



apresenta

OS CAMINHOS DE FAYGA

Ostrower

CAIXA Cultural São Paulo
São Paulo, 26 de setembro a 02 de novembro de 2008

Curadoria: Anna Bella Geiger
Coordenação: Noni Ostrower

“Creio que cada artista só pode criar de dentro para fora, falando de experiências vividas em sua própria época. Ele não pode reviver épocas passadas nem antecipar épocas ainda não vividas, pois não existe procuração para o ato criador. Mas isto não significa que ele parte de uma tábula rasa. A sua experiência individual, historicamente única, se interliga com toda uma linha de evolução humana – quer dizer, ela foi possível só porque existiram experiências anteriores. Se sua obra for válida, o artista reata nós para futuras experiências, embora não possa prevêê-las.”

Fayga Ostrower, 1969

Caminhos

ANNA BELLA GEIGER

Se eu tivesse de resumir em apenas uma palavra o que Fayga significou como artista, teórica, educadora e mulher, o termo seria *coragem*, substantivo que, além de querer dizer 'bravura em face do perigo', é uma mistura de resolução e ousadia diante *do* e *no* mundo.

E como 'fayga' também quer dizer 'pássaro' ou 'passarinho', em alemão medieval e em iídiche, em um processo nada linear ou previsível, Fayga Ostrower, em sobrevôo através de abismos, atalhos e estuários, revelou a cada momento ou fase da sua obra soluções não somente originais, mas algumas de caráter seminal. Tais soluções estarão relacionadas à sua inserção no Abstracionismo, à época uma das principais vanguardas artísticas, nacional e internacionalmente.

A exposição *Os caminhos de Fayga Ostrower*, apresentada pela CAIXA Cultural e organizada pelo Instituto que tem seu nome, vai proporcionar ao visitante um acurado percurso pelo conjunto da obra desta artista que foi gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e professora.

Desde 1934, Fayga radicou-se no Brasil, com a família, aqui se refugiando da expansão do nazismo. Iniciando-se nas artes logo após o término da Segunda Guerra Mundial e, inserindo-se no momento político, social e cultural brasileiro – que passava por transformações consideráveis – ela, num primeiro tempo, encontrará afinidades em termos da arte no Expressionismo alemão, e não apenas por razões de origem ou por sua primeira identidade lingüística e cultural.

Como movimento, em razão de seus conceitos do ético e do estético como protesto social e artístico e como forma de resistência baseada numa crença utópica – a da influência da arte sobre o social –, o Expressionismo já conquistara jovens nomes que se tornariam muito significativos na arte

brasileira da época: Oswaldo Goeldi, Livio Abramo, Lasar Segall, além da própria Fayga.

“Quando nossos pioneiros Goeldi, Abramo ou mesmo Segall iniciaram-se na gravura, já não era mais possível limitá-la ao nosso país, porque suas origens estavam lá fora.”¹

Para estes artistas, assim como o fora num outro momento na Europa, o Expressionismo significava não apenas uma tendência, mas uma atitude. Esta maneira de sentir e de se expressar na arte tornara-se bastante eficaz, sobretudo em momentos de maior comoção social, moral e humana, como na Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências, as desigualdades sociais, a crise econômica, a Revolução Russa e a Segunda Guerra. Principalmente para artistas cujos pontos de vista sobre o mundo não se articulavam por meio apenas do puramente estético mas por aspectos sociais e humanos. Por não se restringir a ser apenas arte de protesto, seus seguidores também buscavam linguagens novas e mais expressivas, sem se ater a dogmas específicos ou a questões de estilo. O Expressionismo era a linguagem daqueles tempos.

