960) iriam compartilhar de uma convicção fundamental em razão de um alvo comum: o projeto de total autonomia entre arte e representação, da rejeição a qualquer referência à arte figurativa.

Logo após o término da 2ª Guerra Mundial e a vitória dos Aliados, outra atitude de transgressão começa a se desenvolver na produção de quase todos os expressionistas abstratos informais, principalmente naqueles da Escola de Nova York: a forte ligação com a ideia de autoexpressão e de sua dimensão psíquica, fazendo surgir outras indagações quanto à ação individual do artista enquanto atitude, agora influenciados pela filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre.

Fayga, numa compreensão profunda e individual, tanto das incertezas como das possibilidades daquele momento, num processo experimental ainda bastante enigmático para si, também irá enfrentar essas dúvidas filosóficas e sociais. Então percebemos como, concomitantemente ao desenvolvimento e ao conhecimento pessoal em sua própria obra, em princípios que iam sendo criados por ela – assim como por todos aqueles artistas do abstracionismo, de modos distintos –, crescerá a sua preocupação na defesa desses princípios e ideais, seja como artista, seja como teórica.

7. Idem. p. 175.

8. Correio da Manhã e Jornal do Brasil.

Desde os anos 1950, Fayga se posicionaria a favor da causa do abstracionismo informal em debates públicos por meio de artigos em jornal,⁸ em resposta a críticos favoráveis à tendência concreta e neoconcreta.

Posteriormente escreverá suas reflexões nos livros “Criatividade e Processos de Criação” (1977) e “Acasos e Criação Artística” (1990), e sobre visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência, no livro “A Sensibilidade do Intelecto” (1998), entre outras publicações, em que, além da criação da própria obra, sentirá a necessidade de transmitir o seu imenso conhecimento sobre o Abstracionismo Informal. Entre outras reflexões, ela diz: *“No Brasil, creio que realmente o movimento Informal teve um caráter mais autêntico do ponto de vista da elaboração de algo do nosso contexto. Não seria uma simples imitação, porque na época vivia-se o momento moderno brasileiro”*.⁹

Resultante dessa original criação, da transformação de seus conceitos em formulações e soluções abstratas, aliadas ao seu uso técnico da gravura no sentido mais radical, numa total liberdade experimental, irão surgir, nessa fase, obras verdadeiramente comoventes. Obras de uma rarefação de elementos, numa síntese formal poucas vezes vistas na produção de um artista dentro do Abstracionismo Informal.

E numa competição de gigantes,¹⁰ Fayga, ao representar o Brasil pelo conjunto de 12 xilogravuras, irá receber a premiação mais honrosa do certame daquela época, o Grande Prêmio Internacional da XXIX Bienal Internacional de Veneza (1958).

Este reconhecimento internacional da sua obra poderia ter lhe bastado, mas a inquietude de suas indagações a levaria muito além, tanto na produção de sua obra, como no seu perfil de intelectual por meio da escrita teórica.

Fayga entendeu o momento e as forças que atuavam no ambiente das artes plásticas no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro.

Devido à ausência de uma crítica fundamentada que pudesse sustentar os pontos de vista teóricos do Abstracionismo Informal que ela praticava, que pudesse

corresponder a uma produção que havia naquele momento, Fayga desenvolveu conscientemente uma análise crítica e teórica sobre o conceito e o significado da Arte Abstrata Informal. Ela já afirmara que a palavra era não só um meio de expressão, mas também um meio de se realizar.

É extremamente importante também observar que em nenhum momento procurou fazer teoria a respeito de seu próprio trabalho. Nos seus livros, falava como quem sempre se interessou pela parte teórica, isto é, pela compreensão intelectual da obra.

Entende-se que, junto a esse interesse legítimo em defender a causa do Abstracionismo, havia uma compreensão da necessidade de tornar esse saber mais acessível e de forma pedagógica, para transmiti-lo ao público.

Ela diz: *“Sei que os concretistas tiveram seus expoentes em alguns críticos de arte que realmente construíram toda uma série de teorias em torno dessa posição, enquanto o mesmo não aconteceu com a Arte Informal. Não houve realmente nenhum crítico que teorizasse sobre a Arte Informal”*.¹¹

Em uma de suas últimas conferências sobre Goya, provavelmente o artista que ela mais admirava, Fayga irá dizer: *“Em última análise, acho que toda arte se refere ao momento histórico, no momento real em que o artista vive. Raríssimo, porém, é surgir uma figura como Goya, revolucionário como artista e com um comentário político-social. Para isso é preciso haver uma constelação de muitas coisas”*.¹²

Fayga foi o resultado dessa mesma constelação.

*Supervisão de Noni Geiger

9. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 35.

10. Concorreram a esse prêmio Alexander Calder e Robert Motherwell, entre outros.

11. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 172.

12. Idem. p. 174.

THE RESTLESSNESS OF A RADICAL AESTHETE

ANNA BELLA GEIGER*

Vieles hab ich versucht: gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Ton hab ich auch manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben! Und so verderbt ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.¹

Much have I tried: drawn, made copper engravings,
Painted in oil, even pressed many things into clay,
Inconstant, however, and neither learned nor achieved anything;
Only one talent did I develop close to mastery:
Writing in German! And so I, unhappy poet, ruin
Unfortunately both life and art in the worst material.

Fayga once told me that in order to be a true artist there is no need to be an intellectual, although she did recognize that there are artists who are also intellectuals, who are able to reflect not only on their own work, but on the artistic output of their time.

Fayga Ostrower (1920-2001) was both. The creator of countless seminal works essential to the context of the Informal Abstraction movement in Brazilian art, considered part of the avant-garde of the 1950's, she would also become a theorist of the art of her time, the author of a series of educational books about the visual arts. To her, words weren't just a means of expression; the word, thought, the verbal articulation of certain experiences were also a form of realization.

Right from the start of the 20th century, this standpoint of an artist and intellectual involved in theoretic terms in the inquiries of the times was something which characterized several European artists, for instance Kandinsky (Russia), Mondrian (Holland) and Klee (Switzerland), with their attempts to unveil what they denominated "a liberation of inner form". This was also the Russian Malevich's desire in his search of the absolute, his belief that he could achieve his greatest

expression through form and colour. In Malevich's definition, this was a "radical attitude, to the detriment of all and any accessory or contingent which this might conceal."²

We can see that these artists already flirted with a radical abstraction, or at least had been creating compositions in a combination of the representational and the non-representational. As they put it, "eliminating" the world of appearances from their works, together with a liberty and also rigorous discipline which ran the total risk of operating on an aesthetic frontier which, in Mondrian's words, lay "on the edge of the abyss". These abstract artists adopted various positions among themselves and publicly proclaimed their differences with other artists.

Picasso also became engaged in this process of simplification, just as much as Mondrian. In his painting at that time few recognizable elements remain from the world of appearances, combined with linear, non-referential structures.

The necessity to broaden one's knowledge for one's own intellectual and artistic development leads Fayga, in 1946, through her studies under German art historian and sociologist Hannah Levi Deinhardt, at Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, to begin to devote herself to the practical application of art based on the principles of German Figurative Expressionism. This was an initiation very similar, in this first phase, to that of Oswaldo Goeldi, with whom she maintained a profound exchange, not only of an aesthetic nature, but a political and social identity, as well as a cultural and linguistic one, with their common language of German. Fayga attended the Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas [Propaganda Design and Graphic Art Course] at FGV.

Identity, which permeates the first name Fayga, derived from the word Vogel, meaning "little bird" in the abbreviated form of its diminutive, both in German and in Yid-

1. Goethe, J.W. *Poemas-Antologia*. Coimbra: Editora Centelha, 1979. p. 138.

2. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 14.

dish, a German dialect spoken by the Jews of Central and Western Europe. It also reveals Fayga's temperament: she flies across abysses, byways and estuaries, with constantly original solutions.

In Figurative Expressionism, some of the essential concepts about art were governed by ideology, something which was to characterize the work of several artists of the 1940's and 1950's, principally here in Rio de Janeiro (and others, such as the artists of Clube de Gravura in Bagé and Porto Alegre, RS, more connected to Social Realism³), with attitudes such as preponderantly using graphic methods, techniques such as woodcut and etching, a true commitment to the symbolic value attributed to the graphic work.

Hence, although printmaking, drawing and watercolour were a choice of a personal nature, for Fayga this was, for ideological reasons, a radical stance critical of all these artists, whether because of the greater market value of paintings, to the detriment of graphic work, being multipliable and therefore more accessible, or as a social and artistic protest, a form of resistance based on the utopic belief in the influence of art on social life – a conviction shared by Fayga and also Goeldi, Livio Abramo and Lasar Segal.

In attributing to printmaking an essential value as an artistic means, Fayga said: "this was what gave it meaning, making the art of printmaking accessible to a large number of people".⁴

Among these artists was a common compromise with figurative art containing social themes, the human figure as the unique motif of true content which could never be abandoned.

We must take these convictions and meanings into consideration within the context of the times, when Fayga also understood her work as "the result of a development within a life experience moulded in the personal, cultural and geographic Brazilian constellation",⁵ and in fact she became the spokesperson of those artists at that time. It is worth highlighting the illustrations for "O Cortiço" (1944), the piece "Deus lhe Pague" (1945), "Favela" (1947), "Lavadeiras" and "Sem Título" (1951).

It is known that Expressionism was also a fundamental influence on the great movement of American Informal Abstract Art.

In the early 1950's Fayga's production would reveal a growing emphasis on a rejection of representational art, which, as she herself describes, would be made redundant "in a dramatic, uncontrollable gesture...".

For more radical artists, the stance of rejecting figurative representation began to be considered a dramatic gesture as a result of the challenge of what was going on at that time, a crisis related to the very quest for the meaning and function of art.

The socialist ideals common to all these artists, previously expressed in terms of figurative representation, an art fundamentally based on the recognizable, thematic world, would increasingly come into conflict with the aesthetic experience they were now practicing – that of Informal Abstraction.

A similar process was already taking place in Fayga's creative manner, when for example she describes that in cutting a curved line in a linocut, it became almost more important than the very figure being carved out: "When I realized this, I really began to deal with other problems of form, above all with the structure of space and its relation to the expressive content".⁶ Highlights among these works are "A Invenção do Orfeu" (illustration for the book by Jorge Lima, 1952), "Boi Morto" (illustration for the poem by Manuel Bandeira, 1952) and "Prometeus" (1953).

In a profound and individual reflection within what was to her a still somewhat unknown experimental process, she was to embrace a total engagement with this tendency. Increasingly, solutions would appear in her next compositions which were purely formal, an attitude which would become her principal motto, the relation-

3. Members included Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues.

4. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 31.

5. *Idem*. p. 173.

6. *Idem*. p. 171.

ship between the structure of the space and its expressive content.

In the mid-50's, she states: "Now I understand that all art, whether figurative or not, is a language of space" and "in Informal Abstraction a structure exists which is not geometrically defined, it is more wedded to space-time than uniquely to space".⁷

During this same period, Fayga would dedicate herself to creating abstract patterns to apply to fabric (canvases), resulting in industrial prints for interior decoration objects widely used at the time, for example by Joaquim Tenreiro in several pieces of upholstered furniture.

By means of these patterns from the mid-50's, entitled "Frisos", "Jazz" and "Gótico", Fayga's abstractionism expands on a spatial scale, achieving compositions similar to the finest moments of New York's abstract artists, such as the series of paintings "Elegy to the Spanish Republic", by Robert Motherwell, and in the untitled works of Franz Kline.

We know that printmaking is by its very nature programmed within a premeditated, rational, rigorous sequential logic. However, in Fayga's printed work of this period and in later processes, the superposition in the planning sketches of bi-dimensional and semi-geometrical brushwork on paper, when transposed to another technical support – in other words cut plates of wood or metal –, became layers which, in their sequences, added new meanings. Meanings which reveal in her work, as a solution, innumerable sophisticated and complex structural, formal and colour combinations. This characteristic was to continue in later works, lending them a monumental and sublime meaning. In several of the vertical compositions, generally created by means of silkscreen and lithograph techniques, the space of the paper would be cut across by diagonal, swift and abyssal accents, something reminiscent of certain formal strategies by Japanese landscape engraving masters of the 18th century.

In her work and research, Fayga would always give priority to concepts and principles, resulting in the creation of a seminal repertory for Brazilian abstract art.

It is essential we understand that Brazilian and international abstract artists, considered avant-garde at the time (1950's to mid-1960's), did, regardless of their differences, share a fundamental conviction due to a common goal: the project of total autonomy of art and representation and the rejection of any reference to figurative art.

Right after the end of the Second World War and the Allied victory, another attitude of transgression begins to develop in the production of nearly all Informal Abstract Expressionists, especially of the New York School: the strong connection to the idea of self-expression and its psychic dimension, causing new enquiries to emerge into an artist's individual action as a standpoint, now influenced by the existential philosophy of Jean-Paul Sartre.

In a profound and individual understanding both of the uncertainties and the possibilities of that moment, Fayga was to face up to these philosophical and social doubts in what was still a quite enigmatic experimental process for her. So, concurrently with the development and personal knowledge of her own art, of principles she was creating – as were all artists of abstractionism, in different ways –, we can see how her preoccupation with the defence of these principles and ideas grew, both as an artist and as a theorist.

From the 1950's onwards Fayga took a position, in public debates or through newspaper articles,⁸ in favour of the cause of Informal Abstraction, as a response to critics favouring the concrete and neo-concrete trend.

Later she recorded her reflections in the books "Criatividade e Processos de Criação" (1977) ["Creativity and Creative Processes"] and "Acasos e Criação Artística" (1990) ["Chance and Artistic Creation"], and wrote about parallel visions of space and time in art and science in the book "A Sensibilidade do Intelecto" (1998) ["The Sensibility of the Intellect"], among other publications in which she not only created her own work but felt the necessity to transmit her vast knowledge of Informal Abstraction. Among other reflections, she said:

7. *Idem.* p. 175.

8. *Correio da Manhã* and *Jornal do Brasil*.

"In Brazil, I really believe the Informal movement had a more authentic character from the point of view of elaborating something in our context. It didn't become mere imitation, because we were at that time living the modern Brazilian moment".⁹

A result of this original creation, the transformation of her concepts into abstract formulations and solutions, together with her technical use of printmaking in its more radical sense, in total experimental freedom, was the emergence during this phase of truly poignant works. Works with a rarefaction of elements in a formal synthesis rarely seen in the output of an artist working in Informal Abstraction.

And, in a competition of giants,¹⁰ Fayga, representing Brazil with a series of 12 woodcuts, was to receive the most hotly disputed award at that time, the Gran Premio at the XXIX Venice Biennale (1958).

This international recognition of her work might have sufficed her, but the restlessness of her enquiries took her much further, both in the production of works and in her profile as an intellectual through her theoretic writings.

Fayga understood the moment and the forces at work in the world of visual arts in Brazil, above all in Rio de Janeiro.

Due to the absence of substantiated criticism to sustain the theoretic points of view of the Informal Abstraction which she practiced, something corresponding to the output under way at that time, Fayga consciously developed a critical and theoretic analysis of the concept and meaning of Informal Abstract art. She stated that the word wasn't merely a means of expression, but also a means of realization.

