

CONEXÃO ARTES VISUAIS APRESENTA

emmanuel nassar



emmanuel nassar



Marcelo Campos

fundação de arte de niterói/fan/mac de niterói
1ª edição, 2010



DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA.

Campos, Marcelo.
Emmanuel Nassar / Marcelo Campos ;
revisão e tradução Renato Rezende. – 1. ed.
– Niterói : Museu de Arte Contemporânea de
Niterói, 2010.
32 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-63334-01-5

1. Artes plásticas. 2. Escultura. I. Título.

CDD 730.981

Catalogação na publicação: Alan Luiz e Silva Ramos
Bibliotecário CRB/7 nº 5718

conexão
artes
visuais
MINC FUNARTE PETROBRAS

O Conexão Artes Visuais possibilita a artistas, curadores, pesquisadores e espectadores participar de uma grande rede de troca de ideias e experiências no campo das artes visuais. O programa – realizado pela Funarte com patrocínio da Petrobras, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura – já se disseminou por todo o Brasil, alcançando grandes centros urbanos e municípios menores.

Em 2010, os trinta projetos viabilizados pela segunda edição do programa ampliaram esse intercâmbio. Dois dos proponentes contemplados publicaram seu próprio edital para convocar propostas de todo o país, uma novidade que torna o Conexão ainda mais democrático. Quarenta cidades brasileiras recebem exposições, intervenções, oficinas e debates. Além disso, livros e websites reúnem textos críticos e acervos artísticos, de forma a fomentar a documentação e a reflexão.

Esse conjunto reflete a diversidade de linguagens hoje presente nas artes visuais, da fotografia ao grafite, da videoarte à instalação. Os artistas e produtores contemplados promovem eventos de caráter performático, ações de difusão da cultura digital, pesquisas que integram arte e ciência, além de atividades que fazem circular bens culturais e seus criadores por diversas regiões do país. As ações são registradas pelos proponentes em textos, fotos e vídeos. O material abastece o site do Conexão e servirá de base para a produção de um catálogo, o que garante a difusão dos resultados para um público ainda mais abrangente.

A primeira edição do programa viabilizou, em 2008, cerca de 300 atividades, oferecidas gratuitamente a mais de 80 mil pessoas, em 42 cidades. Para nós é um grato prazer saber que muitos desses projetos continuam a evoluir, incentivando o trabalho de outros artistas e atraindo novos públicos para as artes. Esperamos que o Artistas Brasileiros – Monografias de Bolso siga essa trilha de sucesso, propiciando cada vez mais olhares diversos para as artes visuais no Brasil.

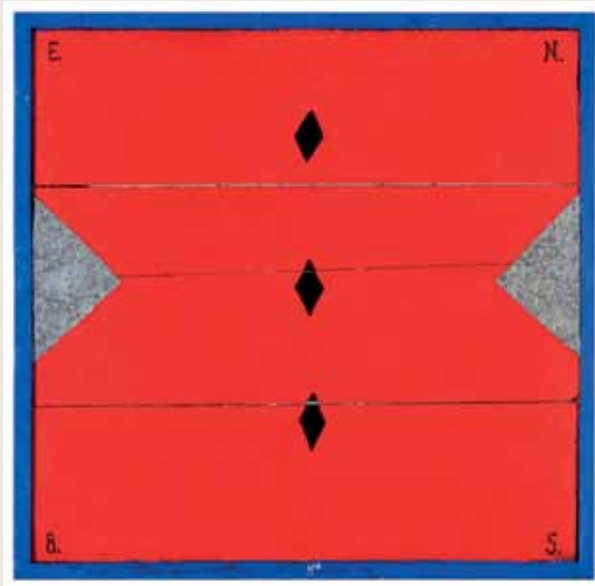
Rio de Janeiro, 10 de agosto de 2010

Sérgio Mamberti (PRESIDENTE DA FUNARTE)

SEM TÍTULO, 1986
ACRÍLICA SOBRE TELA
129,5 X 150 CM

emmanuel nassar – engenharia cabocla

Marcelo Campos



**OBJETO VAZADO,
SEM DATA**
ACRÍLICA SOBRE
MADEIRA E LATÃO
70 X 70 CM

Roldanas, círculos, estrelas, bandeiras, máquinas de vento, flechas indígenas, reclames populares, apresentar a pintura de Emmanuel Nassar poderia significar dar conta de várias áreas do conhecimento científico, pintura, arquitetura, história da arte, antropologia, engenharia. Mas a crença de que a arte é um engenho destinado ao exercício ilegal “de todas as profissões”, como ele mesmo declara, é a definição que mais se aproxima dos méritos do artista¹.

Emmanuel Nassar nasceu no Pará, e teve a arte como interesse num desvio de rota entre as escolhas profissionais para o estudo universitário. Aos dezoito anos, acreditando que só existiam três profissões no mundo, medicina, direito, engenharia, como no samba de Paulinho da Viola², resolve optar pela última, por influência de amigos. Nas primeiras férias de julho do curso de engenharia, Nassar viaja para a Europa e volta com a necessidade de mudar tudo. Muda o curso universitário, segundo ele, “na base da intuição”, passando para arquitetura, e descobre nas aulas de plástica e desenho que podia ser um dos primeiros alunos da classe. Conclui o curso, faz alguns projetos para amigos e logo se vincula a uma agência de publicidade, trabalhando como redator e diretor de arte. Com isso, o caminho para a

¹ Todas as declarações de Emmanuel Nassar, entre aspas, foram coletadas em entrevista no dia 13 de julho de 2010.

² “Tinha eu 14 anos de idade/Quando meu pai me chamou (quando meu pai me chamou)/Perguntou se eu não queria/Estudar filosofia, medicina ou engenharia/Tinha eu que ser doutor”. Assim inicia o samba 14 anos, composto por Paulinho da Viola.

criação estava aberto e, de certa maneira, o desenrolar destes interesses o coloca com atenção redobrada nas formas vernaculares de propaganda, feitas por anônimos, na coragem decorativa dos lugares mais marginais, suburbanos, sertanejos. Sem dúvida Emmanuel Nassar encontrava a arte numa fresta fronteira entre estas atividades profissionais, exercendo o ofício como um clandestino, sendo “empurrado para a Arte que é o exercício ilegal de todas as profissões”.

Podemos afirmar que por conta de tantas heranças científicas, a arte de Nassar se apresenta polifônica, vozes da arquitetura são convidadas para o desenho geométrico de formas projectuais. A engenharia se oferece inventando máquinas, traquitanas, engenhocas desconjuntadas para objetivos impossíveis. E a publicidade, apropriada das observações sobre cartazes autóctones, perpassa por toda a extensão criativa do artista. Suas pinturas são como ângulos cinematográficos recortados das ruas, onde tudo já parece ter sido visto. Em conversa, o artista revelou que é comum alguém dizer: “vi uma pilha de banquinhos de feira na Bahia (...) era a cara do seu trabalho”. Percebemos que uma das tarefas mais nobres do artista é deslocar e rearranjar tais imagens, inserindo-as em novos enredos. Se pensarmos como Bourriaud, na herança deixada por Duchamp, perceberemos, logo, que criar, para Emmanuel Nassar, é “inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa”³.

