E EMMANUEL NASSAR N

FRANCISCO ALVES

E

EMMANUEL NASSAR

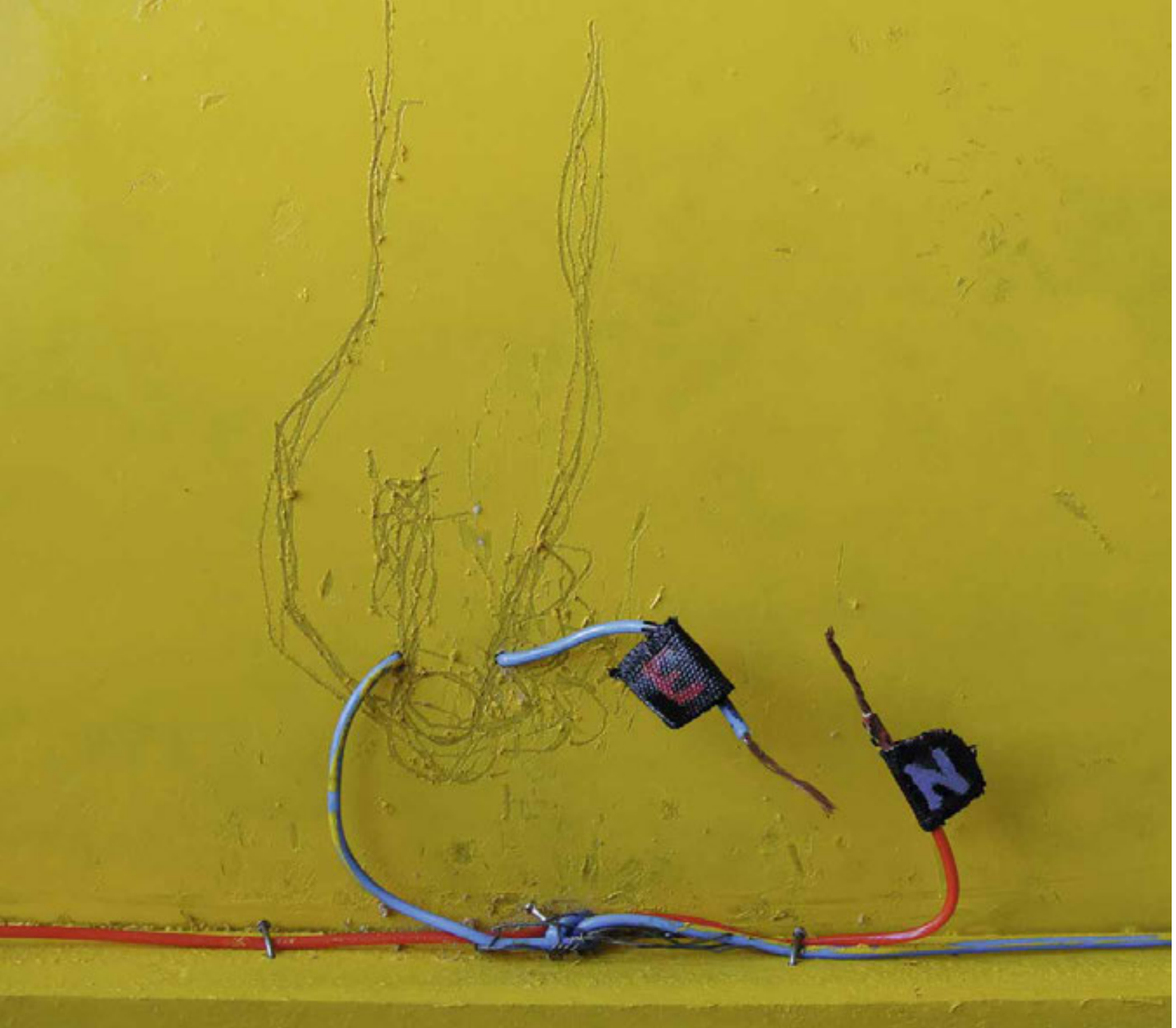
TADEU CHIARELLI

GALERIA **MILLAN**

Patrocínio

F/NAZCA
SAATCHI & SAATCHI

APOIO PREFEITURA DE
SÃO PAULO - LEI 10.923/90



SUMÁRIO
INDEX

05 **APRESENTAÇÃO**
INTRODUCTION

17 **EMMANUEL NASSAR: UMA CONDUTA CONSUMIDORA CRÍTICA**
EMMANUEL NASSAR: A CRITICAL CONSUMER BEHAVIOUR

185 **CRONOLOGIA CRÍTICA**
A CRITICAL CHRONOLOGY

210 **TEXTOS CRÍTICOS SELECIONADOS**
SELECTED CRITICAL WORKS

213 **LINKS**

213 **COLEÇÕES E ACERVOS PÚBLICOS**
PUBLIC COLLECTIONS

214 **PRÊMIOS SELECIONADOS**
SELECTED PRIZES

215 **CRÉDITOS**
CREDITS

F/NAZCA
SAATCHI & SAATCHI

“ Já se vai quase uma década desde a primeira parceria entre a F/Nazca e as galerias de arte contemporânea de São Paulo.

A expectativa otimista era que a ideia tivesse boa acolhida. Oito anos depois, há de se comemorar não só o sucesso da empreitada, mas também as identidades descobertas no caminho.

Verdade seja dita – há razões para tanto. Em que pesem as enormes diferenças entre arte e publicidade, ambas têm raízes na mesma fonte: a sensibilidade para o presente.

E, se a arte serve de referência para a criação publicitária, não é menos verdade que o artista vive num mundo movido, em grande medida, pela publicidade.

É com imenso prazer que convidamos vocês a viajar agora, em parceria com a Galeria Millan, pela obra de Emmanuel Nassar.”

Mario Gallo

Almost a decade has passed since the first partnership between F/Nazca and São Paulo’s modern art galleries.

We hoped optimistically that the idea would be well received and eight years later we can celebrate not only the success of the undertaking but also the individual identities that have been discovered along the way.

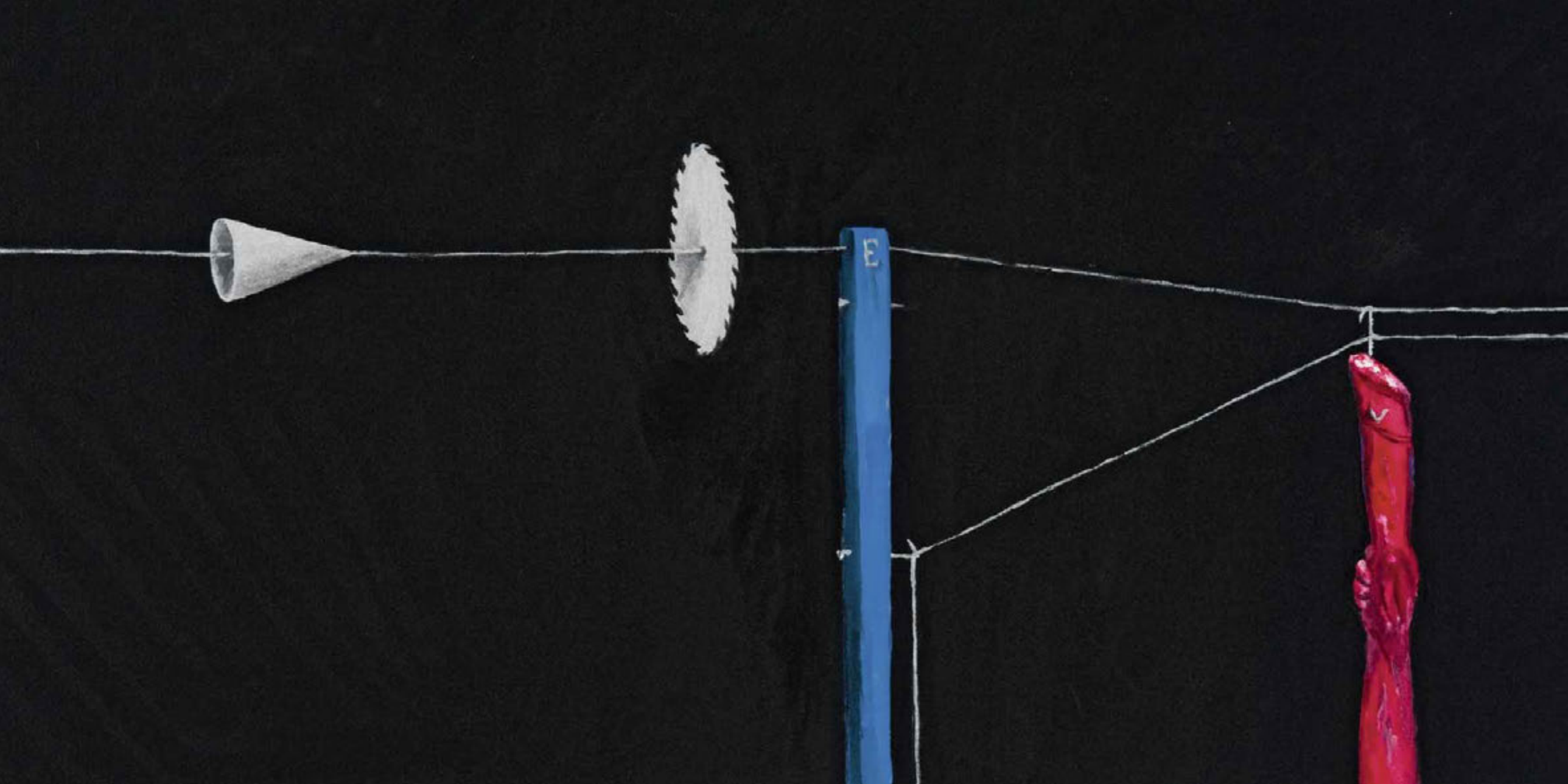
If truth be told – there are reasons for this. In spite of the huge differences between art and advertising, both have their roots in the same place: a feeling for the present.

And if art is a reference point for the creations of advertising, it is no less true that the artist lives in a world that is to a great extent motivated by publicity.

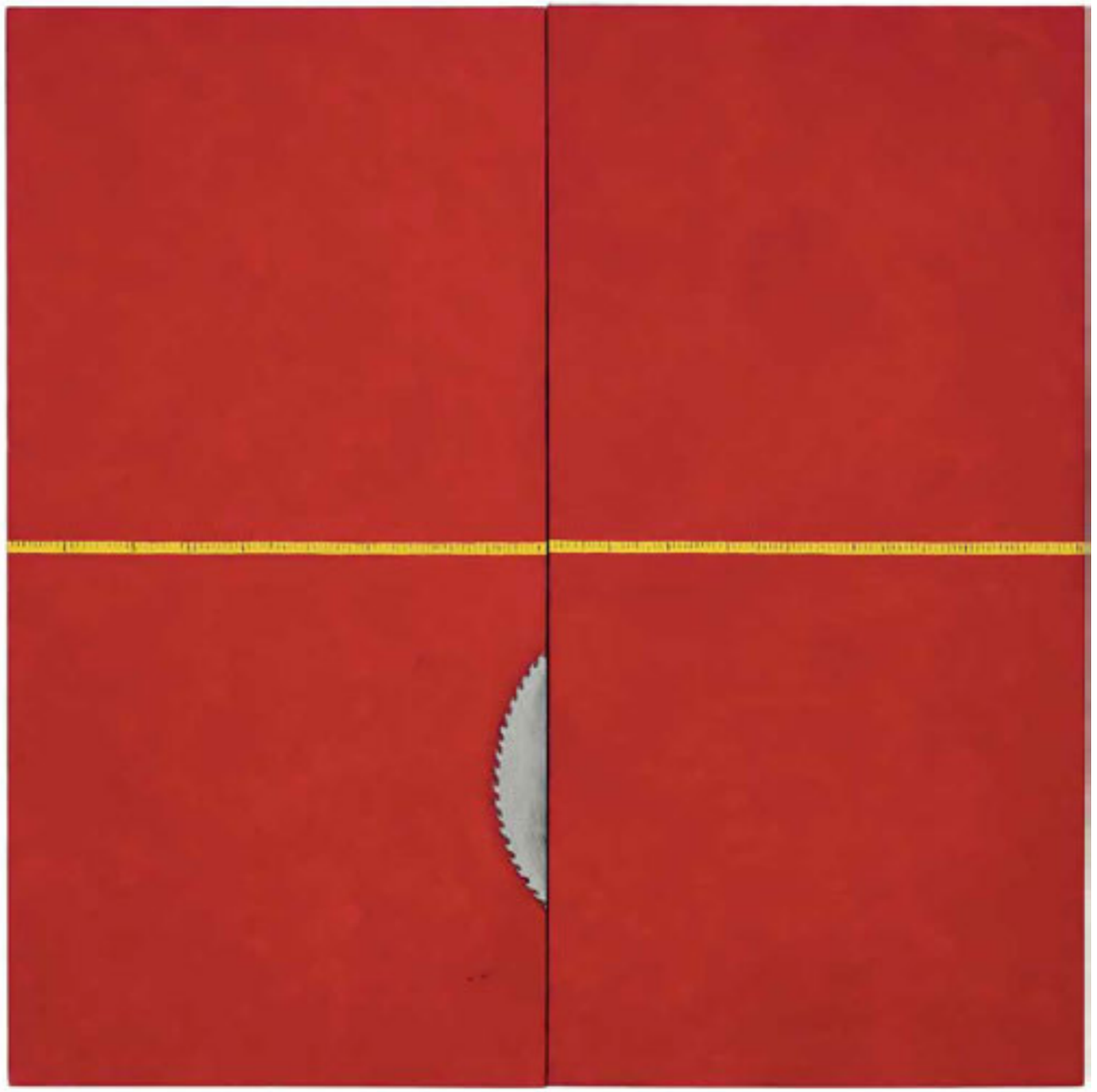
It is with the greatest pleasure that, in partnership with the Galeria Millan, we now invite you to take a journey through the work of Emmanuel Nassar.

Mario Gallo

A Fachada 1989
Obra produzida para a 24ª Bienal de São Paulo, 1989
A work produced for the 24th São Paulo Biennial, 1989
Tinta industrial sobre chapas metálicas (Industrial paint on metal)
350 x 1000 cm



EMMANUEL NASSAR 97



EMMANUEL NASSAR: UMA CONDUTA CONSUMIDORA CRÍTICA[1]

TADEU CHIARELLI 2011

Para muitos, a produção de Emmanuel Nassar chega a ser desconcertante: obras que se assemelham a pinturas, mas feitas a partir de pedaços modulados de placas de metal usados para propaganda – riscados, corroídos, e sem nenhum sinal aparente de intervenção manual do artista – que Nassar combina e recombina (muitas vezes no computador, a partir de fotos digitais), até chegar a um resultado que mais o agrada e ao cliente (um colecionador ou um curador, não importa); pinturas que se assemelham a fotografias modernas, de detalhes de objetos ou ornamentos populares; fotografias que se assemelham a pinturas modernas de detalhes de objetos ou de ornamentos populares; obras em tecido, que parecem bandeiras; bandeiras que mais parecem obras em tecido.

EMMANUEL NASSAR: A CRITICAL CONSUMER BEHAVIOUR[1]

For many people, Emmanuel Nassar's work is disconcerting: it contains works that look like paintings but are made up of shaped pieces of metal sheets used in advertising – scratched, corroded and without any apparent sign of having been worked on by the artist – which Nassar combines and re-combines (often on the computer, working from digital photographs) until he achieves the result that he and his client (whether a collector or museum curator, it makes no difference) find most pleasing; paintings that look like modern photographs of details of common objects or ornaments; photographs that look like modern paintings of common objects or ornaments; works on fabric that look like flag, and flags that look more like works of art on fabric.

The comment above could be expanded with more examples of Emmanuel's curious way of populates the modern art world, eroding as far as possible the frontiers between art and anti-art artwork, and during this process putting to the test the complicity of other components of the circuit and the complacency of the ordinary observer.

These characteristics, which are noticeable in much of the artist's recent production, are the result of a matured process of choosing between certain characteristics that have been appearing throughout his career.

A relação acima poderia se estender com mais exemplos dessa maneira peculiar como Emmanuel povoa o circuito de arte atual, esgarçando até o limite as bordas entre arte e arte antiarte, testando, nesse processo, a cumplicidade dos outros componentes do circuito e a complacência do espectador comum.

Essas características visíveis em grande parte da produção recente do artista são resultado de um processo maturado de escolha entre algumas características que foram aparecendo ao longo de sua carreira.

Se hoje em sua obra essa característica desconcertante é mais pronunciada, é importante pontuar que ela nem sempre esteve sozinha, pois Nassar nunca agiu apenas por essa via. Embora hoje ela tenda a ser predominante, houve períodos em sua carreira em que essa atitude fria e crítica perante a sua produção e ao circuito de arte convivia com outras atitudes do artista perante o próprio trabalho. Em sua produção de algum tempo atrás era comum, por exemplo, ao lado dessa atitude que hoje caracteriza sua produção, encontrar trabalhos em que o artista tentava estabelecer certa dimensão lírica e, portanto, "expressiva", outros em que ele reivindicava a dimensão autoral dos trabalhos que produzia, enfim, uma série de procedimentos que – como veremos – tentava reagir contra a atitude que aos poucos ia se impondo, e que transformaria sua obra mais em um comentário crítico sobre os esquemas que a nutriam do que propriamente na afirmação de uma singularidade artística tradicional.

Este texto não pretende traçar todo o percurso de Nassar, explicitando quando e como essas características surgem e como vão se sobrepondo. Meu foco é apenas estabelecer uma interpretação desse fenômeno para, quem sabe, aumentar ainda mais o desconforto que muitos experimentam quando se colocam frente ao trabalho do artista.

Como uma interpretação, os parágrafos que se seguem dizem respeito a como eu percebo e cravo significados a determinados aspectos da trajetória de Nassar, nem sempre convergindo para o que o próprio artista pode pensar sobre determinados aspectos de sua produção e atitudes concretas que tomou em relação ao circuito da arte. Neste sentido, assumo toda responsabilidade sobre o que, neste texto, haverá tanto de documento quanto de ficção.

Serra 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
180 x 180 cm

If this disconcerting characteristic is more accentuated in his current work, it is important to point out that it had never existed in isolation, since Nassar has never taken that route alone. Although it seems to be dominant today, there have been periods in his career when this cold and critical attitude towards his work and the art world has coexisted with other attitudes of his towards his own work. For example, some time ago it was common to find, alongside this attitude which is today typical of his production, works in which he was trying to establish a certain lyrical and therefore 'expressive' dimension, others in which he reclaimed the authorial dimension of the material he was producing, in short, a series of procedures which – as we shall see – were an attempt to react against the attitude which was gradually imposing itself and which would turn his work into more of a critical commentary on the systems that fed it than an actual affirmation of traditional artistic originality.

This text does not attempt to describe the whole of Nassar's career, explaining when and how these characteristics appear and how they superimpose themselves on each other. I shall concentrate only on setting out an interpretation of that phenomenon in order to perhaps increase even more the discomfort many people feel when they look at this artist's work.

As an interpretation, the following paragraphs describe how I perceive and attach meanings to certain aspects of Nassar's career, not always agreeing with what the artist himself may think about certain aspects of his production and certain specific attitudes that he has about the art world. In this case I take full responsibility for what this text contains that is both documentary and fiction.

Inicio partindo da seguinte premissa: hoje Emmanuel Nassar está ligado a uma atitude comum nas artes visuais desde Marcel Duchamp. Observando sua produção nesses últimos anos percebe-se que ele não mais se identifica com a figura tradicional do artista que produz seu trabalho a partir de uma conjugação entre o pensar e o fazer. Emmanuel, portanto, pode ser caracterizado como um "artista-editor"[2], aquele que seleciona e reordena as coisas e as imagens do mundo, devolvendo-as com outras possibilidades de significação.

O estudioso alemão Boris Groys, no ensaio "El artista como consumidor"[3], aponta algumas questões que irão ajudar na interpretação da trajetória de Nassar. Em primeiro lugar, o autor defende que mais do que um produtor, o artista é hoje "um consumidor de coisas anonimamente produzidas já em circulação em nossa cultura"[4], cabendo-lhe decidir, escolher e combinar esse universo de coisas a partir de um olhar crítico sobre o mesmo, atitude típica de quem consome, de quem escolhe um produto e não de quem o produz.

Essa inversão do papel do artista atual – antes um produtor que colocava o seu produto ao escrutínio do público, hoje um consumidor que escolhe e age sobre o já existente, exercendo, portanto, a crítica – teria desdobramentos significativos que Groys desenvolverá por todo o interessante ensaio. No entanto, creio que para os propósitos desta interpretação caberia apenas guardar o seguinte dado: esse artista-editor, para escolher as imagens ou coisas que vai tomar como suas, está assumindo não apenas uma postura em relação àquilo de que se apropria, mas também em relação aos resultados que desenvolverá a partir desse processo, e ao circuito que os receberá.

Como sabemos, Emmanuel Nassar não está isolado dentro dessa vertente, no âmbito da arte contemporânea no Brasil. A integram artistas como Nelson Leirner, Farnese de Andrade, Hudnilson Jr., Alfredo Nicolaiewsky e diversos outros que – por meio das mais diversas escolhas críticas que desenvolveram ou desenvolvem das coisas do mundo – ampliam em muito as possibilidades da arte do país, hoje em dia.

Tomando esse quadro mais geral como base – ou seja, ser um artista-editor é quase que uma "condição" nos dias de hoje, e que no Brasil existe em atuação uma série de artistas com esse espírito crítico –, seria interessante agora proceder a uma espécie de desnudamento dessa condição crítica, ou do seu aparecimento dentro da trajetória de Emmanuel Nassar, pontuando os mecanismos que ela colocou em prática durante seu processo paulatino de amadurecimento enquanto editor do mundo, moldado pelas suas relações com o circuito da arte.

I start from the following premise: Emmanuel Nassar is today linked to an attitude in the visual arts that has been commonplace since Marcel Duchamp. If we observe his recent production we see that he no longer identifies himself with the traditional figure of the artist who produces his work based on the link between thinking and doing. Emmanuel can therefore be described as an 'artist-editor'[2] of the kind that selects and rearranges the objects and images of the world, giving them back to us filled with alternative possible interpretations.

In his essay "The Artist as Consumer"[3] the German academic Boris Groys points to certain questions that may help to understand Nassar's career. Firstly the writer states that, rather than a producer, the artist today is "a consumer of things that have been anonymously produced and are already circulating within our culture"[4] and must decide, choose and combine this universe of things based on a critical view of it, an attitude which is typical of the person consuming and choosing a product, and not of someone who makes a product.

This reversal of role on the part of the modern artist – who was previously a producer who submitted his work to public scrutiny and is now a consumer who chooses and works on what already exists, thus exercising a critical faculty –came to have significant consequences that Groys develops throughout his interesting essay. I believe however that for the purposes of this interpretation we need only remember the following point: in order to choose the images of things he will take as his own, this artist-editor is taking on a position not only in relation to that which is appropriating, but also in relation to the results he will achieve based on this process, and in relation to the environment that will receive them.

As we know, Emmanuel Nassar is not alone in this branch of modern art in Brazil. It also includes artists such as Nelson Leirner, Farnese de Andrade, Hudnilson Jr., Alfredo Nicolaiewsky and various others who – by means of the most widely differing critical choices that they have developed or are developing from among worldly objects – are greatly expanding the range of possibilities for art in Brazil today.

Taking this more general picture as a basis – in fact, being an artist-editor is almost a precondition for being an artist in Brazil today, where a number of artists who have this critical spirit are working – it will now be interesting to move onto a kind of unveiling of this critical precondition and its appearance within Emmanuel Nassar's career, pointing out the mechanisms it has created during his gradual process of maturation as an editor of the world, shaped by his relationships with the art world.

Como mencionado, Nassar nem sempre agiu como um consumidor crítico das imagens ao seu redor. Ou seja, nem sempre ele teve consciência dessa condição e mesmo quando ela foi emergindo, muitas vezes Nassar se utilizou de procedimentos para suprimir ou, pelo menos, diminuir aquela condição. Em retrospecto, nota-se em sua trajetória momentos em que ele, de fato, parecia acreditar na força expressiva de seu trabalho como expressão de uma autoria pura, mesmo que, já naquela época, operasse dentro de um quadro bastante peculiar de apropriação.

Nassar, desde o princípio, usou como base de sua produção dois vetores ou dois universos imagéticos que embora se desenvolvam em paralelo, e possuam alguns pontos em comum, persistem distanciados: a cultura visual da Amazônia – sobretudo aquela do estado do Pará e, especificamente, de sua capital, Belém – e a tradição construtiva da arte ocidental do século XX, incluindo aqui algumas de suas excelentes desinências brasileiras.

A motivação inicial que levou Nassar a optar pela exploração da primeira das duas matrizes encontra-se na cena cultural de Belém nos anos 1980, quando surgiu a necessidade de que os artistas eruditos locais plasmassem, fizessem migrar para suas respectivas produções a riqueza da cultura visual criada pela população mais pobre de Belém.