It is also extremely important to observe that at no time did she seek to theorize about her own work. In her books, she spoke as someone always interested in the theoretical side, in other words, the intellectual comprehension of the work.

We know that, together with this legitimate interest in defending the cause of Abstractionism, there was a

comprehension of the necessity to make this knowledge more accessible, in pedagogical form, to convey it to the general public.

She says: "I know that concrete artists had exponents among some art critics who truly built up a whole series of theories surrounding that point of view, but this never took place with Informal art. There really never was a critic who theorized about Informal art".¹¹

In one of her last conferences about Goya, probably the artist she most admired, Fayga was to say: "In the final analysis, I think all art refers to a historical moment, the real moment in which the artist lives. What is rare, however, is for an artist such as Goya to emerge, a revolutionary as an artist and with politico-social commentary. This requires a constellation of many things".¹²

Fayga was the result of just such a constellation.

**Supervision by Noni Geiger*

⁹. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 35.

¹⁰. This award was disputed by Alexander Calder and Robert Motherwell, among others.

¹¹. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: A vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 172.

¹². *Idem*. p. 174.



ARTE E ARTISTAS DO SÉCULO XX

FAYGA OSTROWER

Vivemos em tempos contraditórios. Nunca, na história da humanidade, existiriam tantos museus e exposições, tantas escolas de arte e alunos que se formam a cada ano, “futuros artistas”, tanta informação. E o resultado? Mediocridade. É difícil ignorar o baixo nível e a pobreza espiritual (com poucas honrosas exceções) da maioria das obras produzidas em nossa época. Por outro lado, é igualmente difícil ignorar o crescente senso de perplexidade do público diante de tais obras, ainda mais quando acompanhadas de explicações tão grandiloquentes quanto vazias. Algo deve estar muito errado. Sem dúvida, as pessoas sentem no íntimo – embora talvez lhes faltem palavras para defini-lo – que as questões artísticas envolvem sempre questões existenciais. É esta problemática de ideias e valores que está sendo posta em discussão.

O referencial para nossas reflexões só poderá ser a própria linguagem da arte. Cabe entendê-la como sendo, desde sempre, a linguagem natural da humanidade, acessível a todos os homens – e não somente a meia dúzia de especialistas. Trata-se, em sua essência, de uma linguagem formal (ou seja, não verbal, que não faz uso de palavras nem conceitos), constituída por formas visuais, em si expressivas e comunicativas. É uma linguagem universal, tanto no sentido de ultrapassar o período histórico e o contexto cultural em que as obras foram criadas, como também por seus conteúdos se referirem, em última instância, à própria condição humana.

Assim, todas as formas de arte incorporam conteúdos existenciais. Estes se referem à experiência do viver, a visões de mundo, a estados de ser, a desejos, aspirações e sentimentos, e aos valores espirituais da vida. Enfim, são conteúdos gerais da própria consciência humana. Atravessando séculos, sociedades e culturas, tais conteúdos continuam válidos e atuais para cada um de nós. Por isso, a arte tem esse estranho poder de nos comover tão profundamente. Ela fala a nós, sobre nós, sobre o nosso mais íntimo ser.

Sem considerar essa expressividade inerente às formas artísticas, a discussão se limitaria apenas a aspectos externos, a mera técnica, e nunca alcançaria o âmago da questão, aquilo que realmente está em jogo na arte: os valores de vida.

Aqui, porém, já surge um problema de ordem maior. Quais seriam os valores de vida, os termos de avaliação da sociedade de consumo? A julgar por sua visão de mundo, parece que o processo de evolução da espécie humana necessitou de mais de três milhões de anos para poder chegar a realizar, finalmente, sua meta gloriosa: o perfil do consumidor. Soa absurdo? Exagerado? Pois a realidade nos mostra que é assim mesmo. O mundo inteiro, material e espiritual, transformou-se num vasto mercado. Vemos que tudo, absolutamente, tudo, está sendo reduzido ao nível de mercadorias a serem vendidas e compradas, consumidas o mais rapidamente possível para, logo em seguida, serem descartadas e novamente substituídas. Também os seres humanos, seu trabalho, seu potencial criador, suas obras de arte não passam de mercadorias. Compram-se e vendem-se. E tudo tem o seu preço.

O preço é a medida das coisas. Assim, proclama-se: preço é igual a valor. E ainda surgem outras equivalências: novidade é igual à criatividade, originalidade é igual a sensacionalismo.

Cabe entender, porém, que tais equivalências não existem. Preço não é igual a valor. Qualquer que seja o preço, ele representa apenas um dado circunstancial e artificial. Unicamente o valor é real, qualidade autêntica e inerente à própria realização de algo. Quando nos referimos a valores, falamos de conquistas de nossa consciência, de nosso ser sensível e afetivo. Solidariedade, compaixão, dignidade, respeito, inteligência, o amor e a ternura, a ética integrando a estética e, sobretudo, nosso mundo de imaginação e criatividade – estes são valores. Não têm preço. Não são compráveis nem vendáveis. Precisam ser conquistados por cada pessoa nos seus encontros com a vida e seus desafios.

Nem a novidade é igual à criatividade. Nas obras de arte, o novo representa apenas um aspecto secundário, que acompanha o criativo. Toda criação contém em si algo de novo, de imprevisível e mesmo de inesperado.

do, antes de existir. Mas a equação não pode ser invertida. Nem todo novo é criativo. E a simples novidade se esgota no primeiro instante em que for percebida, ao passo que o criativo sempre se renova e se reestrutura dentro de nós. Cézanne pintou a montanha Sainte-Victoire mais de cento e vinte vezes. Ele não estava à procura de novidades. Porém, em sua busca incansável, cada quadro representou um novo começo, um aventurar-se no desconhecido, com novas criações. Quando vemos essas obras, a excitação de suas descobertas perpassa nosso olhar e algo novo se reestrutura dentro de nós.

Tampouco se deve confundir originalidade com sensacionalismo. Cada pessoa é um indivíduo único. Portanto, bastaria ser autêntico e verdadeiro consigo mesmo, para ser original. Nada mais do que isso. A originalidade vem de dentro. Já o sensacionalismo...

Os valores mercadológicos em nada correspondem a critérios e valores artísticos. Na arte, tanto a motivação como o sucesso são de naturezas totalmente diferentes. Por mais importante que o sucesso de mercado seja para a vida material das pessoas, ele nem sempre significa o verdadeiro sucesso e a realização de um artista. Estes serão aferidos pelo desenvolvimento e crescimento estilístico em suas obras.

A profunda crise de valores por que passa nossa sociedade manifesta-se também, como não poderia deixar de ser, na arte. Podemos observá-la nos diversos estilos e, sobretudo, na postura de artistas diante de seu próprio fazer. Ou seja, diante de si mesmos.

Até a metade do século XX, embora criando em diferentes estilos figurativos e abstratos, como cubismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo, concretismo e abstracionismo livre, encontramos em todos os artistas uma atitude de empatia, de identificação afetiva com a linguagem da arte. Não só se cuidava em preservar a integridade física da obra, como também se enaltecia o caráter altamente sensual da matéria pictórica, suas formas e cores.

É justamente a sensualidade das linguagens artísticas – pintura, música, dança, arquitetura, ou também poesia – que as distingue de linguagens conceituais, como,

por exemplo, a filosofia ou a matemática. Encanta-nos ver cores, ouvir sons, perceber movimentos e ritmos. Ainda que física, a sensualidade torna-se uma qualidade espiritual. Vale frisar ainda que a identificação do artista com sua matéria, o fascínio que ela exerce sobre o seu ser sensível e inteligente, estimulando o potencial imaginativo – este diálogo apaixonado entre criação e criador –, é que constitui a única, legítima e mais poderosa motivação para alguém querer criar.

Porém, se nas décadas iniciais, a atitude dos artistas era construtiva em sua busca de novas formas expressivas, ela passa a ser destrutiva na segunda metade do século XX.

Evidentemente, há razões para isso. De fato, somos testemunhas de um processo paradoxal. Os espetaculares avanços da tecnologia deveriam enriquecer as pessoas, material e também espiritualmente. No sentido humanista, deveriam permitir uma vida mais plena – cada um realizando sua personalidade através de realização de suas potencialidades criativas. Ao invés disso, tais avanços antes parecem empobrecer o ser sensível e espiritual das pessoas. O problema não está na tecnologia em si. Acontece que na visão da sociedade de consumo, o homem não passa de um minirrobô a ser transformado em maxirrobô. Assim será perfeito. Não mais pensará nem perguntará. Apenas consumirá. E nada de sensibilidade, faz favor, que não está no programa.

Não é de se admirar, então, que na arte venham surgir tendências que reflitam essa mentalidade. Elas procuram destituir as formas de arte de suas qualidades mais nobres e humanizadoras. Em vez de empatia e busca criativa de possibilidades formais da matéria, a postura agora é de indiferença, crescente desamor e até agressividade, chegando às raias de ódio pela matéria do seu fazer.

Propaga-se que não existem mais critérios na arte. No movimento conhecido como pop art, vemos a linguagem artística banalizada, sua riqueza e complexidade reduzidas ao simplório e rebaixadas ao nível de mero jargão publicitário. Isso é acompanhado pela mais perfeita hipocrisia ao se “explicar” ao público esse empobrecimento como um generoso ato de democratização e “popularização” da arte. Haja vista a obra de Andy Warhol

que, em termos artísticos, nunca passou de uma mediocridade, embora tenha sido um gênio do marketing.

Na arte conceitual, as formas só existem no âmbito do imaginário, das ideias e conceitos. Basta pensá-las, e eventualmente ilustrá-las mediante fotografias ou instalações sugestivas. Porém, fica tudo no nível de associações de conceitos. O próprio ato criativo, a ação de elaborar formas visuais que sejam expressivas em si, é abolido. Assim, não há como avaliar qualidades artísticas ou seus significados, além de um certo aspecto decorativo que tenham. Muito menos há a possibilidade de se verificar um desenvolvimento estilístico. Tudo permanece como (boas?) intenções.

A propósito, a linguagem artística nunca é ilustrativa, quer seja de objetos, quer de conceitos, nem mesmo de conceitos artísticos. Ela é expressiva. Os pintores renascentistas, por exemplo, não conceituaram, antes, o que depois seria o estilo do Renascimento, para, então, pintá-lo. Primeiro, vieram as obras. Mais tarde houve quem analisasse e conceituasse os princípios formais do estilo e seus conteúdos expressivos. Na arte, a conceituação nunca poderá substituir o próprio ato de fazer.

Já em outras tendências, exibem-se matérias de modo repulsivo, introduzindo elementos que jamais poderiam ser formalmente elaborados em termos de uma linguagem: excrementos, feridas com sangue e pus (body art), cadáveres em estado de putrefação, e assim por diante. Quanto mais nojentos, tanto mais de vanguarda e “pra frente” se julgam os autores de tais “obras”. Ainda recentemente, houve o caso de um “artista” que mandou cortar um boi ao meio, colocar cada metade, com tripas e intestinos in natura, dentro de uma caixa de acrílico com formol, e enviá-las para a Bienal de Veneza. Lá foram expostas como obras de arte. Não posso imaginar em que sentido isto possa acrescentar algo à sensibilidade de uma pessoa ou enriquecer sua experiência de vida e arte. Só posso pensar que o autor deva ser uma pessoa bastante doente. E os curadores, despejando toneladas de profundos pensamentos metafísicos a respeito? E o diretor da Bienal, que aceitou tais obras?

Em tais manifestações, sem enfoque e sem sentido formal, é possível que se trate de uma problemática de ordem pessoal, de exibicionismo doentio ou de drogas.

Ou ainda de alguma forma de suicídio. Mas suicidar-se não é um ato artístico. E destruir, sem colocar nada em seu lugar, não tem significado algum na arte, não passa de mero vandalismo.

Cabe frisar também, que não há nisto tudo a mais leve intenção de questionamento ou crítica e, muito menos, a possibilidade de se encontrarem novas formas expressivas. Não se trata, como alguns pretendem, de uma arte de contestação. É apenas um sensacionalismo a todo custo e do mais baixo nível, “pour épater les bourgeois”, traduzindo a expressão que se tornou famosa, “para chocar os burgueses”. Acontece, porém, que a burguesia não é mais chocável. Não há nada que ainda possa chocá-la. Esses vanguardistas, ousados desbravadores do futuro, chegaram atrasados. A mídia já se encarregou de liquidar com os últimos escrúpulos estéticos e éticos.

Nesse rumo, só restaria a destruição física total. De fato, é o que está acontecendo. A fim de chamar atenção, retalha-se, despedaça-se, incinera-se tudo, destruindo tanto a imagem como seu suporte. Só assim poderá alguém ser considerado moderno, ou pós-moderno, ou contemporâneo ou, melhor ainda, pós-transvanguardista.

Agora, o outro lado da medalha: quando se proclama que hoje não existem mais critérios artísticos, quando qualquer coisa passa; portanto, quando não se consegue mais distinguir entre arte e não arte, então também não se consegue saber quem são os bons artistas que existem em todos os países. Raramente eles são encontrados nas galerias do grande circuito internacional. Estas inventaram seu próprio Olimpo e realmente acham que, através de jogadas de marketing, adquiriram poderes supremos para “criarem artistas” e decretarem o que é arte – leia-se a “grife”, a última moda da estação. Eu conheço alguns bons artistas. Não foram considerados bastante interessantes para o marketing das galerias. Mas e daí? Isto não os torna menos sérios, menos criativos, menos artistas. Penso que, nos dias de hoje, Cézanne não teria a menor chance. Ele é sério demais.

Artigo publicado na revista Pólis, edição 41, 2002, “O reencantamento do mundo – arte e identidade cultural de um mundo solidário”, organizado por Hamilton Faria e Pedro Garcia.

Texto selecionado pela Insight Comunicação para este livro.

ART AND ARTISTS IN THE 20th CENTURY

FAYGA OSTROWER

We live in contradictory times. Never in the history of humanity have there been so many museums and exhibitions, so many art schools and students graduating each year, "future artists", so much information. And the result? Mediocrity. It is hard to ignore the low level and (with a few honourable exceptions) spiritual poverty of the majority of works produced in our times. On the other hand, it is equally hard to ignore the growing sense of perplexity on the part of visitors at being confronted by these works, especially when they are accompanied by explanations which are as grandiloquent as they are void of meaning. Surely something is seriously wrong. There can be no doubt that, on an intimate level, people feel – although they may not have the words to express it – that artistic and existential enquiry always go hand-in-hand. It is this question of addressing ideas and values which must be put into discussion.

The frame of reference for our reflections can only be the language of art itself. This must be understood as always having been the natural language of mankind, accessible to all men – and not just half-a-dozen specialists. In its essence, this is a formal language (in other words, non-verbal, not making use of words or concepts), made up of visual forms which are in themselves expressive and communicative. It is a universal language, both in the sense of reaching beyond the historical period and cultural context in which the works were created, and also because ultimately their entire content refers to the human condition itself.