No Expressionismo, alguns dos conceitos essenciais sobre arte pautavam-se no ideológico, em atitudes como a escolha preponderante dos meios gráficos, acentuadamente o uso da xilogravura e da gravura em metal (além do desenho). Isto em função de seu caráter multiplicador e conseqüente possibilidade de maior distribuição em virtude de seu baixo valor mercadológico, idéias tão caras àqueles artistas quando se leva em conta seu significado social. É Fayga quem atesta:

“é o que lhe dá sentido e torna a arte da gravura acessível a um grande número de pessoas”.²

Porém, mais importante para esses artistas talvez fosse o papel da gravura como forma de resistência à pintura. E não apenas criticamente, no sentido de obra única e, conseqüentemente, pelo seu alto valor de mercado, mas por considerarem a gravura uma escolha mais verdadeira, essencial, inclusive mais despojada, em função do próprio suporte – o papel. No desenho,

usava-se o bastão de carvão, o pastel de cor seco, o grafite e o *crayon*, além do nanquim; na pintura, o guache e a aquarela. Na gravura, com a tinta de impressão, obtinha-se aquele resultado gráfico, rarefeito, em que havia somente o essencial da composição. No caso da gravura, valorizava-se o embate direto do artista com a matriz em madeira ou metal. Era:

*“um espaço gravado e não um espaço pintado”.*³

Estes artistas, dizia Livio Abramo, se consideravam não como “aqueles pintores ou escultores fazendo também gravura, mas pessoas que se dedicavam só a ela, que a escolheram como meio básico de expressão”.⁴

E acrescentaríamos a este ideário a tradição de um perfil pedagógico, presente na obra dos expressionistas alemães, como encontramos, também, entre nossos artistas gráficos. No Rio dos anos 1940, tivemos a presença de uma figura exemplar, Axel Leskoschek, ilustrador e professor de gravura de Fayga e de vários outros artistas que se tornaram conhecidos.

Atalho 1

A força do movimento expressionista, seu compromisso com o valor simbólico da obra gráfica, se dá no Rio de Janeiro, de modo intenso, principalmente no final dos anos 1940, e se prolonga pelos anos 50. E acontece por meio de identidades ou afinidades, como se comprova na correspondência entre Oswaldo Goeldi e Alfred Kubin, ou da admiração de Livio Abramo pela obra de Feininger, ou pelo fato de certas gravuras em ponta-seca e também desenhos de Lasar Segall serem tão afins com a obra de Max Beckman, ou, no caso de Fayga, sua afinidade com Käthe Kollwitz, mais por suas identidades no campo do feminino e na escolha de uma mesma temática social.

Nota-se, também, a influência de Karl S. Rottluff, Ernest L. Kirchner, Emil Nolde e Max Pechstein na obra gráfica daqueles nossos artistas. Não é preciso ressaltar a originalidade e autonomia resultante da obra destes expressionistas brasileiros.

Fayga declara que compreendeu seu trabalho como resultado do desenvolvimento dentro de uma experiência de vida que se moldou na constelação particular, cultural e geográfica brasileira e, assim, foi a porta-voz de todos.

Nesta mesma época, a artista passa a questionar, depois do campo de concentração, alguns temas como a fome, a miséria e a bomba atômica. Mas Fayga chegará à conclusão de que realmente a arte, ao abordar problemas sociais, sob a forma de crítica social ou política visando contribuir para a consciência das pessoas, estava fora de seu alcance e intenção. Embora continuasse a respeitar a obra de Käthe Kollwitz,⁵ sobre isso declarou que quanto mais estudava as questões de percepção, de estrutura, mais se colocavam em primeiro plano os problemas específicos da arte. A teoria sem a prática não lhe interessava. Seu discurso irá se aprofundar a partir do seu estudo cada vez maior da obra de Cézanne, com o apoio tanto do conhecimento das teorias como na observação das aquarelas e pinturas paisagísticas do último período de expressão do artista francês, bem como através do exercício, na prática.

“Como grupo de trabalhos individuais, é bastante bom o nível da gravura brasileira, mas não se pode dizer que existe uma escola de gravura brasileira.”⁶

Esta afirmação de Fayga demonstra sua compreensão do significado mais amplo da arte, de um movimento de arte no qual não será o meio técnico que possibilitará ao artista novas descobertas mas sim o que ele *quer dizer*.

A gravura artística no Brasil começa em 1906, mas é no final dos anos 40 e na década de 50 que se revela com afinidades a movimentos maiores, mais amplos. Como diz o crítico de arte Fernando Cocchiarale, “a noção de movimento artístico se delineia a partir da unidade artística de um grupo em torno de problemas estéticos formais, buscando instaurar uma nova linguagem, um ‘ismo’”.⁷ Isto significa que um movimento não limita sua expressão a um meio técnico, mas se expande por diversas formas da produção cultural, seja nas artes plásticas, na literatura, na música, no cinema, etc.