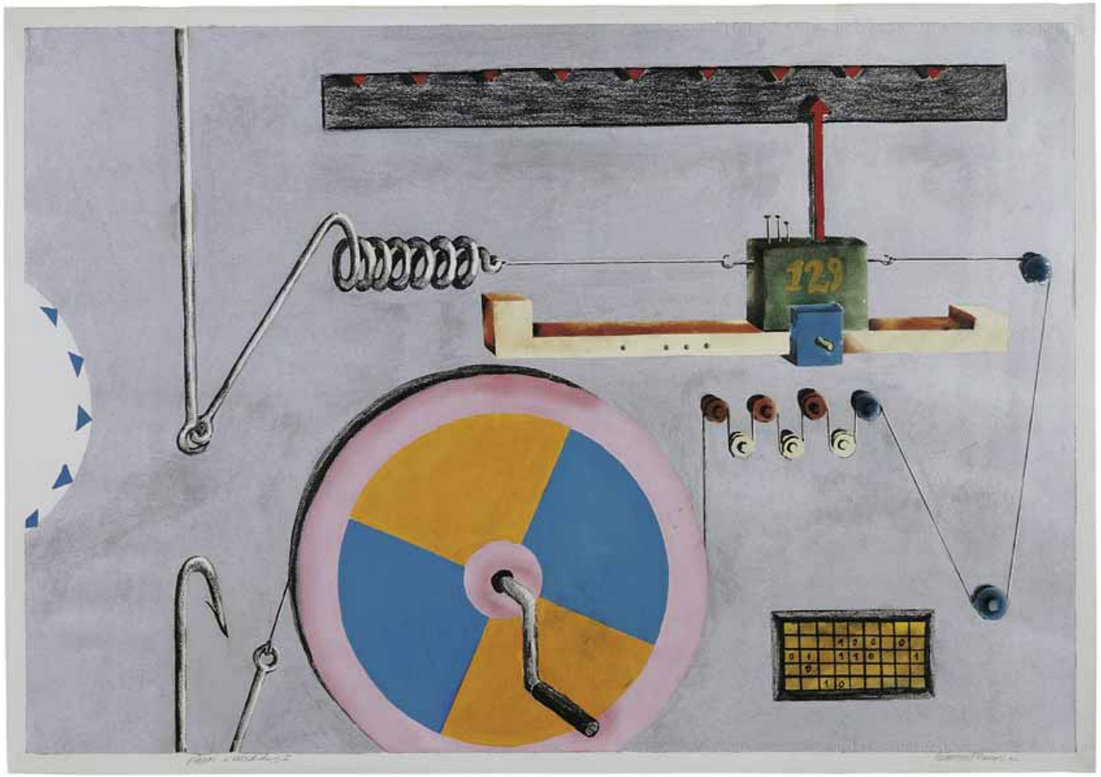
Pertencente a um grupo de filhos da terra e da classe média local, sensível ao entorno social e ligado às artes, essa demanda impeliu a ele e a alguns outros então jovens artistas da cidade a uma ação que, apesar de existir faz tempo (desde os românticos dos séculos XVIII e XIX), pode ser entendida também como uma espécie de "operação duchampiana" (desculpem o anacronismo), uma "operação de consumo", para usarmos a terminologia cunhada por Boris Groys: o artista erudito percebe um manancial de estímulos à sua sensibilidade, vinda da produção das camadas populares ao seu redor. Frente a essa fonte supostamente pura da "verdadeira" visualidade autóctone, ele deverá tomá-la como base para a constituição de uma obra que, embora concebida para circular em um universo culto, possui como suprema justificativa o fato de ser inspirada na "verdade" da população.

As we have already mentioned, Nassar has not always acted as a critical consumer of the images around him. That is, he has not always been aware of this situation and even when it was developing Nassar often used processes to suppress or at least diminish that situation. In retrospect, we can see in his career moments when he really seemed to believe in the expressive force of his work even if at that time he was already working within quite a particular framework of appropriation.

From the very beginning Nassar has based his production on two vectors or two pictorial universes which, although they develop in parallel and have some points in common, remain at a distance from each other: the visual culture of Amazonia – above all that of the state of Pará and specifically its capital, Belém – and the constructive tradition of 20th-century Western art, including some of its excellent results within Brazil.

The initial motivation that led Nassar to choose to explore the first of these two sources is found in the cultural environment of Belém in the 1980s when the need arose for local professional artists to shape and incorporate into their respective production the wealth of visual culture created by the poorer sections of the population of Belém.

As a member of a group of local people from the middle-class, sensitive to surrounding society and connected to the arts, Nassar, along with certain other young artists from the town, felt impelled to take a course of action which, although it had existed for some time (since the Romantics of the 18th and 19th centuries), could also be understood as a kind of 'Duchampian operation' (pardon the anachronism), a 'consumer operation', to use a term coined by Boris Groys: the professional artist sees a source of stimuli for his senses that arises from what is produced by the ordinary people around him. Faced with this supposedly pure source of 'real' native vision he must take it as the foundation on which to construct work which, although devised to circulate within a cultured world, takes for its main justification the fact of having been inspired in the 'truth' of the people.



Pesos e Medidas 1982
Pintura sobre papel [Acrylic on paper]
70 x 100 cm

Esse tipo específico de apropriação dos estímulos visuais de uma classe social pela outra, de uma cultura pela outra, possui inúmeros exemplos, tanto no Brasil quanto no exterior, e não apenas no âmbito das artes visuais. No caso brasileiro, esse tipo de apropriação – ou de expropriação, para alguns – em alguns períodos ganhou foros de necessidade absoluta.

Em muitas obras do início de sua carreira, Nassar parecia dar provas de acreditar nessa missão e, em grande parte dos resultados conseguidos no âmbito de suas pinturas daquela época, ele demonstrava resultados positivos quanto ao esforço de trazer para o universo da arte contemporânea brasileira certos índices notáveis de uma visualidade de cunho popular, típicos da sua região natal.

Em várias das telas que produziu sob esse desígnio inicial nota-se a ausência mais precisa de qualquer índice autoral, capaz de sinalizar para o fato de que quem teria produzido aquelas pinturas teria sido o próprio Emmanuel Nassar. O processo de apropriação era tão perfeito que o anonimato das matrizes apropriadas parecia ter sido transferido sem nenhuma interferência para o resultado da apropriação.

É interessante notar que, frente a esses resultados, Nassar, talvez inseguro da virtual perda de autoridade sobre os resultados de sua ação, consciente ou inconscientemente busca procedimentos capazes de reverter esse quadro.

Mas como resolver o impasse? Usar expedientes para criar estilemas de autoria supostamente inequívoca a partir, por exemplo, de uma gestualidade sôfrega, bem ao gosto "expressionista", estava fora de pauta, sob pena de macular o caráter bidimensional, tão característico das matrizes apropriadas. A solução encontrada por Nassar em alguns trabalhos foi, então, agregar ao campo pictórico suas iniciais: E. N., letras que, também planas, ao mesmo tempo em que se adequavam ao caráter bidimensional geral das composições, chamavam para si, resgatavam para o artista a propriedade do resultado da operação de apropriação. Tranquilo agora podia ficar Nassar, tranquilo podia ficar o circuito, pois, afinal, passava a ter certeza de que o objeto à sua frente emulava conscientemente a matriz popular não sendo, portanto, e absolutamente, a produção de um anônimo qualquer.

There are innumerable examples of this particular kind of appropriation of visual stimuli by one class from another, by one culture from another, both in Brazil and abroad, and not only in the visual arts. In the case of Brazil, this type of appropriation – or, some would say expropriation – has gained the status of being an absolute necessity.

In many works at the beginning of his career Nassar seemed to show signs of believing in this mission and in many of the results he achieved in his painting at that time he showed positive results in terms of the effort to bring to the world of modern Brazilian art certain important elements of the way that ordinary people typical of his native region see the world.

In several canvases that he produced under this early influence we find a more definite absence of any indication of authorship to show that the person who had produced those paintings was in fact Emmanuel Nassar. The appropriation process had been carried out so well that the anonymity of the appropriated structures seemed to have been seamlessly transferred to the result of the appropriation.

It is interesting to note that, faced with these results Nassar, perhaps feeling insecure at the virtual loss of authority over the results of his actions, is consciously or unconsciously looking for methods that can reverse this situation.

But how can the impasse be resolved? Using expedients to create supposedly unequivocal stylistic signatures of authorship based for example on a voracious system of gestures in the 'expressionist' manner was out of the question for fear that it should contaminate the two-dimensional nature that was so characteristic of the appropriated structures. The answer Nassar found in some work was therefore to include in the pictorial field his initials: E.N., letters which were also flat and which, at the same time as they conformed to the general two-dimensional nature of the compositions, drew attention to themselves and, for the artist, rescued his essential self from the result of the appropriation activity. Nassar can now rest easy, the art world can rest easy, because it is now clear that the object before them consciously emulates the framework of the popular without however being completely the production of some anonymous person.

Após uma série de obras que seguia a mimetizar em telas o universo visual que o cercava, Nassar, parece, não demorou a perceber que a maneira como se apropriava daquilo que via, ao mesmo tempo em que tornava evidente a origem primeira de suas fontes visuais (o extrato popular), trazia índices que aludiam àquela outra tradição, ao outro manancial já enunciado: a vertente construtiva internacional que, no Brasil, possuía resultados poderosos (Niemeyer, concretos e neoconcretos, Volpi, Schendel e outros). A maioria de suas pinturas, de fato, mesmo enfatizando a primeira matriz, ou justamente por isso, fazia transparecer certas soluções de cunho construtivo, passíveis de serem ligadas a uma categoria da produção artística brasileira e latino-americana que, a partir dos anos 1970, ficou conhecida como "geometria sensível", cunhada pelo crítico Roberto Pontual[5]. De fato, muito da produção de Nassar em seus primeiros anos de carreira sinalizava para certo "lirismo geométrico", quer pelo uso propositadamente ingênuo das cores, pelo traçado errôneo das linhas e outros procedimentos.

A percepção dessa possibilidade de conexão entre o popular e o erudito, no entanto, logo começou a ser contaminada pela dimensão crítica, já aludida aqui, que rebaixaria no artista a soberania daquela, digamos, inicial presunção romântica.

Parece que foi justamente o fato de Emmanuel Nassar nunca ter sido um romântico (ou, pelo menos, não o tempo todo), que lhe permitiu ir percebendo que, mais do que a expressão de uma síntese entre o popular e o erudito, sua produção era uma espécie de comentário ou constatação sobre os pontos em comum passíveis de serem traçados entre ambas. Essa compreensão retirou do artista a crença de que era possível, nos anos 1980/1990, evocar possibilidades de qualquer tipo de nativismo de derivação romântica que não beirasse o kitsch ou, no limite, a má-fé.

After a series of works that continued to mimic the world around him, it seems that Nassar did not take long to realise that the way in which he appropriated what he saw, while making clear the primary origin of his visual sources (the world of the people), showed indications alluding to that other tradition, the other source that has been referred to: the international constructivist source which had such powerful effects in Brazil (Niemeyer, concretists and neo-concretists, Volpi, Schendel and others). In fact most of his paintings, even when they emphasise the first creative framework, or perhaps precisely because of that, reveal certain constructivist solutions that can be linked to a category of post-1970 Brazilian and Latin American artistic production that became known as 'sensitive geometry', a term coined by the critic Roberto Pontual[5] in fact, much of Nassar's early production had a tendency towards a certain 'geometrical lyricism', either by the deliberately naive use of colour or by incorrectly drawn lines and other methods.

The perception of this possibility of a connection between the everyday and the academic, however, soon began to be contaminated by the critical aspect we have already alluded to that would place the artist in the power of that original, shall we say, Romantic assumption.

It seems that it was precisely the fact that Emmanuel Nassar had never been a Romantic (or at least not always) that allowed him to realise that his work was more than an expression of a synthesis between the everyday and the academic; it was a kind of commentary or statement about common points that could be used to link both elements. Understanding this helped the artist to believe, in the period from 1980 to 1990, it would be possible to explore the possibilities of any type of nativism deriving from Romanticism that did not tip over into kitsch or, worse still, bad faith.

And how did Nassar realise that his work could be taking this dangerous path if he had not realised it at an early stage? I believe that what must have helped to speed up this realisation was the gradual understanding of the structure he was using to produce most of his canvases: using the rectangular shape of painting in his head – the same shape as the viewfinder of a camera, it may be said in passing – while looking for the everyday structures around him,

E como Nassar teria percebido essa dimensão perigosa que sua produção poderia estar trilhando sem que em um primeiro momento ele tivesse se dado conta? Creio que o que deve ter contribuído para o acelerar dessa percepção tenha sido a compreensão paulatina do esquema que ele usava para a produção da maioria de suas telas: tendo a forma retangular da pintura na cabeça – a mesma forma do visor de uma máquina fotográfica, diga-se de passagem – Nassar, à procura das matrizes populares do seu entorno, recortava mentalmente determinados detalhes de ornamento presentes nos mais variados objetos populares que o cercavam, jogando-os no formato da tela. Ao exercer essa apropriação – literal ou metafórica, dependendo de cada obra em particular – o que ele fazia era transplantar aqueles estímulos visuais populares para a grande tradição da pintura ocidental. E dentro desse universo, qual a tradição a que aquela operação feita por ele de imediato se associava? A tradição da pintura de teor construtivo, "sensível" ou "lírico", pouco importa, pois, de uma maneira ou de outra, qualquer solução sempre estaria conectada àquela tradição.

É interessante que, a partir dessa percepção (que, com certeza, não foi imediata, mas processada a partir de várias pinturas, entremeadas de exercícios alienados do próprio esquema que se desenvolvia), Nassar vai enfatizar a contradição que percebia entre essas duas matrizes, pela exacerbação de certos cacoetes hauridos nos ornamentos populares (certas soluções plásticas cambaias, "amadoras" aqui já mencionadas), que, ao contrastarem de forma gritante com o rigor construtivo que a própria estrutura das telas exigia, conferiam um sabor diferente às suas telas, colocando-as entre o popular e o erudito, sem, contudo, configurar uma síntese entre as duas tradições apropriadas pelo artista.

Tal "sabor diferente" era, de fato, o condimento crítico e bem-humorado que Nassar fazia aderir às suas telas. Parece que era esse condimento que permitia que o artista estabelecesse um distanciamento entre essas duas matrizes, e mais, um distanciamento frente àquela necessidade – de resto falsa – de constituição de uma poética unificadora e pacificadora das diferenças entre o erudito e o popular, a demanda, como foi mencionado, que motivara os primeiros vagidos de Nassar como artista.

Se tal distanciamento já é passível de ser percebido em algumas pinturas de início de carreira, é preciso afirmar que a recepção de sua produção junto ao meio artístico de Belém e do restante do país careceria do mesmo distanciamento.

Nassar was mentally snipping out certain details of ornamentation found in the most varied array of everyday objects around him, and throwing them into the arrangement on the canvas. While he carried out this appropriation – either literal or metaphorical, depending on each particular work – what he was doing was to transfer those visual stimuli from the world of ordinary people into the great tradition of Western painting. And within that universe what was the tradition associated with the operation he was carrying out? It is not important whether tradition of constructivist painting is 'sensitive' or 'lyrical', because in one way or another, any solution would always be linked to that tradition.

It is interesting that, based on that perception (which was definitely not an immediate one but which emerged in various paintings interspersed with exercises alienated from the very system that was developing), Nassar would emphasise the contradiction he saw between those two sources by exaggerating certain impulses that had been absorbed into everyday ornaments (certain 'amateur', unstable plastic solutions already referred to here) which, when contrasted shockingly with the constructivist discipline the structure of the canvases demanded, gave his paintings a unique flavour, placing them between the ordinary and the academic without, however, creating a synthesis between the two traditions the artist had appropriated.

This 'unique flavour was in fact the critical and good-humoured seasoning that Nassar gave to his pictures. It seems that this was the seasoning that allowed the artist to create a certain distance between these two frameworks and also a distancing from that need – actually a false one – to create a poetic that would unite and appease the differences between the everyday and the academic, the need, as we have seen, that had produced Nassar's first utterances as a newly-born artist.

If this distancing may already be seen in some of the paintings from the beginning of his career, it has to be said that the reception of his work by the artistic world of Belém and the rest of the country would not show that same distancing.

Mãodrian 1994
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 180 cm

Se Nassar, com o passar do tempo, e pela análise do processamento de sua produção, parece ter recebido esses resultados com um misto de satisfação e ironia (afinal, o artista sempre é o primeiro receptor de sua própria obra), a crítica especializada, em geral, recebeu sua produção de maneira crédula: finalmente, um artista brasileiro que sintetizava o popular e o erudito, conseguindo assim – em pleno final do século XX! – produzir uma arte brasileira, mesmo.

Embora ainda pouco estudada, essa exigência por uma arte brasileira "típica" existe desde a Academia Imperial de Belas Artes, no século XIX. Apesar da inexistência de uma história da crítica de arte no país, é possível detectar essa demanda como aquela de mais longa duração dentro do debate artístico local, fenômeno que, das discussões iniciais nas reuniões da congregação da Academia, extravasou para as colunas de jornais, para os livros, para várias produções artísticas durante os séculos XIX e XX e – passados quase dois séculos – ainda encontra ressonâncias no debate atual sobre arte no Brasil.

Nesse sentido não é estranho associar o interesse de constituição de uma arte erudita pautada em matrizes populares da Amazônia, em meados dos anos 1980, como mais uma manifestação daquele desejo já antigo entre nós. E não estranha, portanto, a recepção positiva da produção de Nassar que rapidamente, rompeu os limites de sua região para ser aceita em São Paulo e no Rio de Janeiro – os centros artísticos e culturais mais dinâmicos do Brasil naquela época.[6]

Voltando à história de Nassar, dá-lhe índices dessa recepção positiva: convites para individuais no sul do país, para mostras coletivas de arte brasileira no exterior, aquisição de suas pinturas por colecionadores e museus de prestígio.

Recepcor 1980
Esmalte sintético sobre madeira e chapa de metal
[Synthetic enamel on wood and metal]
30 x 40 cm

If, with the passing of time and the analysis of his work, Nassar seems to have received these responses with a mixture of satisfaction and irony (after all, the artist is always the first to see his own work) specialist critics in general accepted his production happily: at last, a Brazilian artist who brought together the ordinary and the academic, thus managing – right at the end of the 20th century! – to produce a genuinely Brazilian form of art.

Although it has not yet been very much studied, this demand for a 'typical' form of Brazilian art has existed since the days of the Imperial Academy of Fine Arts in the 19th century. Despite there being no history of art criticism in Brazil, we may detect this demand within that which had existed for a longer period within the national debate on art, a phenomenon which, from the first discussions in meetings of the Academy's experts, spilled over into the columns of newspapers, into books, into various artistic productions during the 19th and 20th centuries and – after almost 200 years – still finds echoes in the modern debate about art in Brazil.

Thus it is not strange to see interest in creating academic art based on everyday sources from Amazonia in the mid-1980s as one more sign of a desire that had already existed for a long time in Brazil. And it is therefore not strange to observe the positive reception given to Nassar's work as he broke away from his regional limitations to be accepted in São Paulo and Rio de Janeiro – the most dynamic artistic and cultural centres in Brazil at that time.[6]

To return to Nassar's story, evidence of this positive reception is found in invitations to hold one-man shows in the south of Brazil, to participate in group exhibitions of Brazilian art overseas, and the acquisition of his paintings by prestigious collectors and museums.

Essa recepção tão positiva, ao invés de apaziguar as relações contraditórias que Nassar mantinha com suas pinturas, serviu para acirrá-las. Se por um lado é possível perceber um Nassar satisfeito, produzindo suas "geometrias sensíveis", seus "neoconcretos do Pará" para um público ampliado e sequioso de novos exemplares de sua poética tão "original" e "brasileira", por outro nota-se como aquela dimensão crítica começa a ganhar outros tons de radicalidade.

E essa radicalidade ganha força, na medida em que o artista, ao mesmo tempo em que amplia sua consciência crítica a partir do acirramento de certos procedimentos usados em suas estratégias de apropriação, a transfere para a maneira como se relaciona com o circuito de arte.

Um exemplo que talvez sintetize grande parte dessa situação nova foi a maneira como Nassar resolveu o problema do envio de suas obras para participarem da exposição "15 artistas brasileiros", no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1996, mostra sob minha responsabilidade. Ao invés de cuidar para que sua produção fosse enviada de Belém para São Paulo dentro de todo o rigor hoje requerido para o transporte de obras de arte, Nassar optou por enviá-la sem nenhum tipo de cuidado especial.

Lembro-me que a explicação dada pelo artista na época estava ligada ao fato de que aquelas obras, por estarem impregnadas da proveniência (real ou metafórica) vernacular, podiam viajar muito bem sem cuidados especiais de preservação. Qualquer dano que viesse a ocorrer seria tranquilamente absorvido, integrando-se real e conceitualmente a elas.

Claro que essa atitude pode ser creditada, em um primeiro momento, à sua personalidade bonachona, tranquila, "nortista" – diríamos nós, preconceituosos brasileiros do sudeste. No entanto, existe uma lógica implícita nesse procedimento do artista que não é nem um pouco bonachona: os objetos transportados como carga comum apenas ascenderiam ao *status* de obras de arte ao adentrarem o espaço do museu para serem expostos como tal. Nesse caso, a crítica ao seu próprio trabalho estava atrelada à crítica ao sistema da arte como um todo.

Instead of easing the contradictory relationships Nassar had with his paintings, this very positive reception only exacerbated them. If it is possible on the one hand to find a satisfied Nassar producing his 'sensitive geometries' and 'neo-concretisms from Pará' for a large public that was anxious to see new examples of his poetic imagination that was so 'original' and 'Brazilian', on the other hand we see how that critical aspect began to acquire other shades of radicalism.

And this radicalism gained strength as the artist, while broadening his critical awareness based on the stimulus of certain procedures used in his appropriation strategies, transfers it into the way in which he relates to the art world.

An example which perhaps summarises much of this new situation was the way in which Nassar solve the problem of sending his works to be part of the *15 Brazilian Artists* exhibition in the São Paulo Museum of Modern Art in 1996, a show which I organised. Instead of being careful about sending his work from Belém to São Paulo with all the precautions required today in transporting works of art, Nassar chose to send it without any kind of special provision.

I remember that the explanation he gave at the time concerned the fact that, because those works were permeated with a (real or metaphorical) vernacular provenance, they could travel very well without any special protective measures. Any damage that might happen would be cheerfully absorbed and be effectively and conceptually integrated into them.

Obviously this attitude may at first sight be attributed to his easy-going, happy-go-lucky 'North-country' personality – as we prejudiced Southeastern Brazilians might say. However, there is a logic implicit in his behaviour that is not in the least easy-going: those objects that were transported as ordinary goods would only rise to the status of works of art on entering the museum premises to be exhibited as such. In this case, the criticism of his own work was shackled to the criticism of the art system as a whole.

Aqueles objetos que, a partir do ingresso no museu começariam a ser contemplados como supostas sínteses entre as matrizes popular e erudita, até minutos antes não passavam de prosaicos objetos, talvez retirados de suas funções como muros ou paredes. Sínteses de duas estéticas ou comentários sobre os limites da arte contemporânea? Síntese entre duas estéticas ou frutos de uma escolha particular do olhar do artista sobre o mundo para chamar a atenção de todos para como o circuito de arte (aqui incluindo o próprio olhar de Nassar como um de seus integrantes) era capaz de tornar visíveis e apreciáveis esteticamente objetos que, fora dele, não passariam da categoria de objetos prosaicos, frutos da cultura material de uma população quase sempre miserável e excluída?

Esse conflito presente na atitude de Nassar em relação às obras enviadas ao MAM – a escolha e imediata eleição das formas à condição de arte e o concomitante tratamento das mesmas como objetos comuns – perpassará toda a trajetória do artista a partir de então.

Em algumas situações esses vetores se inverterão. Em outra ocasião, ainda no MAM de São Paulo, Nassar ofereceu à doação uma série de bandeiras de municípios do estado do Pará que, reunidas pelo artista – a partir de uma solicitação feita por ele, via imprensa, a todos os municípios daquele estado – formariam a instalação *Bandeiras*, hoje na coleção do Museu.

Sem dúvida teria sido o olhar de Nassar o responsável por ter percebido, no rol de bandeiras que simbolizavam as cidades paraenses, as qualidades estéticas que reuniam características tanto das matrizes popular quanto erudita, caras ao artista. No entanto, no meio daquele grupo de bandeiras – segundo declaração de Nassar – algumas haviam sido criadas por ele.

Como entender mais essa atitude do artista perante seu trabalho e o circuito de arte? Nassar poderia ter feito *Bandeiras* apenas com bandeiras conseguidas por meio de sua campanha. Sua ação seria bem recebida pelo circuito (como o foi, na verdade). Ou então, poderia ter concebido a instalação apenas com bandeiras concebidas por ele mesmo, mas com características típicas das bandeiras municipais (o que o artista faria anos mais tarde, em 2010). Mas por que infiltrar falsas bandeiras no meio de bandeiras reais?