Thus, all forms of art incorporate existential content. These refer to the experience of living, to visions of the world, states of being, desires, aspirations and feelings, and to the spiritual values of life. In other words, the general content of human consciousness itself. Across centuries, societies and cultures, this content has continued to be valid and current for each one of us. This is

why art has its strange power to move us so deeply. It speaks to us, about us, about our most intimate being.

Without considering this expressivity inherent to artistic forms, the discussion would be limited to external aspects, mere technique, and would never reach the heart of the question, that which is truly at stake in art: the values of life.

And this is where a great problem arises. What are the values of life of the consumer society, its terms of evaluation? Judging by its vision of the world, it appears the evolutionary process of the human species has gone on for over 3 million years in order to finally achieve its glorious goal: the consumer profile. Does that sound absurd? Exaggerated? Well, reality shows us that this is precisely the case. The whole world, material and spiritual, has become a great big market. We can see that everything, absolutely everything, is being reduced to the level of merchandise, to be sold and bought, consumed as fast as possible, only to be discarded right away and substituted over again. And human beings, their work, their creative potential, their works of art, all are nothing but merchandise. To be bought and sold. And everything has its price.

The price is the measure of things. Thus it is said: price equals value. And other equivalences emerge: novelty equals creativity, originality equals sensationalism.

We must understand that such equivalences don't exist. Price does not equal value. Whatever the price, it only represents a circumstantial and artificial fact. Only the value is real, an authentic quality inherent to the very realization of something. When we refer to values, we speak of conquests of our consciousness, of our sensitive, emotional being. Solidarity, compassion, dignity, respect, intelligence, love and tenderness, ethics integrated to aesthetics and, above all, our world of imagination and creativity – these are values. They have no price. They cannot be bought or sold. They must be conquered by each person in their encounters with life and in the face of challenges.

Nor does novelty equal creativity. In works of art, the new represents only a secondary aspect, which is part of being creative. All creation contains within it some-

thing new, unforeseeable and even unexpected, before it exists. But the equation cannot be inverted. Not all that is new is creative. And the simple novelty wears out the very moment it is noticed, while that which is creative renews and restructures itself within us. Cézanne painted the Sainte-Victoire mountain over one hundred and twenty times. He wasn't looking for novelty. But in his tireless search, each painting represented a new beginning, a venturing out into the unknown, with new creations. When we see these works, the excitement of his discoveries touches our gaze and something is restructured within us.

Neither should one mistake originality for sensationalism. Each person is a unique individual. Therefore it should be enough to be authentic and true to oneself, to be original. No more than that. Originality comes from within. While sensationalism on the other hand...

Values of the market in no way correspond to artistic criteria and values. In art, both motivation and success are of a completely different nature. However important success in the market is for people's material lives, it doesn't always mean true success or the fulfilment of an artist. These are gauged by the development and stylistic growth in his works.

The profound crisis of values which our society is going through also manifests itself, as it must, in art. One can observe this in the various styles and, above all, in the attitude of artists towards what they do. In other words, towards their own selves.

Until the middle of the 20th century, though they created in different figurative and abstract styles, such as Cubism, Dadaism, Expressionism, concrete art and abstract art, we find in all artists an attitude of empathy and an emotional identification with the language of art. They didn't just take care to preserve the physical integrity of the work, but extolled the highly sensual character of the pictorial subject, its forms and colours.

It is precisely the sensuality of artistic languages – painting, music, dance, architecture, or also poetry – which distinguishes them from conceptual languages such as, for example, philosophy or mathematics. It delights us to see colour, hear sounds, perceive move-

ment and rhythm. Although physical, the sensuality becomes a spiritual quality. It is also worth highlighting that the artist's identification with the subject, the fascination which it exerts on his or her sensitive and intelligent being, stimulating the imaginative potential – this passionate dialogue between creation and creator –, this is what constitutes the unique, legitimate and most powerful motivation for someone to want to create.

However, if in early decades the attitude of artists was constructive in their search for new expressive forms, in the second half of the 20th century it became destructive.

There are clear reasons for this. In fact, we have been witnesses to a paradoxal process. The spectacular advances in technology should enrich people, matter and also spirituality. In a humanist sense, they should allow for a fuller life – each one fulfilling their personality through the fulfilment of their creative potential. Instead of this, these advances have instead seemed to impoverish the sensitive and spiritual being within people. The problem doesn't lie with the technology itself. It so happens that the consumer society sees man as nothing but a mini-robot to be transformed into a "maxi"-robot. Which does nothing but consume. No sensibility, please, that's not part of the programme.

It is therefore no wonder that art has seen tendencies emerge which reflect this mentality. They seek to deprive the forms of art of their more noble and humanizing qualities. Instead of empathy and the creative search for formal possibilities in the subject, the attitude now is one of indifference, growing lovelessness and even aggressiveness, going so far as to bordering on hatred for the subject of the work.

It is widely suggested that there are no more criteria in art. In the movement known as Pop Art, we see artistic language trivialized, its richness and complexity reduced to the simplistic and relegated to the level of mere advertising jargon. This is accompanied by the most perfect hypocrisy of "explaining" to audiences this impoverishment as a generous act of democratization and "popularization" of art. Consider the work of Andy Warhol, who in artistic terms was never anything but mediocre, although he was a marketing genius.

In conceptual art, forms only exist in the scope of the imaginary. It is enough to think of them, perhaps illustrate them using photographs or suggestive installations. But everything is left at a level of associations and concepts. The creative act itself, the action of elaborating visual forms which are of themselves expressive, is abolished. So there is no way of evaluating artistic qualities or meanings (beyond a certain decorative aspect which may be present), much less the possibility of verifying a stylistic development. All is left to (good?) intentions.

Incidentally, artistic language never merely illustrates, not objects, nor concepts, nor even artistic concepts. It is expressive. Renaissance painters, for example, didn't conceptualize first what would later become the Renaissance style, in order to then paint it. The works came first. Later, there were those who analyzed and conceptualized the formal principles of style and their expressive content. In art, conceptualization cannot substitute the actual act of doing.

In other tendencies we find repulsive ways of exhibiting subjects, through the introduction of elements which could never be formally elaborated in terms of a language: excrement, cuts with blood and pus (body art), corpses in states of putrefaction, and so on. The more disgusting, the more avant-garde and "cutting edge" the authors of such "works" consider themselves. There has recently been the case of an "artist" severing a cow in two and putting each half, guts and intestines in natura, in an acrylic box with formaldehyde, which he then sent to the Venice Biennale. It was shown there as a work of art. I can't imagine in what sense this could add anything to someone's sensibility or enrich their experience of life and art. I can only think the author must be a rather sick person. And what of the curators, pouring forth tons of profound metaphysical thoughts about it? Or the director of the Biennale, who took such works?

In all such manifestations lacking focus and formal sense, it is possible that we are dealing with problems of a personal order, sick exhibitionism or drugs. Or perhaps some form of suicide. But committing suicide isn't an artistic act. It is to destruct, without putting anything in one's place, it has no meaning whatsoever in art, is nothing but simple vandalism.

It is also worth emphasizing that in all this there is not the slightest intention of questioning or of criticism, much less the possibility of finding new expressive forms. This is not, as some would have us believe, an art of contestation. It is merely sensationalism at all costs and of the lowest nature, "pour épater les bourgeois", in the well-known expression "to shock the middle classes". However, it just so happens that the middle classes are no longer shockable. There is nothing left which might shock them. These vanguardists, brave trailblazers of the future, have arrived too late. The media has already taken charge of liquidating our last remaining aesthetic and ethical scruples.

Along this path, all that remains is total physical destruction. Indeed, that is what is happening. In order to get attention, they chop, tear, incinerate everything, destroying both the image and its support. It is the only way for someone to be considered modern, or post-modern, or contemporary or, better still, post-trans-avant-garde.

But there is the other side of the coin: when it is proclaimed that nowadays there are no longer any artistic criteria, when anything goes; in other words, when one can no longer distinguish between art and non-art, then neither can one know who the good artists are in all the various countries. They're rarely found in the galleries of the mainstream international circuit. The latter have invented their own Olympus and really think that, through marketing ploys, they have acquired supreme powers to "make artists" and rule what is art – in other words, to make designer labels, the latest fashion of the season. I know a few good artists. They haven't been considered interesting enough to be marketed by the galleries. But so what? That doesn't make them less serious, less creative, or lesser artists. I don't think Cézanne would have the slightest chance nowadays. He's too serious.

Article published in the magazine *Pólis*, edição 41, 2002, "O reencantamento do mundo – arte e identidade cultural de um mundo solidário", organized by Hamilton Faria and Pedro Garcia.

Text selected by Insight Comunicação for this book.

AS PÁGINAS SEGUINTEs, QUE CONTÊM 48 OBRAS DA ARTISTA, PODEM SER DESTACADAS DO LIVRO.
THE FOLLOWING PAGES, CONTAINING 48 WORKS BY THE ARTIST, MAY BE DETACHED FROM THE BOOK.



