

São Paulo

2010

© 2010 – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/Universidade de São Paulo

Rua da Reitoria, 109 A

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.Fax.: (11) 3091.3327

e-mail: pgeha@usp.br www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

ISBN 978-85-7229-046-3

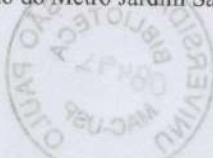


Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Lourival Gomes Machado do
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Arte, cidade e meio ambiente / coordenação geral Elza Ajzenberg e Kabengele Munanga. São Paulo : PGEHA / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010.
493 p. ; il.

ISBN 978-85-7229-046-3

Capa: Maria Bonomi,
A Construção de São Paulo, 1998
Estação do Metrô Jardim São Paulo



A presente documentação é um desdobramento do Congresso Arte, Cidade e Meio Ambiente, realizado nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2009, no auditório da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e pelo Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA USP

UNIVER

Reitora: Jo

Vice-Rei

Pró-Rei

Pró-Rei

Pró-Rei

Pró-Rei

Unidades

Interunida

Museu de A

Diretor

Vice-Di

Escola de

Diretor

Vice-Di

Faculdade

Diretor

Vice-Di

Faculdade

Diretor

Vice-Di

Escola de

Diretor

Vice-Di

Comissão

Memb

Art

Car

Dil

He

Ka

Ka

Lis

Vi

Membro

Geórg

Helen

Memória e Poética de Maria Bonomi – Um discurso social

Alecsandra Matias de Oliveira

Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes – ECA USP

Especialista em Cooperação e Extensão Universitária

Museu de Arte Contemporânea – MAC USP

DEDALUS - Acervo - MAC



21500008628

Como artista, interpreto, faço o relato de alguma experiência marcante, a crônica visual das emoções do dia a dia. Registro “de verdade” cada encontro que me emociona.

(BONOMI, 1996, s/p.).

A trajetória de Maria Bonomi está intimamente ligada à gravura. Do início no ateliê de Lívio Abramo, por volta dos anos de 1950, até o amadurecimento profissional nos anos de 1960, a técnica da xilogravura proporciona à artista diversas participações e prêmios nas Bienais Internacionais de São Paulo, além de exposições nacionais e internacionais. O percurso estético de Maria Bonomi demonstra, em seu sentido geral, que a tematização de questões sociais não se opõe ao rigor formal, que o construtivismo pode ser lírico, que a gravura pode partilhar preocupações com a arte pública – a preocupação central da produção artística de Maria Bonomi está direcionada aos ideais de acessibilidade e de sensibilização estética. Como a poética de Maria Bonomi é construída a partir de suas memórias? Quais seus pressupostos básicos e instrumentais? E, principalmente, como a artista desenvolve uma produção relacionada à sua postura socialmente engajada?

A atribuição de uma dimensão social à gravura que, gradualmente, se compõe em arte pública, tem como ponto inicial as obras de grandes formatos. Nesse itinerário, destaca-se *Balada do Terror* (Três estágios), 1970 – xilogravura com edição de 30 exemplares, que expressa o engajamento político de Maria Bonomi, herdado, talvez, de Lívio Abramo. Em pleno período de maior repressão da ditadura militar brasileira (1964-1984), a obra transforma-se em instrumento de combate e denúncia. Maria aposta em uma gravura de argumentação sem a necessidade de ser panfletária. Segundo Paulo Herkenhoff, “essa politização do abstrato é a dimensão maior da sociabilidade da obra de Maria Bonomi” (*Apud*, HERKENHOFF, 1993, s/d). A artista quebra o paradigma da gravura tradicional de manifestação em pequenos formatos e imprime a marca das memórias vividas à leitura da obra.

Em *Balada do Terror*, além da aplicação da técnica da xilogravura aos grandes formatos em suporte papel, a artista aplica, constantemente, em linguagem abstrata, os procedimentos de seriação e repetição. Nessa obra, a artista descortina nova maneira de utilizar a matriz da gravura, transformando-a em módulo, que durante a impressão se repete, se fraciona e se movimenta em várias direções. Em entrevista, Bonomi explica como chega a este procedimento. Curiosamente, isso acontece de uma experiência com o som e, ao ver um sonoplasta cortar e editar fitas magnéticas, a artista pensa: “Se um som pode ser assim elaborado, transformado, ‘retransposto’, por que não uma matriz? E já que podia se movimentar, resolvi alterar a dinâmica dessas linhas, a vibração daqueles fundos, de modo a conseguir a maior eloquência da linguagem” (Maria Bonomi. *Apud*, SPINELLI, 2005, p. 6).

Em *Mar dos Apoios* (1972) e *Como se Fossem Palavras* (1975) – gravuras inspiradas na Amazônia e na China, a artista visualiza as regiões mais recônditas da Transamazônica e do Sul da Bahia, fazendo uma reportagem de anotações gráficas. Na China de memória milenar, entra na intimidade das estampas da antiga xilografia oriental, na qual estão as raízes da xilogravura contemporânea. A série *Como se Fossem Palavras* forma uma sequência visual. As gravuras postas lado a lado, constituem frases “como se fossem palavras” – código visual criado por Maria Bonomi. Nelas percebe-se o desejo da artista em expressar suas experiências de vida.