Com o desenvolvimento de técnicas de impressão menos artesanais, a gravura, ao perder sua finalidade primeira, utilitária, foi sendo cada vez mais apropriada pelo artista, atingindo a condição de um meio de criação, ou seja, passou de gravura de reprodução à gravura de arte. Apesar da mudança de finalidade destas técnicas de gravação e impressão, traços essenciais do processo permaneceram neste novo meio expressivo: tanto a sua natureza reprodutível como a complexidade artesanal.

Apesar da ênfase excessiva que a dimensão técnica assumiu na gravura brasileira, ainda assim a obra de Fayga caminhou mais na direção de uma pesquisa, priorizando os conceitos, princípios e repertórios da arte abstrata.

Atalho 2

Em meados dos anos 1950, Fayga passa a conceber a arte como *puramente linguagem e espaço*, acrescentando que, ao ter compreendido Cézanne, compreendera o Cubismo... que dele adviera, apesar de ela mesma nunca ter se tornado cubista... E que, no impasse a que havia chegado, Cézanne trouxera a solução. E esta compreensão a levou diretamente para a arte abstrata.

“Compreendo então que toda arte, figurativa ou não, é uma linguagem do espaço.”⁸

Cézanne está na origem de toda a pintura moderna: o Cubismo, o Expressionismo e o Abstracionismo. Para ele, “nem a paisagem nem o objeto preexistem, não há um real pronto para ser pintado, precisa ser construído na tela. (...) Na composição cezarianiana, o continente espacial não preexiste ao seu conteúdo, não é distinto dele, nem o antecipa. É da existência mesma deste último que depende inteiramente a construção, figurada. (...) Concebe-se cada elemento da composição como absolutamente dependente do todo, não encontrando sua justificativa a não ser em função dela. (...) O universo da figuração torna-se um objeto único, perfeitamente homogêneo em suas partes, de cuja existência depende para o absoluto apagamento de qualquer autonomia particularizadora. (...) É um mundo em si, em que os objetos e seus intervalos são de dados imediatos, e é a partir destes que se tratará de instaurar uma problemática do imaginário, de acordo com as estruturas conceituais de um mundo novo.”⁹

Meandros

Seria por meio da aquarela, material também investigado por Cézanne, que Fayga percorreria os meandros dos princípios cezarianos, num incessante exercício da pintura. “O artista pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza durante meses, sem mudar de posição, diante de um motivo natural.”¹⁰

Fayga, como os outros modernos, considerava aquarela e guache – inclusive pelo cromatismo –, como pintura. O fato de também trabalhar com aquarela e guache favoreceria o desenvolvimento de sua investigação sobre a realidade na arte, buscando concretizá-la em soluções plástico-pictóricas.

Seja quanto à construção de planos nos quais as tramas, resultantes da associação entre verticais e diagonais, são introduzidas para acentuar o dinamismo do seu movimento; seja através do uso da cor, procurando a mesma fluidez e rarefação de Cézanne, num sistema de camadas lisas deliberadamente bidimensionais de cor pura e suas relações tonais, criando transparências e deixando entrever sempre a superfície branca, vazia, do plano-papel; ou do modo como Cézanne utilizava a aquarela diluída, rala, em pinceladas largas, achatadas, superpondo a estas múltiplas pinceladas com pincel fino, em golpes curvilíneos e caligráficos, tudo isto irá exercer uma decisiva influência na obra de Fayga.

“O que se comunica como expressão é o conjunto formal da obra, sua estrutura espacial, e o conteúdo não pode ser desligado da precisa materialidade física em que ocorre. Conteúdo não sendo mais do que a própria ordenação espacial da matéria.”¹¹

Sabe-se que a gravura, por sua própria natureza, é projeto, programada dentro de uma lógica seqüencial premeditada, racional, rigorosa. Na obra de Fayga, o que fora superposição de pinceladas bidimensionais e semigeométricas sobre o plano, ela irá transpor para outro paradigma técnico, em que as camadas – agora transformadas em matrizes gravadas –, na sua seqüência, adicionam a cada uma significados que revelam no final suas combinações estruturais, formais e coloristas.