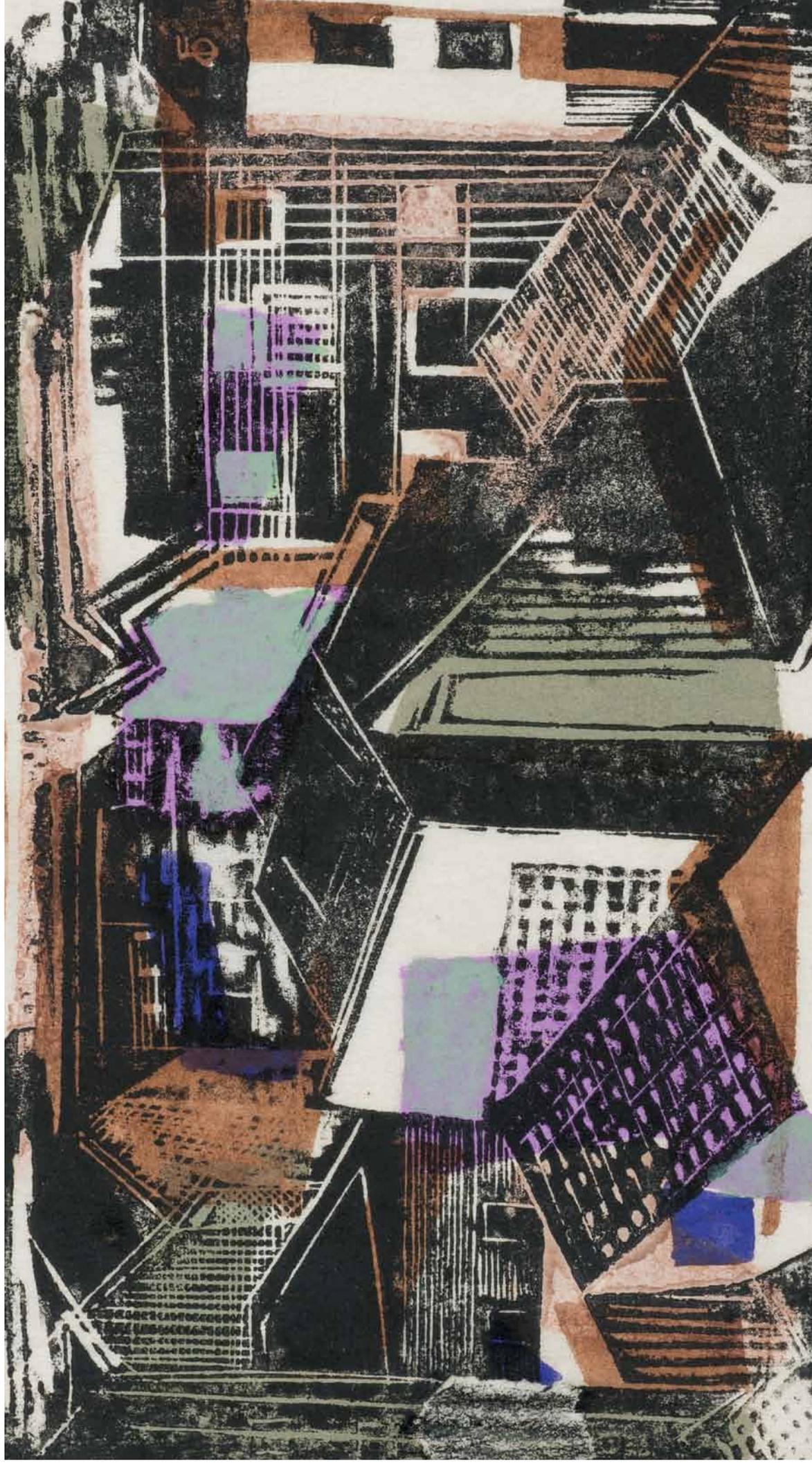
F A Y G A O S T R O W E R

SEM TÍTULO, LINOLOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1944



F A Y G A O S T R O W E R

SEM TÍTULO, LINOLOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1945

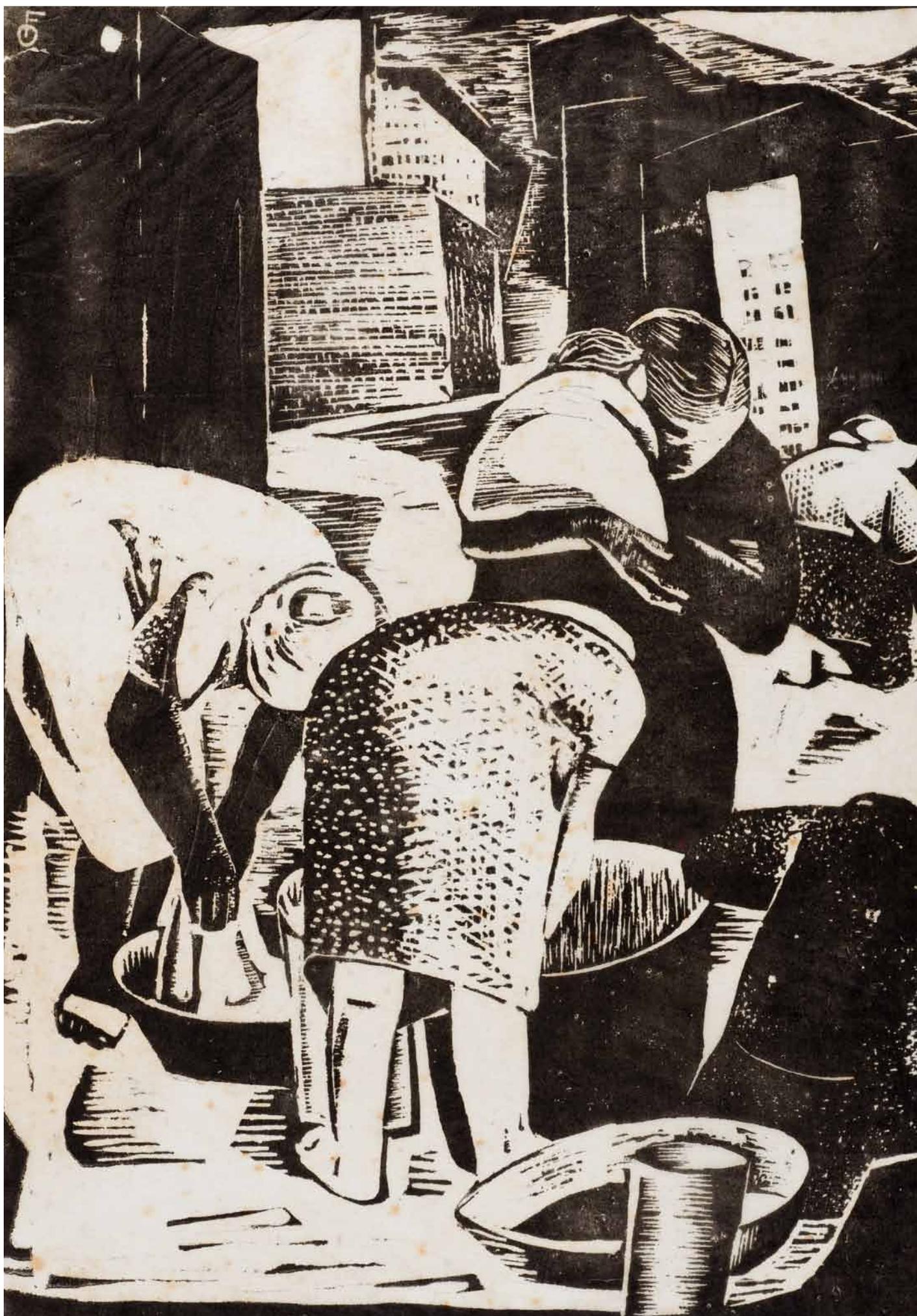


F A Y G A O S T R O W E R



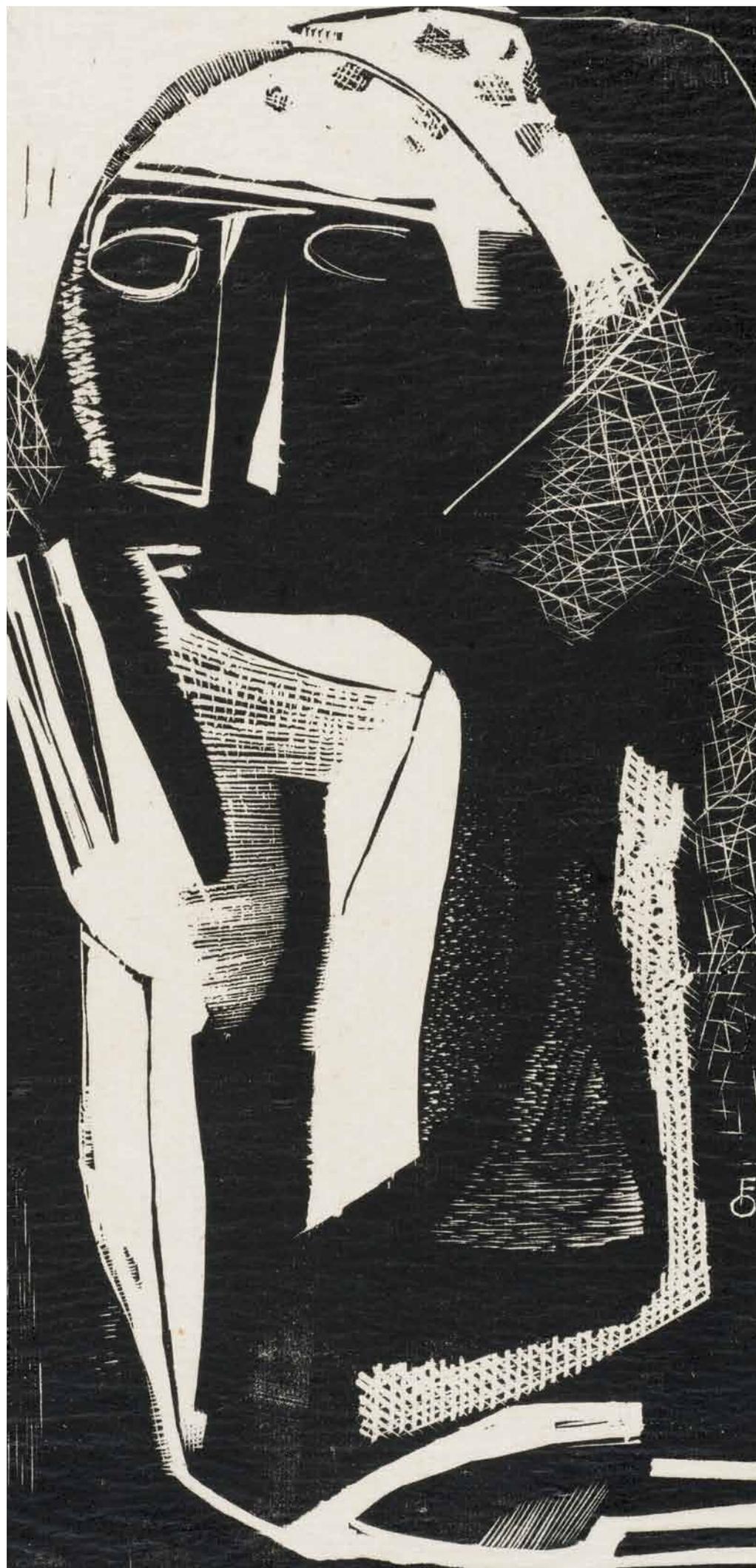
F A Y G A O S T R O W E R

FAVELA, XILOGRAVURA COM POCHOIR SOBRE PAPEL, 1947



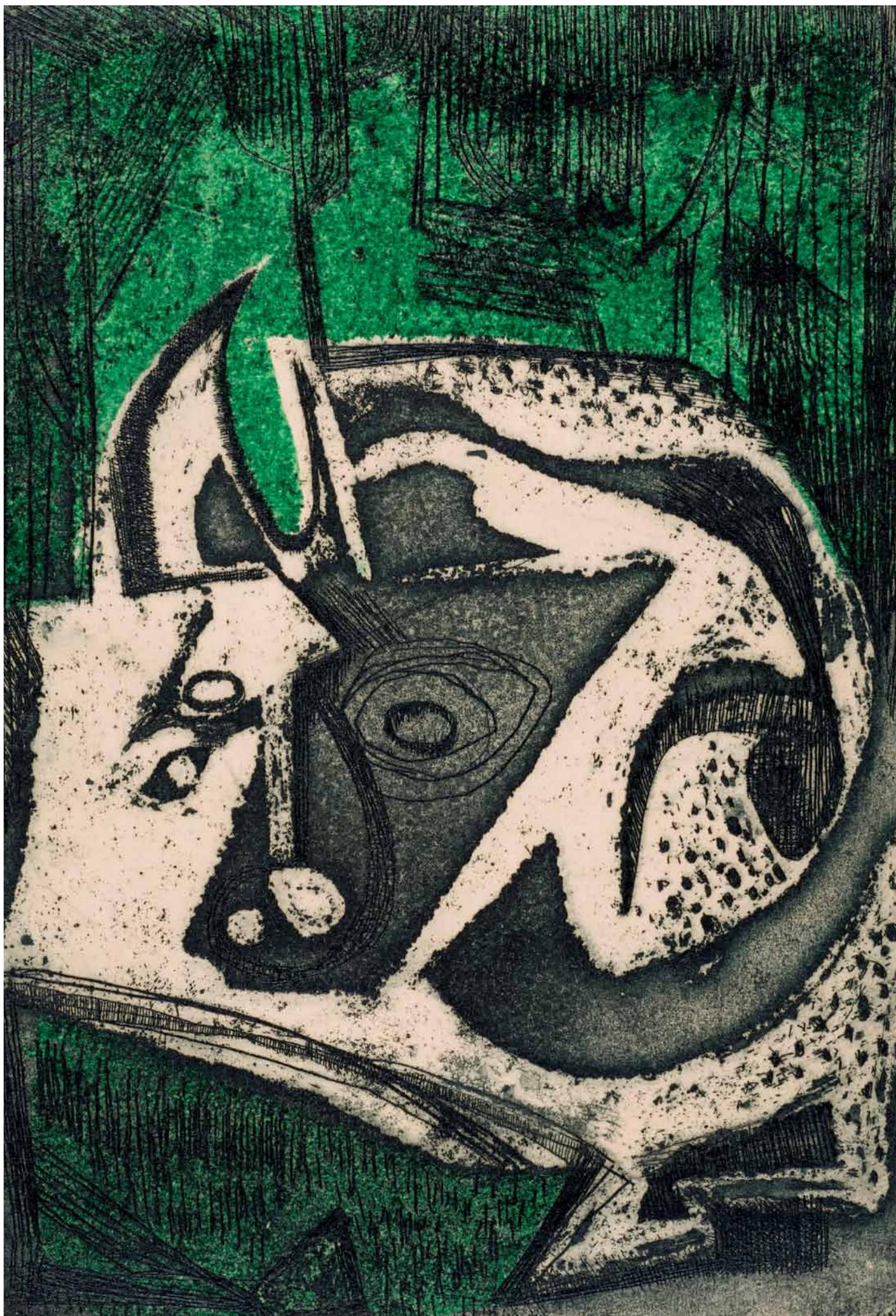
F A Y G A O S T R O W E R

LAVADEIRAS. LINOLOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1947



F A Y G A O S T R O W E R

SEM TÍTULO, XILOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1951