(...) Os meus trabalhos foram executados em cima de anotações gráficas (...). Na Transamazônica e no sul da Bahia há imagens riquíssimas, pois nessas regiões tive oportunidade de manter intimidade, de conviver com paisagens, animais, vegetais e rios que oferecem grandes valores plásticos (...) A minha viagem a China foi mais dirigida no sentido da busca da origem da xilogravura (...) (Idem, p. 7).

Em expressão abstrata e em formato monumental, suas gravuras guardam aspectos narrativos e biográficos. Aberta a experimentações, a artista imprime marcas pessoais à produção artística, aliando inovações técnicas, sentimentos íntimos e manifestação político-social. As gravuras são veículos de comunicação, destinadas à disseminação social. A disseminação da arte é ponto crucial na poética de Maria Bonomi. Prova disso é o empenho em ações como o ateliê conjunto com Lívio Abramo ou, ainda, as iniciativas coletivas que a artista organiza ao longo de sua trajetória.

Módulos Salombras (1972) e *Epigramas* (1984), obras motivadas por Clarice Lispector, são matrizes elevadas a uma nova condição artística: a partir do barro, Bonomi faz surgir relevos e tessituras, linhas, sulcos que depois são fundidos em metal – bronze, latão e alumínio. As obras representam formas variadas cujo ponto de interesse principal é o ritmo do sulco. A artista multiplica e reproduz a única parte não multiplicável da gravura, a matriz. Configura-se, nesse conjunto, a radicalização do procedimento de seriação e repetição – um patamar tão elevado que transforma a obra de gravura à escultura, alterando a dimensionalidade da peça.

Os suportes da xilogravura são transformados, gradualmente. A partir dos grandes formatos, a linguagem adquire tridimensionalidade com a reprodução das matrizes e, finalmente, em 1976 – com a execução do *Tríptico da Igreja Mãe do Salvador* –, entra no terreno irreversível da monumentalidade. É o início da produção dos murais. No seu percurso visual, Bonomi alterna e, até mesmo, une os murais às gravuras. Porém, sempre utiliza “memórias vivas”. Entre 1987 e 1996, a artista cria gravuras cujas sínteses gráficas explodem em paixão e vitalidade, *Sappho I*, de 1987, e *Apoteose*, de 1993, são exemplos disso. Nelas, a cor impactante revela o jogo de transparência e desvelamento. Faz *O Pente, Tempo ...*, xilogravura de 1993, na qual relativiza a banalidade do cotidiano, atribuindo monumentalidade a episódios diários. De modo semelhante, a partir da interpretação de experiências, a artista cria *Medusas*, xilogravuras iniciadas em 1993 e apresentadas em 1996. Nessas, Maria Bonomi registra as sensações do ataque de medusas (ou águas-vivas) durante um mergulho. Na série *Tropicália*, 1994, a partir de incursão na arte fractal, cria imagem originada da manipulação de matrizes que compõem uma forma, feita, desfeita e refeita.

A produção tridimensional passa pela escultura móvel, *Páginas* (1997), que se destina ao jardim do Arquivo do Estado de São Paulo. Nessa obra, Bonomi sulca a superfície do modelo em argila como se escrevesse através de seus instrumentos – a relação da escrita na poética de Maria Bonomi é significativa. Basta à lembrança da especificidade gráfica de suas gravuras e, especialmente, a série *Como se fossem Palavras* que remete ao universo da escrita chinesa. Em *Páginas*, uma vez em alumínio, a escrita é fundida para a posteridade. A inscrição eterniza-se, como quer a artista, em memória pública. O arquivo, lugar da memória, tem a escultura como guardiã de suas funções de avivamento e rememoração. O vento e os movimentos diários da vida urbana se incumbem de alterar a escrita – isto porque a escultura tem movimento e pode ser reconfigurada.

Da análise de seu processo criativo, nota-se que Maria Bonomi parte de uma anotação ou de um registro, ou seja, a experiência vivida compõe a memória visual, que será elaborada e transposta à matéria. A xilogravura é o caminho da criação – mesmo quando o suporte não é a madeira ou o papel –, o sentido gráfico de seus trabalhos prevalece seja qual for o suporte. Os sulcos e moldes se fazem presente não somente no bidimensional, mas atrevem-se no terreno do tridimensional. A monumentalidade está posta nas gravuras de grandes formatos e também no aspecto narrativo. O tema torna-se ponto crucial – é a marca do tempo e dos fatos memoráveis. Assinala-se que o memorável não diz apenas sobre os “grandes feitos”; diz sobre os acontecimentos banais e cotidianos.

O aspecto narrativo tem como intenção partilhar memórias, disseminar a reflexão e, especialmente, sensibilizar para a vida. O tema surge da vontade da artista. É transmitido pela obra aos seus espectadores que se utilizam de suas memórias particulares para ressignificá-lo. Nesse sentido, Maria Bonomi, mesmo em expressão abstrata, é adepta da arte como forma de conhecimento, porque em sua concepção, a arte transmite mensagem. Esse ponto de vista é manifesto em diversas entrevistas da artista:

(...) a obra de arte tem sua origem nas referências do conhecimento do homem. Considero, pois, que em todos os sentidos, a obra de arte é uma forma de conhecimento (...) No meu setor, é o conhecimento visual (...) no momento da minha expressão, eu estou exprimindo o conhecimento que tenho dos demais, do que me rodeia, do mundo em que vivo. Nesse sentido, a arte é transformação (BONOMI, 2004, p.114).