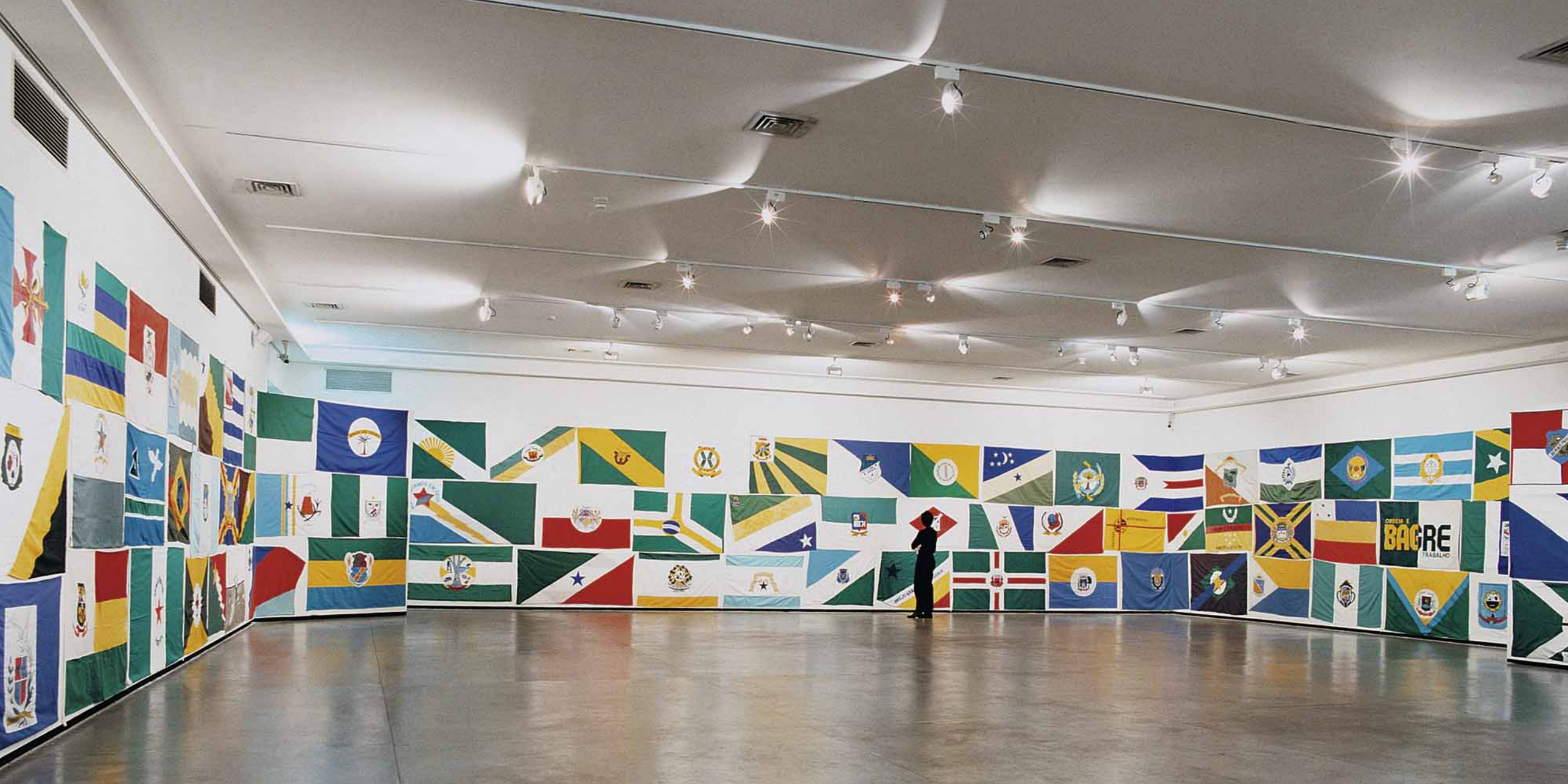
Until a few moments earlier, those objects which, on entering the museum would begin to be seen as alleged syntheses between the ordinary and the academic sources, had been no more than prosaic objects that had perhaps been withdrawn from their functions as walls. Were they the syntheses of two types of aesthetic or were they commentaries on the limits of modern art? Were they the synthesis of two types of aesthetic or the fruits of a particular selection from the artist's view of the world in order to draw everyone's attention to the way in which the art world (here we include Nassar's own view, as one of those belonging to it) was able to make visible and aesthetically appreciable objects which, outside the museum, would simply be prosaic, the products of the material culture of people who are almost always wretched and excluded?

This conflict in Nassar's attitude to the works he sent to the MAM – his choice and immediate selection of shapes he considers to be art and the subsequent treatment of them as common objects – would become part of the artist's whole career from that time on.

There were some situations in which these directions would be reversed. On another occasion, also at the São Paulo MAM, Nassar offered to donate a series of municipal flags from the state of Pará that he had collected – after he had issued an appeal through the press to all the municipalities of that state – to create an installation entitled *Bandeiras* (Flags) which is today in the Museum's collection.

Obviously it was Nassar's world view that had enabled him to realise, by means of the series of flags symbolising the towns of Pará, the aesthetic *qualities that bring together characteristics of ordinary as well as academic sources that are dear to the artist. However, within that group of flags – according to Nassar's account – there were some that he had invented.*

How can we gain further understanding of this attitude of the artist to his work and the art world? Nassar could have made *Bandeiras* only from the flags he had received as a result of his appeal. This action would have been well received by the art world (as in fact it was). Or he could have developed the installation using only flags designed by him but with characteristics typical of municipal flags (something he would do at a later date, in 2010). So why should he include false flags among the real ones?


ORDEM E
BAGRE
TRABALHO

Dentro de uma lógica própria, Nassar estava dando sinais cada vez mais claros de que, a partir de sua própria experiência no circuito de arte, era possível tensionar até a exaustão a cumplicidade e a complacência do circuito de arte, agindo por meio de ardis que obrigavam os interessados a revisarem, a cada trabalho apresentado por ele, suas respectivas noções sobre os limites da arte contemporânea.

Uma provocação ainda mais violenta do artista ocorreu durante sua retrospectiva, exibida em três capitais do país, entre 2003 e 2004.[7] Na mostra, ao lado das instalações e pinturas que pontuavam alguns dos momentos considerados mais significativos de sua carreira, o artista apresentava uma série de fotografias.

A provocação não estava, por certo, no fato de Nassar apresentar as fotografias. Retrospectivas também podem ter o papel de servir como palco para a apresentação de certos aspectos desconhecidos do profissional em foco. O que sem dúvida podia ser visto como uma provocação era a maneira como as fotos eram apresentadas: medindo 100 x 150cm, e dispostas com todo o rigor museográfico requerido, dividiam com os outros trabalhos ali dispostos o interesse do público em conhecer a arte de Nassar.

Mas por que mostrar aquelas fotos que rivalizavam com as pinturas, não apenas pelas dimensões e montagem "artística" dos dois grupos, mas também pelo fato de explorarem os mesmos motivos? Quem teria vindo primeiro, as pinturas ou as fotografias? Teriam sido estas últimas as bases de inspiração para as primeiras ou vice-versa?

Acima, ao me referir à estratégia de captação do entorno empregada por Nassar, frisei que ele sempre foi consciente da forma retangular da tela, igual àquela do visor da câmera fotográfica. O que estava ali subentendido é que o olhar de Nassar, aquele que elege aquilo que deve ou não ser resgatado do universo de estímulos que o cerca, é fundamentalmente fotográfico, ou seja, codificado por esse instrumento de ver o mundo.

Within his own logic, Nasser was giving increasingly obvious signs that, based on his own experience in the art world, it was possible to stretch to the limit the complicity and complacency of the art world working by means of the tricks that made those who were interested re-think their respective ideas on the limits of modern art with each work he showed.

One of the artist's even more extreme provocations came about during his retrospective exhibition that was shown in three state capitals in Brazil between 2003 and 2004.[7] In that exhibition, alongside installations and paintings that indicated periods felt to be the most significant ones in his career, the artist showed a series of photographs.

The provocation certainly did not arise out of the fact of Nassar showing photographs. Retrospectives may also serve as a stage to illustrate certain previously unknown aspects of the featured artist. What could definitely be considered to be a provocation was the way in which the photographs were presented: measuring 100 x 150 cm and displayed with all the required museographical discipline, with the other works on display they formed part of the public's interest in understanding Nassar's art.

But why show those photographs that competed with the paintings, not only by reason of the size and 'artistic' display of the two groups, but also by the fact that explored the same motifs? Which came first, the paintings or the photographs? Were the latter the basis of inspiration for the former, or vice versa?

When I referred above to Nassar's strategy of capturing the world around him I pointed out that he was always aware of the rectangular shape of the canvas, the same shape as the camera viewfinder. What was implied in that statement is that Nassar's view of the world, which chooses what should or should not be rescued from the universe of stimuli that surrounds him, is basically photographic, in other words it is codified by that instrument which was created to view the world.

Bandeiras 1998
Obra produzida para exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo
[A work produced for an exhibition at the Museu de Arte Moderna in São Paulo]
Instalação com bandeiras dos municípios do Pará
[Installation with flags of the municipalities of the state of Pará]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

No entanto, enquanto ele tornava públicas essas eleições via pintura, esse olhar fotográfico que o caracteriza podia ser entendido como mais uma matriz que havia moldado seu interesse estético. Porém, ao apresentar as fotografias que produz elevadas à mesma condição de suas pinturas sempre de corte fotográfico, foi como se Nassar zerasse definitivamente todas as possíveis diferenças existentes entre a preparação de suas pinturas (as supostas tomadas fotográficas concretas que poderiam ter servido de bases para suas pinturas) e elas mesmas. Optar por mostrá-las lado a lado e nas mesmas condições de arte era colocar por terra qualquer possibilidade de continuar pensando a constituição de sua obra como a de um artista enquadrado nas normas de certa previsibilidade.

Por exemplo: se ele tivesse suas fotografias como o devir de sua obra ainda em processo, como uma espécie de superação da pintura rumo a uma técnica mais de acordo com as tendências atuais (de mercado), seria compreensível, mesmo que dificilmente justificável. Mas também não era dessa maneira que as fotografias ali se faziam presentes: elas se apresentavam, tendo a concluir, como mais uma revelação da atitude crítica de Nassar frente ao seu trabalho e à recepção do mesmo durante toda a sua trajetória profissional até aquele momento.

Pouco tempo depois, na individual de 2005 na Galeria Millan Antonio, em São Paulo, Nassar apresenta mostra – uma instalação, na verdade – em que chapas modulares de metal encontradas nas ruas de Belém, totalmente "já feitas", ou então mandadas produzir em uma oficina daquela cidade, cobriam as paredes da Galeria. Ao interessado em adquirir um ou mais módulos, Nassar facultava o direito de escolha ao seu bel-prazer. Cinco anos mais tarde, utilizando o *notebook* do artista, o interessado (colecionador ou curador, não importa) podia montar virtualmente o conjunto dessas chapas sem necessariamente vê-las de perto.

However, while he was making these choices public through painting, the photographic eye that is typical of him may be understood as being one more source that had shaped his aesthetic interest. Nevertheless, when he presents the photographs he takes raised to the same level as his paintings, which have always had a photographic aspect, it was as if Nassar was eliminating the once and for all the differences between preparations for his paintings (the actual photographs which may be assumed to have served as the basis for his paintings) and the paintings themselves. Choosing to show them side-by-side in the same artistic environment implied abandoning any possibility of still considering the content of his work as being that of an artist restricted by the norms of a certain predictability.

For example, if he considered his photographs to be the source of work still in progress, almost as a way of surpassing painting on the way to achieving a technique more in accord with current (market) trends, this would be understandable even if hard to justify. But this was not how the photographs were presented; the way they were shown led to the conclusion that they were one more revelation of Nassar's critical attitude towards his work and to its reception during the whole of his professional career up to that moment.

Soon afterwards, in his 2005 one-man show at the Millan Antonio Gallery in São Paulo Nassar presented a show – actually an installation – in which modular sheets of metal found in the streets of Belém, completely 'ready-made' or ordered from a workshop in that town, covered the walls of the Gallery. If anyone was interested in acquiring one or more of the modules, Nassar allowed them to choose at will. Five years later, anyone interested (a collector or curator, it makes no difference) could, by using the artist's notebook, set up virtually the whole set of those metal sheets without necessarily seeing them close to.

Ao caminhar para o fim de seu texto já citado, Boris Groys lembra ao leitor que a história da arte começa pelo arquivamento da morte, ou seja, por meio da ereção de sepulcros, pirâmides e museus, o que significa que a arte consome o consumo (o que é a morte a não ser "o consumo definitivo de todas as coisas"?). E, ao fazê-lo, arquiva esse consumo.

Em seguida, atenta para o fato de que um artista tão emblemático do pós-guerra, Andy Warhol, antes de tudo se interessava por aquilo que primeiramente descartamos quando consumimos, transformando em lixo: latas, embalagens e cartazes:

> "De todo modo sabe-se que nossos museus de arte contemporânea estão repletos de lixo: restos de comida, baganas de cigarros e vidro quebrado. Mas, precisamente ao consumir o consumo e arquivar cenas de consumo, a arte consegue escapar à simples submissão à permanente mudança das modas que regem o consumo de massa – e, ao mesmo tempo, consegue traçar novas variantes, críticas, do consumo. Assim pois, o artista hoje não se tornou um simples consumidor, mas sim um consumidor do consumo – e assim, também autor de novos tipos de conduta consumidora crítica."[8]

A partir da citação, a pergunta: o que tem sido a trajetória de Emmanuel Nassar a não ser o crescente enfatizar de uma conduta consumidora crítica que, partindo do consumo crítico de extratos de uma cultura material destinada ao lixo ou ao folclore da "cultura popular", chega, aos poucos – mas com uma perseverança digna de um suicida (suicida enquanto artista, dentro dos moldes tradicionais ainda vigentes) – a consumir o consumo da poética por ele mesmo arquitetada?

On approaching the end of the essay quoted earlier, Boris Groys reminds the reader that the story of art begins with recording death, in other words by building sepulchres, pyramids and museums, which means that art consumes the consumable (what is death if not the 'final consumption of everything'?). And in doing so, records that consumption.

Later, mindful of the fact that Andy Warhol, such a symbolic post-war artist, was above all interested in what we first threw away when we consume, turning it into rubbish – cans, packaging and posters, Groys says:

> Anyway we know that our modern art museums are full of rubbish: the remains of food, cigarette ends and broken glass. But it is precisely in consuming the consumable and recording scenes of consumption that art manages to escape from simple submission to the permanent change of fashions that control mass consumption – and at the same time manages to describe new, critical, variations of consumption. So the artist today does not become merely a consumer but a consumer of the consumable and thus also the creator of new kinds of critical consuming behaviour.[8]

Based on that quotation we must ask: what has Emmanuel Nassar's career been if not an increasing emphasis on a critical consuming behaviour which, based on the critical consumption of objects taken from a material culture that were destined to become rubbish or part of the folklore of 'popular culture', has gradually arrived – but with the perseverance worthy of a suicide (a suicide in terms of being an artist, within still extant traditional frameworks) – at consuming the consumable of the poetic imagination designed by himself?

Notas

1 Este texto, na medida de suas possibilidades, dá continuidade a certas ideias sobre a obra de Emmanuel Nassar esboçadas primeiramente em dois textos anteriores escritos por mim: "Da fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar (publicado em: MATTAR, Denise (cur.). *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p.137 e segs.) e "Luiz Braga e Emmanuel Nassar: matrizes" (publicado em: MENEGAZZO, Maria Adélia (org.). *Marco cultural: questões contemporâneas em debate*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008, p. 37 e segs.).

2 Em alguns textos que já tive a oportunidade de escrever sobre Emmanuel Nassar (consultar bibliografia neste volume), essa noção de "artista-editor", como aquele que manipula imagens e coisas apropriadas do mundo, já estava na base de muitas das interpretações ali transcritas. Como este é um tema que muito me interessa, em outros textos sobre outros artistas brasileiros (Nelson Leirner, Leda Catunda, Rosângela Rennó e outros) esta questão também aparece. No entanto, foi em um pequeno texto que escrevi sobre a obra de Alfredo Nicolaiewsky que a expressão "artista-editor" aparece explicitamente pela primeira vez, inclusive, no título da pequena apresentação: "O artista como editor", (folder de apresentação da exposição individual de Alfredo Nicolaiewsky no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, de setembro de 2007 a janeiro de 2008.

3 "El artista como consumidor" in GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin: Topología del arte*. La Habana: Centro Teórico-Cultural, 2008. p. 150 e segs.

4 *op.cit*. p. 154.

5 PONTUAL, Roberto. América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 1978. (Catálogo de exposição)

6 É preciso também somar às explicações para essa rápida aceitação, a demanda, naquela época, por novos pintores que ampliassem e tornassem real a propalada "volta à pintura", uma estratégia do circuito local e internacional para aumentar sua força, devido às novas demandas do mercado.

7 A mostra "Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra", já citada (nota 1), foi apresentada, em 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, entre 2003 e 2004 e, nesse ano, no Centro Tomie Ohtake, em São Paulo.

8 *op.cit.* pp. 163,164.

Bandeira 2000
Fotografia - Edição de 3 [Photograph - Edition of 3]
100 x 150 cm

Pg 36-37

Hollywood 1989
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
100 x 200 cm

Notas

1 As far as is possible this text takes further certain ideas about Emmanuel Nassar's work that were first suggested in previous comments written by me: "Da fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar", published in: MATTAR, Denise. *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. p.137 et seq.) And "Luiz Braga e Emmanuel Nassar: matrizes" (published in: MENEGAZZO, Maria Adélia (ed.). *Marco cultural: questões contemporâneas em debate*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008, p. 37 et seq.).

2 In some of my writings about Emmanuel Nassar (see the Bibliography), this idea of the 'artist-editor'as someone who manipulates images and objects appropriated from the outside world has already been the foundation of many of the interpretations that appear there. As this is a topic that greatly interests me the topic also appears in other writings about Brazilian artists (Nelson Leirner, Leda Catunda, Rosângela Rennó and others. However, it was in a short piece I wrote about the work ofAlfredo Nicolaiewsky in which the expression 'artist-editor' first appeared as well as in the short introduction: "O artista como editor" ("the artist as editor" a folder written for the one-man show presented by Alfredo Nicolaiewsky at the Centro Universitário Maria Antonia in São Paulo from September 2007 to January 2008.

3 "El artista como consumidor" in GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin: Topología del arte*. Havana: Centro Teórico-Cultural, 2008. p. 150 et seq.

4 *op.cit*. p. 154.

5 PONTUAL, Roberto. América Latina: Geometria Sensível. Rio de janeiro: *Jornal do Brasil*, 1978. (Exhibition catalogue)

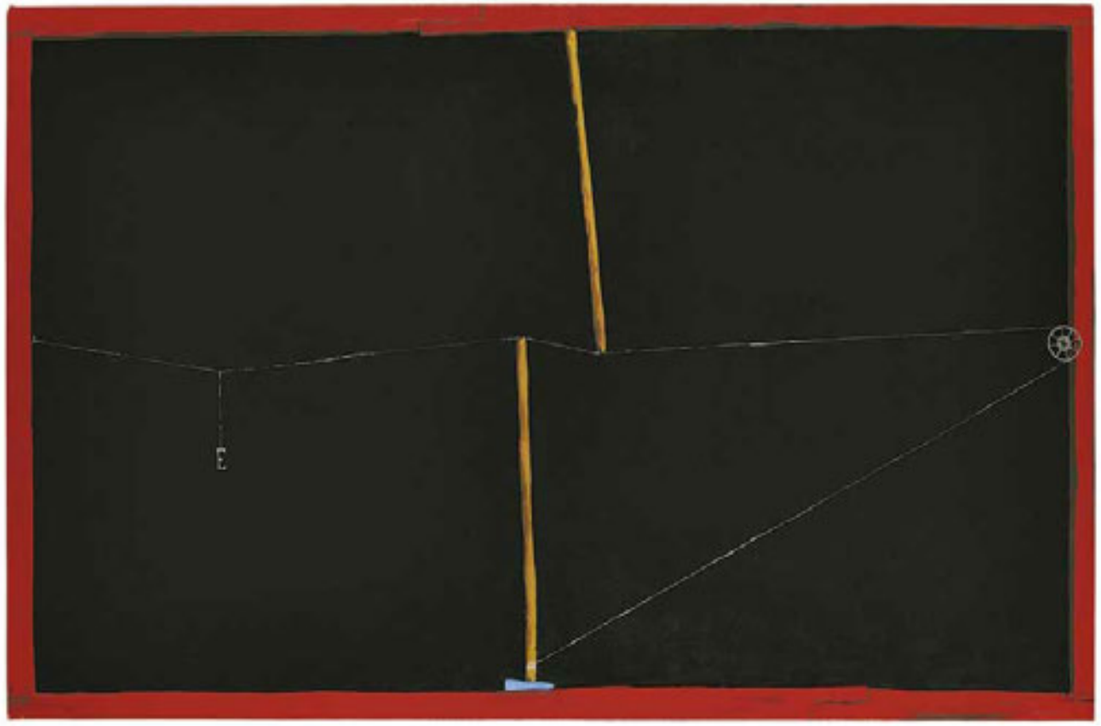
6 We must also add to the explanations for this rapid acceptance the need at the time for new painters who would expand and turn into a reality the 'return to painting', a strategy on the part of the local and international art world to increase its influence arising from new demands from the market.]

7 The exhibition "Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra", already referred to in note 1 was mounted in 2003 at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, the Centro Cultural Banco do Brasil it Brasília, from 2003 to 2004, and in the same year at the Centro Tomie Ohtake, in São Paulo.

8 *op.cit.* pp. 163,164.

hollywood

Arraial 1982-84
Esmalte sintético sobre chapa [Synthetic enamel on metal]
100 x 200 cm



Instabile 1993
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
132 x 200 cm

Pgs 41-47

Chapa 119 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 135 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

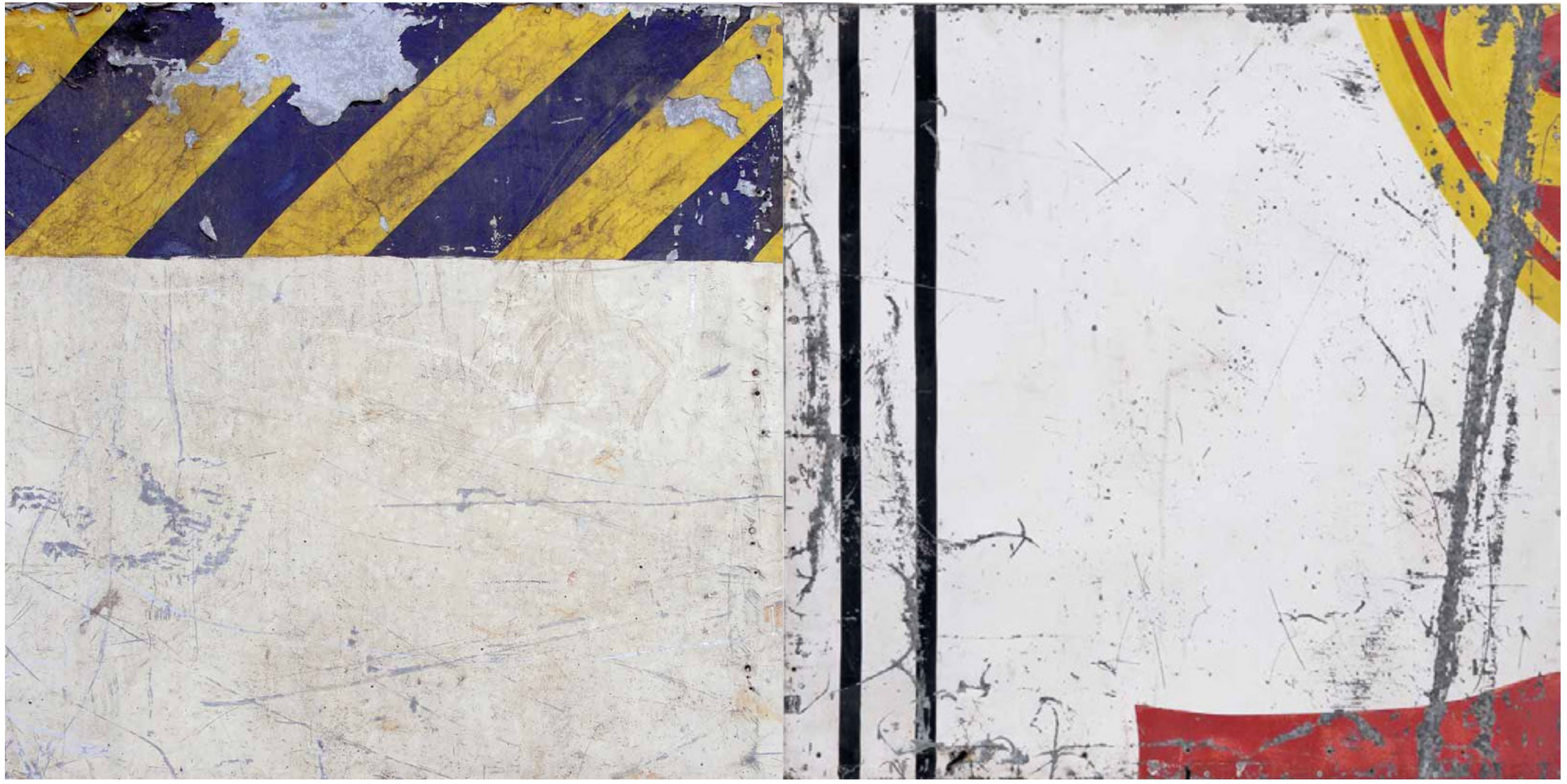
Chapa 131 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