Inserir um objeto num novo enredo nos remete claramente às ideias de colagem, apropriação, *readymades*, tão caras às vanguardas do século XX. Porém, Nassar produz “pinturas”, com e sem aspas, num entendimento ampliado desta categoria. A citada polifonia novamente se apresenta. Como esclarece Rosalind Krauss sobre a colagem cubista, cada fragmento na colagem forma um signo, instaura lugares, “e do próprio lugar onde estão esses signos, vem o som de vozes”. Ao pen-



SEM TÍTULO, 1986
VINÍLICA SOBRE MADEIRA,
ALUMÍNIO E BOLCAL DE LÂMPADA
55 X 203 CM

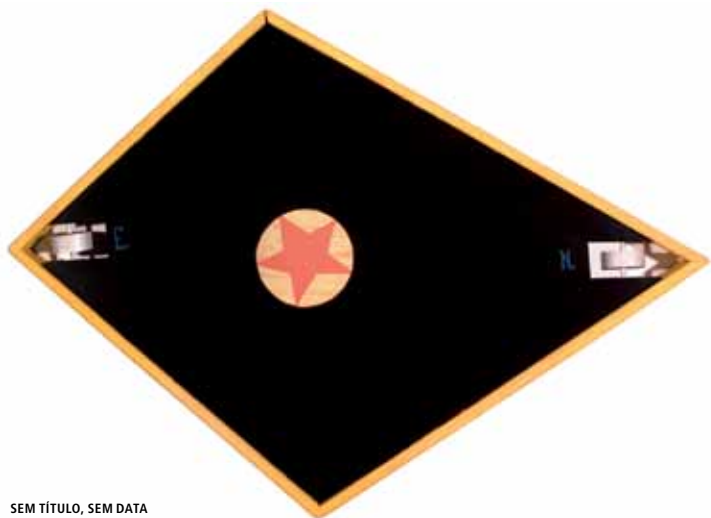
sarmos em trabalhos como *Arraial* (1984), *Gran Circo Goiana* (1985), *Hollywood* (1987), percebemos a “circularidade do signo” convidando vozes distintas, apresentadas como pinturas. Vozes como a embalagem do cigarro Hollywood sobre a película de cinema, as lâmpadas em gambiarra formando um pórtico, a estrela centralizada sob um arco com um trinco na base da pintura. Portanto, lâmpada, trinco, embalagem não foram criados pelo artista. O artista, assim, toma os códigos da cultura e os coloca em funcionamento, criando “percursos originais entre os signos”, como afirma Bourriaud sobre o mundo da pós-produção⁴. Quando faz apropriação, Nassar faz pintura, quando pinta, faz apropriação. De fato, é neste mundo fragmentário, de imagens e objetos já prontos, feitos, desfeitos e refeitos que transita a pintura do artista. Na sua trajetória artística, ele inicia com o desenho sobre papel, depois a pintura e em seguida incorpora madeiras e latas, fragmentos, pedaços de objetos, bocais, fios, etc. Cria-se uma espécie de lógica nesta colagem de referências, moldando “o signo visual livre para circular dentro do espaço pictórico”⁵.

Tais procedimentos poderiam gerar, e geram, uma compreensão dissonante sobre o bem comportado mundo da racionalidade artística. Principalmente porque estamos tratando de bases geométricas.

3 BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, São Paulo: Martins, 2009, p. 22.

4 Idem, p. 14.

5 KRAUSS, R. *Os papéis de Picasso*, São Paulo: Iluminuras, 2006., p. 34.



SEM TÍTULO, SEM DATA
LAMINADO E TINTA
INDUSTRIAL SOBRE MADEIRA
90 X 123 CM

Emmanuel Nassar assume a arte não como lógica autorreferente, pintura tratando somente de pintura, mas como possibilidade investigativa de paisagens urbanas, compostas por um conjunto de imagens pós-produzidas, em mixagem entre o oficial e a farsa. Nassar apropria-se de signos que querem instaurar funções, propagar mensagens, vender produtos. “O ouro falso toma o lugar do símbolo puro”⁶. Todas as mensagens cifradas, recortadas e coladas de suas perambulações pelo mundo, se apresentam, muitas vezes, apenas sobre a rasa profundidade de uma chapa metálica, da tela da pintura ou do papel. Cada signo nos remete a outras imagens, a outras profundidades de lugares e tempos. O próprio tempo pós-moderno, hibridizado, é convocado, já que para a América Latina, como esclarece Canclini, a modernidade e a pós-modernidade chegam juntas, em alternân-

cia ou concomitância. Nassar afirma: “me dava prazer surpreender o espectador, substituindo a logo da Coca-cola pela placa do Açai”.

É Emmanuel Nassar quem está falando pela voz de outros, o autor ocupando o lugar de um morto, nos termos de Agamben. Mas se para Picasso, o problema é “Quem está falando”, como afirma Krauss⁷, para Nassar a apropriação é assumida quando assina recorrentemente as iniciais de seu nome nas obras (E. N.). Uma marca, segundo o próprio artista. Qual a assinatura de R. Mutt na Fonte (urinol) de Duchamp, ali quem fala é um personagem, um “turista aprendiz”, parafraseando Mário de Andrade. Placas e cartazes se acumulam nestas citadas perambulações. Nassar nos coloca de frente para reclames, letreiros, pórticos, umbrais, e vamos desviando pelo caminho, tentando entender o que está por trás, qual a cena principal, quais atores, qual a trama. E no entanto, nesta colagem de referências, “ainda temos o direito de perguntar: é a voz de Picasso?”⁸. Sim, é a voz de Nassar que ecoa nas imagens orbitando pelas pinturas. “A pergunta artística não é mais o que fazer de novidade?, e sim “o que fazer com isso?”⁹.

Ao mesmo tempo, nas pinturas de Emmanuel Nassar somos expostos à nobreza sublime de um monocromo, como na folha em branco de Mallarmé ou nas pinturas de Barnett Newman. Cisne e Signo. *Color Field*. Contudo, Nassar não nega a “destreza” e a “habilidade”. Nas pinturas, vemos “tema”, “drama”, “narração”, “toque”, termos anti-monocromos. Em Nassar, há imagens flutuantes, o mundo é, sim, formado por “coisas separadas”, descrente da unidade.¹⁰ Coisas separadas formam símbolos. O artista reprograma miniaturas soltas sobre amplos fundos, às vezes, de uma única cor. Fundos planos, chapados, mas com jogos de luzes e sombras ou apropriações de objetos

⁷ KRAUSS, op. cit., p. 55.

⁸ Idem, p. 57.

⁹ BOURRIAUD, op. cit., p. 17.

¹⁰ MCEVILLEY, Thomas. A La busca de lo primordial por médio de La pintura: o icono monocromo. In: *De la ruptura al “cul de sac”: arte en la segunda mitad Del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007, pp. 37s.

colados sobre a tela. A pintura ainda tratando de planaridade? Não, diferente dos preceitos de Greenberg, Nassar aceita o Kitsch e a Vanguarda. A planaridade vem, antes de tudo, da observação das propagandas de rua, como na estratégia da *pop*. Porém, estamos tratando de um Brasil periférico que aceita o desafio de construir a publicidade à mão. Uma das belezas que vemos em cidades do sertão, como Juazeiro do Norte, no Ceará, é a pintura de logomarcas, cartões de crédito, produtos, feita à mão, como se não houvesse a presença da plotagem industrial. A arte de Nassar valoriza esta estética, dos cartazes feitos à mão. Cria-se um limite tênue de diferenciação da pintura para os produtos do design, por exemplo. Uma diferença que percorre a história da pintura modernista, de Matisse a Rothko, de Tarsila do Amaral a Rubens Guerchman. A planaridade da pintura, convocada como saída para a autonomia da arte diante das políticas culturais, construiu uma trajetória belamente errática pelas mãos de Jasper Johns, Volpi, Guignard. Com isso, figura e fundo instauraram um jogo semântico, alegórico e simbólico à revelia dos *teorismos* da crítica de arte. Nas poéticas passagens do ensaio sobre a pintura de Volpi, Rodrigo Naves afirma a presença da “singeleza da matéria”¹¹, da cor caiada, do azul das paredes das casas populares. Isso, ao mesmo tempo em que libera tal artista das pretensões dogmáticas de quem o queria neoplasticista, o situa na subjetividade, na solidão total diante de seus pares brasileiros. A pintura de Nassar, como a de Delson Uchôa, vem reinaugurar a discussão sobre esta errática singeleza da abstração popular. Uma geometria multicultural, repleta de heranças étnicas, misturadas, como uma engenharia cabocla.