Na busca por uma arte transformadora, Maria Bonomi inicia sua intervenção em espaço público nos fins da década de 1970 – mesmo período de estímulo e financiamento da arte pública, especialmente, NEA & GSA, nos EUA, e o *Arts Council*, na Grã-Bretanha. Na segunda metade dos anos de 1980, há um forte impulso das políticas culturais na direção desse tipo de arte, particularmente em cidades europeias como Berlim e Dusseldorf (ambas na Alemanha). Algumas cidades, tal como, Nova York, incentivam sistematicamente a aquisição e exibição de obras de arte em edifícios recém construídos, públicos ou privados.

Para Bonomi, “a arte pública difere pela sua gênese” (Idem). Trata-se da renovação da sensibilidade estética. E esta tem, necessariamente, como característica, sua moldagem, num grau decisivo, pelas circunstâncias e condições de cada lugar específico (BRESON, 1998, p. 17). A maioria dos artistas adeptos da arte pública adota uma postura engajada em suas obras, procurando alterar a paisagem em volta, e, em alguns casos, recuperando espaços degradados, incentivando o debate acerca de problemas e questões sociais. Maria Bonomi reúne esses ideais, expressando seu desejo de valorização do espaço urbano, porém, para a artista deve-se resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo se adequar ao entorno pela sua inserção social no urbano:

Hoje em dia o que está em questão não é a arte, mas o espaço que lhe é reservado. Nós destruímos a paisagem natural e não substituímos por nada. Nas ruas, só existe a agressividade funcional (...). Quando se planeja uma obra pública, não se deve pensar apenas em sua função, mas também no seu aspecto visual no espaço coletivo. O que existe de luxo nestes prédios é incrível, como é que a rua pode ser um terror? (BONOMI, 1980, s/p.)

Maria Bonomi vê a arte pública como resposta à arquitetura moderna. Como gravadora, sua intenção é libertar a xilogravura de sua genealogia em termos de formato e tratamento, dando-lhe uma dimensão urbana. A exposição intimista da obra de arte não satisfaz o projeto estético de Bonomi.

Nesse projeto, apresenta-se, fortemente, o desejo de: sair do livro para o muro; sair da contemplação individual para uma proposta de participação permanente e coletiva. No mural, a artista cria composições sobre imensas áreas de madeira que posteriormente são cobertas de cimento armado. O fundamento desse trabalho reside na gravura, ou seja, nos procedimentos de seriação e repetição, contudo, está acompanhado pelos procedimentos da escultura. O cimento armado, quando finalizado, torna-se peça única, em oposição à reprodução em série proporcionada pela gravura. Esse estatuto diverso é o mural que, através de

altos e baixos relevos, Santos sobre paisagem, a sociedade atribui significado e trans-

A experiência de construção na Rua Nicolas Vlavianos, transitório, onde o do atelier nasce de 1971, quando Maria Bonomi, dois meses Vlavianos, apartamentos. Ela moradores do bairro

No transcurso das paredes e desenhos civis: “Usei tinta pintaram, dois trabalhos (VLAVIANOS, Lemos, Toyota, Jacques Douche, própria Maria Bonomi, nuidade de finan-

Para Maria Bonomi em 1971, permitiu o início de um projeto com a população fundamental importante (quem são; suas aquela audiência

Em 1999, a obra, na Escultura, discorre sobre a arte pública

• Inserção do projeto original

A artista Maria Bonomi, Paisagem e Mural

• Paralelismo de aprimoramento

altos e baixos relevos, constrói a paisagem. Nesse sentido, retomam-se as ideias de Milton Santos sobre paisagem. No caso, o mural pretende constituir um lugar de memórias, no qual a sociedade atribui funções e conteúdo estéticos. É o fator humano que constrói, atribui significado e transforma o espaço em paisagem.

A experiência do projeto *Espaçovivo*, realizado em maio de 1973, em um prédio em construção na Rua Caiowaá, 2.251, Sumaré, idealizado por Maria Bonomi, iniciado por Nicolas Vlavianos e financiado pela Construhab, torna o saguão do edifício um estúdio transitório, onde o artista executa uma obra em processo aberto ao público. A experiência do atelier nasce de ação anterior, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1971, quando Maria Bonomi executa suas gravuras junto ao olhar atento do público. Durante dois meses Vlavianos trabalha rodeado pelos operários da obra e pelos compradores dos apartamentos. Estudantes são convidados para conhecer a experiência, e os próprios moradores do bairro, vizinhos da construção, juntam-se aos espectadores da obra em processo.