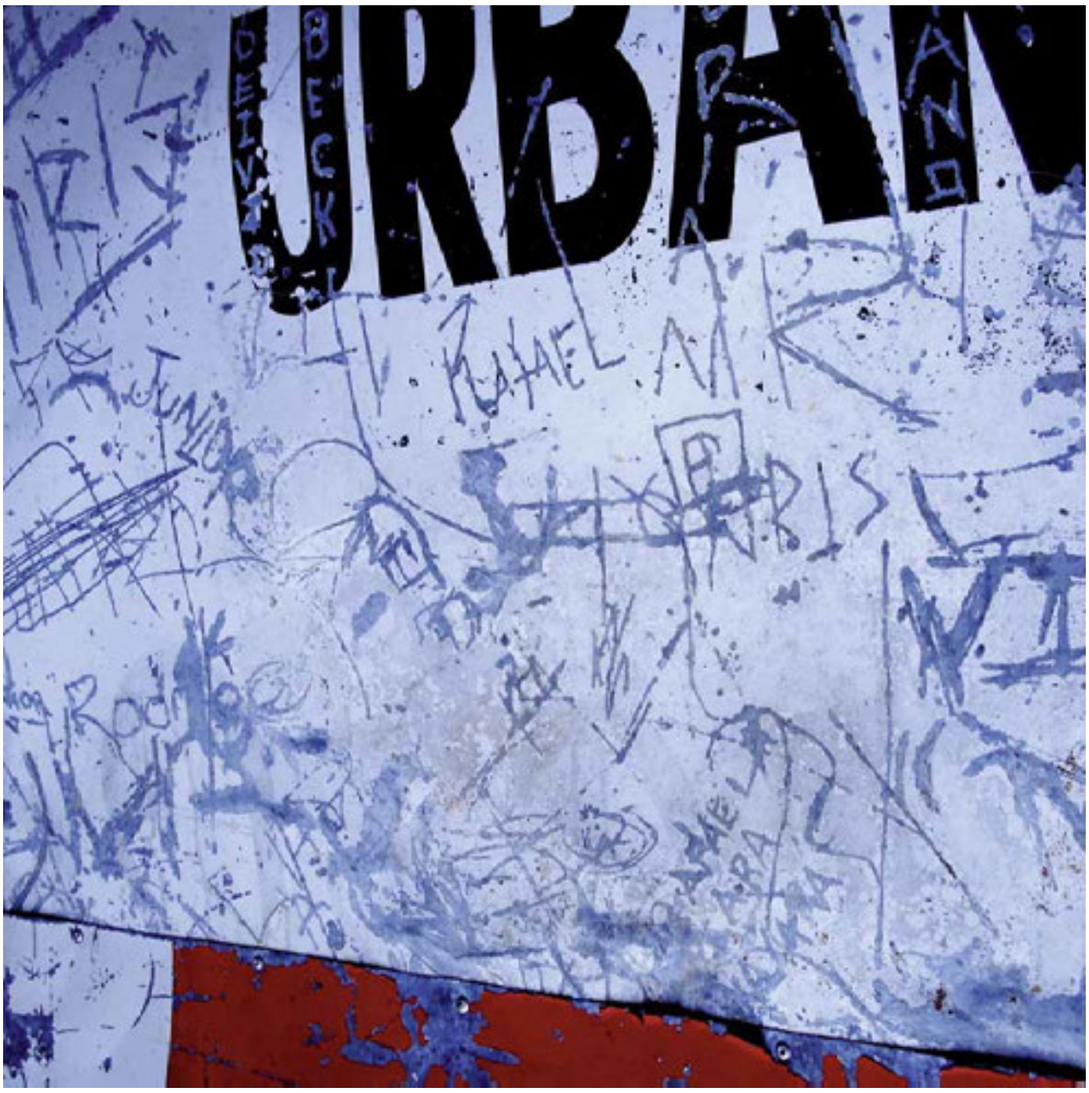
Placa 2010
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

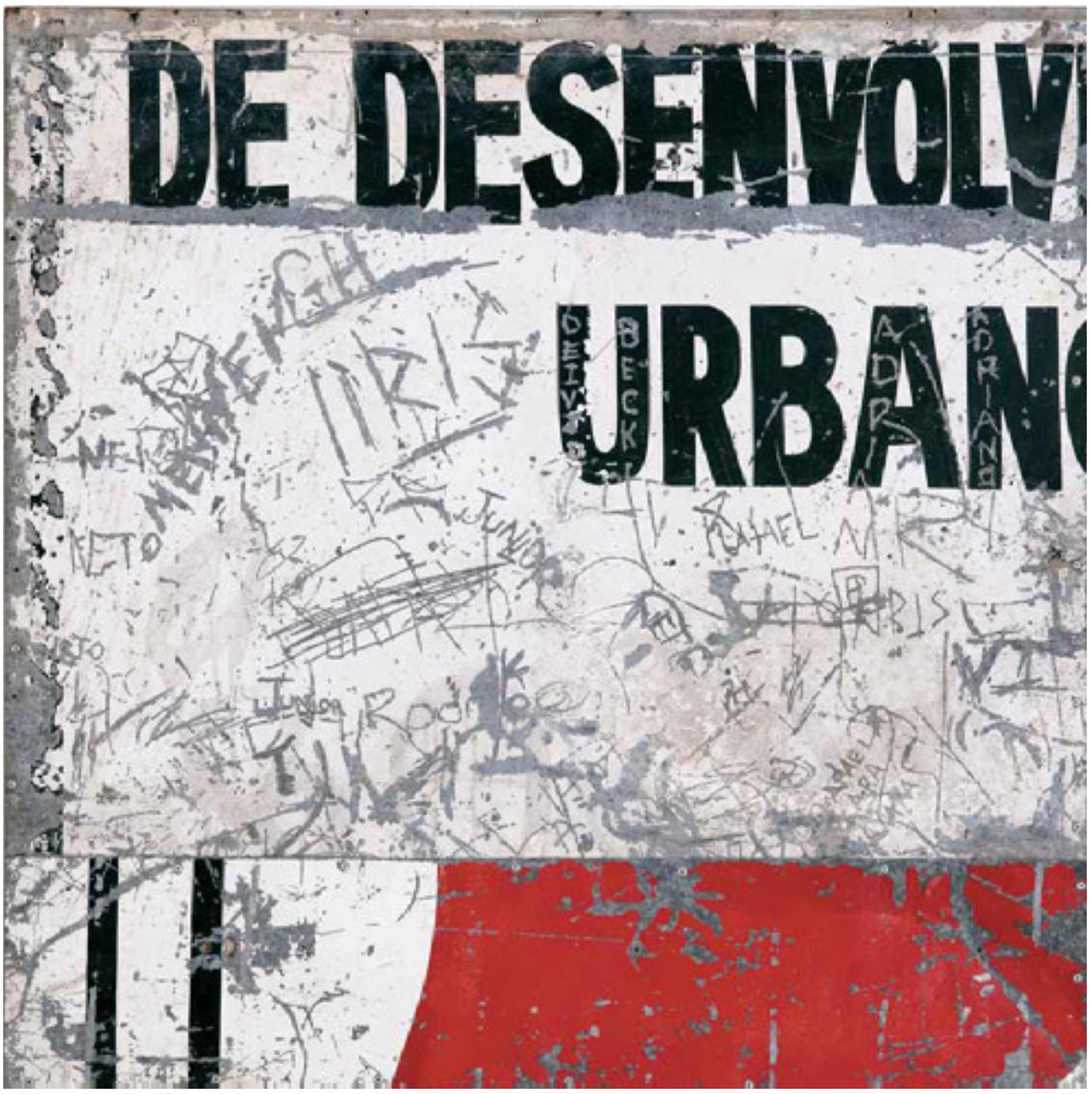
Chapa 104 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Urban 2009
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

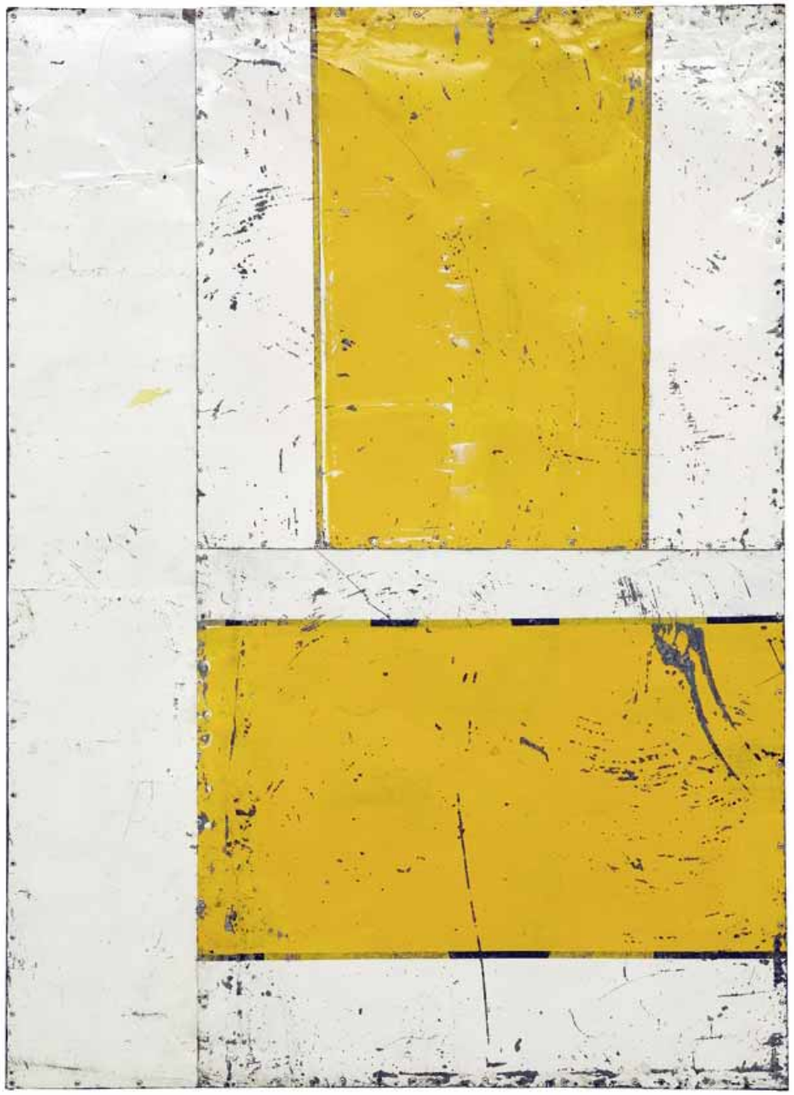
Chapa 130 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm




URBAN


DE DESENVOLV
URBAN

Chapa 15 2006
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm



Chapa 17 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

Tapume 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
180 x 180 cm

Chapa 87 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

E
LIBERDADE E AMIZADE

Pgs 52-55

Sem título 2007/2008
Pintura sobre chapas metálicas [Synthetic enamel on metal]
180 x 360 cm

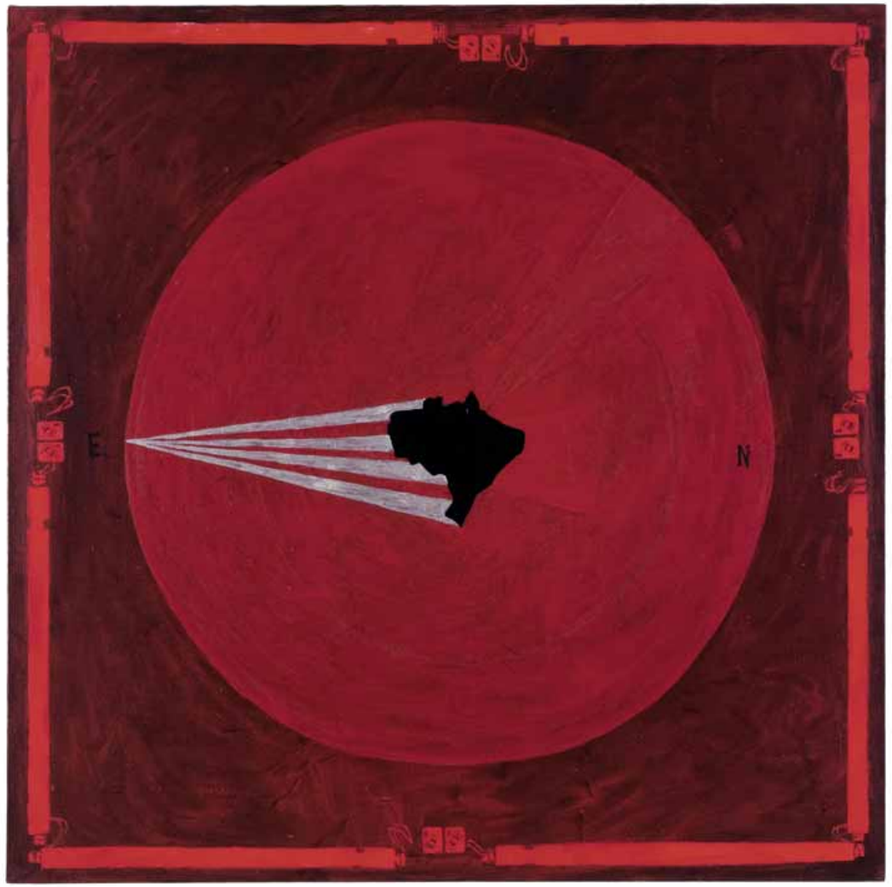
Sem título 2005
Pintura sobre chapas metálicas [Synthetic enamel on metal]
260 x 720 cm

Sem título 2009
Pintura sobre chapas metálicas [Synthetic enamel on metal]
90 x 270 cm

Chapa 93 2011
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Delamare 2006
Fotografia - Edição de 5 [Photograph - Edition of 5]
90 x 90 cm

Céu do Brasil 1988
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 150 cm

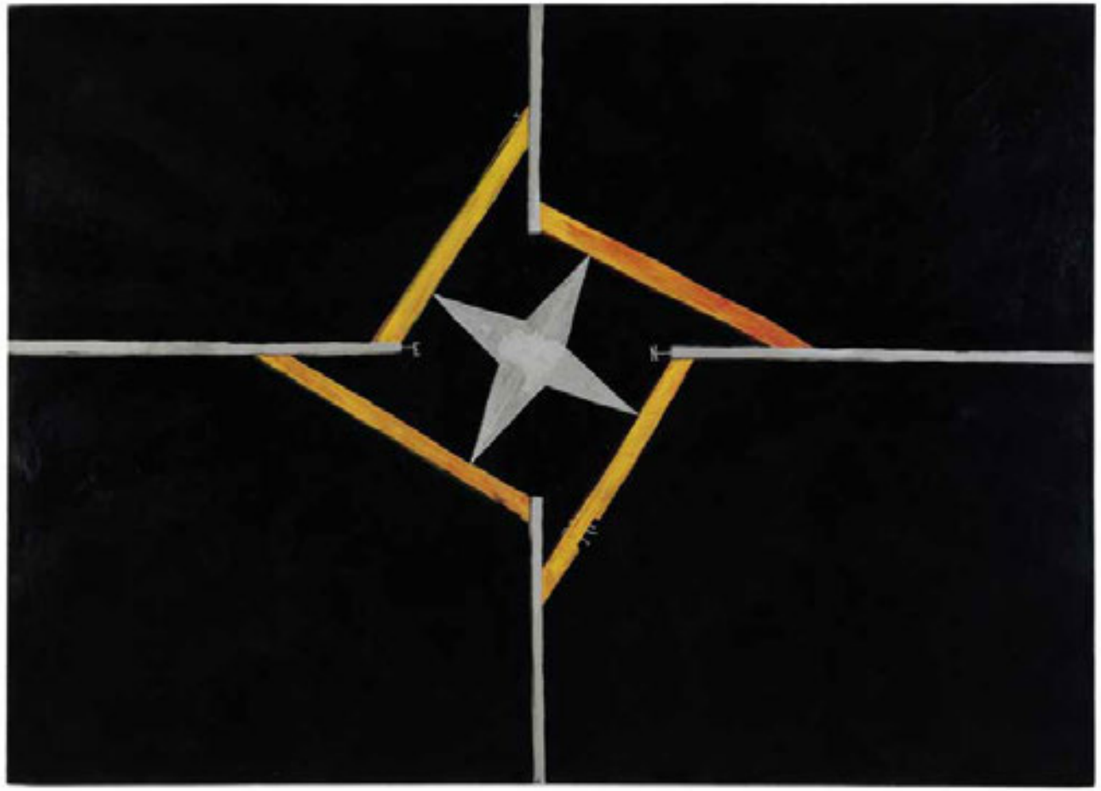


Luz Vermelha 2006
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 130 cm

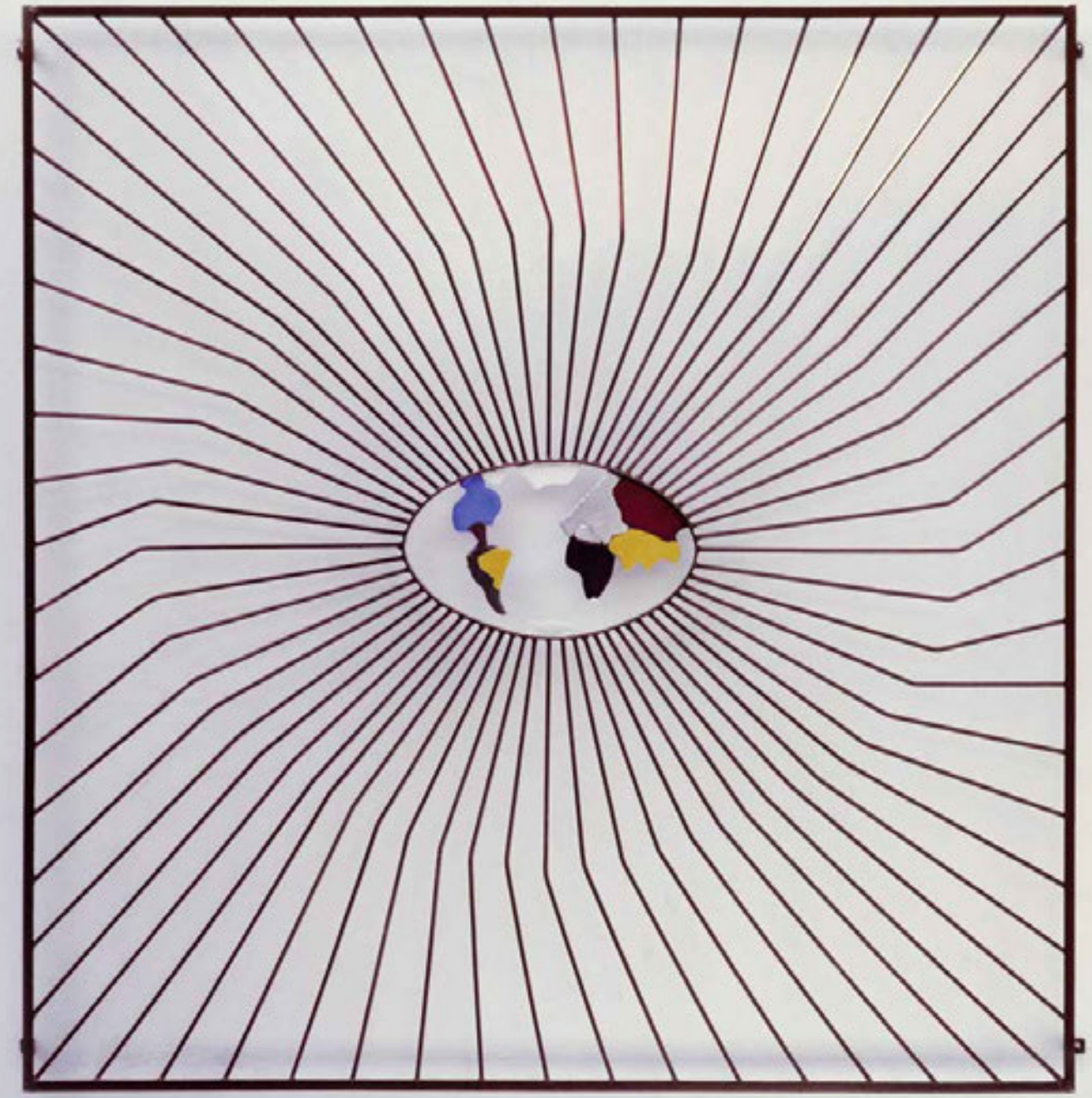
Círculo em Chamas 1989
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 150.5 cm

Roda com Martelo 1991
Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Diâmetro [Diameter]: 170 cm

As Horas 1992
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 150 cm



Estrela em Fundo Negro 1999
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 180 cm



A Terra 1989
Esmalte sintético sobre ferro (Synthetic enamel on an iron base)
180 x 180 cm

Brasil 1996
Pintura sobre chapa metálica (Synthetic enamel on metal)
130 x 200 cm

Noite Brasileira 2000
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
130 x 200 cm

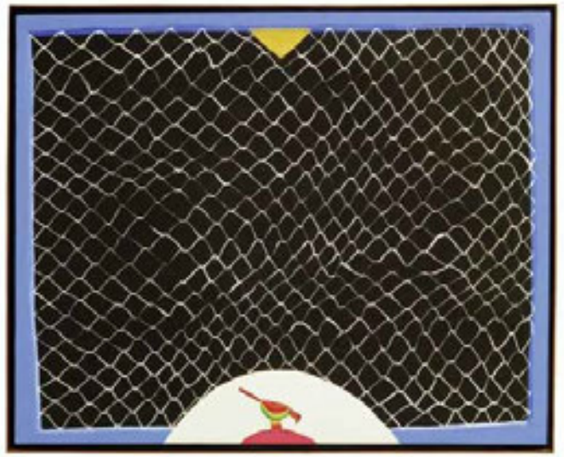
Martelos Giratórios 1993
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 200 cm

Chapa 4 2006
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 29 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 28 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

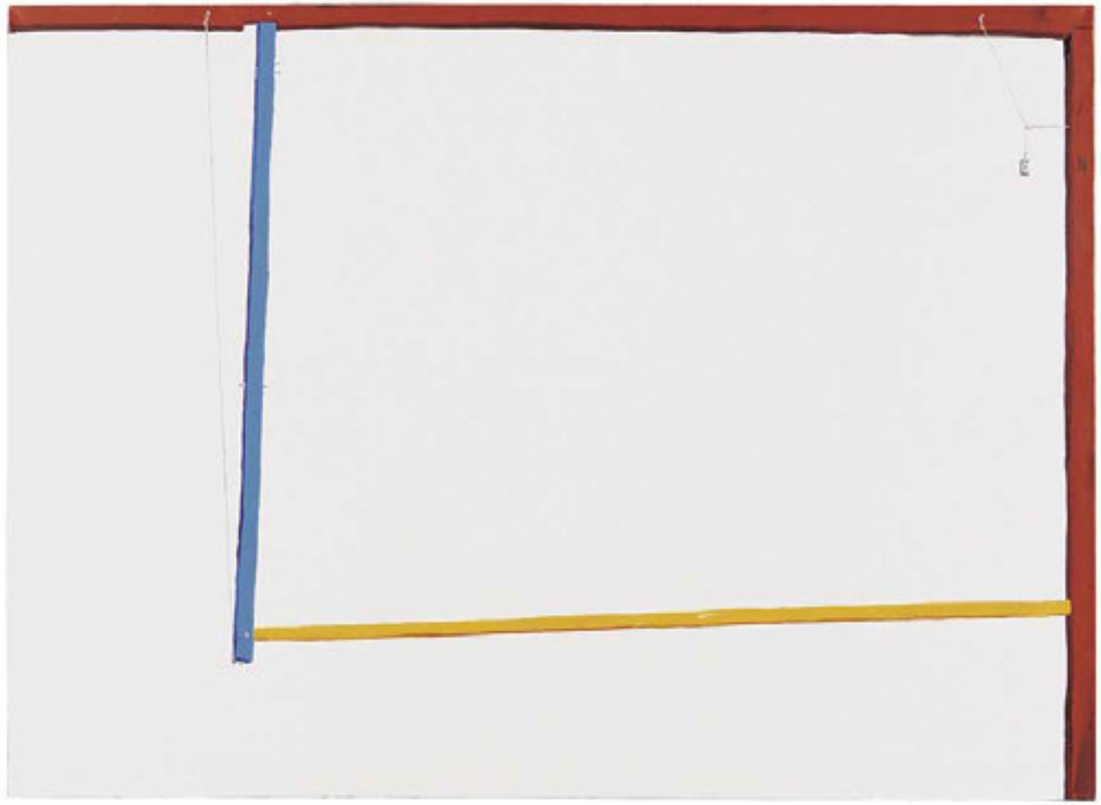
Chapa 25 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm



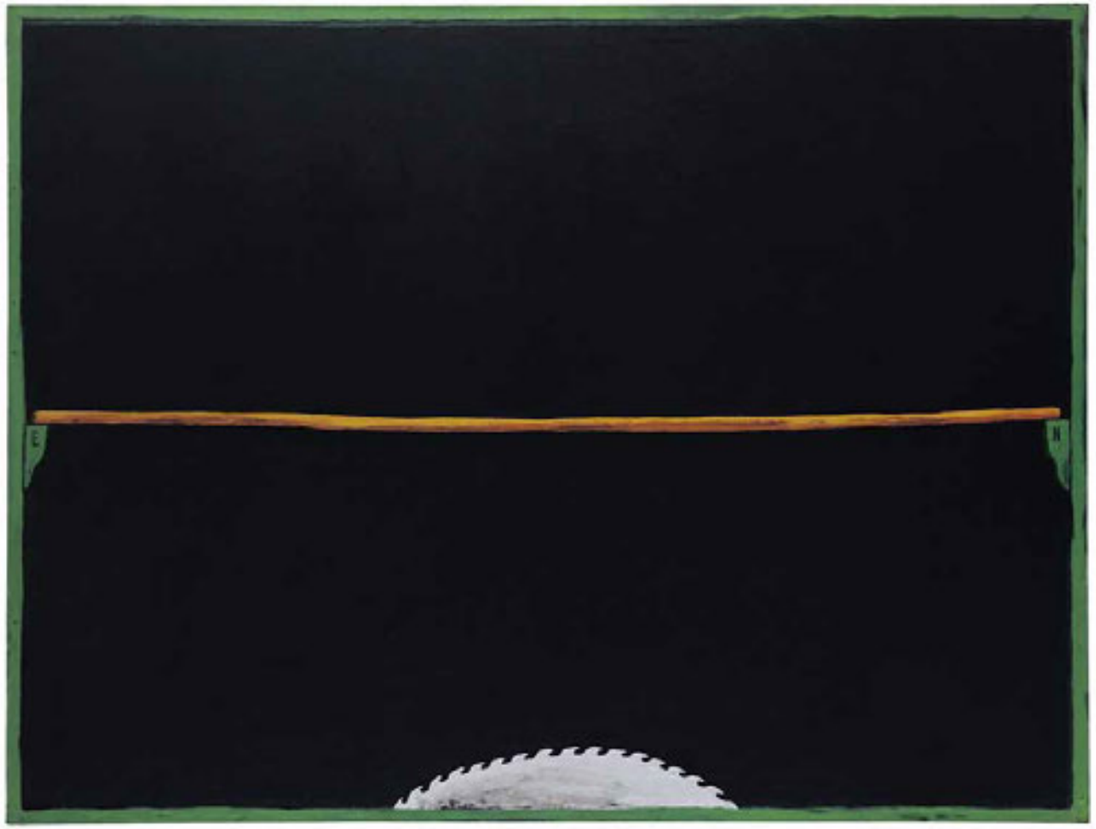
Roda 1985
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
80 x 80cm