F A Y G A O S T R O W E R

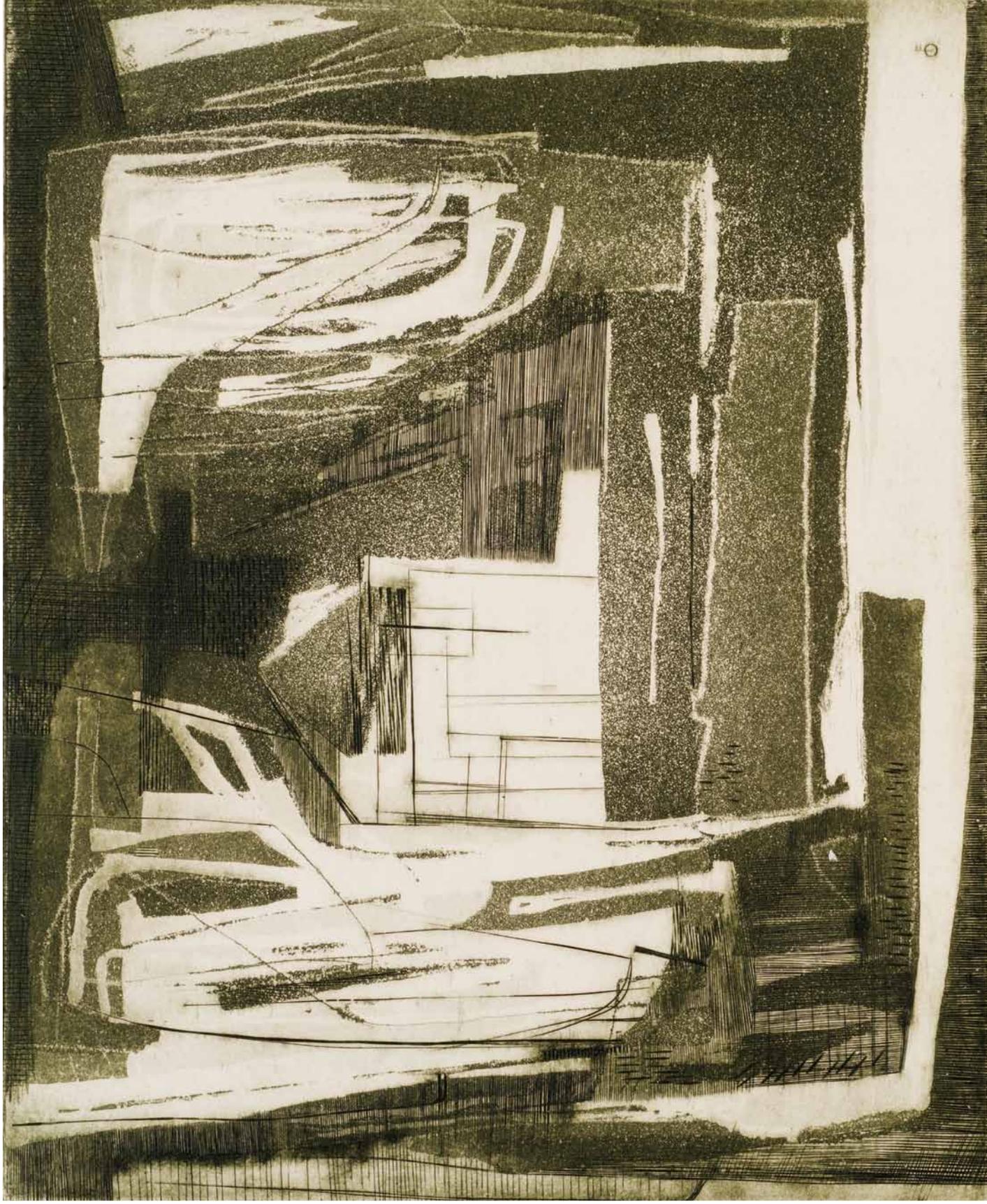
BOI MORTO, ÁGUA-TINTA SOBRE PAPEL, 1952

CANTO VI



DA CANTO
DESAPARIÇÃO

F A Y G A O S T R O W E R

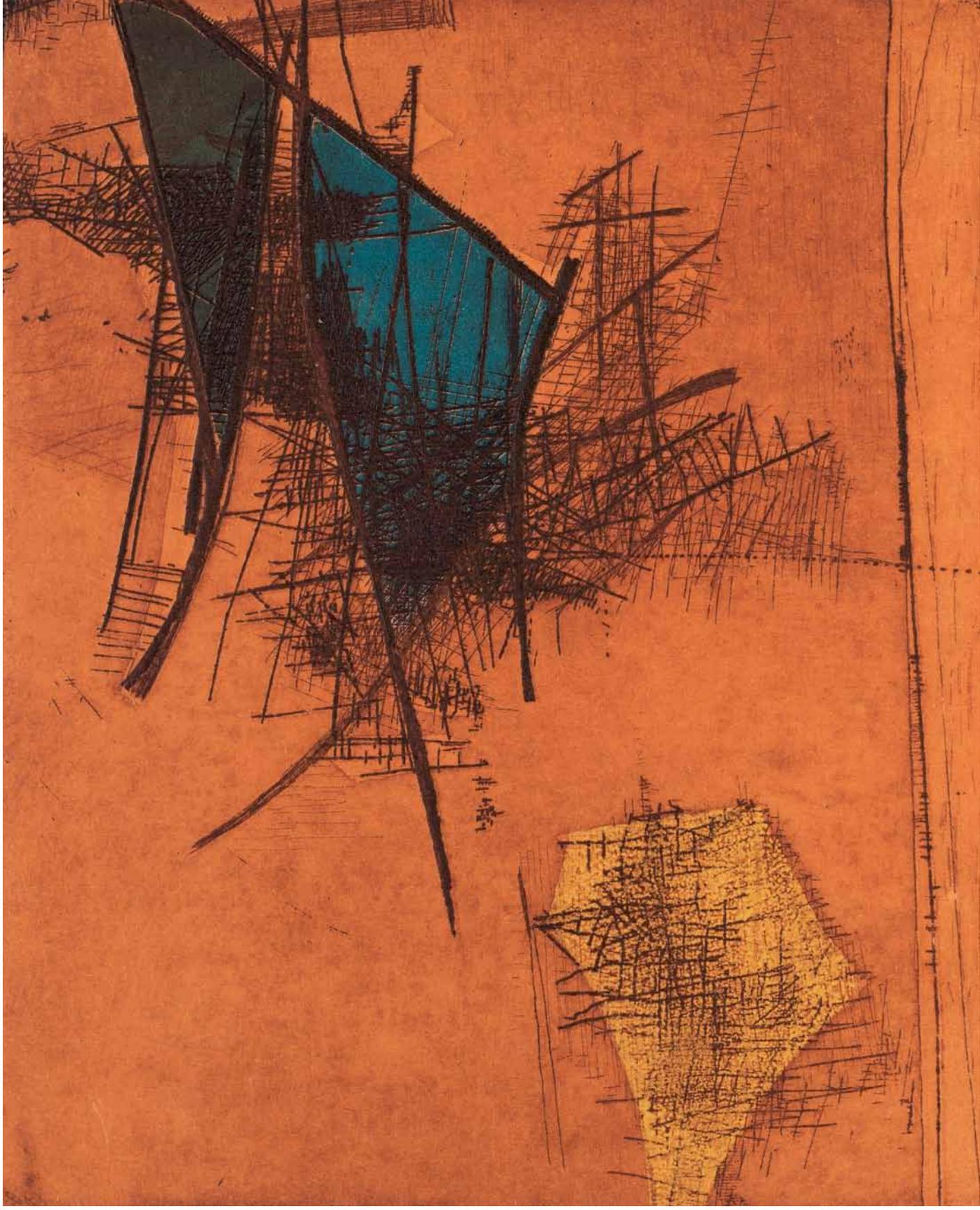


F A Y G A O S T R O W E R

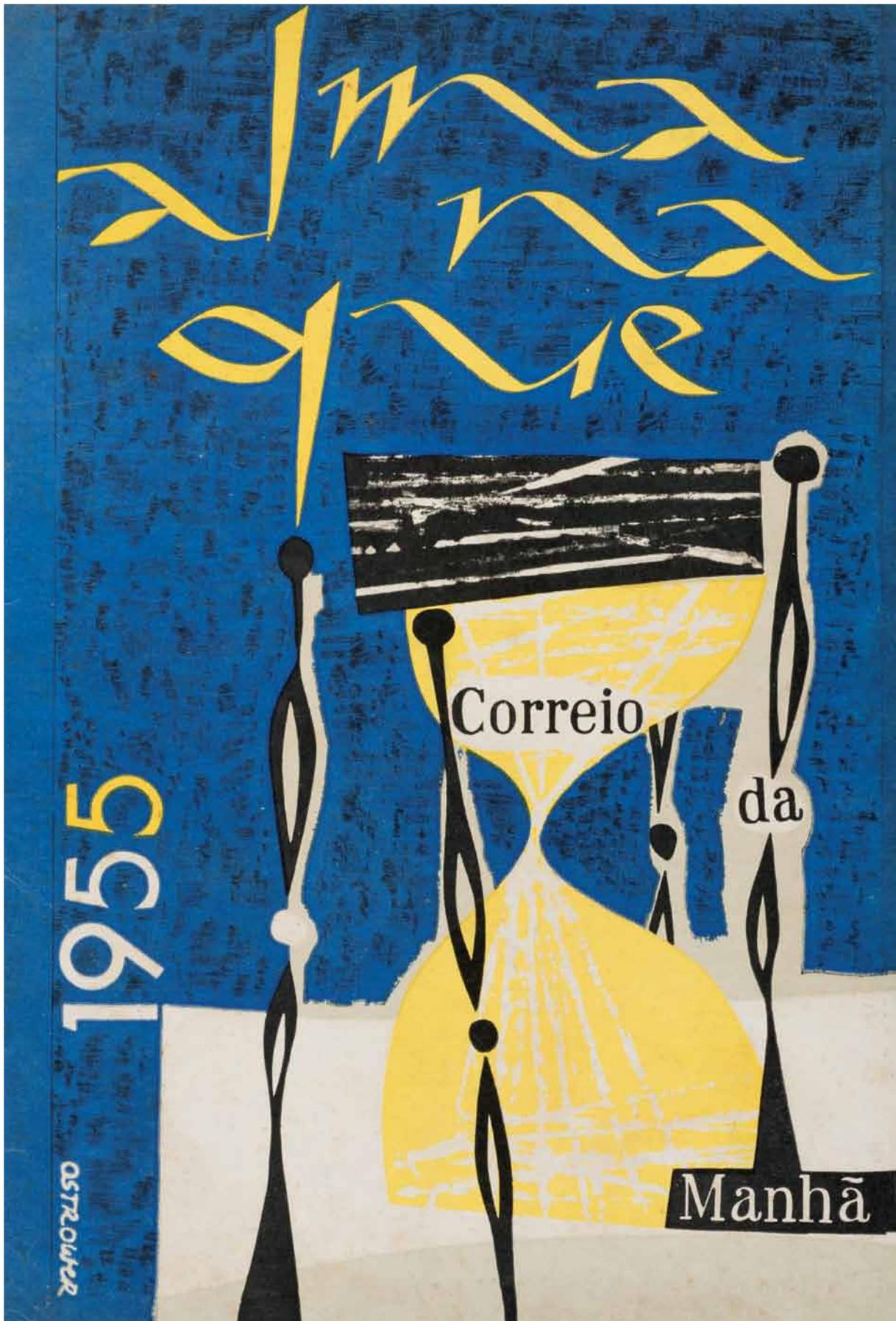
CASAS. ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA SOBRE PAPEL, 1953



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

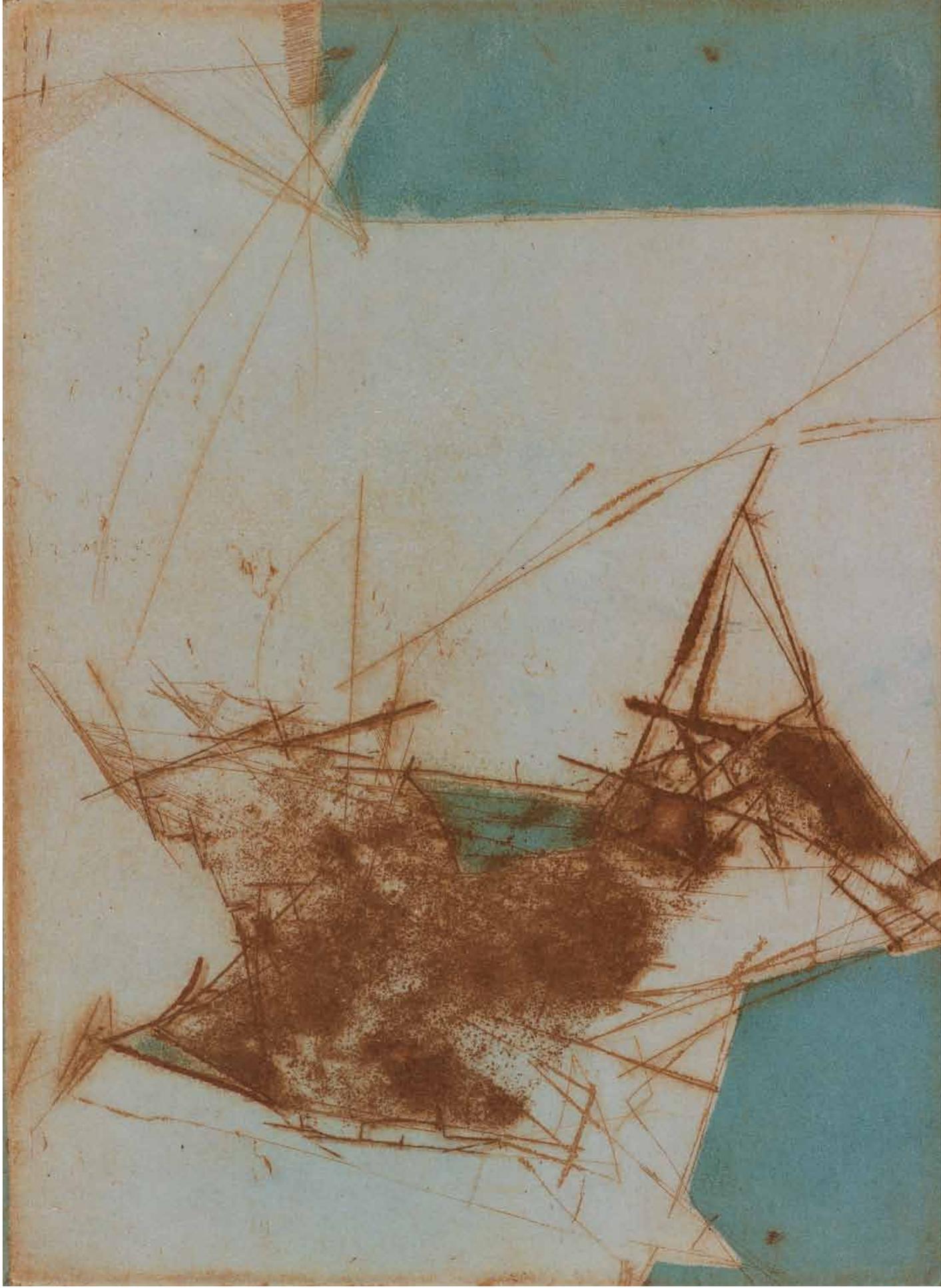


F A Y G A O S T R O W E R

SEM TÍTULO. ÁLBUM 10 GRAVURAS. ÁGUA-TINTA E PONTA-SECA SOBRE PAPEL, 1956



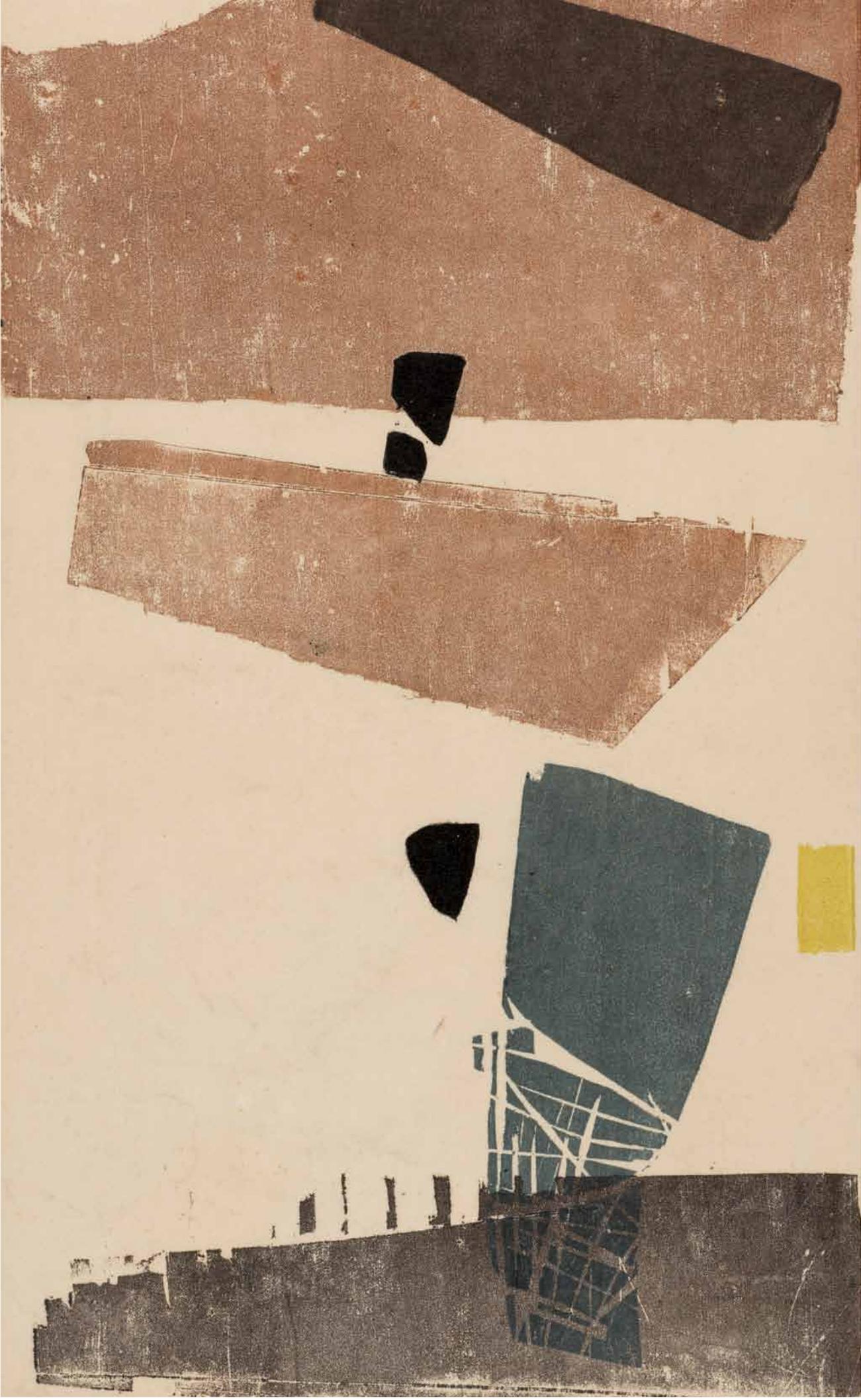
F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