No transcorrer do trabalho o artista altera muitos elementos do projeto: troca a cor das paredes e desmonta o painel várias vezes. Todo o material usado é comum às construções civis: “Usei tinta látex comum, aço, ferro. Um pedreiro chumbou, pintores da própria obra pintaram, dois trabalharam na montagem. Eu planejei tudo, escolhi as cores, misturei” (VLAVIANOS, 1973, s/p). O projeto *Espaçovivo* prevê, ainda, a participação de Fernando Lemos, Toyota, Paulo Becker, Calabrone, Ely Bueno, Amélia Toledo, Norberto Nicola, Jacques Douchez, Ianelli, Anésia Pacheco, Maria Helena Chartuni, Evandro Jardim e a própria Maria Bonomi. Porém, encerra-se na primeira ação com Vlavianos por descontinuidade de financiamento.

Para Maria Bonomi, o *Espaço Vivo* e a experiência no ateliê, montado no MAM RJ, em 1971, permitem uma aproximação e interação com o público. Exercício semelhante ao início de um projeto de arte pública, no qual é preciso interagir com o ambiente urbano e com a população da localidade para onde se destina a obra. Na práxis de Maria Bonomi é de fundamental importância o estudo de cada região, examinando a frequência das pessoas (quem são; suas necessidades) e recuperando histórias e memórias capazes de sensibilizar aquela audiência.

Em 1999, Maria Bonomi defende a tese *Arte Pública – Sistema Expressivo/Anterioridade*, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No trabalho, discorre sobre sua experiência em arte pública e, em especial, estabelece três modalidades de arte pública desenvolvidas até então:

- Inserida – obra criada ao longo da construção, com função estrutural estética dentro do projeto original. A idealização do projeto artístico é anterior à conclusão da obra civil;

A artista coloca como exemplo dessa primeira vertente, entre outras obras, os painéis *Paisagem e Memória*, 1979, instalados no Maksoud Plaza Hotel.

- Paralela – obra criada para ser aplicada à superfície preexistente, como elemento de aprimoramento do espaço disponível. Nem sempre funcional;

Como exemplos para a segunda vertente, Maria Bonomi cita *Ascensão*, 1976, painel da Igreja Mãe do Salvador, e o painel *Construção de São Paulo*, 1998, instalado na estação do metrô Jardim São Paulo.

- Posterior – obra que, pela escala, localização espacial e circulatória, atua isoladamente.

Para a terceira vertente, a artista elenca o mural *Futura Memória*, 1989, no Memorial da América Latina, e os painéis *Imigração e Substituição*, 1998, instalados no Palácio dos Bandeirantes – sede do governo de São Paulo.

A partir das ideias registradas em tese sobre arte pública, Maria Bonomi desenvolve seu projeto estético, considerando os aspectos técnicos e artísticos relacionados a cada produção, mas, sobretudo, a artista assinala que cada novo trabalho tem sua história particular.

A arte pública, na prática organizada por Maria Bonomi, tem como função resgatar o olhar estético para o entorno urbano, recuperando espaços degradados, ociosos e os transformando em “lugares da memória”. Isto é, capazes de: transmitir significado, restabelecer memórias apagadas e desvalorizadas e, estimular a reflexão e a sensibilização. A artista exemplifica seu conceito de arte pública, como:

A arte pública se opõe a transitoriedade para se tornar referência. Ela não pode ser frívola. Ela vem aliviar o espaço publicitário passageiro e é uma clara repulsa a certas ‘circunstâncias visuais’. Ela se propõe remanejar a realidade, ela se propõe fazer confrontos. Restabelecer novas relações da cidade com a comunidade (BONOMI, 2004, p. 112).

Nesse sentido, vale retomar a discussão sobre a questão da transitoriedade dos lugares que representam, atualmente, a cidade e a comunidade de São Paulo. Em meio a fenômeno de globalização e de desterritorialização, a arte pública, como diz Maria Bonomi, apresenta-se como referência – algo que organiza frente ao caos urbano. Através de aspectos afetivos, a arte pública recupera o sentimento de “em casa” porque seu primeiro atributo deve ser a identificação daquela obra de arte com as memórias e histórias daquela população.

Toma-se os monumentos, forma de arte pública, espalhados pela cidade como últimas moradas de sentimentos de afetividade e de traços identitários de uma população. No ambiente urbano, esses monumentos recebem as memórias de diferentes épocas e conseguem transmitir a maioria delas para seus espectadores. No caso específico de Maria Bonomi, a arte pública é vista, ainda, como veículo de propagação estética, de ordenamento da paisagem e, sobretudo, de fruição democrática. A artista dedica-se à reflexão sobre as questões urbanas (inclui-se, também, nesse âmbito, aspectos políticos e sociais) que envolvem São Paulo e desdobra sua atuação para outras localidades nacionais e internacionais.

A primeira iniciativa de Maria Bonomi voltada à arte pública e aos grandes painéis se faz presente na construção do *Ascensão*, Tríptico da Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta), 1976. Desafio significativo: enfrentar um espaço litúrgico sem utilizar de convencionalismos. Bonomi realiza uma “espécie de história visual”, na qual seu objetivo reside na simbologia

da evolução do espírito. A igreja torna-se a ponte entre a matéria e o espírito. A cruz transforma-se na metáfora que resgata e une o material e o espiritual. Segundo Renina Katz, “a cruz, seu elemento básico (...) não ocupa o centro como foco convencional; está presente em todo o percurso do painel (...) importa mais integrar do que romper as dualidades e ambivalências da condição humana” (KATZ, 1999, s/p).