Nassar se interessa pela manufatura pós-industrial, mostrando que na periferia das formas industrializadas, surgem indícios, disfarces, onde a mão dos sujeitos, como na indústria, continua anônima, mas,

presente em rastros imperfeitos, mostrando a deficiência advinda do abandono da produção em larga escala. No precário desta compreensão do design, a beleza pode residir. A isto, Emmanuel Nassar chama de “patrimônio”, interessando-se em criar uma espécie de “dicionário visual brasileiro”. Sobre estas engenhocas recorrentes em coretos, feiras-livres, estradas, ele afirma: “tem que ter um guarda do lado disso pra tomar conta, porque é um riqueza do país. Não pode ficar no ambiente nebuloso da memória, sem registro”.

Em 1982, durante uma crise de criatividade, o artista produzira um trabalho que se tornara emblemático para suas escolhas futuras. Já vendendo desenhos figurativos em Belém do Pará, Nassar não se reconhecia em nada do que estava produzindo, uma crise que se arrastou pela década de 70. “Eu me sentia uma represa de ideias”, afirma o artista,

“tinha todas as cores e construções em mente...mas ainda não havia dado início ao trabalho... daí, resolvi construir o *Receptor* que seria uma espécie de aparelho, através do qual eu receberia as mensagens dos trabalhos que haveria de fazer”.

Receptor é formado por arames, pregos, placas de metal colorido, chapinhas de refrigerantes, como nas caixas de luz ou nas mesas de som e mixagem, tão difundidas, hoje, em Belém, nas chamadas festas de aparelhagem. Nassar criara uma de suas “engenharias caboclas” para receber mensagens de boas ideias. Fizera do objeto de arte um xamã totêmico a procura de sinais. Apropriando-se dos objetos usados, o artista descobria que “essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte”, como afirma Nicolas Bourriaud¹². Na base do objeto, Nassar assume sua porção tropicalista e escreve: “energia solar”.

11 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo: Editora Ática, 2001, p. 181.

12 BOURRIAUD, op. cit., p. 17.



BRASILEIROS, 1988
ÓLEO SOBRE MADEIRA
20 X 31 CM

BRASILEIRAS, 1988
ÓLEO SOBRE MADEIRA
20 X 33 CM

análise das obras

Na coleção do Mac de Niterói vemos oito obras de Emmanuel Nassar. Nas obras, a dignidade dada a imagens ordinárias e a produtos comuns, utilitários, sobressai. Assim, à herança pop de Wahrol e Johns, se agregam à percepção de que estão pintadas à mão. Também são apresentados diversos elementos caracterizando as tais engenhocas. Bocais de lâmpada, fechos, corredeças parecem querer fazer os objetos funcionar. Esta observação coloca as peças numa perspectiva cinética, mas o movimento não se dá. Caminhamos para descobertas que ativam compreensões arqueológicas, conjunto de artefatos que tiveram valor de uso sendo apropriados pela pintura. Tal interesse se tornou presente na história da arte, por exemplo, quando Duchamp negou a pintura. Foi a "interiorização da produção em massa", afirma Yves-Alain Bois, "que levou à aversão de Duchamp pela pintura e a inventar o *readymade*"¹³. Portanto, há algo de positivamente contraditório nas pinturas e objetos de Emmanuel Nassar. São obras que aceitam a transitoriedade dos materiais e da informação, mas que se seduzem pela pretensão à posteridade da pintura.

Sobre esta "sedução" fica ainda mais evidente, em trabalhos como *Brasileiros* e *Brasileiras*, o interesse pelas bandeiras. Podemos dizer que a lógica das bandeiras perpassa quase todas as imagens: símbolos em miniatura, cores identitárias, formas geométricas. As imagens se destinam a uma leitura, ao mesmo tempo, rápida e duradoura. Há jogos entre pares de imagens, gemelaridades, onde o que se apresenta pode ou não se repetir. Esta é a lógica das bandeiras. Talvez, apenas na época da ditadura militar, artistas brasileiros lidaram tão freqüentemente com este símbolo pátrio. Hoje, depois do interesse pop, a mirada etnográfica, pós-colonialista,

13 BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 280.



SEM TÍTULO, SEM DATA
TÉCNICA MISTA: ALUMÍNIO,
ACRÍLICA SOBRE MADEIRA, BOCAL
PARA LÂMPADA, PREGOS.
38,5 X 193 CM

analisada por Hal Foster, retoma as bandeiras em trabalhos como os de Fred Wilson e Jimmie Durham.

Em *Brasileiros e Brasileiras* há uma referência à distinção “masculino” e “feminino” obrigatória em placas de sinalização para banheiros públicos. Ao mesmo tempo, temos o semi-círculo e as cores da bandeira nacional. Nassar comenta a anedótica construção do trabalho:

“... eu tinha contrato com a Galeria Saramenha. E quando ia ao Rio, me reunia com o Victor (Arruda), o Zé Roberto (irmão dele) na galeria. Numa dessas ocasiões, acho que foi o Satamini que contou, ou ele estava presente, que havia entrado num restaurante de beira de estrada e vira placas como aquelas. Na época, o presidente Sarney sempre se dirigia à população, em seus discursos, com o característico “brasileiros e brasileiras”... rimos muito... e eu resolvi materializar a piada”

De certa maneira, a arte de Nassar, ao trabalhar com símbolos, os congrega em categorias parecidas, mas, obviamente, tratando de situações distintas. Reduzir as figuras coloca a imagem num outro lugar, além de já estar deslocada de seus meios de origem para a pintura, a figura, orbitando sobre a tela, ocupa, de fato, o lugar da memória, como nos balões de pensamento da história em quadrinhos.

Sobre o interesse por bandeiras, Nassar comenta que em 1993 visitou um museu em Bonn, na Alemanha, onde havia uma exposição

de bandeiras de tribos africanas: “fiquei muito impressionado, era uma exposição de caráter antropológico”. Então, observa tais objetos como uma mistura de símbolos europeus e paisagens africanas: “castelos medievais com girafas, muito vermelho, amarelo, preto”. Nassar destaca das imagens “a perfeita síntese do encontro das duas culturas”. Chegando em Belém, o artista começa a pesquisar as bandeiras dos municípios do Pará, percebendo semelhanças: “a de Santarém, tem castelo medieval ladeado por dois pirarucus... puxa, era o retrato do nosso desejo de ser um Portugal.” A ideia de usar bandeiras, assim, se amalgamou ao interesse do artista. São imagens abstratas, muitas vezes, mas que não precisam explicação, tocam diretamente os sentimentos de paixão, revolta, colonialismo. Também, na própria mudança do expressionismo abstrato para a pop, os artistas lidavam com isso, às vezes ironizando esta separação infértil entre abstrato e figurativo.