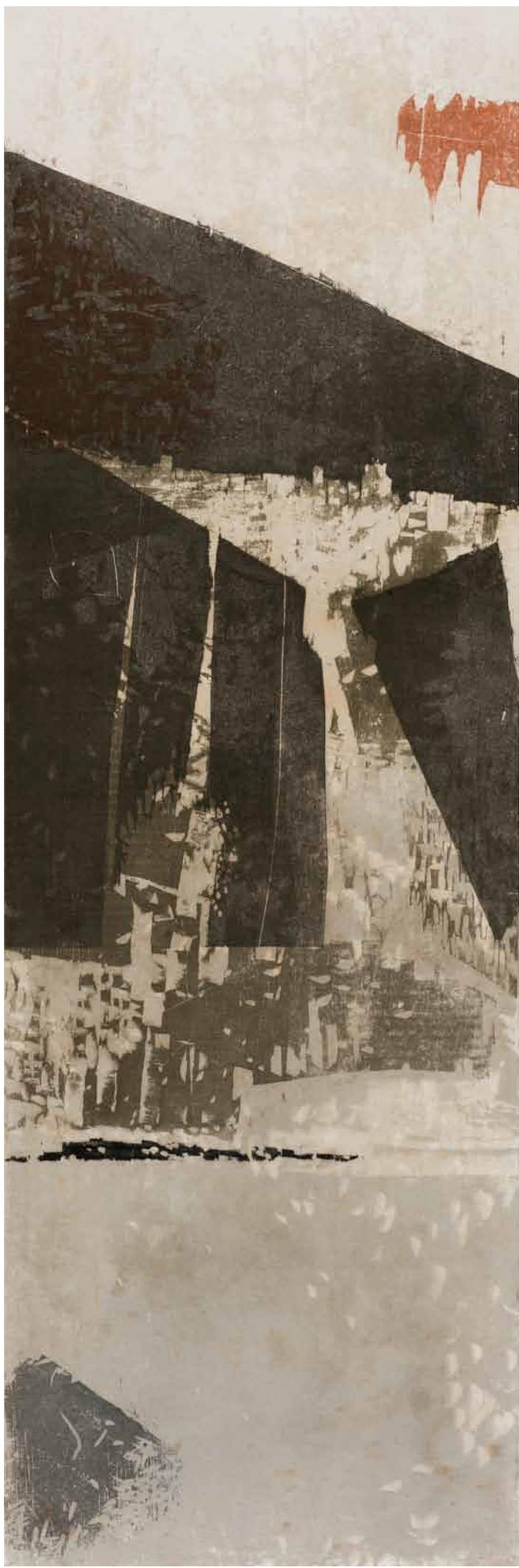


F A Y G A O S T R O W E R

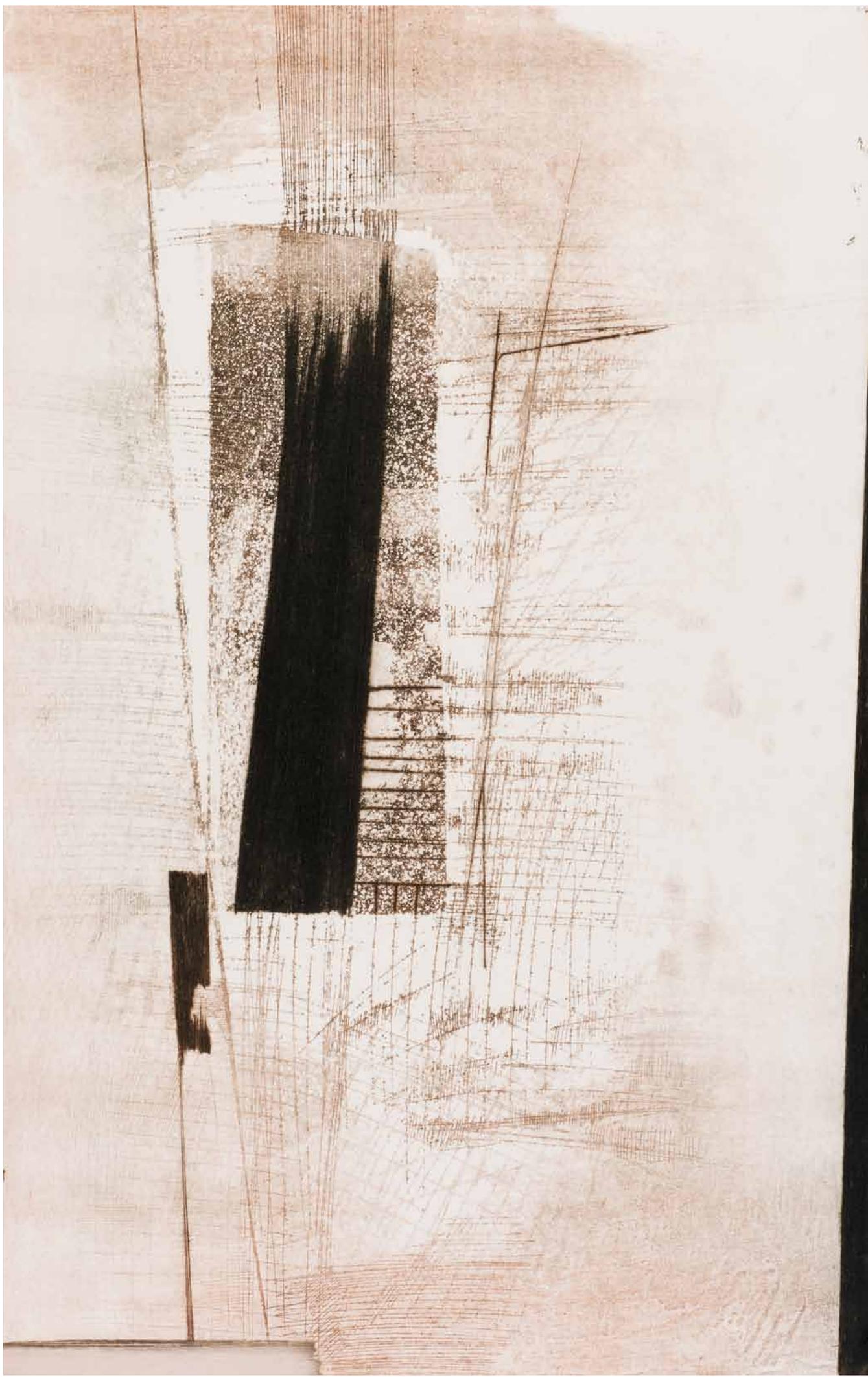


F A Y G A O S T R O W E R

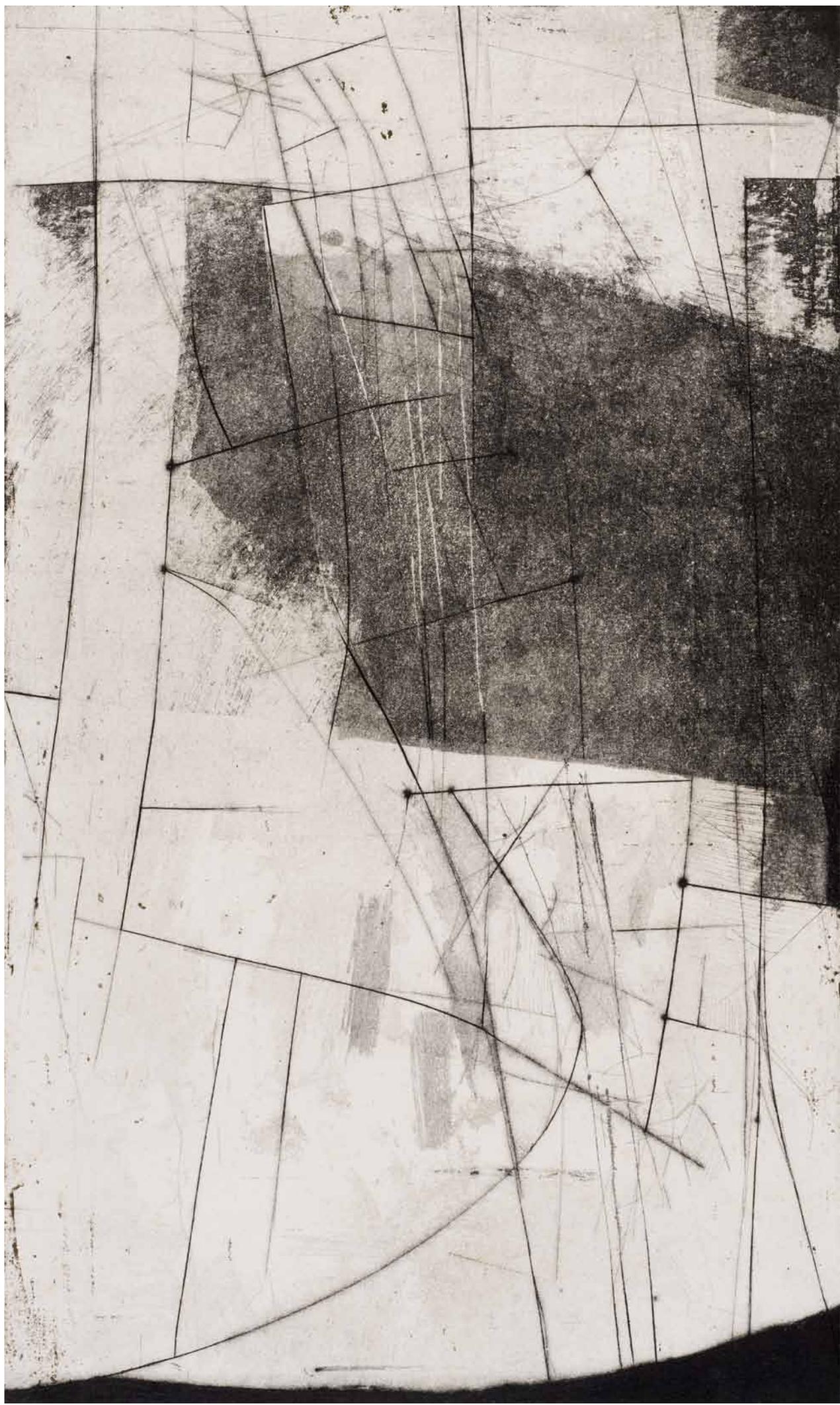
5819. XILOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1958



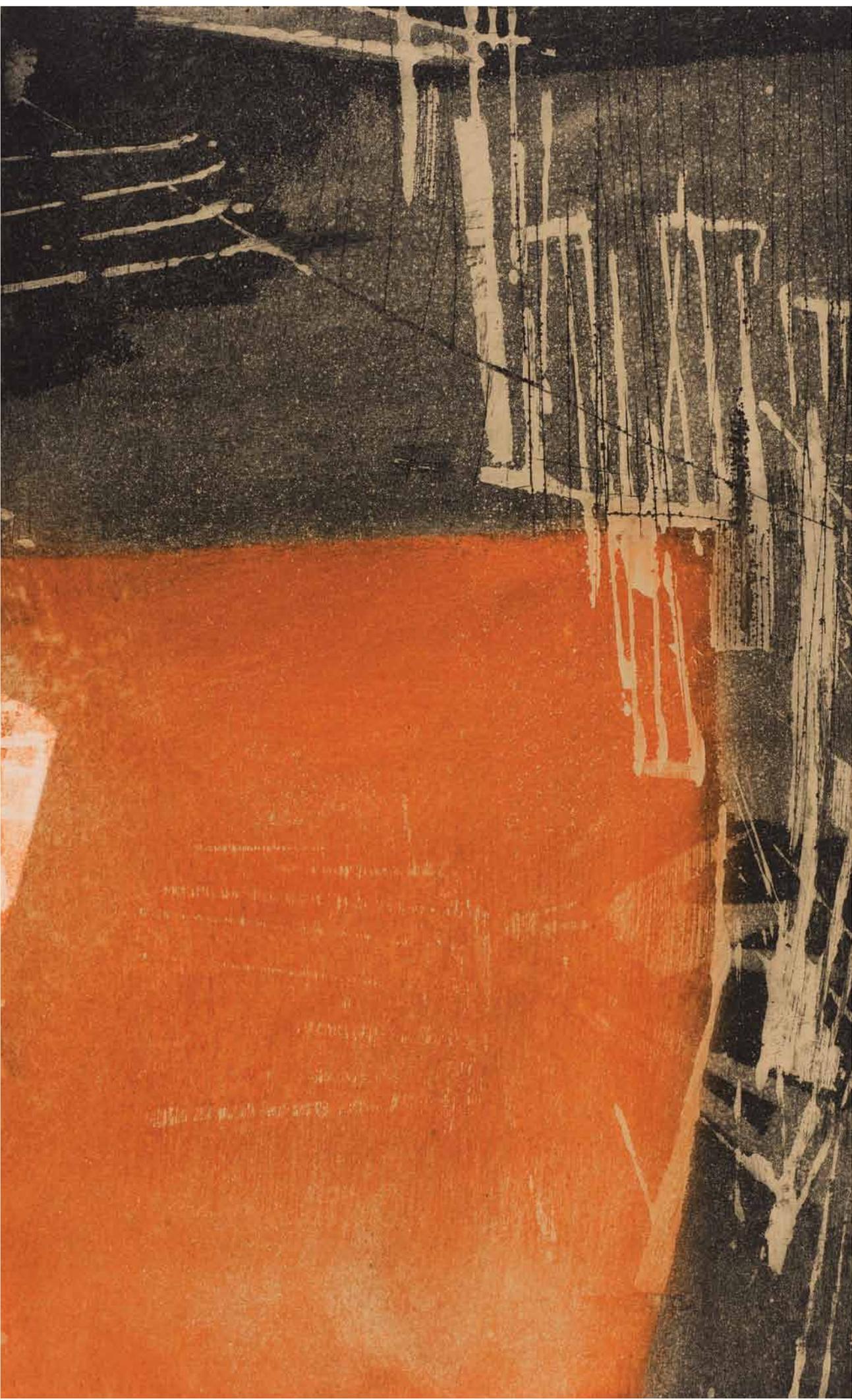
F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