Na verdade, a experiência do Tríptico da Igreja Mãe do Salvador serve como módulo basilar para as ações posteriores em arte pública. As noções de seriação e repetição permanecem na implantação do painel, particularmente no que se refere à aplicação da expressão abstrata – a mesma da gravura. A artista utiliza um arranjo de resíduos da escavação propiciado por um formão ou talha quadrada na madeira. Esse conceito é perpetuado em outras experiências, dando margem à gravação de feixes ampliados que nada mais são do que os sulcos das gravuras. Maria Bonomi introduz os planos e os materiais paralelos para o enriquecimento da imagem, constituindo metáforas que integram as ambivalências (profano/sagrado; homem/espírito).

Contudo, o sulco ampliado, o recorte e o acoplamento residual de relevos transformam-se em alfabeto básico dessa linguagem. A linguagem abstrata, simples e indireta, assume o papel de integrar o espaço arquitetônico. A obra recebe, ainda, a iluminação teatral, herdada dos trabalhos cenográficos desenvolvidos desde 1960. Bonomi intensifica suas pesquisas com relações aos materiais e, especificamente, aperfeiçoa-se no procedimento com os operários. Isto porque a obra é inteiramente executada com os materiais disponíveis na construção civil – tendo o concreto como base – e realizada pela mão-de-obra operária.

As duas fachadas do Esporte Clube Sírio, realizadas em 1977, trazem para a artista o desafio de integrá-las à paisagem visual. Diferente do *Tríptico da Igreja Mãe do Salvador* é preciso considerar a exterioridade da obra. As fachadas se encontram em ambiente dominado pela rua. A realização dos painéis exige a aplicação de materiais capazes de protagonizar frente ao espaço urbano, transmitindo aos transeuntes a ideia de dinamismo e atividade esportiva. Para tanto, Bonomi utiliza baixo relevo em placa, no qual um desenho se modela de acordo com a incidência da luz do sol, formando um jogo constante entre luz e sombra. A perspectiva de ligação entre arte, conhecimento e memória está presente nas fachadas, fornecendo a medida de integração com o espaço urbano, no qual estão inseridas. A artista admite: “Atrás da ‘aparência’ da fachada leste e oeste do Sírio está uma pequena história (...) É sempre a história dos homens, suas decisões e suas conquistas, a soma de seus esforços e o anonimato de suas esperanças de paz e lazer (...)” (LAUDANNA, 2008, p.183).

Na construção dos painéis do saguão do Maksoud Plaza Hotel, Maria Bonomi demonstra preocupação frente ao consumo da imagem como paisagem. A relação temática com a memória é textual, nessa concepção. A questão se dirige ao espaço da arte, instituindo o binômio “paisagem e memória”. Os painéis, com 300 m², são inspirados em paisagem das Filipinas (plantações de arroz de Benguet, que a artista não conhece, exceto a partir de fotografias que mostram o trabalho de sulcagem da terra). A memória representada no painel está presente menos na paisagem de Benguet, mas no sulco transposto da fotografia da

paisagem ao concreto. São dois painéis: 1) *Paisagem*, que está em frente ao saguão, representa exatamente os arrozais de Bengüet, composto de quatro sulcos fundamentais da gravura; 2) *Memória*, localizado na outra parede, em frente ao primeiro, joga com as mesmas formas, o mesmo desenho, o mesmo painel, enfim, com a diferença de que a composição se estabelece a partir de elementos não sincronizados. Para a artista, os painéis representam o consciente e o inconsciente, sendo que o segundo é exatamente a memória da experiência daqueles sulcos representados no primeiro painel.

Nos painéis, Maria Bonomi transpõe o sulco da madeira (a xilogravura) para outra técnica e função. O sulco abandona a representação de corte para ser uma figura ou situação. É o sulco que constitui as formas geométricas e atribui ritmo ao painel. Contudo, o sulco também remete à memória da gravadora. Os desenhos formados pelos sulcos alternados e pelas duas cores do concreto que separam a parte inclinada da parte reta configuram um transporte de linguagem. Ao final, o mural é uma gravura tridimensional que explicita as reflexões da artista com a plasticidade do espaço, movimento, cor e luz — são dois conceitos: o da recuperação da paisagem e o da arqueologia do urbano. Nos painéis *Paisagem* e *Memória*, Maria Bonomi desenvolve dois dos conceitos essenciais de sua obra em murais: a sulcagem como expressão em si, e não como instrumento a serviço da gravura; e o uso do concreto armado, na importância cada vez mais atribuída ao espaço coletivo.

Durante a década de 1980, a artista intensifica seu trabalho em técnicas mais diferenciadas, tais como a escultura, a cenografia e o empreendimento de figurinista. Em fins dessa década, Maria Bonomi retoma a xilogravura, porém, a técnica do entalhe na madeira incorpora de vez o novo suporte: o concreto. Simultaneamente à mudança de suporte, as obras de Maria Bonomi direcionam-se cada vez mais aos espaços públicos. Maria executa murais, ainda, na fachada do Edifício Jorge Rizkallah Jorge, na Av. Paulista, esquina com a Rua Bela Cintra, e projetos semelhantes em residências particulares.