Gran Circo Goiano 1985
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
80 x 100 cm

Tela de Galinheiro 1985
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
80x100cm

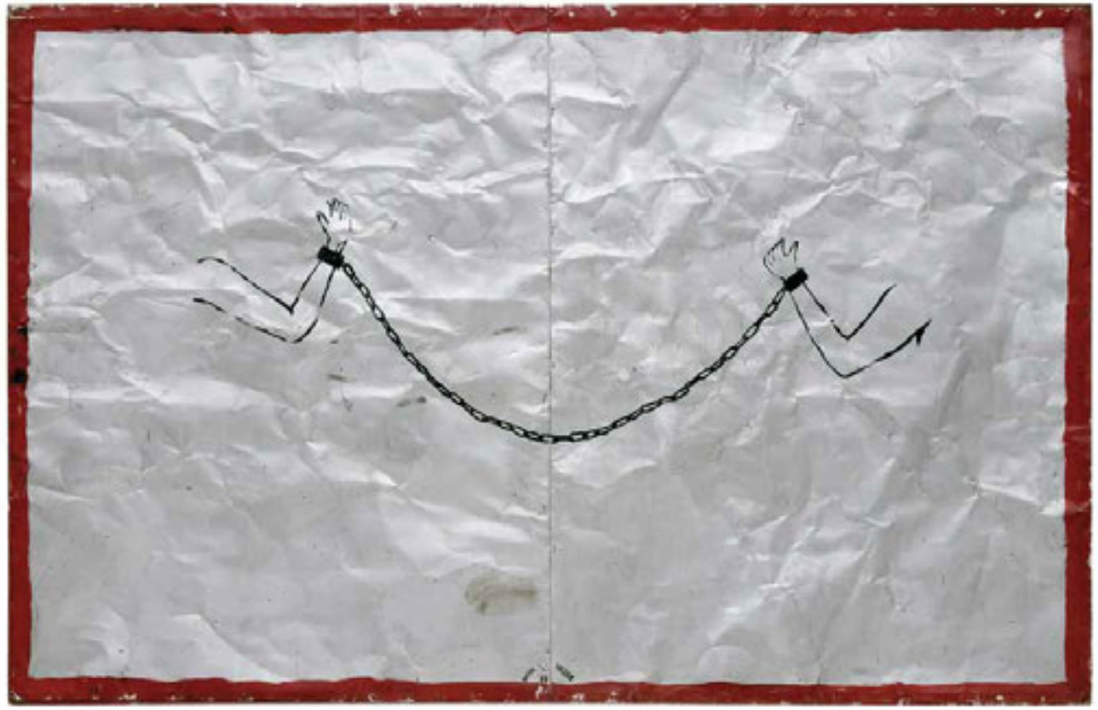


Instabile5698 1998
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 180 cm



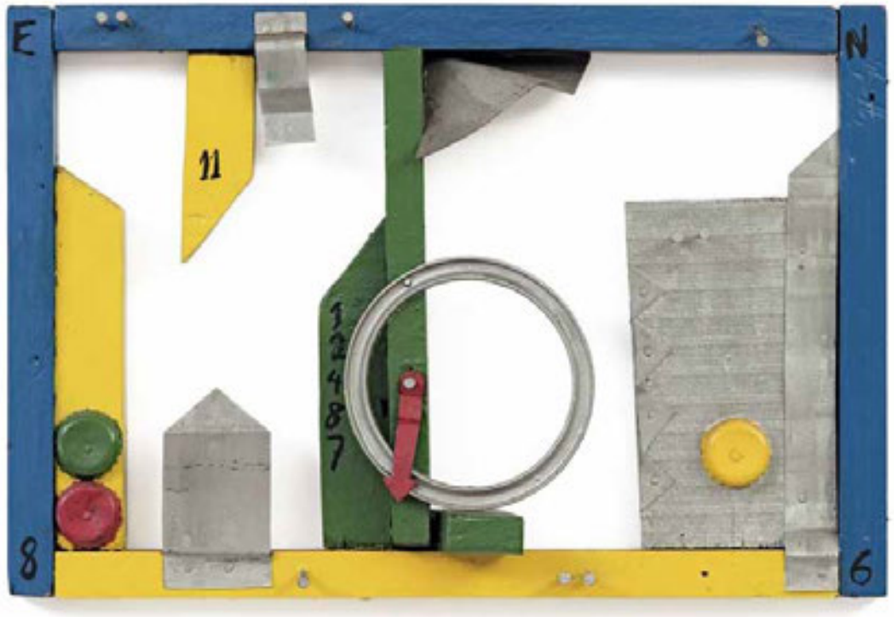
Serra e Trave 1990
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 200 cm

Garrafas 1995
Pigmentos em pó acondicionados em garrafas de vidro,
cortiça, arame, pregos e pigmento sobre madeira
[Powder paints in glass bottles, cork, wire, nails
and diluted powder paint on wood]
122 x 200 cm

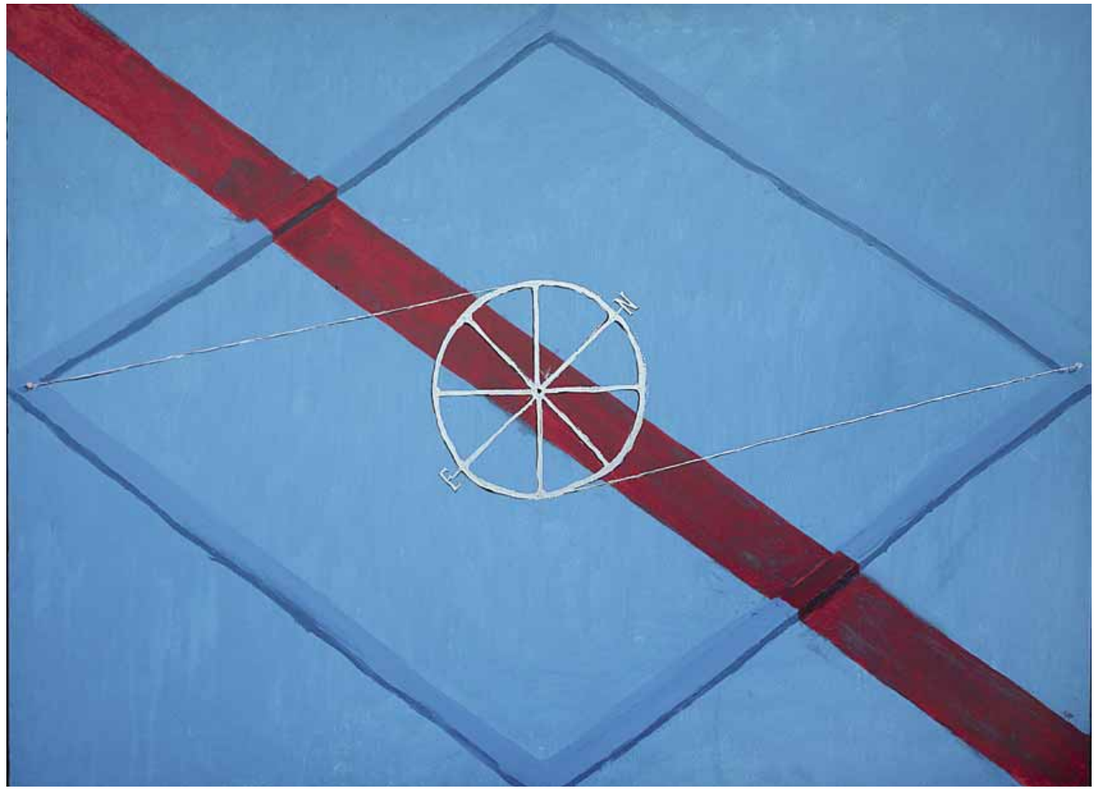


Acorrentados 1989
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
150 x 200 cm

Currupiu Gigante 1984
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
71 x 210 cm



Gambiarrinha 1986
Esmalte sintético sobre madeira, chapa, pregos e arames
[Synthetic enamel on wood, metal, nails and wire]
25 x 38 cm



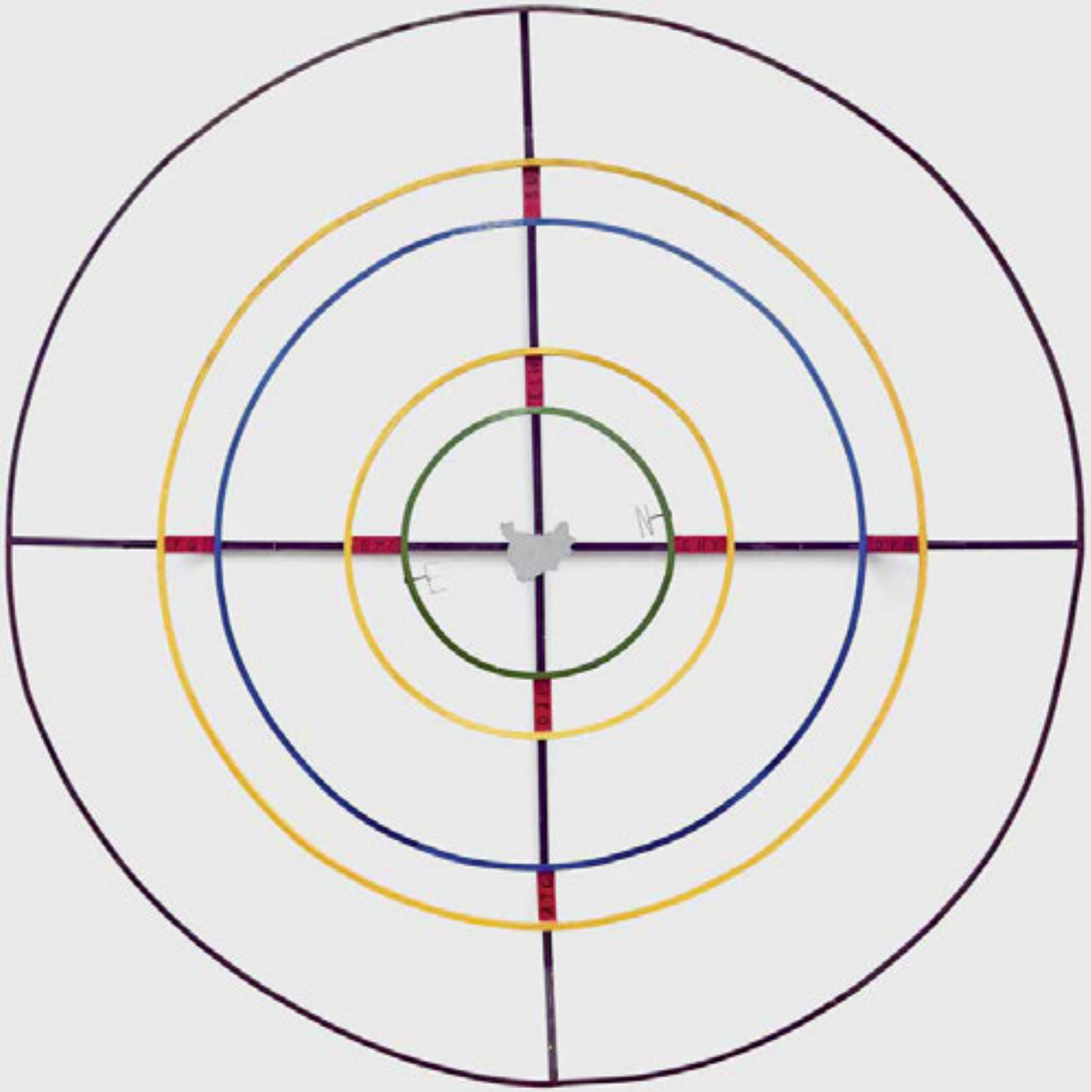
Losango Azul 1999
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 180 cm

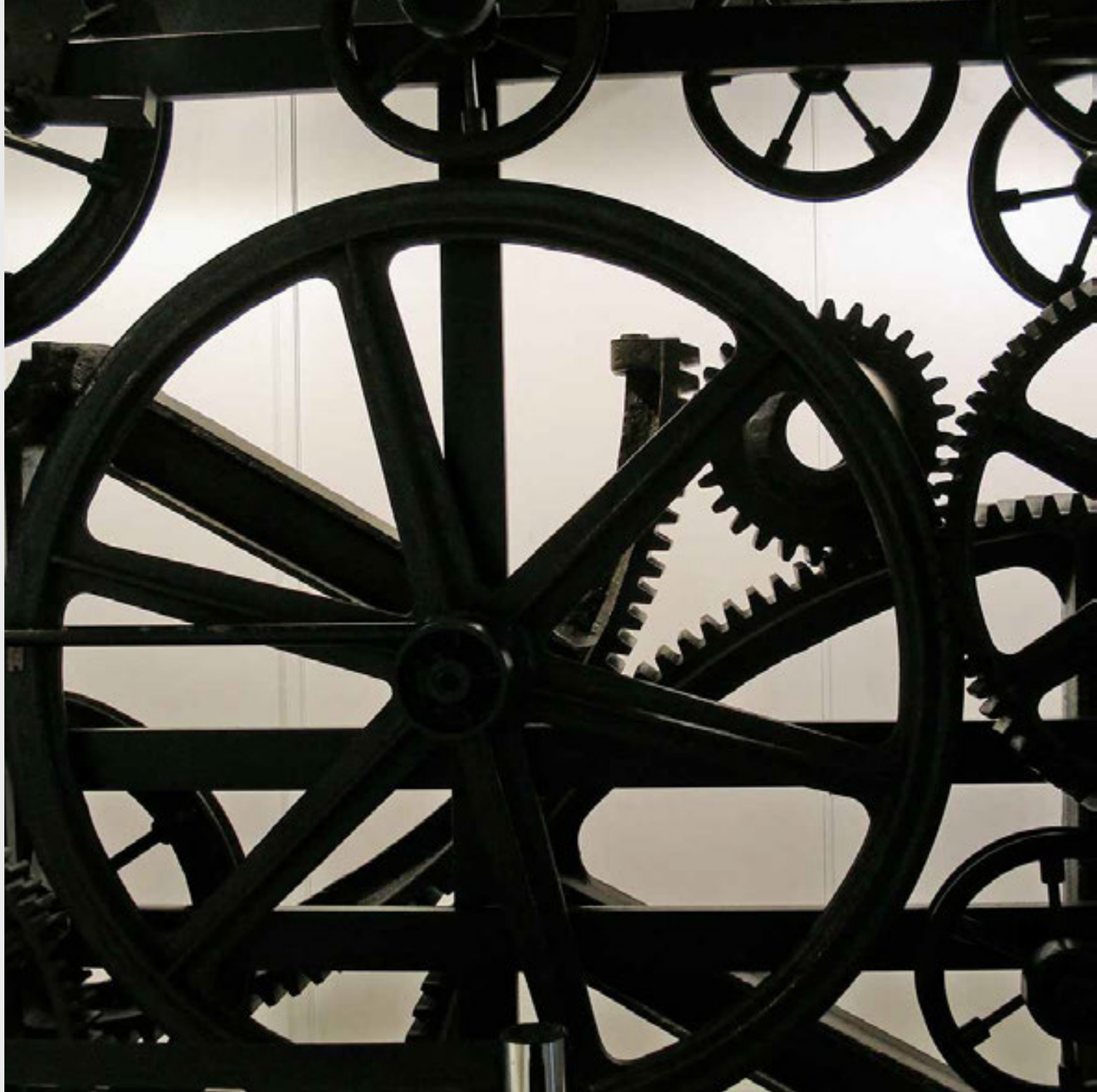
Pgs 81-83

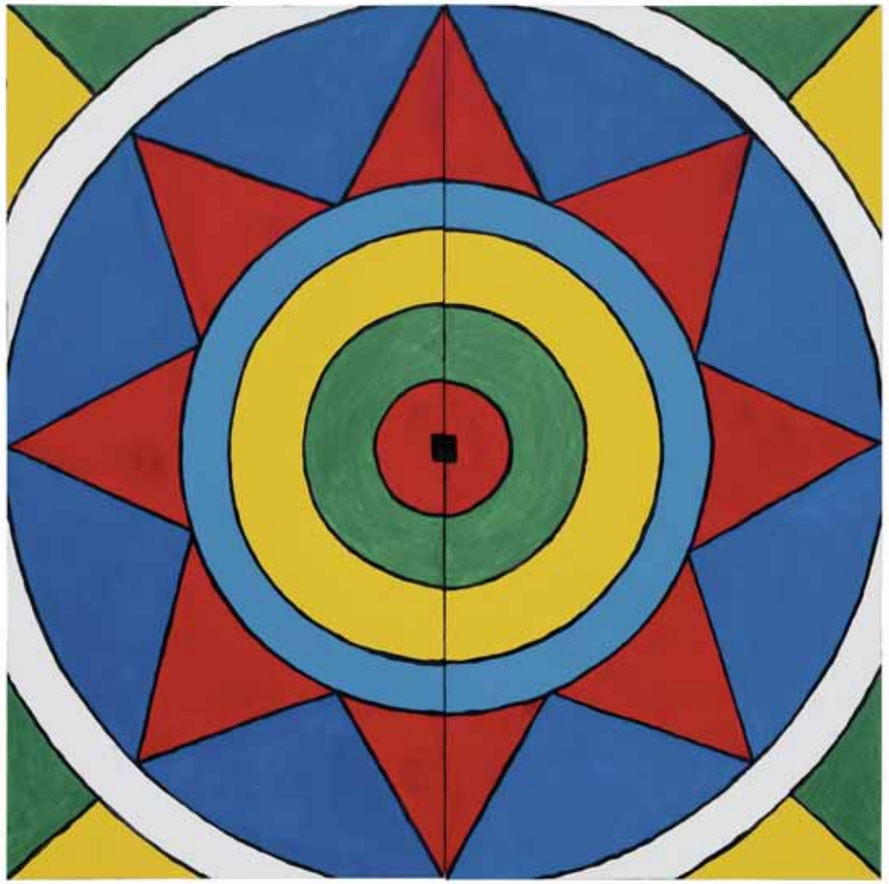
Losango sem Fundo 1994
Esmalte sintético sobre madeira [Synthetic enamel on wood]
73 x 227 cm

Roda Alfabética 2008
Esmalte sintético sobre estrutura de ferro
[Synthetic enamel on an iron base]
Diâmetro [Diameter]: 270 cm

Maquinário 2009
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

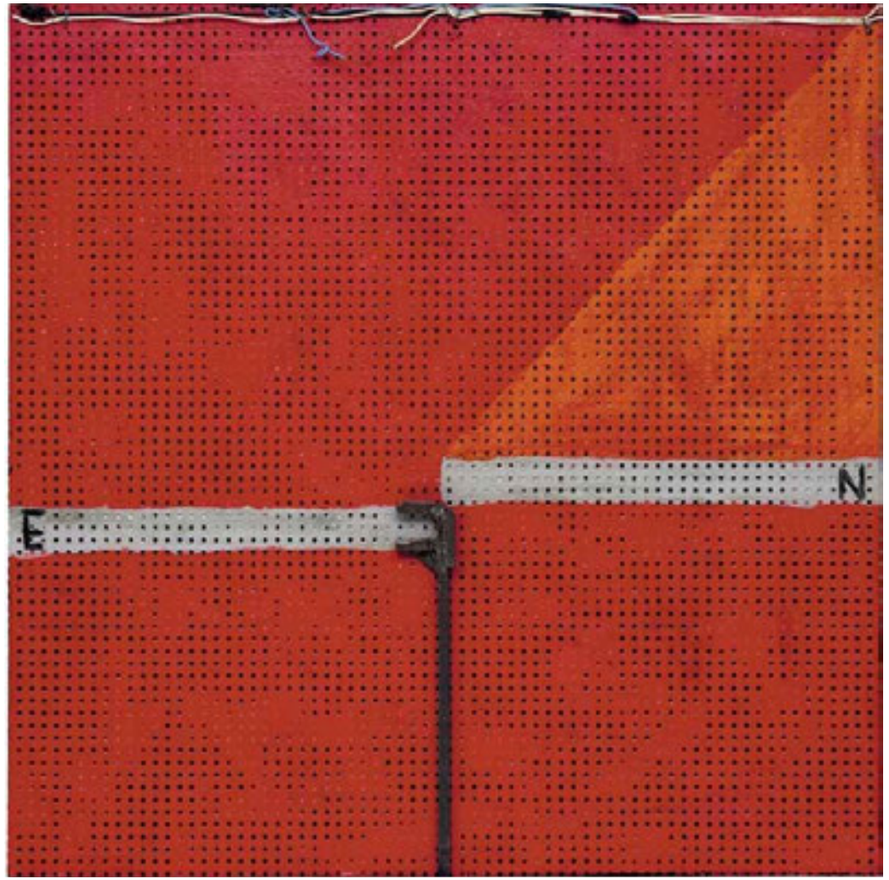




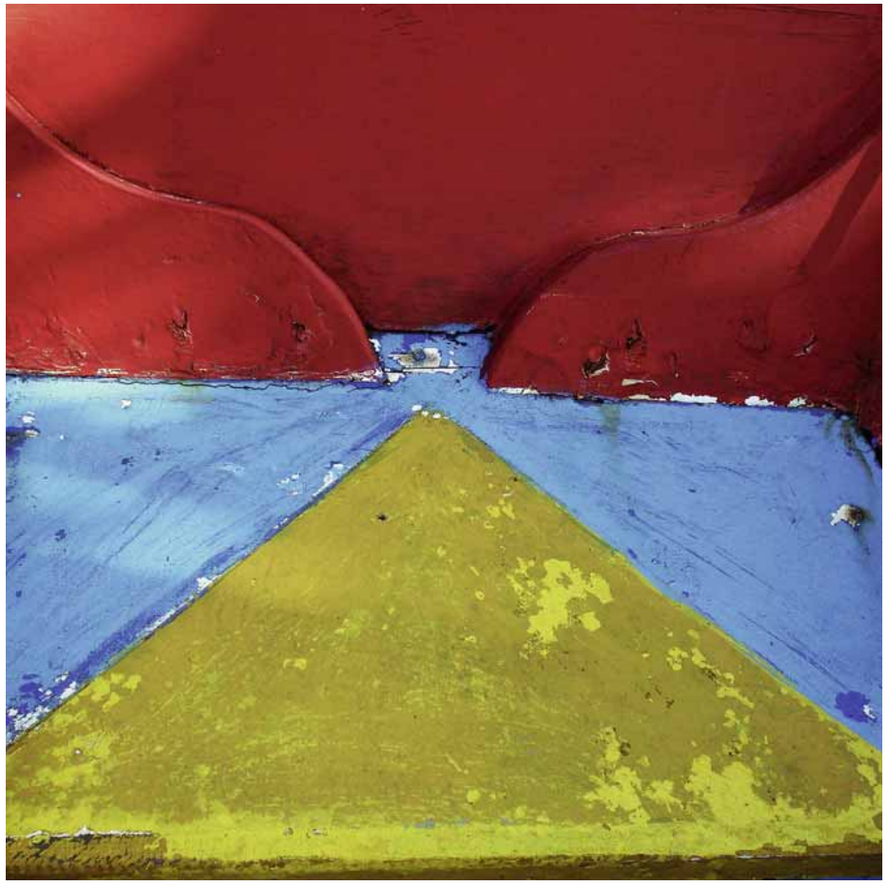


Roda Jogo (Detalhe/Selection) 2000
Fotografia [Photograph]
100 x 150 cm

Alvo 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
180 x 180 cm



Liga 2007
Esmalte sintético sobre madeira [Synthetic enamel on wood]
90 x 90 cm



Geobarco 2010
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Engradados 2009
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Ver-o-Peso 2009
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Barco Branco 2010
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