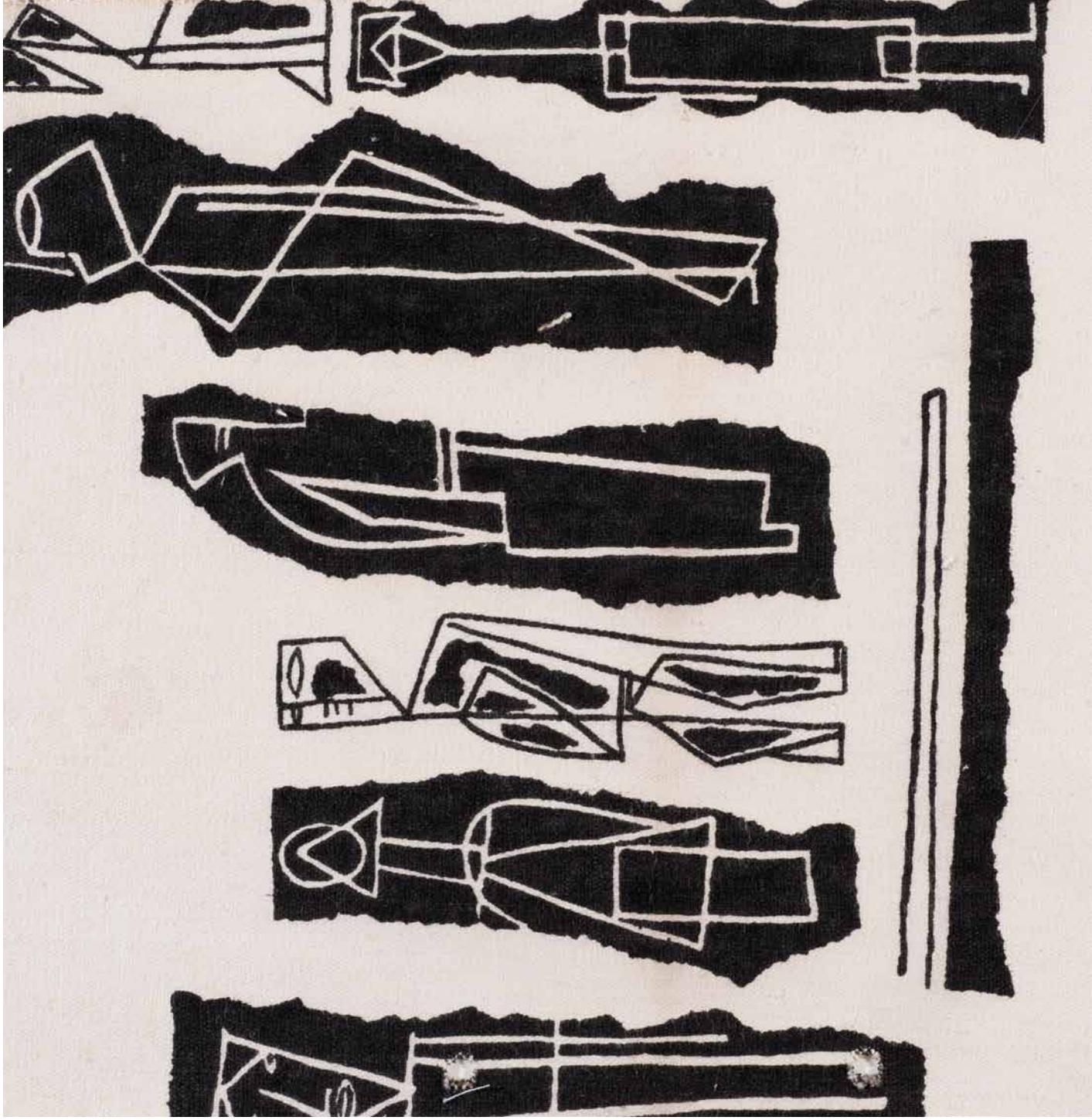


F A Y G A O S T R O W E R

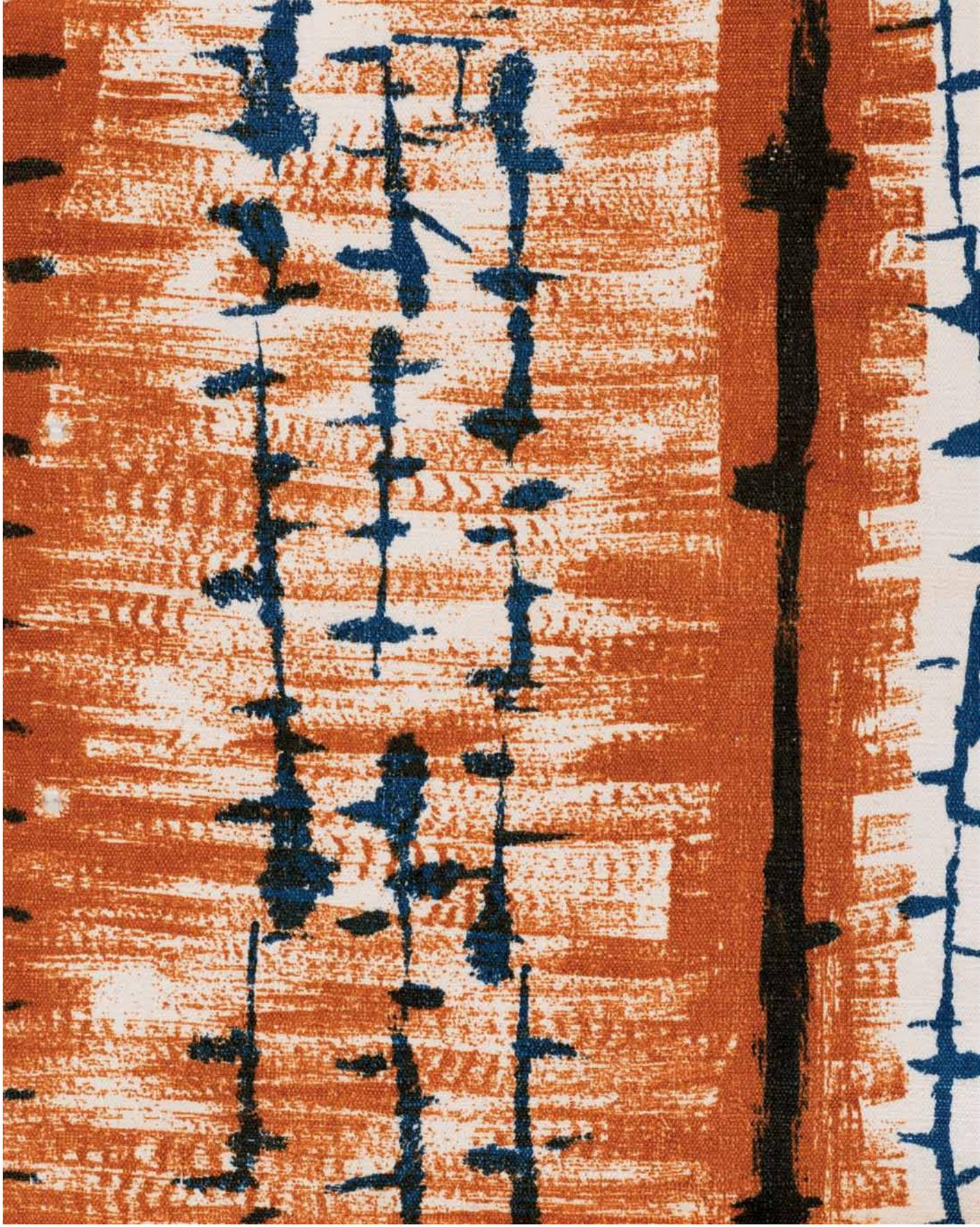


F A Y G A O S T R O W E R

GÓTICO, TECIDO, DÉCADAS 50/60



F A Y G A O S T R O W E R

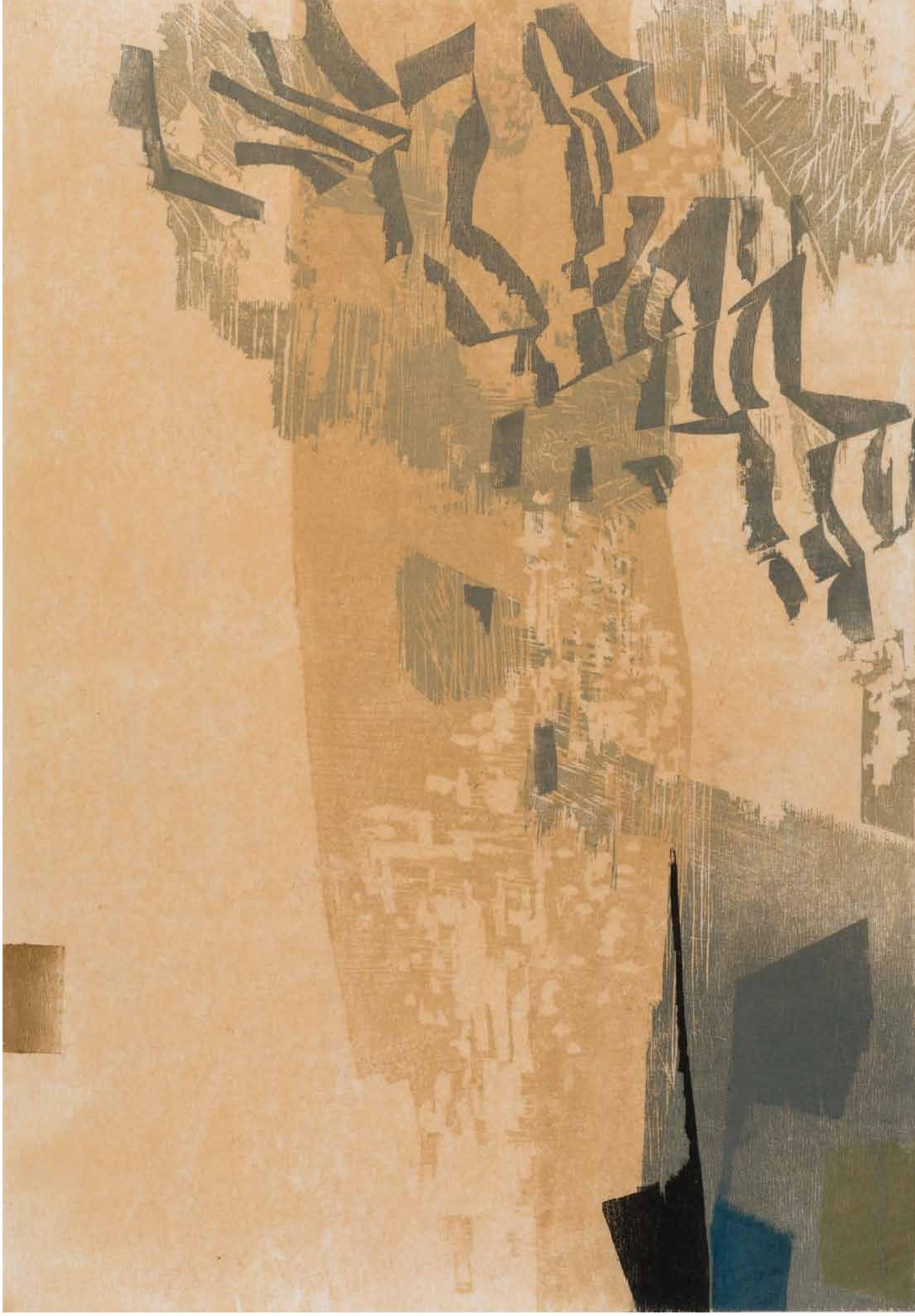


F A Y G A O S T R O W E R

TRACCIA, TECIDO, DÉCADAS 50/60



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

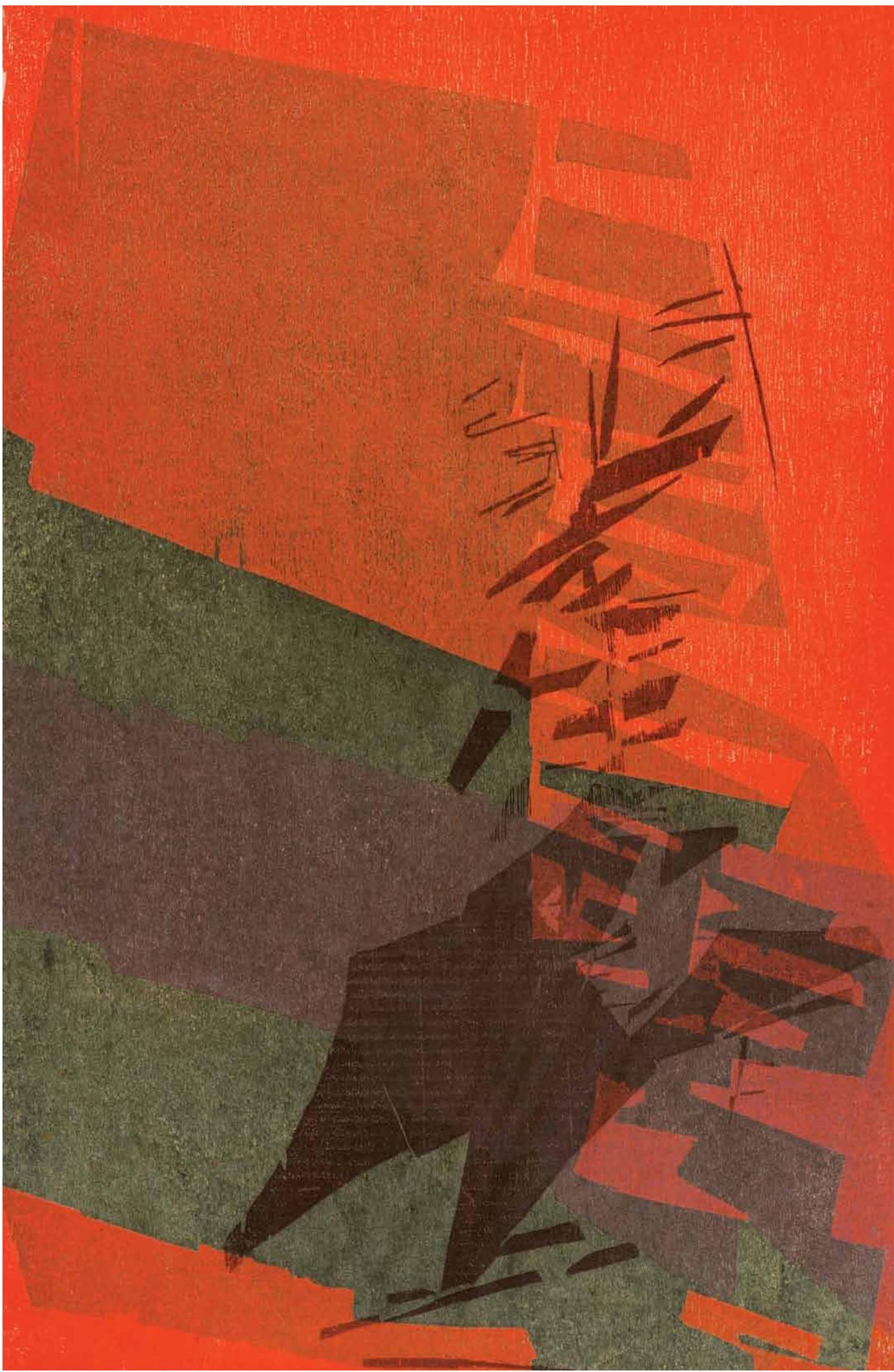
6902, XILOGRAVURA SOBRE PAPEL, 1969



F A Y G A O S T R O W E E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E E R



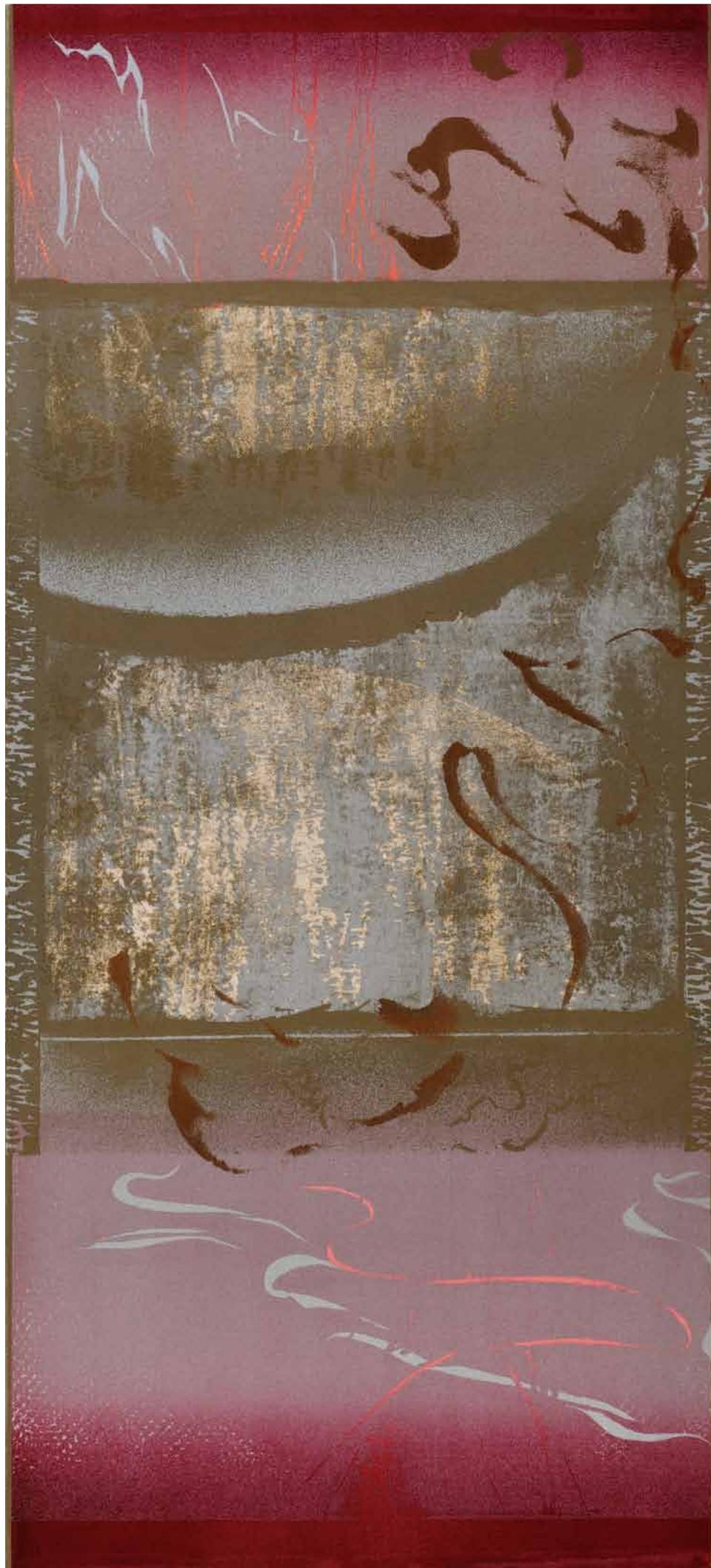
F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