O fazer artístico de Maria Bonomi, baseado na técnica gravura, leva à seguinte reflexão: a cópia da gravura única em cimento armado proporciona uma experiência singular no gênero. A artista, com a goiva e o buril, cria a peça em concreto, circundada pelos procedimentos da gravura e da escultura, resultando em uma macro-gravura de caráter monumental e, geralmente, circundada pelo espaço urbano público. As possibilidades de sensibilidade estética para essa obra são potencializadas por esses dois aspectos.

Essas realizações consolidam a técnica do mural em concreto na poética da artista. Para ela, o concreto é o material das realizações no molde. “O concreto é um interlocutor emocionante de tudo que se apresentar na superfície ou dentro de uma sulcagem exatamente como um intérprete executa uma partitura” (BONOMI, 2004, p. 116). O uso do concreto alia-se às concepções que envolvem a arte pública, ou seja, propicia o respeito ao contexto e ao diálogo com o público e não apenas conceber o espaço como algo “colonizável”. Bonomi assinala que o concreto e o espaço público podem ser melhorados; que os operários podem trabalhar produtos específicos para localidades específicas (*site specific*), conhecendo exatamente quem será o público fruidor daquela obra.

Nesse contexto importante de dissensão de suportes para narrativa de São Paulo. Os murais no espaço público urbano.

Em 1989, o M. Bonomi é convidada para *Futura-Memória*. Nos painéis se estendem por todo o espaço e convicções capazes de até o futuro desconhecido (aos sulcos) da gravura, a titária, arqueológica identificação com o espaço em termos matéricos, criado pelo concreto. Também, no elemento

A concepção a partir de 1997, na defesa defendida por Maria Bonomi, a passagem agressiva da cidade. Como inserir a obra paulista. Convoca a Carlos Jardim), relembra a metrópole. A construção civil da estação. O obra é compartilhada

Para a percepção noturna, interna e a movimentação da obra sempre será e vê a obra em ângulo e formar a imagem

Nos painéis do Governo do Estado, fixados numa armadura manualmente a ar fundida em alumínio, contam, através da lidade, a história

Nesse contexto, alia-se à composição dos murais, o tema, que se apresenta como fator importante de disseminação da obra de arte. Para Maria Bonomi, os murais servem como suportes para narrativas da memória ligada aos aspectos históricos e identitários da cidade de São Paulo. Os murais transformam-se em mensagens destinadas aos transeuntes do espaço público urbano.

Em 1989, o Memorial da América Latina ainda está em construção, quando Maria Bonomi é convidada por Oscar Niemeyer a erguer painel em solo-cimento, denominado *Futura-Memória*. Nesse painel, a artista inscreve tradições míticas latino-americanas que se estendem por todo território, do México à Patagônica. Através de signos, relaciona crenças e convicções capazes de unir a América Latina em única direção, desde seus tempos remotos até o futuro desconhecido. Os elementos figurativos unem-se às linhas abstratas (ou ainda, aos sulcos) da gravura. Essa gravura é transformada em painel, demonstrando unidade identitária, arqueológica e geológica do território. Se nos ideais, *Futura-Memória* tem profunda identificação com o Memorial da América Latina, em especial, com relação à construção, em termos matéricos, constitui contraponto: o solo-cimento evoca a terra em um espaço dominado pelo concreto. Para a artista, o despertar da memória ancestral comum concentra-se, também, no elemento terra.

A concepção do painel *Construção de São Paulo* é iniciada em 1994 e levada adiante a partir de 1997, na estação do Metrô Jardim São Paulo. Nesse painel, a ousadia da arte pública defendida por Maria Bonomi enfrenta o desafio de despertar sensibilidade em território de passagem agressiva: as estações do metrô de São Paulo que recebem milhares de pessoas ao dia. Como inserir arte nesse cotidiano atribulado? Bonomi escolhe como arma a memória paulista. Convoca a imagem do Pico do Jaraguá (homenagem e citação ao gravador Evandro Carlos Jardim), relevos modulados de concreto armado e a justaposição de cenas da grande metrópole. A construção do painel insere-se no cronograma das atividades da construção civil da estação. Operários convivem lado a lado com a equipe da artista. A execução da obra é compartilhada com a engenharia para a construção da estação do metrô.

Para a percepção da obra, no cotidiano da estação, Bonomi apela para a visão do painel noturna, interna e introspectiva, embora não se ignore o barulho provocado pela constante movimentação da multidão (LAUDANNA, 2008, p. 364). Outro detalhe importante: a fruição da obra sempre será em movimento – do trem ou da estação o espectador estará em movimento e vê a obra em ângulos fragmentados. Cabe ao espectador reconstituir a totalidade dos cubos e formar a imagem da cidade de São Paulo, como dois mundos: o exterior e o subterrâneo.