Entre as obras da coleção Mac de Niterói, se destaca um objeto sem título feito em técnica mista, composto de alumínio, acrílica sobre madeira, bocal para lâmpada, pregos. A obra tem formato arqueado. A cor predominante é o cinza do alumínio. Simples. Mínimo. De certa maneira, Robert Ryman passou pela mesma capacidade de redução de imagens a paletas mínimas, sendo “reducionista sem ser severo”¹⁴. Nassar cria, mais uma vez, a relação com os pórticos, presente, por exemplo, em *Arraial*, pintura de 1984, ou *Altar*, de 1992. Nas festas de arraial, segundo o artista, há sempre pórticos. A liminaridade, para a antropologia, é o estado onde os sujeitos se situam entre duas sensações. Nos transe, por exemplo, seriam os momentos de incorporação. As pinturas de Nassar guardam grande proximidade com esta característica liminar. São alertas, divisão entre mundos distintos, anúncio de fronteiras. Obviamente, poderíamos listar

14 DANTO, Arthur C. *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 58.

várias dicotomias, já analisadas: popular e erudito, precário e nobre, entre outras. Mas, a intenção é na fronteira, pós-estruturalista, pois o artista não preserva nenhuma pureza nas suas pesquisas. Ao mesmo tempo, estamos diante de uma boca de cena, como vemos em igrejas, circos, teatros e práticas mambembes recorrentes como diversão interioranas. Os elementos flutuam como marionetes, também outra característica recorrente. Cria-se, de certa madeira, obras que são só molduras, momentos de suspensão, tal qual a bola flutuante de Jeff Koons. Na placa prateada, Nassar coloca bocal para lâmpadas. Assim, tal pintura se configura no enredo teatral de suas criações. Estamos no Brasil da caravana Holiday, como no filme de Cacá Diegues. O caráter alegórico se apresenta no momento em que o artista produz a transposição, silenciando o entorno. Cria-se um elemento intermitente de anúncio e promessa de felicidade e festa. Um artefato sem função. Curioso que o artista lida com formas planas, mas nos coloca diante de pórticos, sugerindo continuação, profundidade, perspectivas, cenas.

Em *Farmácia Brasil*, um guache sobre papel, Nassar produz uma pintura como a aresta de uma caixa. Sobre o fundo verde, vemos uma pequena cobra colorida e dois elementos, acima e abaixo. Em um deles, o uso do preto configura um buraco. Nos perguntamos, o que estaria por trás da pintura? Segundo o artista, ele havia visto uma matéria sobre uma exposição de Siron Franco, na qual apareciam, antas, cobras, “um zoológico fantástico”. Nassar, então, resolve imaginar Siron como um dono de circo em Goiás que havia encomendado caixas-viveiros para manter preso os animais: “Deveriam ter cor, decor e representação além de cumprir a função de viveiro. Dai a pintura -representação do animal e a pequena janela em losango no alto para permitir a ventilação, além da passagem de alimentos.” Estratégia pós-colonialista, Emmanuel Nassar retira e expõe imagens da natureza idílica num baú de curiosidades como teatro da brasilidade.



FARMÁCIA BRASIL, 1986
GUACHE SOBRE PAPEL
70 X 100 CM

Em outro objeto sem título, Nassar cria uma placa de forma losangular, de madeira revestida em fórmica. Segundo o artista, seria “uma espécie de artefato”. Em algumas obras, Nassar se apropria das imagens de tabuleiros, como os que encontramos em barracas de feira. Assim, podemos observar alguns trabalhos como vistas aéreas, tal qual nas imagens de Malevitch e Gerard Richter, por exemplo. A vista aérea contribuiu para a planaridade da pintura, assim como para caracterizar espaços a partir de placas-obstáculos, tão importantes na citada característica liminar. Nas extremidades, Nassar trabalha com pontos cardeais, potencializa imagens como mandalas ou pontos riscados de herança afro-brasileira. O preto da pintura, como em Ad Reinhardt e Frank Stella, é atualizado pelo interesse em um diário de campo, como On Kawara, sobre a brasilidade.

Emmanuel Nassar tem sua obra analisada e comentada por importantes críticos de arte no Brasil, a partir dos anos 1980. Em linhas gerais, os textos destacam a fronteira entre erudito e popular, a pluralidade de materiais, a ideia de apropriação, o sentido ornamental de suas obras. Enfatizam, também, a ligação do artista com os elementos da paisagem de Belém do Pará. Historicamente, situam Nassar nos interesses do construtivismo e da pop arte, deixando claro que, mesmo com a desestabilização da divisão categórica dos meios da arte, Nassar conseguiu fazer uma produção consciente e crítica, longe da ingenuidade folclórica embevecida por uma identidade nacional infértil.

Considerado pelo artista o primeiro vôo profissional para além das fronteiras de Belém, a exposição na galeria Macunaíma, Rio de Janeiro, em 1984, ganhara duas páginas na Revista Veja. Escrita por Casimiro Xavier de Mendonça, evidencia-se a possibilidade de o artista paraense conseguir ser local e, ainda assim, atingir leituras sem necessidade de legendas sobre as imagens:

“Sua pintura usa apenas a inesperada geometria de objetos insólitos para construir uma nova paisagem, em que poucos elementos sejam bem distribuídos no espaço. É desnecessário saber

algo sobre os brinquedos do Pará para perceber a força das suas telas”.

Stella Teixeira de Barros, para o catálogo da individual na galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro, em 1994, escreve sobre a possibilidade de ampliação do entendimento de pertencimento e identidade nacionais. Assim, destaca o “reduzidíssimo” material iconográfico utilizado pelo artista para configurar um “teatro do sistema cultural”, agregando sentimentos de ironia, perversão, “surtos desgarrados da condição amazônica”. Alerta, em outro sentido, sobre a hegemonia do modo de fazer dos grandes centros urbanos: “O maior perigo para os artistas que vivem em locais mais afastados do eixo Rio-São Paulo é a preocupação com as modas ou tendências que pensam comandar o rumo das artes. Não é esse o caso de Nassar”.

Tadeu Chiarelli, em texto para o ArtePará de 1997, ressalta a apropriação de “imagens e procedimentos estilísticos preexistentes” como base da produção de Nassar, colocando-o como um dos principais nomes da arte brasileira contemporânea. Destaca, também, o “sentido ornamental” nas produções do artista, “encontrado na arquitetura e nos artefatos de extração popular, encontrados em Belém e no Norte do país”. Como os outros críticos, Chiarelli faz

questão de ressaltar a não-ingenuidade de Nassar em, apenas, embevecer-se pela “pureza” e “criatividade” do povo. Assim, segundo o crítico, o artista estaria atento ao “esgotamento das linguagens plásticas eruditas”, oferecendo um olhar com “humor e ironia” sobre a herança construtiva e os dogmas racionalistas que assolaram parte da arte brasileira a partir da década de 1950. Das heranças construtivas e populares, Chiarelli realça que “o artista, na verdade, acaba zerando as duas linguagens, fazendo com que sua obra sobreviva como um poderoso e colorido curto-circuito nas engrenagens que ligam – e desagregam – essas duas tradições.”

Para a instalação *Bandeiras*, de Emmanuel Nassar no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1998, Agnaldo Farias interessa-se pela tensão que destrói a fronteira entre “os objetos reconhecidos como artísticos daqueles que não o são”. Depois de passar cinco anos resolvendo o que ia fazer com a pesquisa sobre as bandeiras paraenses, Nassar resolve que apenas as deslocaria para o espaço do cubo branco, colocando-as lado a lado em faixas do chão ao teto. Por isso, Farias observa este simples deslocamento de objetos, gerando significações profundas. “Emmanuel Nassar pertence à linhagem dos artistas que se detêm

sobre o mundo e dele recolhem a substância de sua expressão”, comenta o crítico. “Surpreende pelo vigor com que aos nossos olhos atualiza nosso desejo atávico de expressão diante da infinita riqueza do mundo.”