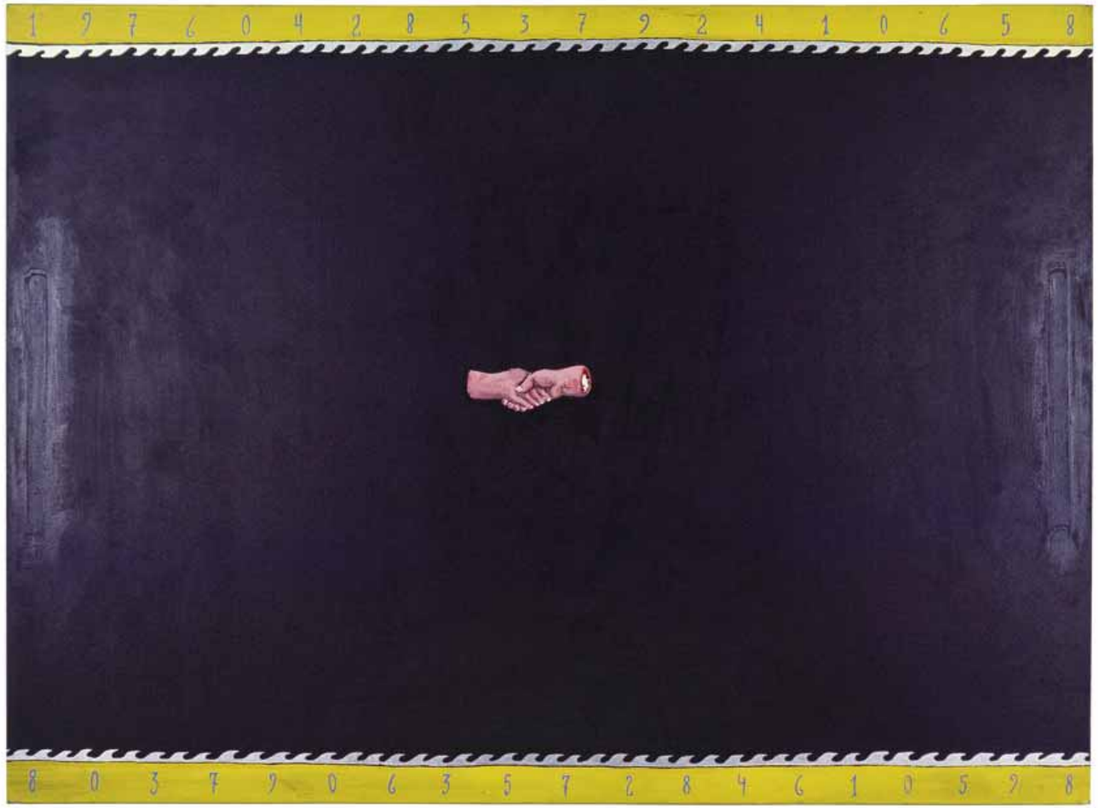
Escada 2006
Fotografia - Edição de 5 [Photograph - Edition of 5]
90 x 90 cm

Máquina Açaí 2008
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Altar 1992
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
100 x 130 cm

As Mãos 1993
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 200 cm

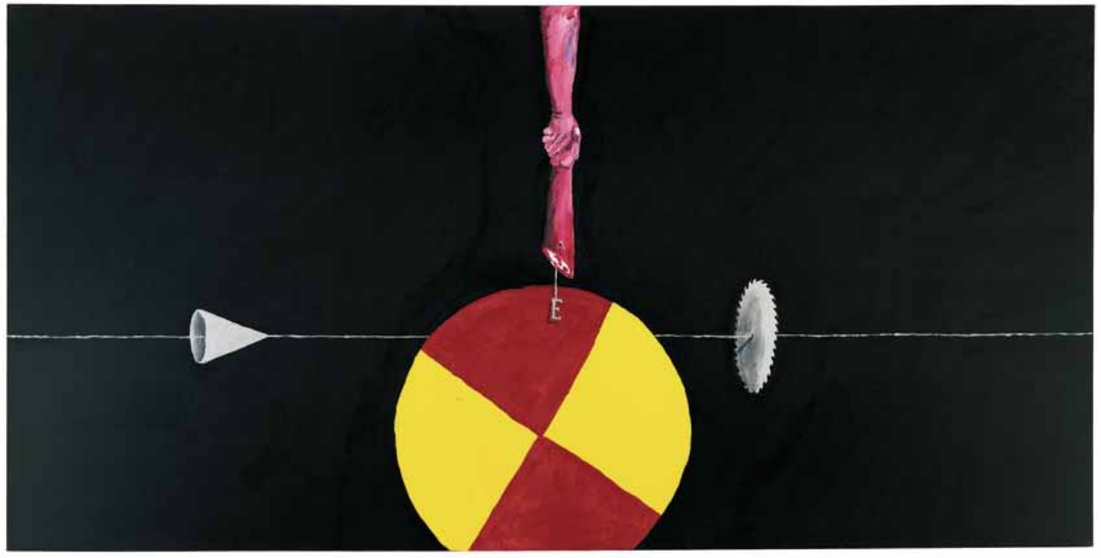
Oriente 1988
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
148 x 200



A Amizade 1988
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 200 cm

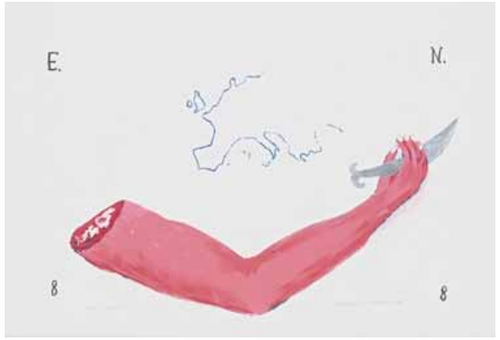
Acidente de Trabalho 1986
Vinílica sobre madeira, alumínio e bocal de lâmpada
[Vinyl on wood, aluminium and lamp socket]
55 X 203 cm

Varamão 1993
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 200 cm



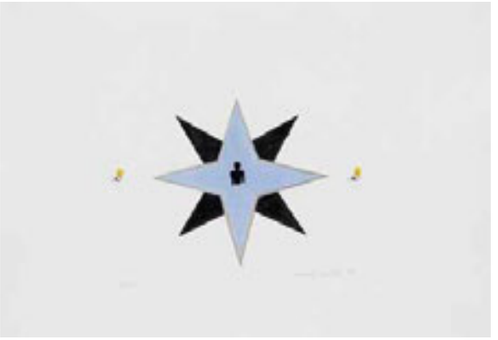
Roda Mão 2011
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm

Mão 1990
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

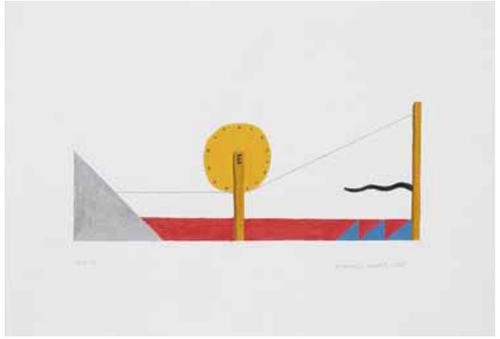


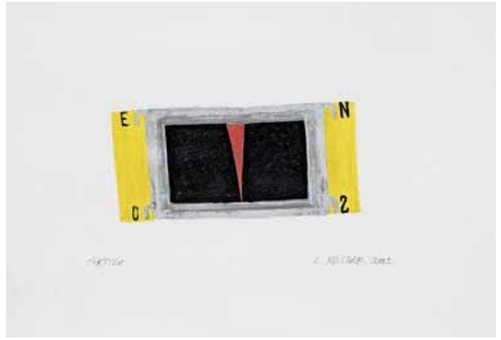
Braço Armado 1988
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

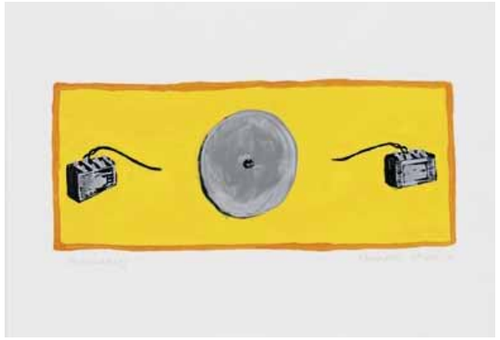
Justiça 1998
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm



Menino 1997
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm





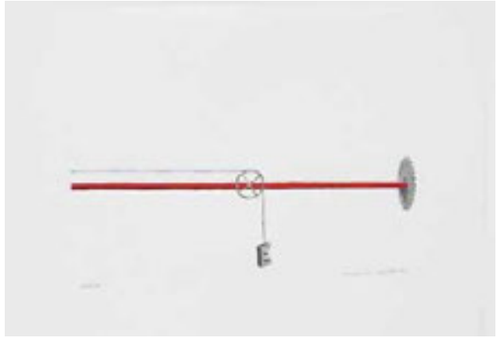


Caçapa 1997
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Pórtico 2002
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
30 x 42 cm

Biruta 2008
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Acumuladores 1990
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

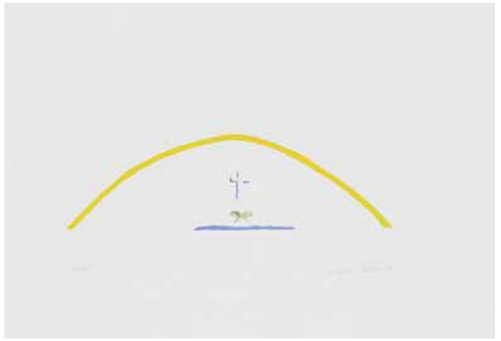


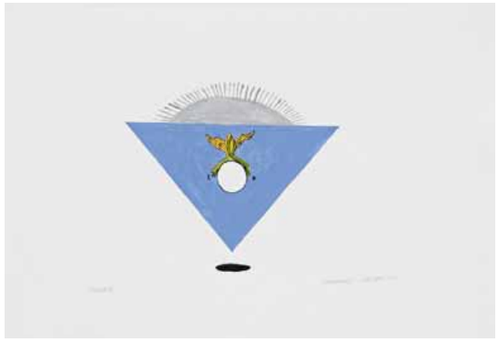
Ariete 2008
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

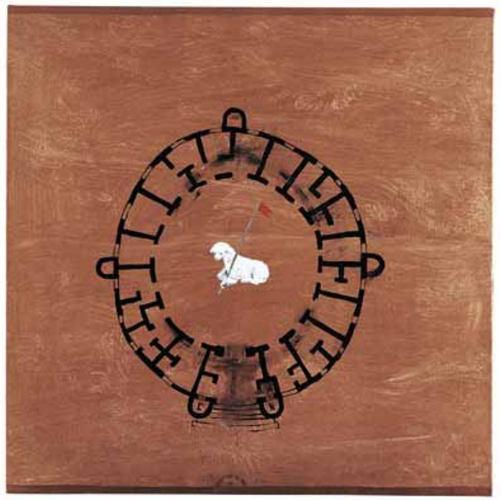
Moju 1998
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Bandeira40598 1998
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Rodinha 1990
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm







Pgs 104-107

Ramos 1997
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Trindade 1997
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
50 x 70 cm

Cidadela 1990
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
100 x 100 cm

Promessas 2010
Fotografia [Photograph]

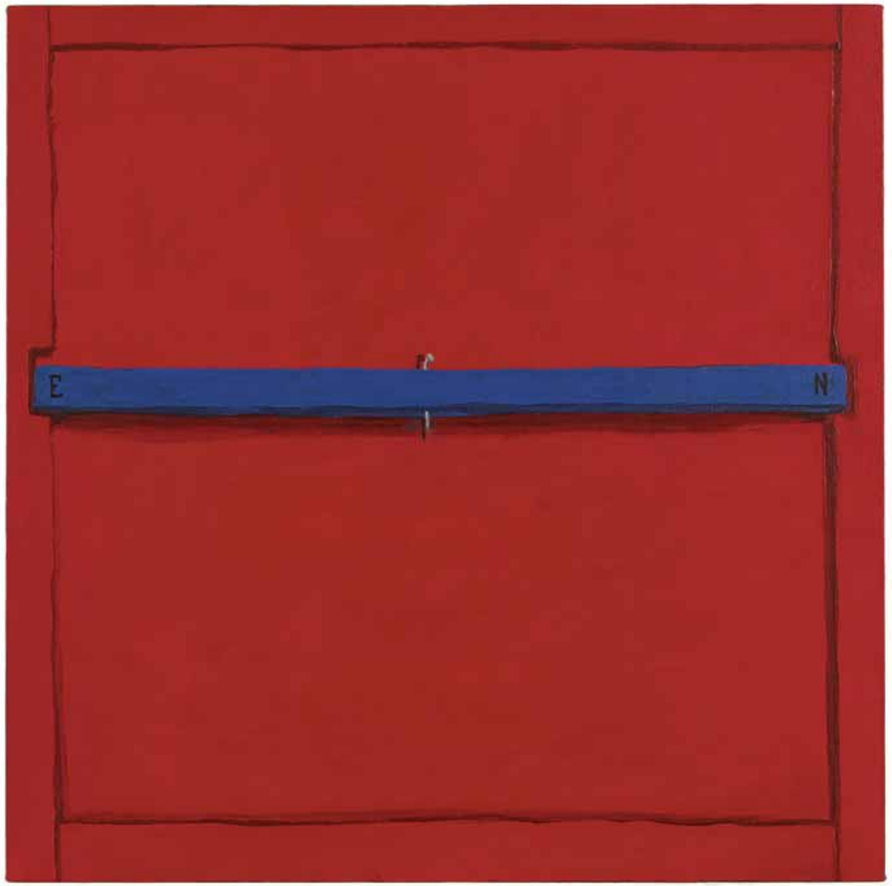
Igreja Azul 2010
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Igreja Salinas 2008
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

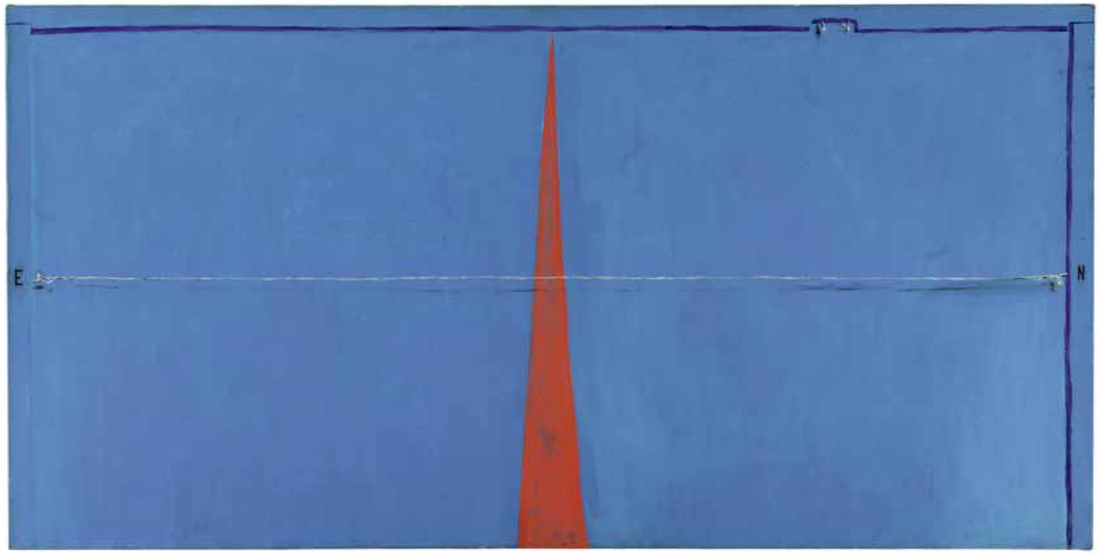
Carrinho 2000
Fotografia - Edição de 3 [Photograph - Edition of 3]
100 x 150 cm

Rei da Noite 1984
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
60 x 60 cm

Sonoros Brasil 1985
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
80 x 80 cm

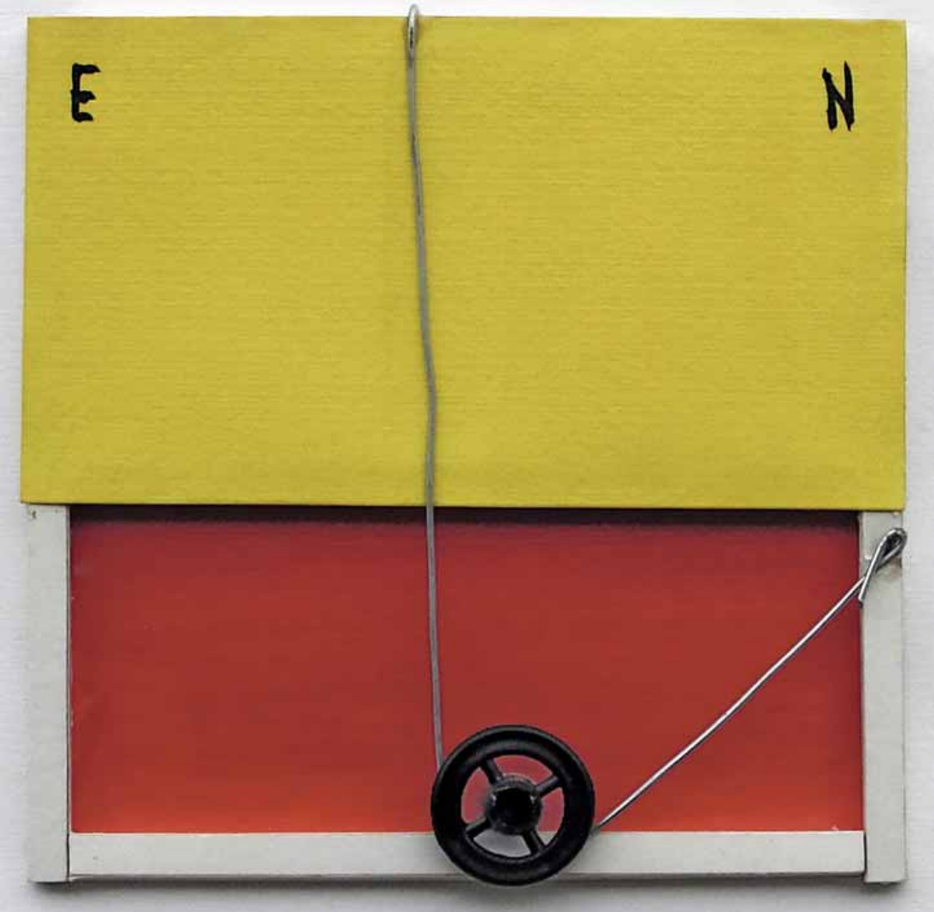


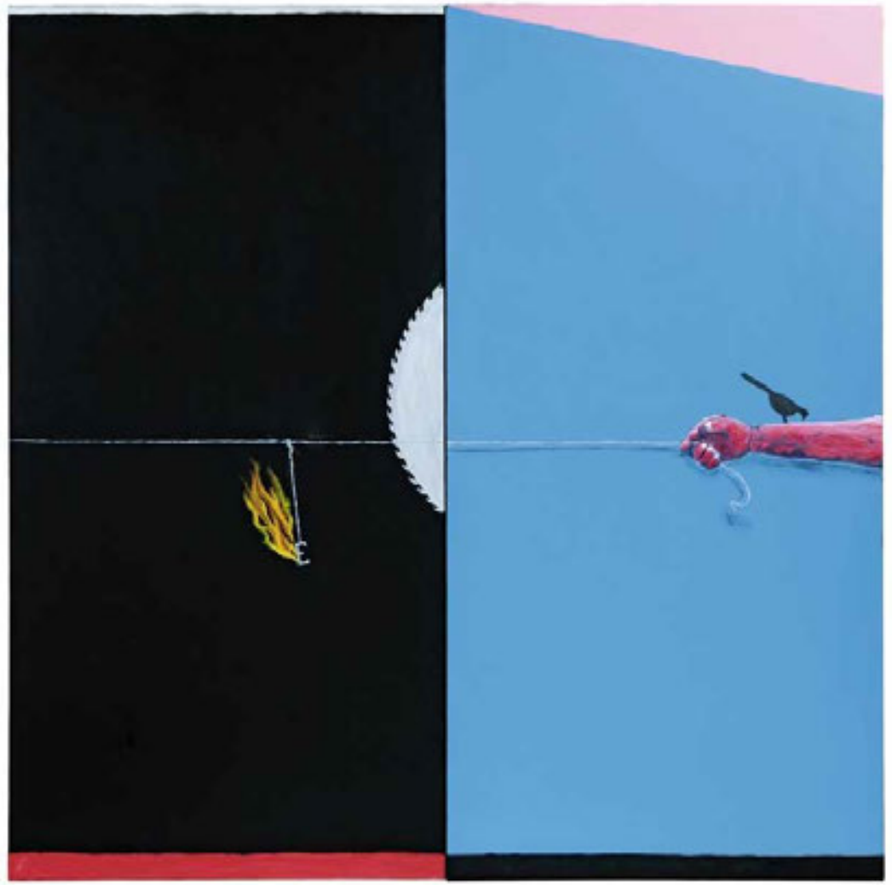
Trave Azul 2011
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 90 cm



Tense 2001
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm

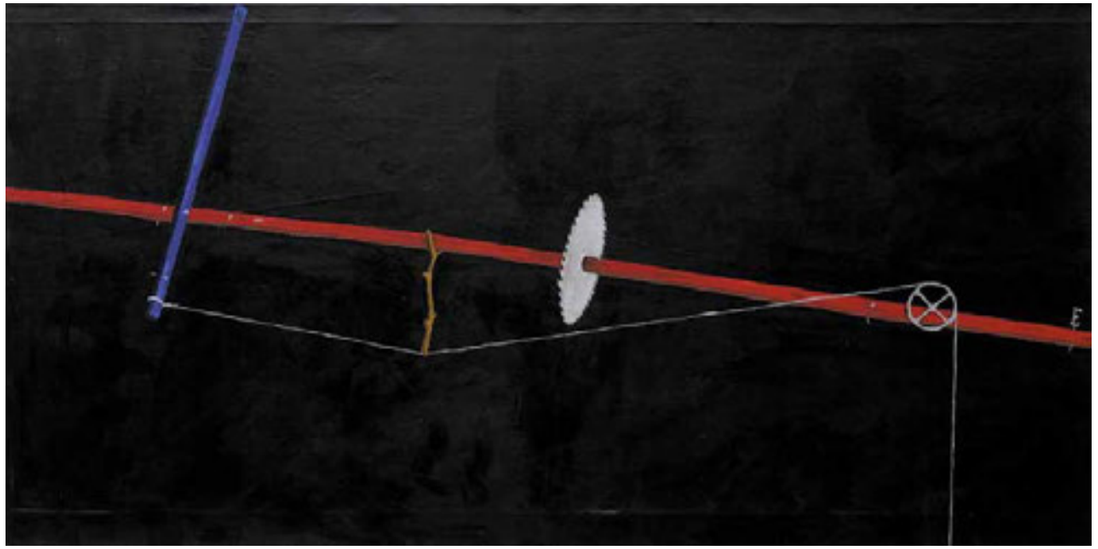
Na Linha 2011
Esmalte sintético sobre madeira e arame
[Synthetic enamel on wood and wire]
90 x 90 cm



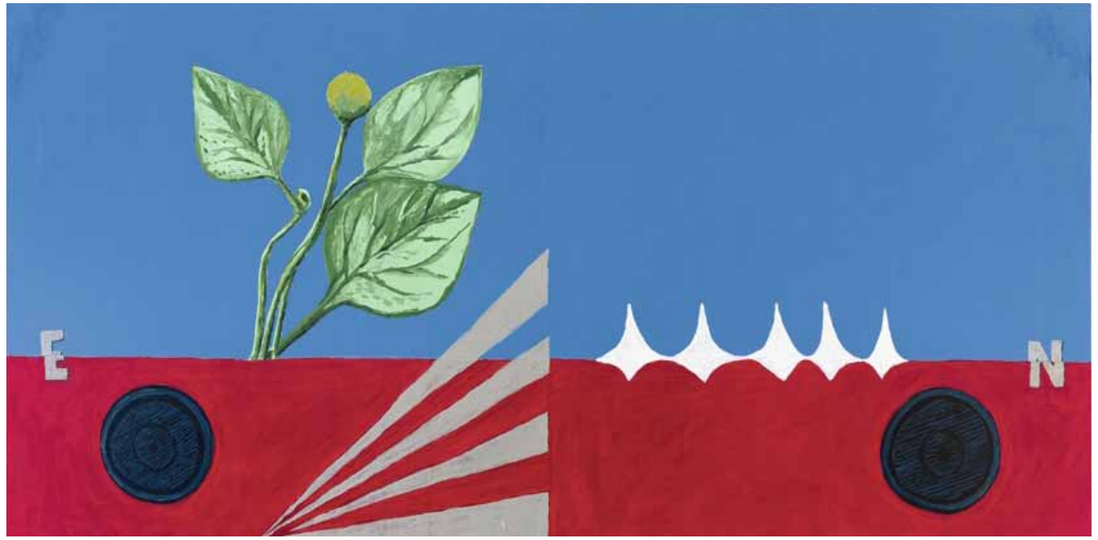


Roldana 2000
Pintura sobre papel - Edição de 30 [Acrylic on paper - Edition of 30]
21 x 21 cm