Estuários

Por meio dessa profunda e laboriosa compreensão da construção espacial cezariana, Fayga chegaria a uma concepção própria, individual e autônoma, numa obra de caráter seminal para o Abstracionismo Informal no Brasil. Alia-se a isto sua compreensão da arte como exercício da liberdade, herança expressionista, liberdade esta considerada um elemento essencial para a compreensão de todo o Abstracionismo Informal e lírico, aqui e no exterior. Esta conjugação de valores lhe trará o reconhecimento público: Fayga Ostrower recebeu, pelo conjunto de sua obra gravada, o Grande Prêmio da XXIX Bienal Internacional de Veneza, em 1958.

Abstracionismo

No Brasil, o Abstracionismo, num primeiro momento, irá marcar posição contra as principais tendências da arte no país. Será entendido pela primeira vez do ponto de vista plástico-formal e não a partir de questões extra-artísticas – como o regionalismo ou o realismo (no fim dos anos 1940 e início dos 50).

Sob o termo 'Abstracionismo', aqui ou no exterior, coexistiram tendências muito diferenciadas, que iriam se aproximar, antes de mais nada, em razão de um alvo comum: o projeto de total autonomia entre arte e representação.

Porém, para além deste mesmo objetivo, subsistiram genealogias distintas que determinaram, aqui no Brasil, desde sua origem, uma fratura básica – enquanto o Concretismo atribui à razão um papel essencial, o Informalismo emerge da expressão sensível do artista, atribuindo ao inconsciente lugar de destaque na expressão.

O pintor norte-americano Jackson Pollock situa com clareza a relação entre interioridade, inconsciente e expressão, no Abstracionismo. "O que me interessa é que o artista de hoje não é mais obrigado a buscar um tema fora dele mesmo... o artista moderno trabalha e exprime um mundo interior em outros termos: ele exprime a energia, o movimento e outras forças interiores... o inconsciente é um elemento importante."¹²

Em 1952, o crítico norte-americano Harold Rosenberg chama o Expressionismo abstrato de Jackson Pollock de *Action Painting*. Neste mesmo ano, o termo *Arte Informal*, criado pelo crítico francês Michel Tapié, será adotado por todos os artistas deste Abstracionismo, incluindo-se aí o expressionismo abstrato norte-americano.

O Expressionismo situa-se também na raiz da abstração informal no Brasil, embora não possamos considerar nossas questões idênticas àquelas desenvolvidas quase à mesma época¹³ pelo Expressionismo abstrato norte-americano.

As obras de Pollock, de Kooning, Barnett Newman, Rothko, Motherwell, e alguns outros, geram uma eloquência que eles consideraram lírica. E esta 'lírica' é utilizada como termo radical na época, no sentido profundo de uma recriação de relações poéticas entre o homem e a natureza. A abstração lírica significava uma síntese clássica de impulso e sublimação. As denominações 'informal' e 'lírica', adotadas também aqui no Brasil, abrangem uma consciência estrutural expressiva diversa da dos artistas norte-americanos e europeus. Porém, faz sentido, apenas como ilustração, estabelecer, por exemplo, certas comparações entre as soluções dadas por Franz Kline e Fayga em obras dos anos 1950, quanto à utilização conjunta de geometria e gesto, cuja função essencial na obra é a de gerar espaço numa composição plástica, de propósito duplo, quando as linhas verticais, horizontais (enquanto estrutura) servem tanto à pintura como

ao desenho. Também encontramos afinidades entre a obra abstrata de Iberê Camargo e a de outros artistas daqui deste período.