Ligia Canongia, para a individual do artista na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, em 2000, cria um texto de cunho polêmico. Discorda da suposta ingenuidade, afirmando que Nassar “realiza um trabalho mental, em que as fontes primitivas são processadas pelo pensamento e por comentários mordazes”. Assim, Canongia afirma que a ideia do artista “não parece ser o elogio da precariedade”. E, com isso, coloca o foco para uma surpreendente discussão formal, “o que a pintura de Nassar aponta, ao contrário, é para uma discussão essencialmente pictórica, para a possibilidade de se criar uma arte “pop brasileira”. A autora amplia tal discussão, colocando o mote da produção artística nacional, desde os 60. Para explicar a relação de lugares e conceitos tão distintos, EUA e Pará, Canongia pergunta e responde: “é possível pensar a arte pop fora do circuito industrializado e tecnológico?”. Sim, “o sentido da pop está nessa ironia à distância, na manipulação neutra da realidade, na mera apropriação das imagens emblemáticas do mundo burguês”.



Eram 12:02 do dia 13 de julho de 2010. Eu fazia a primeira tentativa de contato por Skype: “Oi, Nassar, você está aí?”. Estava diante de um pórtico, um *notebook*, território liminar, entre nós e o mundo. De tudo o que foi dito, poderia destacar que a pintura de Nassar trata, de fato, desta liminaridade, desta boca de cena: emissões de luz, ícones, estrelas brilhantes, ascensores, botões, chaves. Desejos eróticos e infantis. E se eu apertar, o que acontece? Queremos, cada vez mais, ver anúncios, Santa Teresa, de Bernini, a coluna de fumaça de Anish Kapoor, o sol de Olafur Eliasson, as igrejinhas de Guignard. Capturamos imagens soltas

como se invocássemos fantasmas. Nesta imanência, a materialidade só pode sucumbir, tudo vira sucata, tudo é transitório. É isso que faz com que a obra de Emmanuel Nassar ative questões muito mais ampliadas, ainda que seus olhos mirem barcos instáveis do rio Amazonas. A arte jamais se restringiu à tábulas rasas, mesmo que as tenha apresentado. O pensamento trata, sempre, de configurar galáxias, impossíveis de palpear. Por isso, nos resta a prestidigitação, a expectativa sobre o espetáculo, a voracidade de querer sempre mais. Depois de esperar até às 12:34, do fundo infinito e impessoal, a invocação se cumpriu.

english version

Emmanuel Nassar –
Cabocla¹ Engineering
Marcelo Campos

Rollers, circles, stars, flags, wind machines, Indigenous arrows, popular pieces of advertisement; to introduce Emmanuel Nassar’s painting could mean to deal with several areas of scientific knowledge, painting, architecture, art history, anthropology, engineering. But the belief that art is a talent destined to the illegal exercise of “all professions”, as he himself states, is the closest definition to the artist’s merits.²

Emmanuel Nassar was born in the Brazilian State of Pará, and became interested in art in a deviation of course in the moment of choosing a profession for college education. At eighteen, believing there were only three professions in the world, medicine, law and engineering, as in the samba by Paulinho da Viola³, he opts for the third, due to the influence of some friends. During the first winter vacations during the engineering course, Nassar travels to Europe and returns feeling he had

to change everything. “By sheer intuition”, he says, the transfers to architecture, and discovers in the plastic and drawing classes that he could be one of the best students. He graduates, makes some projects for friends and soon finds a job in an advertising agency, working as writer and art director. With this, the path to creation was open and, in a certain way, the unfolding of these interests offers him a doubled attention to the vernacular forms of advertisement, made by anonymous people, to the decorative courage of the most marginal places, from the suburbs and the backlands. Doubtlessly, Emmanuel Nassar found art in a borderline fissure between these professional activities, exercising his work as a clandestine, being “pushed towards art which is the illegal exercise of all professions”.

We can say that due to so many scientific inheritances, Nassar’s art is polyphonic. Architectural voices are invited to the geometric drawing of projectual shapes. Engineering is offered by the invention of machines, devices, disconnected apparatuses for impossible goals. And advertisement, taking possession of observations about autochthonous posters, permeates the whole creative extension of the artist. His paintings are like cinematographic angles taken from the streets, where everything seems to have been seen before. In conversation, the artist declared it is common someone say: “I saw a pile of small street market benches in Bahia (...) it really looked like your

1 A *caboclo* (or *caboco*, from *tupy kaa’boc*, ‘who came from forest’) is a person of mixed Brazilian Indian and white people ancestry. In Brazil, a *caboclo* is a specific type of *mestizo*.

2 All declarations by Emmanuel Nassar, between commas, were collected during an interview on July 13th, 2010.

3 “I was 14/ When my father called me (when my father called me) / And asked if I wanted to study / Philosophy, Medicine or Engineering / I had to be a doctor”. So begins the samba *14 anos*, composed by Paulinho da Viola.

work". We understand that one of the noblest tasks of the artist is to displace and rearrange such images, inserting them into new narratives. If we think along with Bourriaud, in the legacy left by Duchamp, we soon notice that, for Emmanuel Nassar to create is "to insert an object within a new context, to consider it as a character in a narrative"⁴.

To insert an object in a new context remits us directly to the ideas of collage, appropriation, ready-mades, so dear to the 20th century avant-gardes. Nevertheless, Nassar produces "paintings", with and without commas, in an expanded understand of this category. The already mentioned polyphony is once again present. As Rosalind Krauss says about the Cubist collage, each fragment forms a signal, installs places, and "from the very place where these signals are, the sound of voices emerge". When we think of works like *Arraial* [Country Fair] (1984), *Gran Circo Goiana* (1985), *Hollywood* (1987), we notice the "signal's circularity", inviting different voices, presented as paintings. Voices such as the wrapping of Hollywood cigarette boxes over film pellicle, provisory electric lamps connections forming a portico, a star centralized under an arch with a handle in the base of the painting. Therefore, lamp, handle, wrapping were not created by the artist. The artist, therefore, takes the codes of culture and sets them in motion, creating "original trajectories between signals", as Bourriaud says about the world of post-production⁵. When making an appropriation, Emmanuel Nassar makes painting; when painting, he makes an appropriation. In fact, it is in this fragmentary world, of images and

objects already finished, dissembled and remounted that the artist's painting thrives. In his artistic trajectory, he begins with drawing on paper, then painting and soon incorporates woods and cans, fragments, pieces of objects, sockets, wires, etc. A kind of logic is created in the collage of references, molding "the free visual signal to circulate within the pictorial space"⁶.

Such procedures could generate, and do indeed, a dissonant understanding about the well-behaved world of artistic rationality. Specially because we are dealing with geometric bases. Emmanuel Nassar takes art not as a self-referring logic, painting dealing about painting only, but as an investigative possibility of urban landscapes, formed by a set of post-produced images, mixed between the official and the farce. Nassar takes possession of signals that wish to install functions, propagate messages, sell products. "Fake gold takes the place of pure symbol"⁷. All ciphered, cut and pasted messages of his perambulations around the world are often presented simply over the thin profundity of a metal sheet, canvas or paper. Each signal sends us to other images, other depth of places and times. The hybridized post-modern epoch is evoked, since that in Latin America, as Clancini clarifies, modernity and post-modernity arrive together, either alternately or in concomitance. Nassar affirms: "I felt pleasure in surprising the spectator by replacing the Coca-cola logo by an açai berry sign".