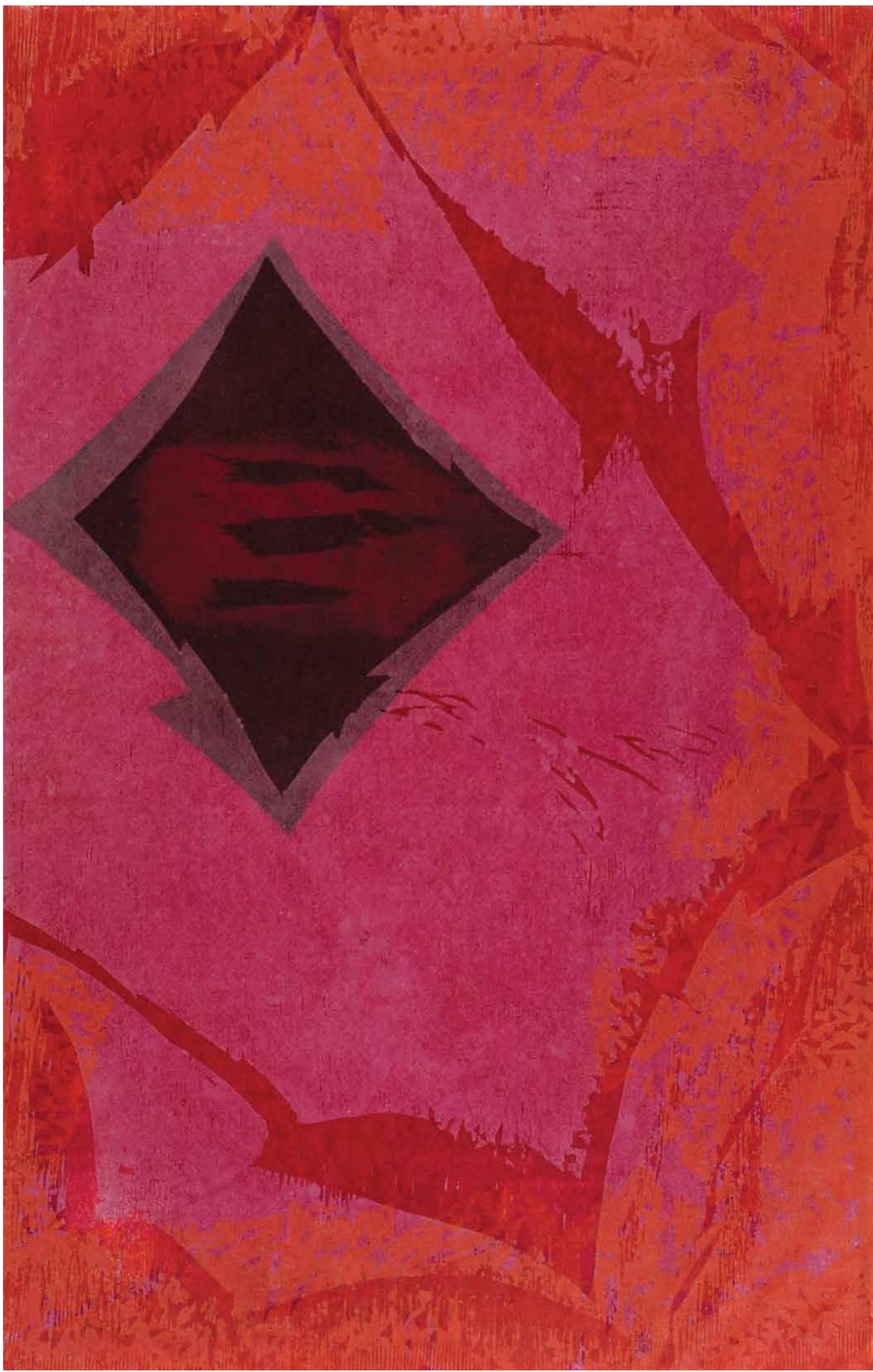
F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

9603, SERIGRAFIA SOBRE PAPEL, 1996



F A Y G A O S T R O W E R

LUMINOSIDADE. AQUARELA SOBRE PAPEL, 1999



F A Y G A O S T R O W E R



F A Y G A O S T R O W E R

AS OBRAS
THE WORKS



9405, xilogravura sobre papel, 1994, 80,5 x 51 cm
9405, woodcut on paper, 1994, 80.5 x 51 cm



Aurora, serigrafia sobre papel, 1974, 45 x 30,5 cm.
Álbum Caminhos, em homenagem a Anibal Machado
Aurora, silkscreen on paper, 1974, 45 x 30.5 cm.
Álbum Caminhos, homage to Anibal Machado



7301, xilogravura sobre papel, 1973, 71,5 x 50,5 cm
7301, woodcut on paper, 1973, 71.5 x 50.5 cm



Sem título, linoleogravura sobre papel, 1944,
16 x 11 cm. Ilustração para o livro O Cortiço, de
Aluisio de Azevedo
Untitled, linocut on paper, 1944, 16 x 11 cm.
Illustration for the book O Cortiço, by
Aluisio de Azevedo



Sem título, linoleogravura sobre papel, 1945,
8,4 x 5,6 cm. Ilustração para o livro Deus lhe pague,
de Joracy Camargo
Untitled, linocut on paper, 1945, 8.4 x 5.6 cm.
Illustration for the book Deus lhe pague, by
Joracy Camargo



Casas, xilogravura com pochoir sobre papel, 1947,
7 x 13 cm
Casas, woodcut with pochoir on paper, 1947,
7 x 13 cm



Favela, xilogravura com pochoir sobre papel,
1947, 12,5 x 7 cm
Favela, woodcut with pochoir on paper, 1947,
12.5 x 7 cm



Lavadeiras, linoleogravura sobre papel, 1947,
31,5 x 22 cm
Lavadeiras, linocut on paper, 1947, 31.5 x 22 cm



Sem título, xilogravura sobre papel, 1951, 24 x 11,5 cm
Untitled, woodcut on paper, 1951, 24 x 11.5 cm



Boi morto, água-tinta sobre papel, 1952, 24 x 16 cm.
Ilustração do livro Opus 10, de Manuel Bandeira
Boi morto, aquatint on paper, 1952, 24 x 16 cm.
Illustration for the book Opus 10, by Manuel Bandeira



Canto da Desaparição, impressão sobre papel,
1952, 17 x 11,3 cm. Ilustração para o livro Invenção de
Orfeu, de Jorge de Lima
Canto da Desaparição, print on paper, 1952,
17 x 11.3 cm. Illustration for the book Invenção de
Orfeu, by Jorge de Lima



Casas, água-forte e água-tinta sobre papel, 1953,
24,5 x 30 cm
Casas, etching and aquatint on paper, 1953,
24.5 x 30 cm



Prometeus, água-tinta sobre papel, 1953, 20 x 19,5 cm
Prometeus, aquatint on paper, 1953, 20 x 19.5 cm



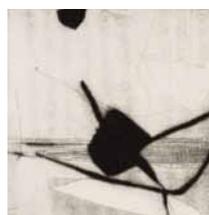
5404, água-forte e água-tinta sobre papel, 1954,
16 x 19 cm
5404, etching and aquatint on paper, 1954,
16 x 19 cm



Capa do Almanaque Correio da Manhã, impressão
sobre papel, 1955, 23,5 x 16 cm
Cover of Almanaque Correio da Manhã, print on
paper, 1955, 23.5 x 16 cm



5654, água-tinta sobre papel, 1956, 20 x 20 cm
5654, aquatint on paper, 1956, 20 x 20 cm



Sem título, Álbum 10 Gravuras, água-tinta e ponta-
seca sobre papel, 1956, 19,6 x 24,5 cm
Untitled, Álbum 10 Gravuras, aquatint and drypoint
on paper, 1956, 19.6 x 24.5 cm



Sem título, Álbum 10 Gravuras, xilogravura sobre
papel, 1956, 30 x 50 cm
Untitled, Álbum 10 Gravuras, woodcut on paper,
1956, 30 x 50 cm

AS OBRAS
THE WORKS



5710, água-tinta sobre papel, 1957, 15 x 20 cm
5710, aquatint on paper, 1957, 15 x 20 cm



5736, xilogravura sobre papel, 1957, 30 x 49,5 cm
5736, woodcut on paper, 1957, 30 x 49.5 cm



5819, xilogravura sobre papel, 1958, XXIX Bienal de Veneza, 30 x 50 cm
5819, woodcut on paper, 1958, XXIX Venice Biennale, 30 x 50 cm



5829, xilogravura sobre papel, 1958, XXIX Bienal de Veneza, 30 x 95 cm
5829, woodcut on paper, 1958, XXIX Venice Biennale, 30 x 95 cm



5831, água-tinta e ponta-seca sobre papel, 1958, 32 x 50 cm
5831, aquatint and drypoint on paper, 1958, 32 x 50 cm



5904, água-tinta e buril sobre papel, 1959, 30 x 50 cm
5904, aquatint and burin on paper, 1959, 30 x 50 cm



5912, água-forte e água-tinta, 1959, 24,3 x 39 cm
5912, etching and aquatint, 1959, 24.3 x 39 cm



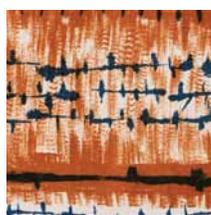
Frisos, tecido, décadas 50/60, 22 x 28 cm
Frisos, fabric, 1950's-60's, 22 x 28 cm



Gótico, tecido, décadas 50/60, 22 x 28 cm
Gótico, fabric, 1950's-60's, 22 x 28 cm



Macumba, tecido, décadas 50/60, 22 x 28 cm
Macumba, fabric, 1950's-60's, 22 x 28 cm



Traccia, tecido, décadas 50/60, 22 x 28 cm
Traccia, fabric, 1950's-60's, 22 x 28 cm



Jazz, tecido, décadas 50/60, 36 x 114 cm
Jazz, fabric, 1950's-60's, 36 x 114 cm



6004, xilogravura sobre papel, 1960, 60 x 90 cm
6004, woodcut on paper, 1960, 60 x 90 cm



Sem título, nanquim aquarelado sobre papel, 1963, 34,5 x 55 cm
Untitled, Indian ink and wash on paper, 1963, 34.5 x 55 cm



6522, xilogravura sobre papel, 1965, 30 x 70 cm
6522, woodcut on paper, 1965, 30 x 70 cm



6702, xilogravura sobre papel, 1967, 32,5 x 49 cm
6702, woodcut on paper, 1967, 32.5 x 49 cm



6812, xilogravura sobre papel, 1968, 72,5 x 51 cm
6812, woodcut on paper, 1968, 72.5 x 51 cm



6902, xilogravura sobre papel, 1969, 95 x 40 cm
6902, woodcut on paper, 1969, 95 x 40 cm

AS OBRAS
THE WORKS



7006, xilogravura sobre papel, 1970, 25,5 x 36 cm
7006, woodcut on paper, 1970, 25.5 x 36 cm



7014, xilogravura sobre papel, 1970, 46 x 70 cm
7014, woodcut on paper, 1970, 46 x 70 cm



7106, xilogravura sobre papel, 1971, 51 x 70,5 cm
7106, woodcut on paper, 1971, 51 x 70.5 cm



Fuga para o Egito, serigrafia sobre papel, 1973, 31 x 31 cm. Ilustração para o livro Os anjos e os demônios de Deus, de Joaquim Cardozo
Fuga para o Egito, silkscreen on paper, 1973, 31 x 31 cm. Illustration for the book Os anjos e os demônios de Deus, by Joaquim Cardozo



7413, serigrafia sobre papel, 1974, 45 x 30,7 cm
7413, silkscreen on paper, 1974, 45 x 30.7 cm



7702, serigrafia sobre papel, 1977, 66 x 45 cm
7702, silkscreen on paper, 1977, 66 x 45 cm



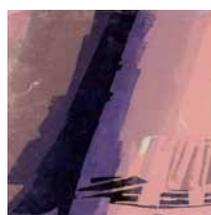
8014, litografia sobre papel, 1980, 90 x 41 cm
8014, lithograph on paper, 1980, 90 x 41 cm



9205, xilogravura sobre papel, 1992, 78 x 51 cm
9205, woodcut on paper, 1992, 78 x 51 cm



9406, xilogravura sobre papel, 1994, 45 x 70 cm
9406, woodcut on paper, 1994, 45 x 70 cm



9407, xilogravura sobre papel, 1994, 50,5 x 74,5 cm
9407, woodcut on paper, 1994, 50.5 x 74.5 cm



Noite, aquarela sobre papel, 1996, 56,5 x 76,5 cm
Noite, watercolour on paper, 1996, 56.5 x 76.5 cm



9603, serigrafia sobre papel, 1996, 60 x 40 cm
9603, silkscreen on paper, 1996, 60 x 40 cm



Luminosidade, aquarela sobre papel, 1999, 50 x 70 cm
Luminosidade, watercolour on paper, 1999, 50 x 70 cm



2101, serigrafia sobre papel, 2001, 70 x 50 cm
2101, silkscreen on paper, 2001, 70 x 50 cm



2103, serigrafia sobre papel, 2001, 70 x 52 cm
2103, silkscreen on paper, 2001, 70 x 52 cm

Nota técnica: a partir de 1954, a artista passa a identificar suas obras por uma numeração lógica, composta por duas dezenas. A primeira dezena corresponde ao ano de produção e a segunda equivale à sequência das obras feitas naquele ano.

Technical note: from 1954 onwards the artist identified her works by a number made up of two pairs of digits. The first pair corresponds to the year of production and the second to the sequence of works produced that year.