De interesse mais amplo para todos os abstratos expressionistas, informais e líricos, era a forte ligação com a idéia da auto-expressão, a dimensão psíquica. Isto se ligava à filosofia existencialista do pós-guerra, à ação individual enquanto atitude. É interessante constatar que, tanto aqui como lá, nos Estados Unidos dos anos 50 ainda era preciso um forte posicionamento por parte dos artistas abstratos contra o regionalismo e o realismo social. Também aqui, como lá, o Informalismo não iria produzir discursos de grupo, porque a questão da liberdade ocupava um lugar central nas ações dos artistas. Sistematizá-la em princípios seria, portanto, profundamente contraditório. Aliás, todo o esforço de sistematização do Abstracionismo Informal no Brasil esbarra nestes limites: os informais pouco escreveram sobre suas idéias, ou o fizeram, na época, apenas como depoimentos pessoais, com exceção de Fayga, que depois irá publicar seus conceitos sobre arte.

“O que ocorreu é que as questões do Informalismo foram avaliadas pela crítica da vertente geométrica, por parâmetros portanto opostos. O divisor de águas entre as duas grandes tendências do Abstracionismo situa-se na compreensão oposta que cada um tem do impulso gerador da obra de arte.”¹⁴

Rothko dizia que um artista, para ser bom, precisa esquecer memória, história e geometria.

No Abstracionismo Informal, no Brasil e no exterior, entre outras coisas, havia a preponderância da experiência sobre a teoria; e o entendimento da ação do artista como resultado do livre exercício da subjetividade, entendida como expressão de um sentimento particular que corresponde apenas ao artista; e de que a idéia de ordem não pode vir de cima, pois tal comportamento é uma limitação; de que o artista não se posiciona contra uma ordem que se resolva internamente em cada obra como solução expressiva particular, mas que o que ele questiona é a idéia de ordem como um *a priori* estético, como norma estética, e para isso impõe-se um esclarecimento sobre a ordem plástica no Abstracionismo.

“É preciso frisar que esta ordem jamais resulta de idéias preconcebidas, trata-se de um tipo de ordem essencialmente atenta a tudo que ocorre.”¹⁵

Se acrescentarmos a estas atitudes e ações conceitos expressos pela artista em sua obra sobre forma, estrutura do espaço e relação com o conteúdo expressivo; sobre a ação-criação do artista no âmbito da subjetividade, tendo liberdade para situar os planos que compõem o quadro abstrato; o uso da cor,

suscetível a combinações expressivas, isto devendo corresponder à expressão de um sentimento particular que pertence somente ao artista; a compreensão sobre ritmo, este utilizado no seu trabalho como articulação temporal do espaço; e a sua compreensão de que na abstração informal existe uma estrutura, apenas não sendo geometricamente definida e sim se ligando mais ao tempo-espaço do que unicamente ao espaço, concluiremos com Fayga:

“A Abstração Informal se liga a caminhos (...) caminhos que se desdobram em imprevistos.”¹⁶

E concluiremos também que, na lógica das coisas, assim como na arte, nada pode ser gratuito; tudo que se faz tem conseqüências.

Rio de Janeiro, setembro de 2006

Brasília, maio de 2008

São Paulo, setembro de 2008

Notas

1. Depoimento de Fayga Ostrower, in COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
2. Idem.
3. Idem.
4. Depoimento de Livio Abramo, in *Gravura brasileira hoje*, v.III, Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1997.
5. Certos conceitos (embora diluídos) assimilados do Expressionismo geraram uma outra tendência – a do Realismo Social. Inclusive aqui no Brasil.
6. Depoimento de Fayga Ostrower, in *Gravura brasileira hoje*, v.III, citado.
7. COCCHIARALE, Fernando. *Local da ação* (cat.), mostra de Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1980.
8. Depoimento de Fayga Ostrower, in COCCHIARALE & GEIGER, citado.
9. BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne: Les dernières années (1895-1906)*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication/Editions de la Réunion des musées nationaux et The Museum of Modern Art of New York, 1978.
10. Diz Cézanne, in BRION-GUERRY, citado.
11. Depoimento de Fayga Ostrower, in COCCHIARALE & GEIGER, citado.
12. Depoimento do artista, in ROSENTHAL, Mark. *Abstraction in the twentieth century: total risk, freedom, discipline*. New York: Guggenheim Museum, 1996.
13. Movimento que vai do final dos anos 1940 até meados dos anos 60.
14. Depoimento de Fayga Ostrower, in COCCHIARALE & GEIGER, citado.
15. Idem.
16. Idem.