It's Emmanuel Nassar who is speaking through the voice of others, the author occupying the place of a dead one, in Agamben's terms. But if for Picasso the problem is "Who

is speaking", as states Krauss⁸, for Nassar the appropriation is assumed when he recurrently signs the initials of his name in the works (E. N.). A mark, according to the artist himself. Like the signature of R. Mutt in Duchamp's Fountain, who is speaking there is a character, an "apprentice tourist", paraphrasing Mário de Andrade. Posters and boards are accumulated in these mentioned perambulations. Nassar places us before advertisings, billboards, porticos, doorways, and here we go along the path, trying to understand what is behind, which is the main scene, who are the actors, what is the plot. And nevertheless, in this collage of references, "we still have the right to ask, is this Picasso's voice?"⁹. Yes, it's Nassar's voice echoing in the images orbiting around the paintings. "The artistic question is no longer what new is there to be done?", but "what to do with this?"¹⁰

At the same time, in Emmanuel Nassar's paintings we are exposed to the sublime nobility of a monochrome, like the ones found in Mallarmé's empty page or in Barnett Newman's paintings. Swam and Sign. Color Field. However, Nassar does not deny "skill" and "ability". In his paintings, we find "theme", "drama", "narration", "touch", anti-monochrome topics. In Nassar, there are floating images, the world is indeed formed by "separated things", unsure of a unity¹¹. Separated things form symbols. The artist reprograms loose miniatures over broad backgrounds, often of a single color. Flat backgrounds, but with a play of light and shadows

or appropriations of objects glued on the canvas. Painting still dealing with planarity? No. Differently from Greenberg's precepts, Nassar accepts both the Kitsch and the Vanguard. Planarity comes, above all, from the observation of street ads, as a pop strategy. Nevertheless, we are dealing with a peripheral Brazil that accepts the challenge of building a handmade publicity. One of the beauties we find the backland cities, like Juazeiro do Norte, in the State of Ceará, is the painting of handmade logo marks, credit cards, as if there was not an option for industrial plotting. Nassar's values such aesthetics of handmade posters. A frail differentiating limit between design products and paintings is created. A difference that permeates the history of Modernist painting, from Matisse to Rothko, from Tarsila do Amaral to Rubens Guerschman. Painting's planarity, evoked as a solution for art's autonomy before cultural policies, created a beautifully erratic trajectory through the hands of Jasper Johns, Volpi, Guignard. With this, figure and background install a semantic, allegoric and symbolic play despite the theoreticisms of art criticism. Rodrigo Naves, in his poetical essay on Volpi's painting, affirms the presence of a "singleness of matter"¹², of whitewashed colors, of the blue found on the walls of popular houses. This, besides liberating the artist from dogmatic expectations that claimed a Neoplasticist location for him, places him in subjectivity, in a total solitude before his Brazilian colleagues. Nassar's painting, along with Delson Uchôa's, re-inaugurates the discussion about the erratic singleness of popular abstraction. A multicultural geometry, filled with mixed ethnical inheritances, like in a *cabocla* engineering.

4 BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, São Paulo: Martins, 2009, p. 22.

5 Idem, p.14.

6 KRAUSS, R. *Os papéis de Picasso*, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 34.

7 Idem, p. 40.

8 KRAUSS, op. cit., p. 55.

9 Idem, p. 57.

10 BOURRIAUD, op. cit., p. 13.

11 MCEVILLEY, Thomas. A La busca de lo primordial por medio de La pintura: o icono monocromo. In: *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad Del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007, pp. 37s.

12 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo: Editora Ática, 2001, p. 181.

Nassar is interested in post-industrial manufacture, showing that in the periphery of industrialized forms, there are indications, disguises, where the hand of the subject remains anonymous, like in the industry, but present in imperfect traces, revealing the deficiency generated by the abandonment of large scale production. Beauty may reside in the precariousness of this understanding of design. Emmanuel Nassar calls this by "patrimony", being interested in creating a kind of "Brazilian visual dictionary". About these devices recurrent in bandstands, street markets, roads, he states: "we should have watchers beside them to protect them, because they represent our country's wealth. They can't remain in the vague environment of memory, without being documented".

In 1982, during a creativity crisis, the artists produced a work that became emblematic for his future choices. Already selling figurative drawings in Belém do Pará, Nassar couldn't recognize himself in nothing he was doing – a crisis that drag on during the whole decade of the 1970's. "I felt I was a dam of ideas", he says.

"I had all colors and constructions in my mind... but I hadn't yet started the work... then I decided to build the *Receptôr* that would be a kind of device, through which I would receive the messages of the works I had to do".

Receptôr [Receptcolor] is made of wires, nails, colored metal sheets, soda lids, like the ones found in light boxes or sound and mixing tables, so much disseminated today, in Belém in the so-called "equipment parties". Nassar created one of his "cabocla engineering devices" in order to receive messages and good ideas. Of the art object he made a totemic shaman in search of signals. Taking possession of used objects, the artist found that "this culture of use

implies a profound transformation in the statute of the art object", as states Nicolas Bourriaud¹³. On the object basis, Nassar assumes his Tropicalist portion and writes: "solar energy".

Study of the Works

In the Mac de Niterói collection we see eight works by Emmanuel Nassar. In these works the dignity conveyed to ordinary images and commonplace products is highlighted. In this way, to the pop inheritance of Warhol and Johns a handmade impression is added. Also, several elements characterizing such devices are presented. Lamp sockets, latches, coulisses seem to want to set these objects in use. This observation places the pieces in a kinetic perspective, but the movement doesn't happen. We move toward discoveries that activate archeological understandings, a set of artifacts that had their use value appropriated by painting. Such interest became present in art history, for instance, when Duchamp denied painting. It was the "interiorization of mass production", states Yves-Alain Bois, "that lead to Duchamp's aversion to painting and the invention of the readymade"¹⁴. Therefore, there is something of positively contradictory in Emmanuel Nassar's paintings and objects. They are works that accept the transitory nature of materials and of information, but that are seduced by painting's expectation of posterity.

About this "seduction" becomes even more evident, in works such as *Brasileiros* [Brazilian Men] and *Brasileiras* [Brazilian Women], the interest for flags. We may say that the logic of flags permeates almost all images: miniature symbols, identitary colors, geometric forms. The

13 BOURRIAUD, op. cit., p. 17.

14 BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 280.

images are destined to a reading, at once swift and lasting. There are games between pairs of images, twin elements where that which is presented may or may not be repeated. Such is the logic of flags. Perhaps only during the military dictatorship Brazilian artists dealt so frequently with this national symbol. Today, after the interest of Pop, the ethnographic, post-colonialist regard analyzed by Hal Foster, the flags are resumed in works like the ones by Fred Wilson and Jimmie Durham.

In *Brasileiros* and *Brasileiras* there is a reference to the obligatory distinction between "male" and "female" in public bathrooms signs. At the same time, we have the semi-circle and the colors of the national flag. Nassar comments on the anecdotic construction of the work.:

"... I had a contract with the Gallery Saraninha. And when I visited Rio, I meet Victor [Arruda] and Zé Roberto [his brother] in the gallery. In one of these occasions, I think it was Satamini who told me, or else he was present, that he entered a restaurant on a road and found billboards like those. During that time, the president Sarney used to address the people, in his discourses, with a characteristic "Brazilian men and Brazilian women"... we had a good laugh... and I decided to materialize the joke"

In a way, Nassar's art, by working with symbols, congregate them into similar categories, but, obviously, dealing with different situations. To reduce the figures places the images in another place, besides already being displaced from their original environment to painting, the figure, orbiting over the canvas, in fact occupies the place of memory, like the balloons carrying the thoughts of cartoon characters.