Nos painéis *Imigração* e *Substituição* presentes no Palácio Bandeirantes (sede do Governo do Estado de São Paulo), Maria Bonomi utiliza materiais como o alumínio e o latão, fixados numa armação de ferro trefilado, além de instrumentos de entalhe para gravar manualmente a argila. Depois o molde em gesso é passado para cera perdida e a matéria é fundida em alumínio pelo sistema de areia verde, com polimento e pátina. Estes painéis contam, através de recursos gráficos, em entalhes dramáticos e expressionistas, a sensibilidade, a história das massas humanas em suas andanças e deslocamentos. Narram elementos

físicos e espirituais. “Seriam a saga dos que chegam e se estabelecem, dos que lavram a terra – semelhante à artista que trabalha em sua argila” (KLINTOWITZ, 2000, p. 26). Contam dos nômades tornados sedentários. Uma história de lutas, sofrimentos e redenção. Marcas dos que aqui passaram. Vestígios dos séculos XIX e XX. No fundo, uma rememoração da recente história de São Paulo ressignificada pelo local da instalação dos painéis – a sede do governo paulista.

Em 1998, a convite da Bienal Barro de América Roberto Guevara, em Maracaibo, Venezuela, Maria Bonomi concebe instalação, na qual desfaz a ideia do efêmero que acompanha qualquer obra dessa natureza. Um novo campo para a gravadora, que excursiona pelos painéis e esculturas e, agora, parte para as instalações. Em *Sobre a Essência: Os Sete Horizontes do Homem*, a artista cria um universo no qual as camadas sobrepostas de espelho, sal, vidro, carvão, argila, cimento e terra podem ter nova montagem em qualquer outro lugar. A partir de bula, a artista orienta o processo de manufatura da instalação, indicando os caminhos a serem percorridos e os materiais a serem utilizados.

A instalação constitui-se em camadas de areia, sal, vidro quebrado, carvão, argila expandida, cimento e terra. Por baixo de todas as camadas, no chão, um espelho plano, que repousa sobre uma película de plástico coberta pelos mais desconhecidos textos dos mais anônimos autores. A inscrição invade a instalação, formando uma proliferação discursiva. A presença da escrita estabelece interações entre a obra *Sete Horizontes* e a arte pública proposta por Maria Bonomi. Na visão da artista, a multiplicidade de discursos tem maiores chances de atingir aos diversos espectadores. A instalação também guarda relações com o painel *Futura-Memória*, localizado no Memorial da América Latina, uma vez que evoca discursos ancestrais de uma América unívoca, através da terra e outros elementos primordiais. Guarda, ainda, referências com a gravura, uma vez que explora sulcos e camadas.

O itinerário de Maria Bonomi mostra que, certamente é possível trabalhar sobre a única linguagem a vida inteira. Porém, essa linguagem, em cada fase de sua produção, jamais será a mesma. A cada intervenção, há uma nova obra, ainda que o suporte ou as técnicas sejam os mesmos. Maria Bonomi revela: “eu faço sempre a mesma coisa, e é sempre diferente” (BONOMI, 2004, p. 112). A essencialidade da matriz, o sistema de cópias e o processo de reprodução parecem não importar à gravadora. Pelo contrário, a artista admite a possibilidade de técnicas diversificadas de reprodução: a acessibilidade de “gravar” uma ideia através da informática, da fotografia, do concreto e de tantas técnicas novas. O que se torna essencial para Maria Bonomi é o pensar gráfico como diferencial de cada novo trabalho. É o pensar gráfico que se incumbe de levar a mensagem de sua arte.

Em resumo, na poética de Maria Bonomi, é possível detectar três eixos básicos: a memória vivida; a técnica da gravura (nesse contexto, o pensamento gráfico, configurado na sulcagem) e o caráter público da obra. Nesses eixos, as formas se repetem e se multiplicam em sistemas de representação diferentes, adquirindo nova personalidade a cada vez: a artista possui temas permanentes sempre renovados. Os principais temas, independente do tratamento e da aparência, são: “Trabalho”, “São Paulo” e “Memória”. Além das obras citadas

nessa trilha de “poéticas
Paulista (2004), *Infecção*
Primeiro e Sempre Brasil
de temas privilegiado na
no âmbito da pesquisa, u
de Bonomi.

Referências bibliográficas

- BONOMI, Maria. *Bloco de*
Jardim São Paulo
_____. Maria Bonomi
Bonomi, 1998). São
_____. Maria Bonomi
_____. Maria Bonomi
Paulo: Galeria Ibe
_____. Maria Bonomi
s/d.
_____. Maria Bonomi
Alberto Beuttenm
_____. Maria Bonomi
São Paulo, s/d.
_____. Maria Bonomi
Mendes, Jornal Ú
Brasil, Washingto
_____. “Metáfora
USP/PGEHA, 20
ESPAÇO CULTURAL
J. Spinelli). São P
KATZ, Renina. “Para S
Maria. Maria Bonomi
KLINTOWITZ, Jacob.
LAUDANNA, Mayra.
EDUSP, 2008.
LEITE, José Roberto T
Cultura S.A., 196
MUSEU DE ARTE M
Janeiro: MAM I

nessa trilha de “poéticas da memória”, Maria Bonomi possui obras, tais como: *Epopéia Paulista* (2004), *Infecção da Memória* (2005), *Frottages Verticais* (2005), *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil* (2006). Essas obras estabelecem diálogos e integram o conjunto de temas privilegiado na poética de Bonomi. Essas obras serão discutidas, posteriormente, no âmbito da pesquisa, uma vez que juntas traçam um novo procedimento no fazer artístico de Bonomi.