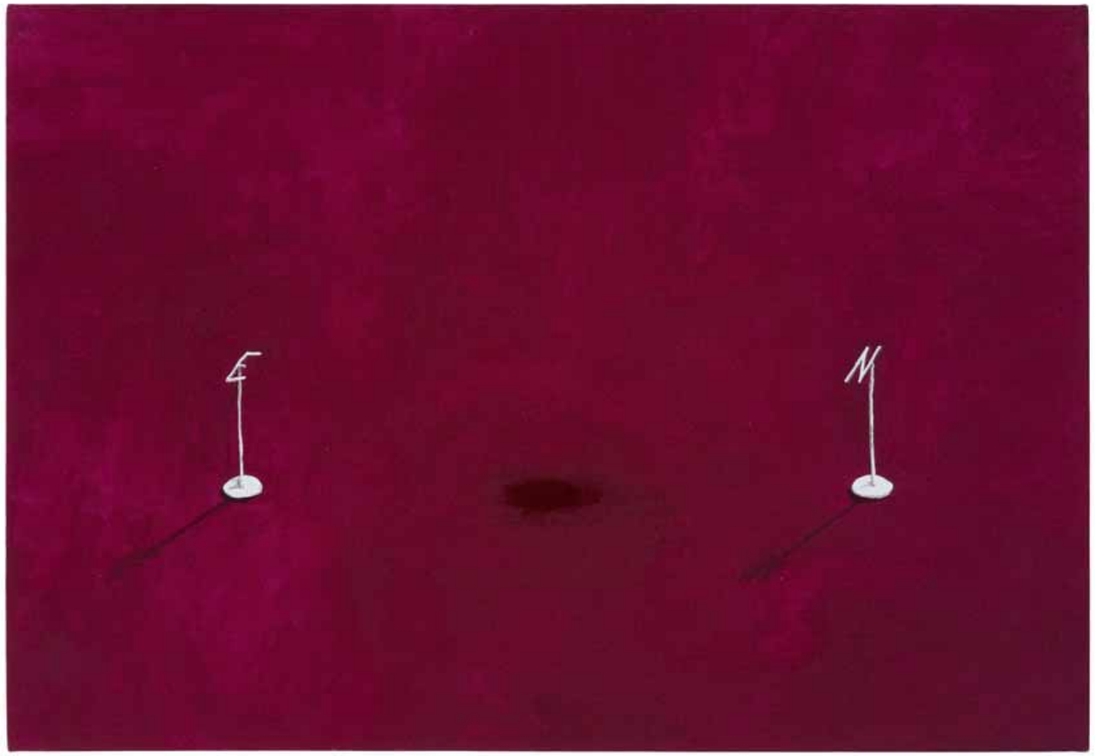
Inclinação Azul 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
180 x 180 cm



Instabile702 2007
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm

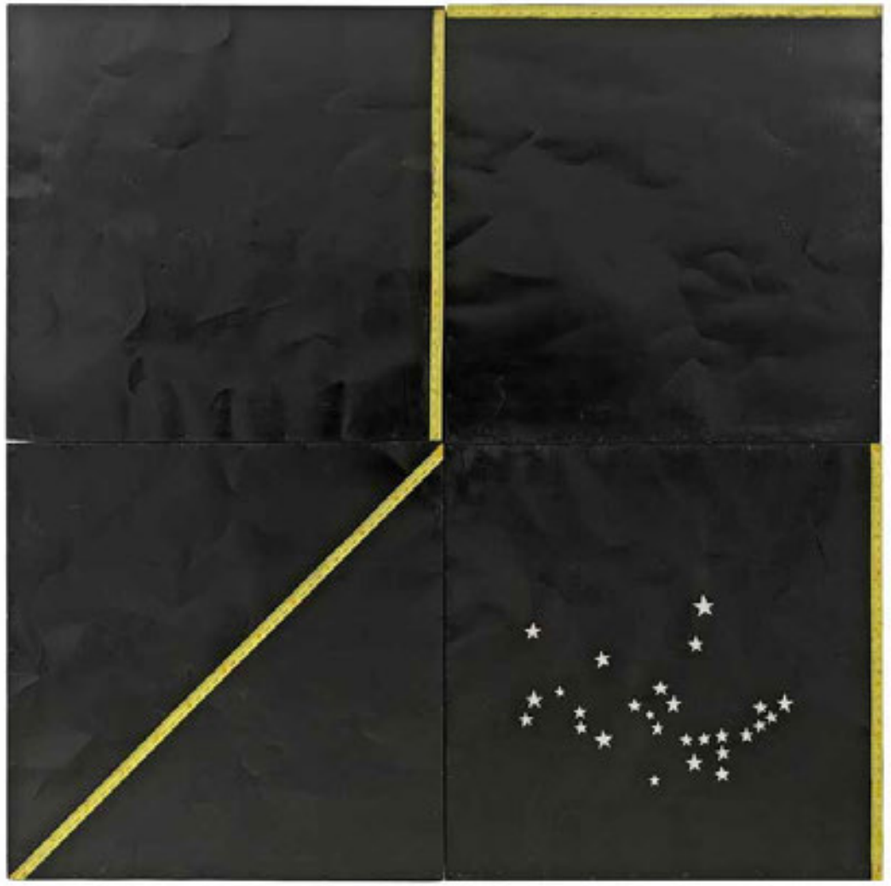


Jambu 2010
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm



Torres 1990
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 140 cm

Armadilha 1992
Instalação [Installation]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

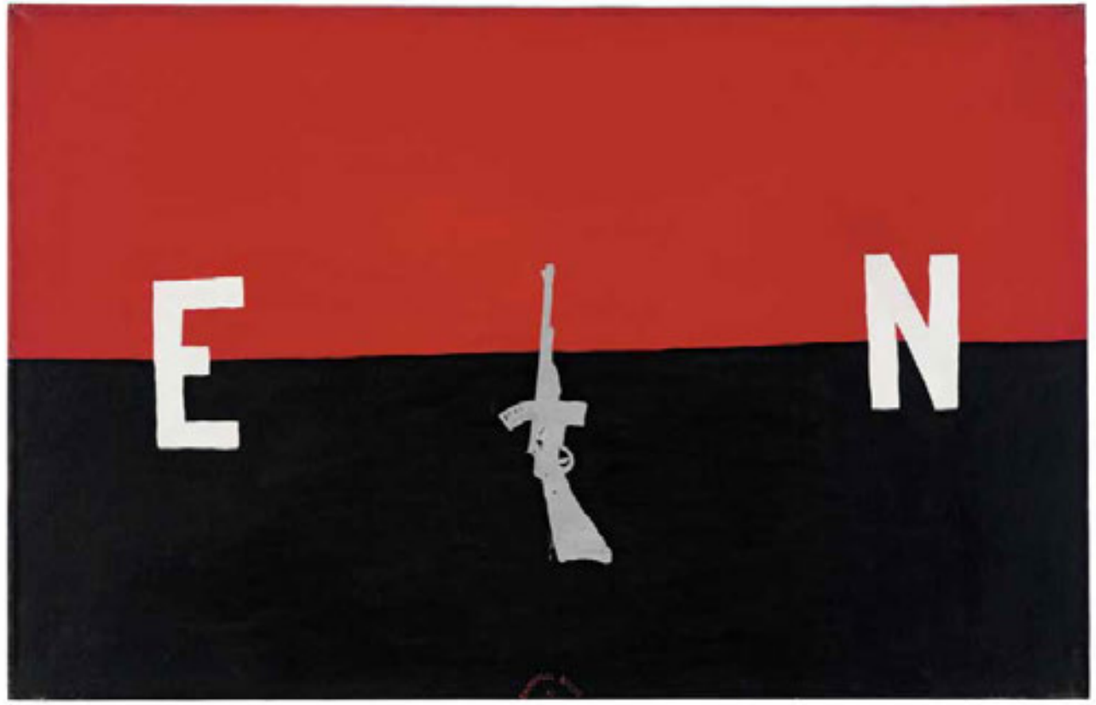


Verde Amarelo 1999
Tinta industrial sobre madeira e chapa de alumínio
[Industrial paint on wood and aluminium sheet]
100 x 250 cm

Missão Espacial 2009
Pintura sobre chapas metálicas
[Synthetic enamel on metal]
180 x 180 cm

Instabile Bordado 2008
Bordado em tecido - Edição de 2 (Embroidery on fabric - Edition of 2)
130 x 130 cm

Maquinário 2 2010
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
180 x 180 cm

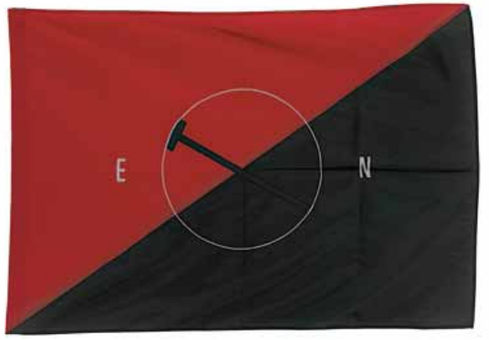


Exército Nacional 1990
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 140 cm

Brasília 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

Égua 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

Nova Estrela 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm



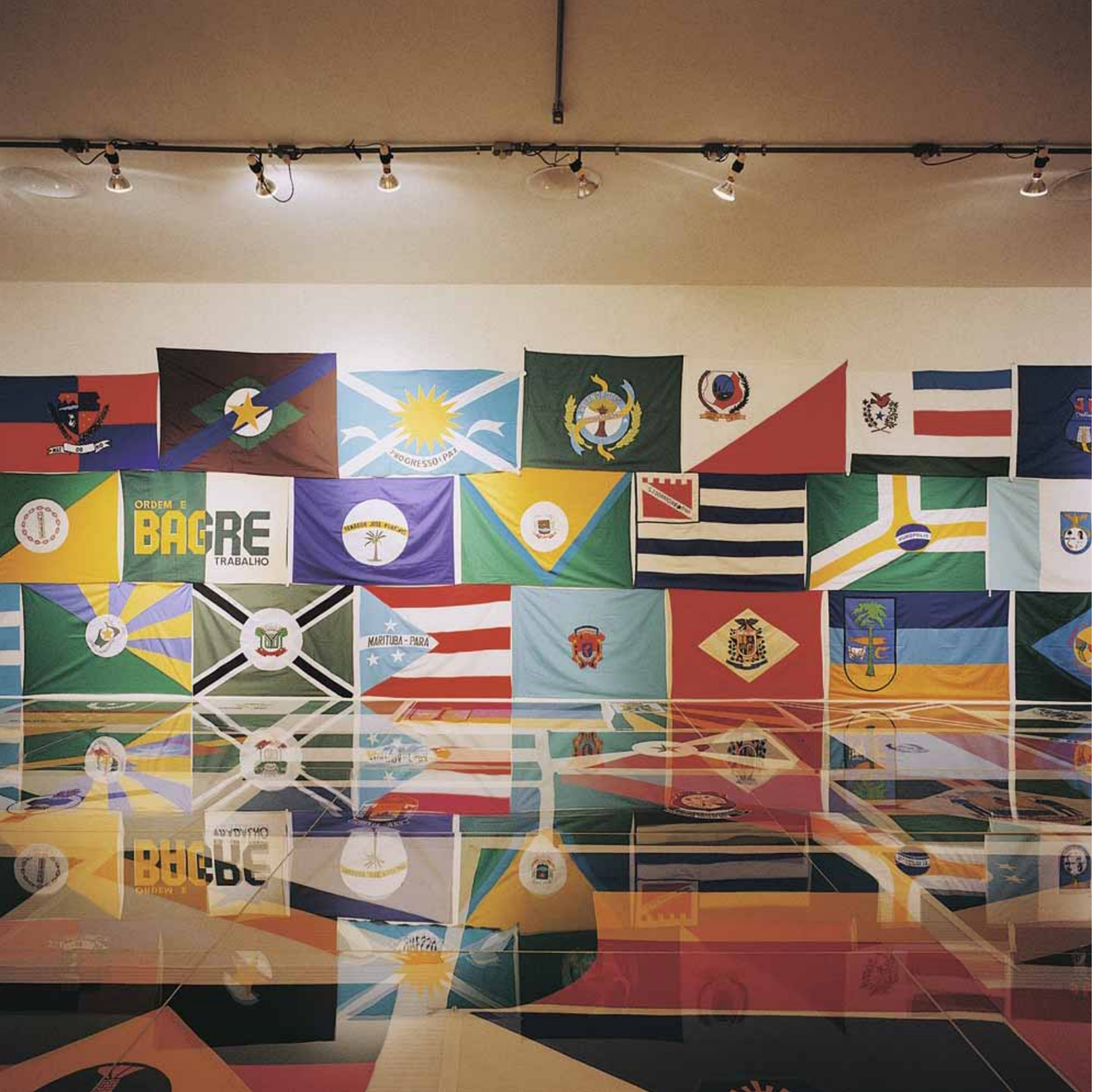
Martelo 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

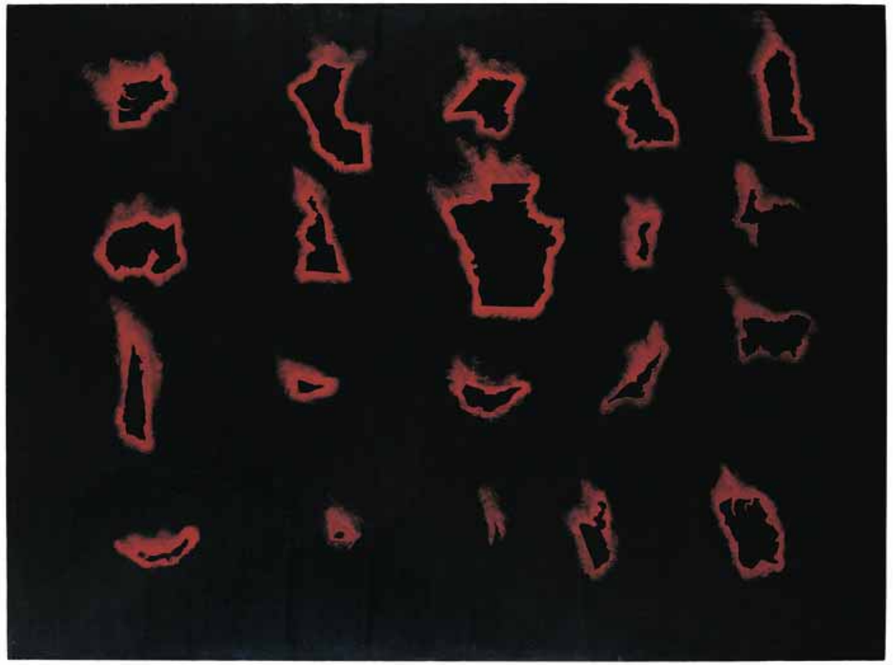
E

E AMIZADE
LIBERDADE

Coca-Cola

MUNICIPIO DE AFUA, 1991





Pgs 126

Alvorada 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
130 x 180 cm

Liberdade e Amizade 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
130 x 180 cm

Torcida 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
130 x 180 cm

Pgs 127-129

Bandeiras 1998
Costura sobre tecido de algodão e bandeiras do estado do Pará (apropriação)
[Needlework on cotton cloth and flags of the State of Pará (incorporated)]
Pg 127: 24ª Bienal de São Paulo [24th São Paulo Biennial], 1998
Pg 128: Museu da Pampulha, 2000
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Municípios em Chamas 1988
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130x180cm

Céu Azul 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

Céu Verde 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

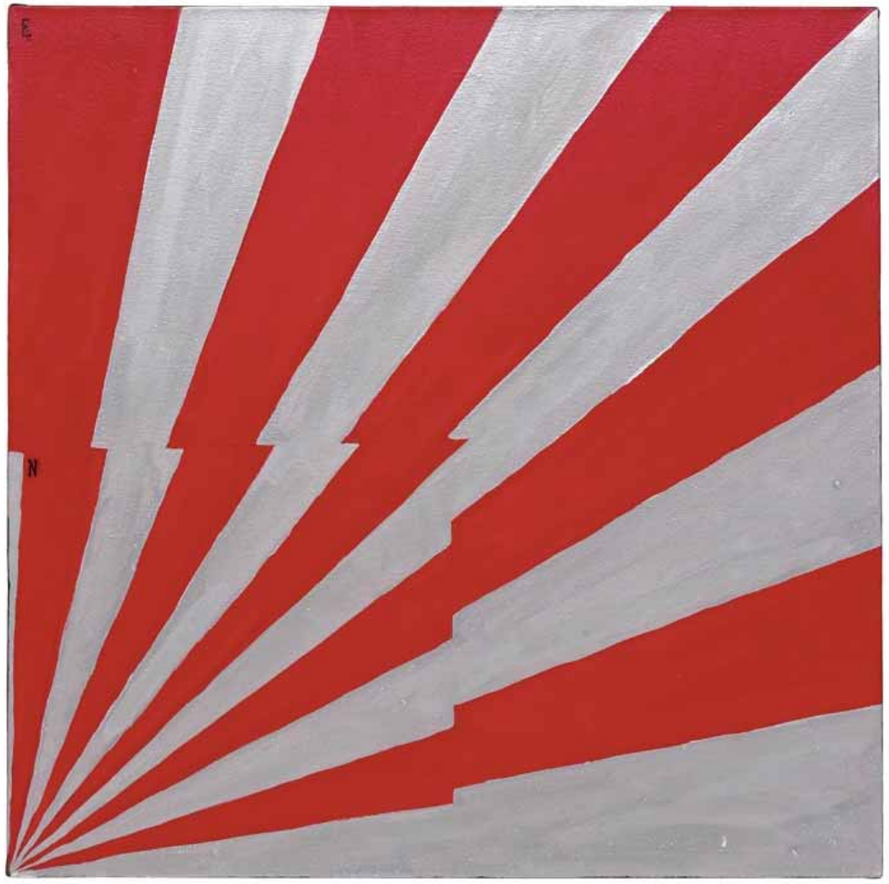
Bandeiras 1998
Obra produzida para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998
[A work produced for the Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998]
Instalação com bandeiras dos municípios do Pará
[Installation with flags of the municipalities of the State of Pará]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Brasil em Chamas Diversas datas [Various dates]
Instalação com carvão e velas [Installation with coal and candles]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Espírito Santo 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]
90 x 130 cm

Bandeira 2011
Obra produzida para a 8ª Bienal do Mercosul, 2011
[A work produced for the 8th Mercosul Biennial, 2011]
Tinta industrial sobre chapas metálicas [Industrial paint on metal]
390 x 540 cm

Obra Bandeira em execução para a 8ª Bienal do Mercosul, 2011
[Bandeira being produced for the 8th Mercosul Biennial, 2011]

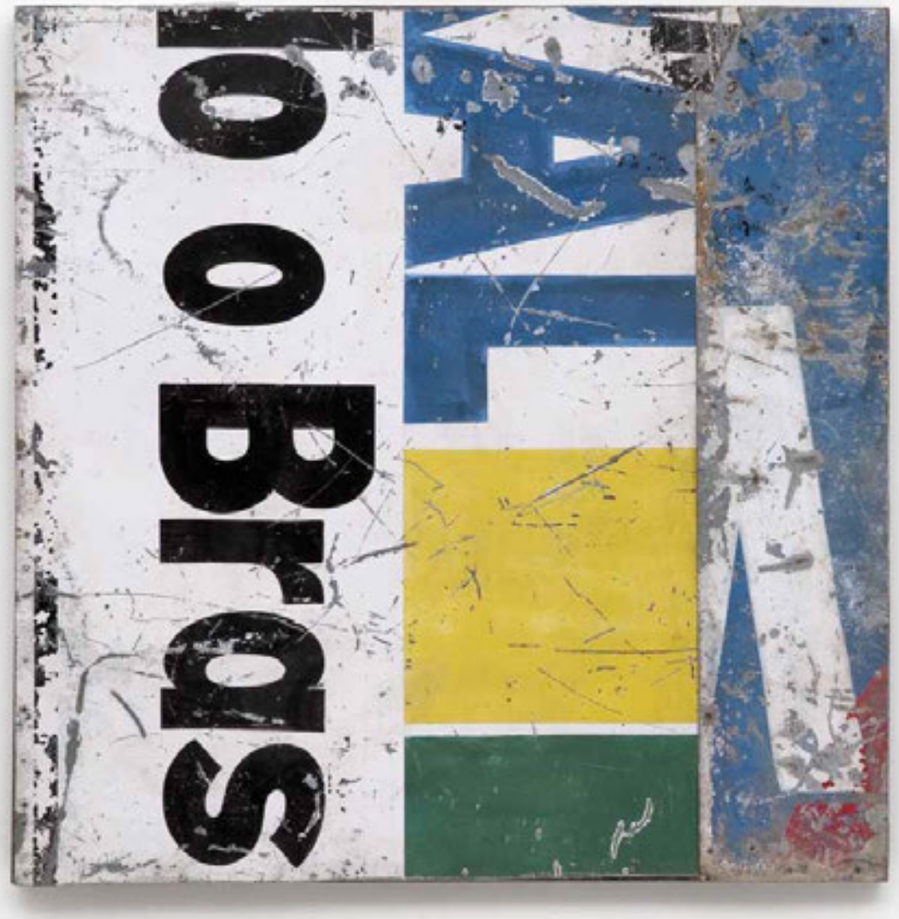


Raios 2006
Esmalte sintético e acrílica sobre tela
[Synthetic enamel and acrylic on canvas]
90 x 90 cm

Chapa 38 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

AIA
LHO

GOVERNA
ETO
PARA



Pgs 140-149

Chapa 15 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

Chapa 23 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

Chapa 48 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

Chapa 111 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 99 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 96 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 3 2005
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
180 x 130 cm

Chapa 120 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 138 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 132 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 142 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 21 2006
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 116 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Pgs 152-159

Chapa 66 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 74 2007
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 99 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Sem título 2006
Pintura sobre chapas metálicas [Synthetic enamel on metal]
180x 450

Chapa 09 2006
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Chapa 10 2006
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Fachada (Detalhe/Selection) 2009
Fotografia [Photograph]

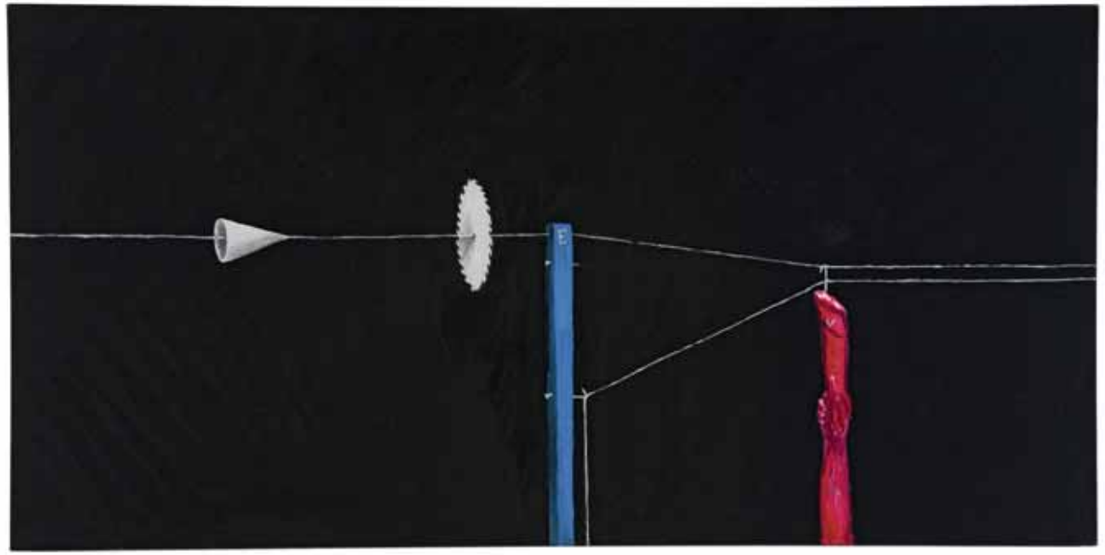
Os Perfumes 1989
Objeto [Object]
340 x 270 cm

RE
AS
R$ 4.297.799,53
adas: 174
TO ASSO
EN

CALOI

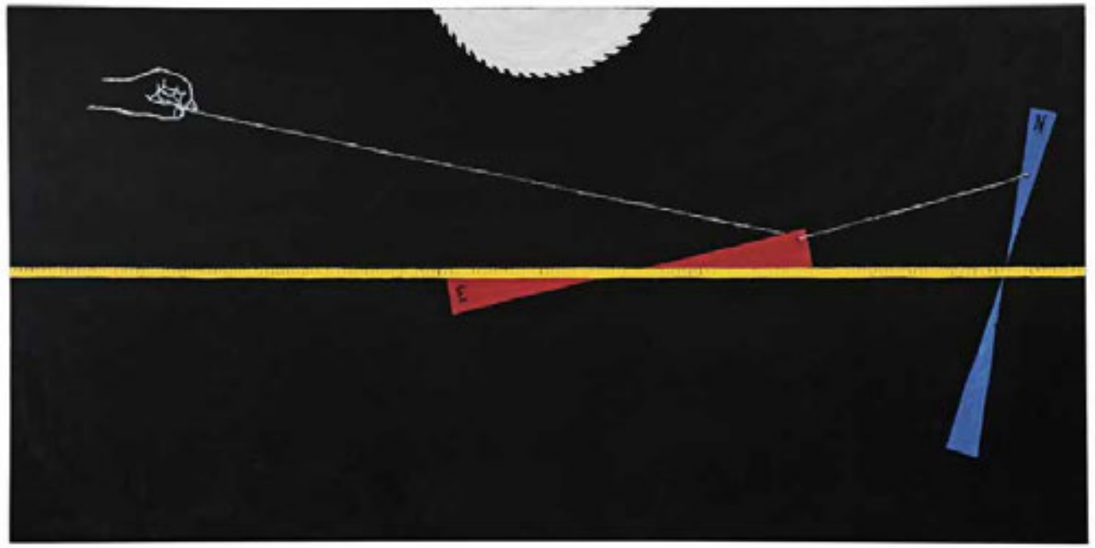
Chapa 126 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
90 x 90 cm