About his interest for flags, Nassar comments that in 1993 he visited a museum in Bonn, Ger-

many, where there was an exhibition of flags of African tribes: "I was quite impressed; it was an exhibition of an anthropological character". Then, he observes such objects with a mixture of European symbols and African landscapes: "medieval castles with giraffes, a lot of reds, yellows and blacks". About the images, Nassar highlights "the perfect synthesis of the meeting between two cultures". Once in Belém, the artist starts to research the flags of the cities of Pará, noticing some similarities: "the flag of Santarém carries a medieval castle surrounded by two pirarucu fishes gee, it was the portray of our desire to be a Portugal". In this way, the idea of using flags was incorporated to the artist's interests. They are often abstract images, but they need not to be explained, they touch straightly the feelings of passion, revolt, colonialism. Also, in the very change from Abstract Expressionism to Pop, the artists dealt with it, sometimes satirizing the infertile separation between abstract and figurative.

Among the works of the Mac de Niterói collection, there is an untitled object manufactured in mixed technique with aluminum, acrylic paint on wood, lamp socket, nails. It forms an arch. Its color is mainly the aluminum gray. Simple. Minimum. In a way, Robert Ryman went through the same capacity of reducing images to minimum palettes, being a "reductionist without being severe"¹⁵. Nassar creates, once again, a relation with porticos, which are present, for instance, in *Arraial* [Country Fair], a painting of 1984, or *Altar*, of 1992. In country fairs, according to the artist, there are always porticos. For anthropology, a threshold state is the state where subjects are located between two sensations. In trances,

15 DANTO, Arthur C. *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 58.

for instance, they would be the moment of incorporation. Nassar's paintings keep great proximity to this threshold characteristic. They are warnings, a borderline between different worlds, and announcement of frontiers. Obviously, we could list several dichotomies, already analyzed: popular and erudite, precarious and noble, among others. But the intention is at the border, poststructuralist, since the artist does not maintain any purity in his researches. At the same time, we are before an entryway, as we see in churches, circuses, theaters and recurrent precarious practices as countryside diversions. The elements float as marionettes, also another recurrent characteristic. In a way, works that are only frameworks are created, moments of suspension, like Jeff Koons' floating ball. On the silvery board, Nassar places a lamp socket. In this way, such painting is configured in the theatrical plot of his creations. We are in Brazil of the Holiday caravan, like in Cacá Diegues' movie. The allegorical character is presented in the moment when the artist produces the transposition, silencing the surroundings. An intermittent element of annunciation and promise of happiness and celebration is created. An artifact with no function. It's curious that the artist deals with flat forms, but places us before porticos, suggesting continuation, depth, perspective, scenes.

In *Farmácia Brasil* [Pharmacy Brazil] a gouache on paper, Nassar produces a painting as the edge of a box. Over the green background, we see a small colorful snake and two elements, above and below. In one of them, the use of black configures a hole. We ask ourselves: what is behind the painting? According to the artist, he read an article about Siron Franco's exhibition, in which "a fantastic zoo", with tapirs and snakes, was depicted. Nassar, then, decides to imagine Siron Franco as the

owner of a circus in Goiás who had commissioned farm-boxes in order to keep the animals. "They should have color, décor and representation, besides meeting the demand of being cages. Thus the representation-painting of the animal and the small lozenge window on the top to allow for ventilation and the passage of foodstuff". A post-colonialist strategy, Emmanuel Nassar removes and exhibits images of idyllic nature inside a box of curiosities as the theater of Brazilianness.

In another untitled object, Nassar creates a lozenge board made of plastic laminated wood. According to the artist, it would be a "kind of artifact". In some works, Nassar takes possession of images of boards, as the ones we find in street-market stands. In this way, we can observe certain works as aerial views, like those of Malevitch and Gerard Richter, for instance. Aerial views contributed to the planarity of painting, as well to characterize spaces departing from obstacles-boards, so important for the mentioned threshold character. In the extremities, Nassar works with cardinal points, potentializes images such as mandalas or crossed points from an Afro-Brazilian legacy. The painting's blackness, as in Ad Reinhardt and Frank Stella, is actualized by the interest in a field diary, as in On Kawara, about Brazilianness.

Critical commentary Marcelo Campos

Emmanuel Nassar's work has been analyzed and commented by important art critics in Brazil, especially from the 1980's onwards. In general lines, these essays stress the borderline between the erudite and the popular, the plurality of materials, the idea of appropriation, the ornamental character of his works. They emphasize, as well, the artist's ties with elements of the landscape of Belém do Pará. Historically, they locate Nassar in the interests of Constructivism and Pop Art, making it clear that, even with the disestablishment of a categorical division between art mediums, Nassar is able to contribute with a critical and conscious production, quite far from a folkloric naïveté fascinated by an infertile national identity.

Considered by the artist the first professional adventure beyond the borders of Belém, the 1984 exhibition at the Macunaíma Gallery in Rio de Janeiro merited two pages of the *Veja* magazine. Written by Casimiro Xavier de Mendonça, the text makes clear the possibility of the artist from Pará being able to be at once regional and convey meaning without the need of

"His painting only employs the unexpected geometry of unusual objects in order to build a new landscape, in which very elements are well-distributed in space. It's not necessary to know more about Pará's toys to perceive the strength of his canvases".

Stella Teixeira de Barros, for the catalog of the solo exhibition at Thomas Cohn Gallery, Rio de Janeiro, 1994, writes about the possibility of expanding the understanding of belongingness and national identities. In this way, she stresses

the "extremely reduced" iconographic material employed by the artist in order to configure a "theater of the cultural system", adding feelings of irony, perversion, "harrowed episodes of the Amazonic condition". She also points out, on the other hand, to the hegemony of the larger urban centers: "The greatest danger to the artists who live in places distant from the Rio-São Paulo axis is the concern with trends or tendencies that may dictated the direction of the arts. This is not Nassar's case".

Tadeu Chiarelli, in an essay for *ArtePará* in 1997, highlights the appropriation of "pre-existing stylistic images and procedures", as the basis for Nassar's production, appointing him as one of the main artists of contemporary Brazilian art. He also highlights the "ornamental character" of the artist's works, "found in popular architecture and craftsmanship of Belém and the country's Northern region". As the other critics, Chiarelli points out to Nassar's non-naïveté, not buying in to a supposed "purity" or "creativity" of the people. In this way, according to the critic, the artist was aware of the "exhaustion of the erudite plastic languages", offering a regard filled with "humor and irony" to the constructive inheritance and rationalistic dogmas that infested part of Brazilian art since the 1950's. From both constructive and popular legacies, Chiarelli stresses that "the artist, in reality, ends up zeroing in both languages, preserving his work as a powerful and colorful short-circuit in the gears that connect – and dissociate – these two traditions."

For Emmanuel Nassar's 1998 installation *Bandeiras* [Flags] at the Museum of Modern Art of São Paulo, Agnaldo Farias speculates about the tension that destroys the border between "those objects recognized as artistic and those that are not". After spending five years thinking about what he would do with the re-

search of Pará's flags, Nassar decides simply to place them within the space of the white cube, displaying them side by side in stripes from the floor to the ceiling. For this reason, Farias notices that this simple displacement of object, generation deep significations. "Emmanuel Nassar belongs to the lineage of artists who observe the world and extract from it the substance of their expression", comments the critic. "His work surprises us with the vigor with which to our eyes it updates our atavistic drive of expression before the wealth of the world".