Referências bibliográficas

- BONOMI, Maria. *Bloco de Processo no. 1 – Painel “Construção de São Paulo”*. Estação do Metrô Jardim São Paulo (com texto de Jacob Kintowitz). São Paulo: Laserprint Editorial, 1998.
- _____. *Maria Bonomi – 7 Horizontes do Homem*. (com texto de Leonor Amarante e Maria Bonomi, 1998). São Paulo, s/d.
- _____. *Maria Bonomi – A Forma*. (com texto de Renina Katz, 1999). São Paulo, s/d.
- _____. *Maria Bonomi – Gravuras 1957-1959*. (com texto crítico de Geraldo Ferraz). São Paulo: Galeria Ibeu (Instituto Brasil-Estados Unidos), 1959.
- _____. *Maria Bonomi – Identidade das Musas*. (com texto de Renina Katz, 1996). São Paulo, s/d.
- _____. *Maria Bonomi – Murais*. (com textos de Maria Bonomi, Radha Abramo, Sheila Leimer, Alberto Beuttenmüller e Pierry Restany). São Paulo, s/d.
- _____. *Maria Bonomi – Residências*. (com texto de Radha Abramo, Folha de S. Paulo, 1979). São Paulo, s/d.
- _____. *Maria Bonomi – Balada do Terror*. (com Depoimento de Maria Bonomi a Oswaldo Mendes, Jornal Última Hora, 1971 e texto de Paulo Herkenhoff, The Art of Contemporary Brazil, Washington, DC, 1993). São Paulo, s/d.
- _____. “Metáforas Urbanas”. In: AJZENBERG, Elza. *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2004.
- ESPAÇO CULTURAL BM&F. *Infecção da Memória: Maria Bonomi na BM&F*. (com texto de João J. Spinelli). São Paulo, Espaço Cultural BM&F, de 24 de maio a 22 de julho de 2005.
- KATZ, Renina. “Para Sentir e Compreender o Tríptico da Igreja Mãe do Salvador”. In: BONOMI, Maria. *Maria Bonomi – Cruz Torta – Igreja Mãe do Salvador*. São Paulo, s/d.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Maria Bonomi, gravadora*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000.
- LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: Da Gravura à Arte Pública*. São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP, 2008.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A, 1966.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Xilografias de Maria Bonomi*. Rio de Janeiro: MAM RJ, 8 de junho de 1971.

MUSEU OSCAR NIEMEYER, *De Viés Maria Bonomi*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, de 26 de outubro a 17 de fevereiro de 2008.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. *Poética da Memória: Maria Bonomi e Epopéia Paulista*. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2008.

TIRAPELI, Percival. *São Paulo*. São Paulo: Artes e Etnias. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 2007.

Artigos de Jornal

"Maria Bonomi e as Pesquisas de Espaço Coletivo – Um Pulo de Saltimbanco sem a Segurança da Rede". *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1980.

"Os Melhores de 79 na Fundação das Artes – I". *Diário do Grande ABC*. Santo André, 25 de maio de 1980.

"Bonomi: Prêmio". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 11 de julho de 1983.

"Maria Bonomi – O Enigma de um Alfabeto de Sulcos e Relevos. Com muito Brilho". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22 de novembro de 1984.

"Quatro Mãos para Construir a Arte". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 de novembro de 1984.

"Já fez as Malas para ir à Exposição?". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20 de janeiro de 2004.

"MAC USP Recebe Ateliê de Maria Bonomi". *Jornal da Zona Sul*. São Paulo, de 9 a 15 de abril de 2004.

"Estação da Luz Ganha Obra". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 05 de janeiro de 2005.

KIYOMURA, Leila. "Quando Maria Bonomi Faz Arte". *Jornal da USP*. São Paulo, de 7 a 13 de abril de 2008, p. 20.

Sites

www.mariabonomi.com.br. Acesso em 15 de maio de 2008.

"Encontros". www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas. Acesso em 27 de junho de 2007.

Uma Nova

Douto
Curadora do Acervo A

É recente a importância que os gover
como eixo de desenvolvimento da so

Depois que se descobriu que c
cializar os elementos culturais pecul
fundamentais nesse processo - está h

A ideia de museus como agen
uma nova visão de museus.

Dessa maneira para discutir c
esse novo olhar:

Em primeiro lugar, o papel d
museu didático. Em uma sociedade
educativo é fundamental.

Em segundo lugar, uma gest
integrado de museus, ou seja, a red
entre a sociedade civil e o Estado m
que se articulam com o sistema nac
de pesquisa, conservação, capacita
Do ponto de vista econômico, de
lizados, conseguindo-se um melho

O olhar ao patrimônio artíst
que passa da veneração à apreciaç
do domínio de bens privados para
de encontrá-la, do que no domínio
hoje, eu consideraria, acima de tu
que reforce a comunicação com
museus existem.

Há a necessidade de se pe
foi tão presente na primeira met