Ligia Canongia, for the artist's 2000 solo exhibition at the Laura Marsiaj Gallery in Rio de Janeiro, creates a somewhat polemic text. She disagrees with a supposed naiveté, stating that Nassar "produces a mental work, in which primitive sources are processed by thought and sarcastic commentaries". In this way, Canongia affirms that the artist's idea "doesn't seem to be an apology of precariousness". And, with this, places the focus on a surprising formal discussion: "Nassar's paintings point, on the contrary, to an essentially pictorial discussion, to the possibility of creating a Brazilian Pop art". The author expands such discussion, elaborating on the theme of Brazilian artistic production since the 1960's. In order to explain the relation between so distant places and concepts, the US and Pará, Canongia asks and answers: "is it possible to think of pop art outside an industrialized and technological circuit?" Yes, "the sense of Pop is found in this long distance irony, in the neuter manipulation of reality, in the mere appropriation of emblematic images of the bourgeois world".

◆◆◆

It was 12:02pm of July 13th, 2010. I was making my first attempt to contact him via Skype:

"Hi, Nassar, are you there?" I was facing a portico, a notebook, a threshold territory, between us and the world. Of all that was said, I could highlight that Nassar's painting deals, indeed, with such threshold, such entryway: emissions of light, icons, brilliant stars, lifters, buttons, keys. Erotic and puerile desires. And if I push the button, what would happen? Ever more we want to see annunciations, Saint Teresa by Bernini, Anish Kapoor's smoke column, Olafur Eliasson's sun, Guignard's small churches. We capture loose images as if we evoked phantasms. In this immanence, materiality could only succumb, everything turns into waste, and it's all transitory. This is the element that allows Emmanuel Nassar's work to activate broader issues, even if his eyes are looking at unstable boast on the Amazon river. Art was never restricted to a tabula rasa, even if it had presented it. Thought is always concerned in configuring galaxies, impossible to touch. For this reason, we are left with prestidigitation, the expectation of the spectacle, the voracity of wanting ever more. After waiting until 12:34pm, from the impersonal and infinite background, the invocation was attended.

referências bibliográficas

[bibliographical references]

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, São Paulo: Martins, 2009.

CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Ediciones Akal, 2002.

DANTO, Arthur C. *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona: Paidós, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*, São Paulo: Iluminuras, 2006.

MCEVILLEY, Thomas. *De la ruptura al "cul de sac": arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*, São Paulo: Editora Ática, 2001.

FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI

PRESIDENTE
Marcos Sabino Braga Ferreira

SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO
Ivan Macedo

SUPERINTENDENTE CULTURAL
Francisco Aguiar

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

DIRETOR GERAL
Guilherme Bueno

SECRETÁRIA
Joseane Rocha

CHEFE DA DIVISÃO DE ACERVO
Márcia Muller

CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE
Nice Mendonça
Márcia Ferreira
Juliana Assis

CHEFE DA DIVISÃO DE ADMINISTRAÇÃO
Luís Rogério Baltazar

DESENVOLVIMENTO CULTURAL
Suély Balo

ASSISTENTES ADMINISTRATIVOS
Amanda Wanis
Josiane Scalabrim
Marcelo Henrique

TÉCNICO DE INFORMÁTICA
Carlos Souza

TELEFONISTAS
Helena Melegari
Thiago Salgado

ASSISTENTES DE LIMPEZA
Adilza Quintanilha
Claudia Marins
Elisabete Costa
José Cordeiro Sobrinho
Kátia Silva
Luiz Vicente
Margarete Costa
Maria Verônica dos Santos
Paula de Souza
Roseni Viana
Sebastiana Neves

BILHETERIA
Luiz Henrique Martins
Simone Reis

LOJA
Claudia dos Santos
Maria de Lourdes Rossi

ZELADORES
Alessandro Santos
Alessandro Rosa
André Luiz de Souza
Eduardo Peres
Eliseu Ferreira
Gelvan Alexandre
Israel Barreto
Leandro Nascimento
Luís Damásio
Marcelo Barbalho
Robson de Moura
Severino Rômulo de Oliveira
Ubirajara Cordeiro

TÉCNICO EM EDIFICAÇÕES
Charles Santos

ENCARREGADO DE MANUTENÇÃO
Pôncio Pereira

MANUTENÇÃO
Carlos Ramos
Getúlio da Silva
Givaldo Falcão
José Carlos Souza
Luiz Fernando Carrazedo
Marcos André
Rosemir de Aguiar
Valdo Nogueira

CHEFE DA DIVISÃO DE ARQUITETURA
Sandro Silveira

ARQUITETAS
Michele Coyunji
Paulete Fonseca

CHEFE DA DIVISÃO DE ARTE EDUCAÇÃO
Márcia Campos

PRODUTORA CULTURAL
Fernanda Fernandes

ARTE EDUCADORES
Eduardo Machado
Igor Valente
Leandro Crisman

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Marcus Vinícius Vergosa

CHEFE DA DIVISÃO DE MUSEOLOGIA
Angélica Pimenta

MUSEÓLOGAS
Cristina Moura Bastos
Roseane Novaes

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Thiago Pinheiro

CHEFE DA DIVISÃO DE TEORIA E PESQUISA
Leda Abbês

BIBLIOTECÁRIO
Alan RamosASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Adriana Ross

ASSISTENTE DE PESQUISA
Juliana Lanhás
CONSULTORIA DE GESTÃO MUSEAL
Telma Lasmar

MÓDULO DE AÇÃO COMUNITÁRIA

COORDENAÇÃO
Márcia Campos

COORDENADORES DE OFICINAS
Eduardo Machado
Eliane Carrapateira
Rodrigo Paes
Sandro Silveira

INSTRUTORES DE OFICINAS
Elielton Queiroz
Josemias Moreira

ASSISTENTES ADMINISTRATIVOS
Cristiano de Oliveira
Viviana Garcia

ESTAGIÁRIA DA BIBLIOTECA
Raquel Freitas

ASSISTENTE DE LIMPEZA
Heitor Victor

ZELADORES
Douglas Araújo
Maurício Sousa
Raphael Lima
Roberto de Jesus

AGRADECIMENTOS

João Leão Sattamini
Sylvia Sattamini
Anna Maria Niemeyer
Associação de Amigos do
Museu de Arte Contemporânea
Escola de Artes Visuais
do Parque Lage



MAC
DE NITERÓI

Mirante da Boa Viagem, s/nº
Boa Viagem Niterói, RJ
tel/fax [55 21] 2620 2400 /
[55 21] 2620 2481
mac@macniteroi.com.br
www.macniteroi.com.br

HORÁRIO DE VISITAÇÃO
De terça a domingo, das 10 às 18h

VISITAS MEDIADAS PARA GRUPOS
Agendamento pelos telefones
[55 21] 2620 2400 /
2620 2481 ramal 29
[Divisão de Arte Educação]

CATÁLOGO

AUTOR/ORGANIZADOR
Marcelo Campos

PRODUÇÃO
Suély Balo

ASSISTÊNCIA
Amanda Wanis

PROJETO GRÁFICO
Dupla Design

REVISÃO E TRADUÇÃO
Renato Rezende

FOTOGRAFIA
Paulinho Muniz

AGRADECIMENTO
Emmanuel Nassar



PARCEIROS INSTITUCIONAIS





Patrocínio



PETROBRAS

conexão
artes
visuais
MINC FUNARTE PETROBRAS

Realização



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
MINISTÉRIO DA CULTURA