Fiação 2004
Tinta esmalte sintético sobre chapa metálica e madeira
[Synthetic enamel paint on metal and wood]
90 x 90 cm



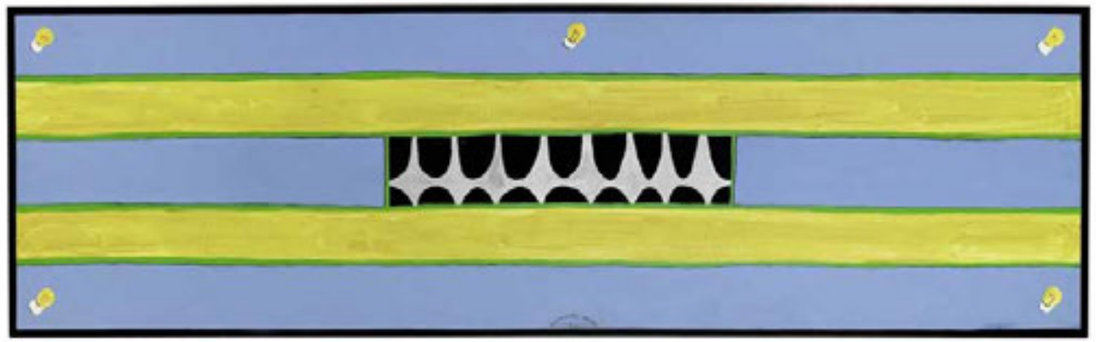
Buraco 2006
Fotografia [Photograph]
90 x 90 cm

Arm 2008
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm



Na Mão 2011
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
90 x 180 cm

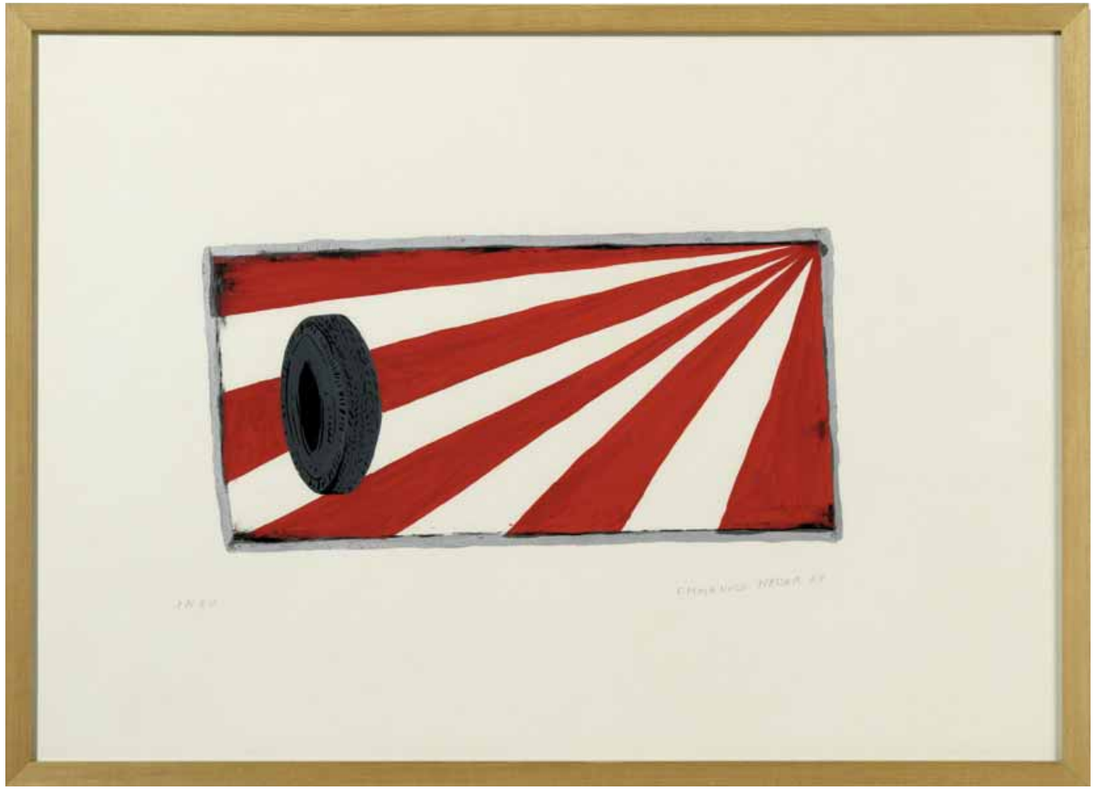
Roleta 2000
Fotografia - Edição de 5 [Photograph - Edition of 5]
100 x 150 cm



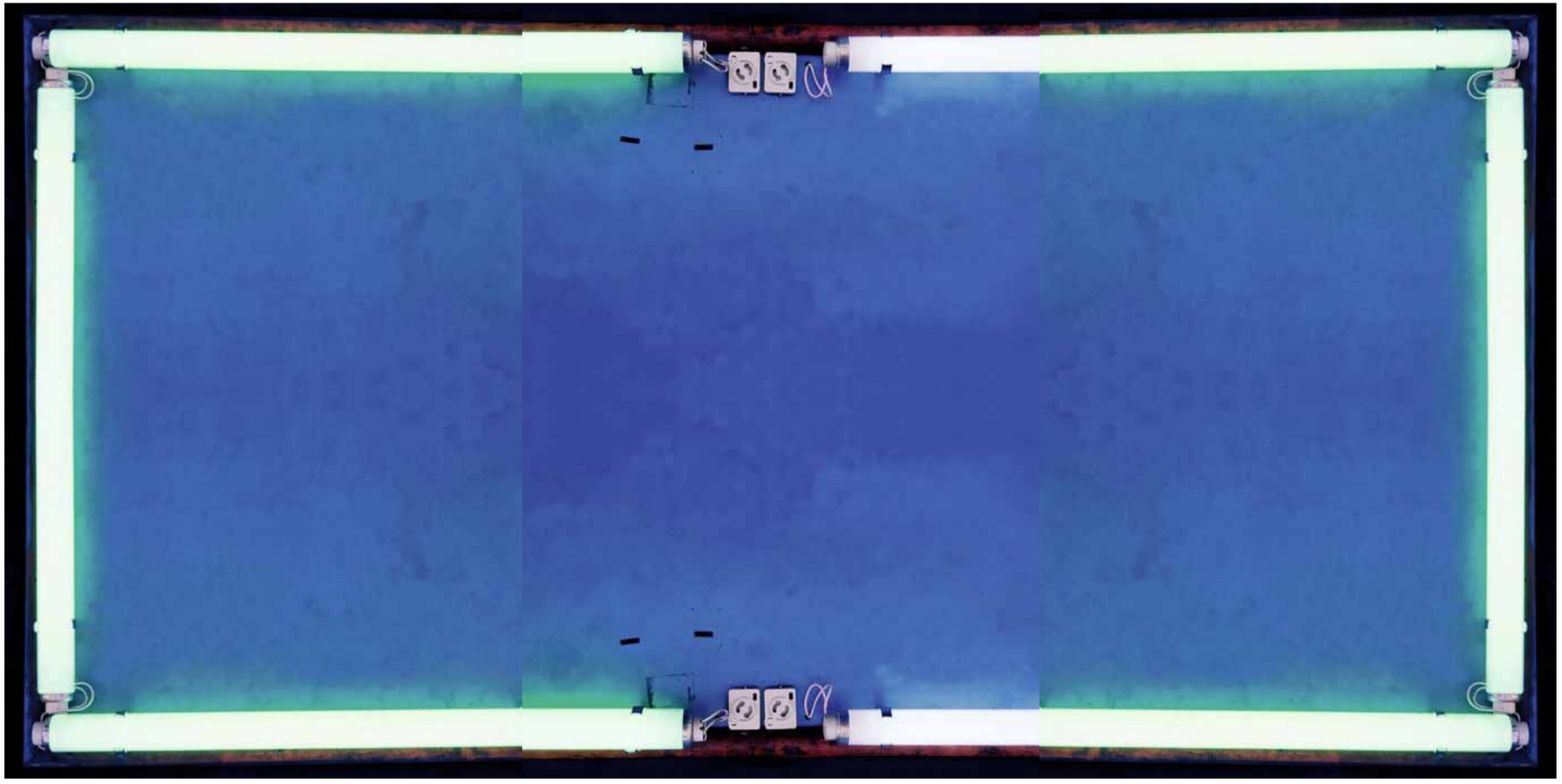
Brasília 1986
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
50 x 170 cm

Sem título 1990
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
92 x 141 cm

Motor 1988
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
150 x 200 cm



Pneu 1988
Acrílica sobre papel [Acrylic on paper]
52 x 73 cm



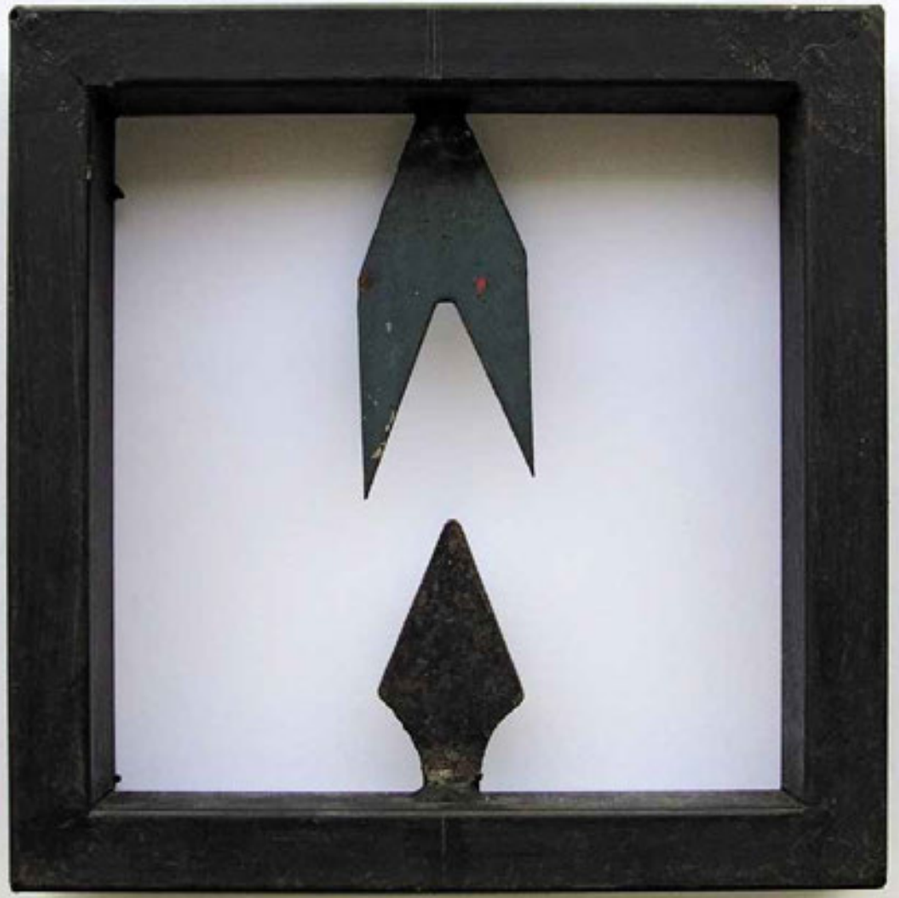
Pgs 170-173

Quadro de Luz 2011
Políptico com fotografias [Polyptych with photographs]
120 x 240 cm

Scrap 2009
Colagem sobre papel [Collage on paper]
50 x70 cm

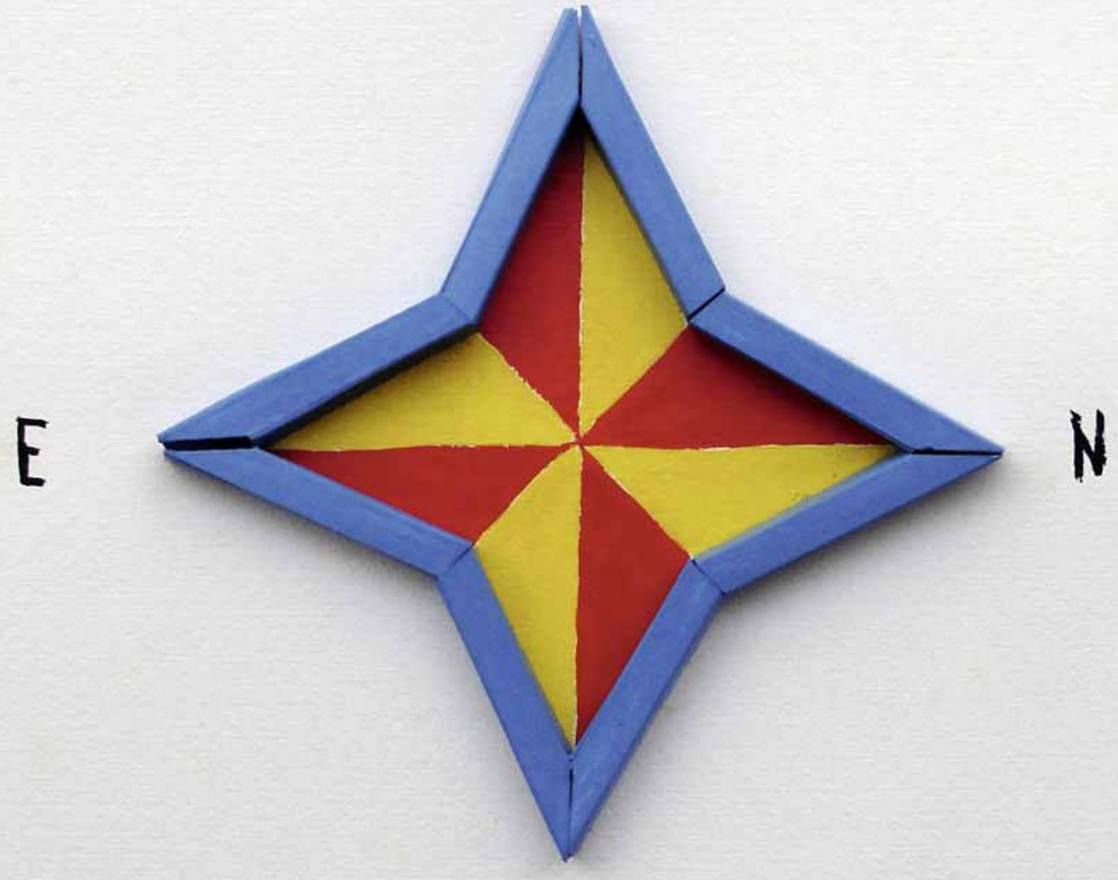
ROGRES
RECON
C/GAR
F. 91
Coca-Cola
www.cocacolabrasil.com.br
SAC
80

Grafic 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
21 x 21 cm



Flecha 2008
Pintura sobre chapa metálica [Synthetic enamel on metal]
21 x 21 cm

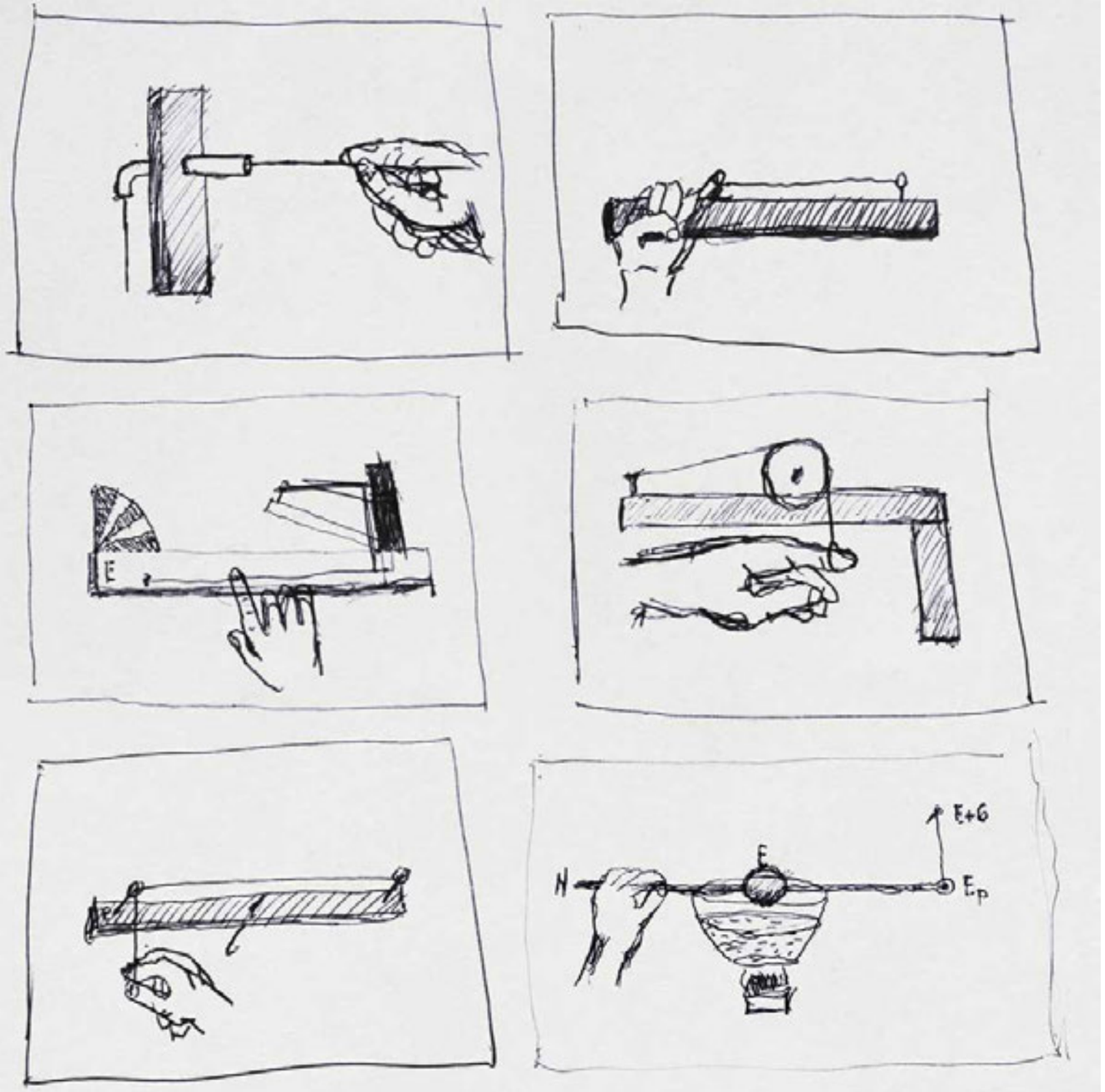
Brasil 2000
Pintura sobre papel - Edição de 30 [Acrylic on paper - Edition of 30]
21 x 21 cm

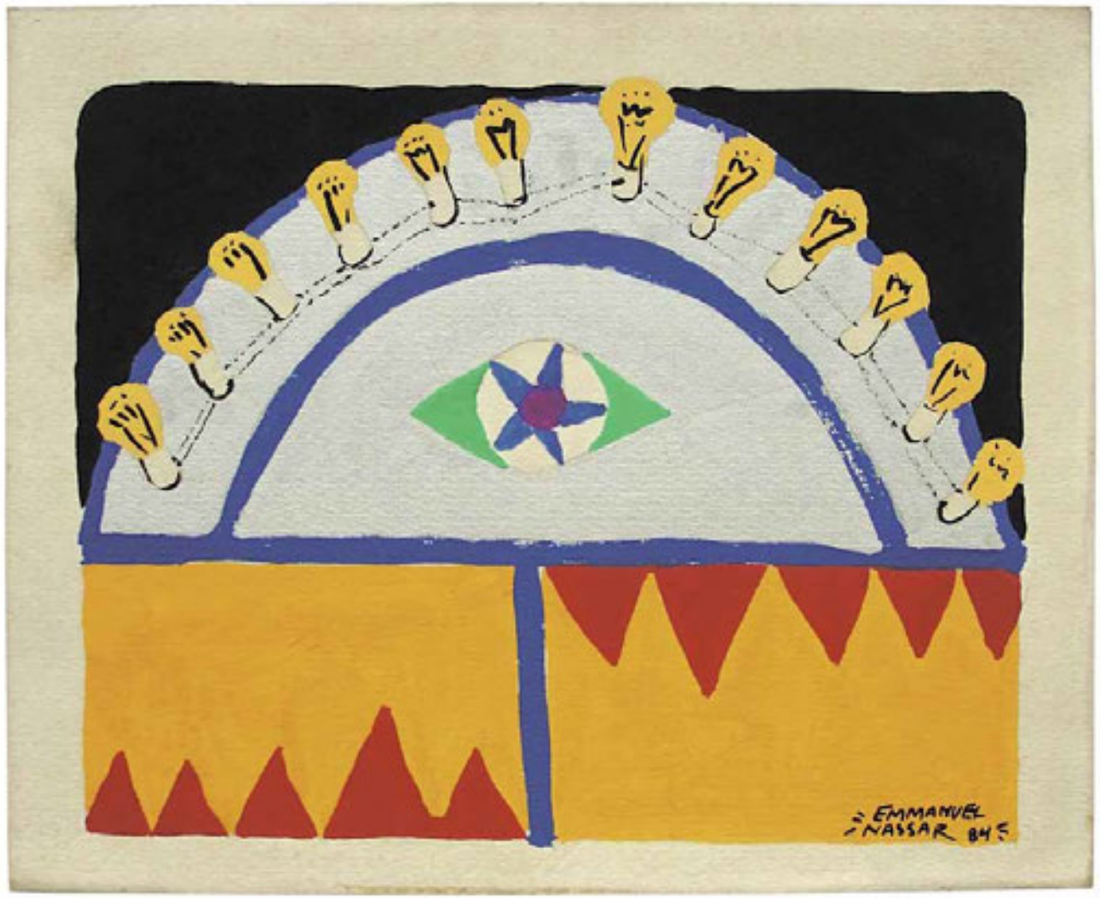


Estrela 2000
Pintura sobre papel - Edição de 30 [Acrylic on paper - Edition of 30]
21 x 21 cm

Bandeira no Muro 2010
Fotografia [Photograph]

Tucupi 2009
Fotografia [Photograph]





Manual da Mão 2011
Estudos [Sketches]

Arco Arraial 1984
Pintura sobre papel [Acrylic on paper]
19.5 x 23.5 cm

Pgs 182-185

Égua (Detalhe/Selection) 2010
Bandeira em tecido [Flag on fabric]

Foto do Artista, 2011
[Photograph of the Artist]

Auto-retrato, 1975
[Self-portrait]

CRONOLOGIA CRÍTICA
A CRITICAL CHRONOLOGY

EMMANUEL NASSAR CAPANEMA, PA 1949

1969
Inicia curso de Engenharia na Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém. Durante as férias de julho, viaja para a Europa e decide abandonar o curso.

1970
Ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA.

Passa a trabalhar em uma agência de publicidade, permanecendo ao longo da década nessa atividade como redator e diretor de arte.

É por meio da arquitetura e da publicidade que o artista descobre a arte: “a minha noção de espaço vem da arquitetura, a presença de elementos da pop art, da publicidade.” [1]

Em outubro, integra coletiva **Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará** (Galeria Angelus, Belém) com alunos da faculdade, entre eles, Osmar Pinheiro e Valdir Sarubbi. Apresenta o tríptico *Tempo de Resistência I*, *II* e *III*, inspirado nas histórias em quadrinhos. A obra chama a atenção da crítica local.

1972
Durante esse período, a produção é irregular e muitas obras são destruídas.

1969
He begins to study engineering at the Federal University of Pará (UFPA) in Belém. During his July holiday he travels to Europe and decides to drop out of the course.

1970
He begins the study of Architecture and Town Planning at UFPA.

He starts work in an advertising agency, working in this field for 10 years as a copywriter and art director.

Through architecture and advertising Nassar discovers art: “My idea of space comes from architecture and the elements of pop art come from advertising”. [1]

In October he shows work in the group show entitled **Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará** (Exhibition of Young Artists in Pará) at the Angelus Gallery in Belém along with fellow students, among them Osmar Pinheiro and Valdir Sarubbi. He shows the triptych *Tempo de Resistência I*, *II* e *III* (Time of Resistance I, II and III) inspired by comic books. The work attracts the attention of local critics.

1972
During this period his production is irregular and many works are destroyed.

1975
Forma-se em Arquitetura pela UFPA.

Vive em São Paulo e faz terapia de grupo com o psiquiatra Roberto Freire (que "me devolveu ao centro do mundo: Belém do Pará.")[2]

1979
Em junho, realiza a primeira individual na Galeria Theodoro Braga (Belém). Apresenta 35 desenhos a grafite.

1980
Novamente expõe desenhos na Galeria Theodoro Braga. Nas séries "Torsos" e "Corpos", incorpora acidentes – um traço fora da perspectiva, um pingo de tinta na folha de papel – como ponto de partida da composição. "O resultado me surpreendeu. Aquilo era a melhor expressão de mim. Assim mesmo, cheio de remendos, consertos, reparos. Afinal não é assim que a gente vive?"[3]

A partir desse ano, estabelece uma visão estratégica, selecionando progressivamente a participação em salões.

Inicia carreira docente na UFPA, lecionando por 22 anos no curso de artes visuais do Instituto de Ciências da Arte.

1981
Passa a fabricar objetos tridimensionais inspirados em brinquedos populares.

Realiza a obra que considera a de maior consequência para sua trajetória artística futura: *Recepcor*. Elementos gráficos e objetos apropriados e pintados de cores vivas parecem flutuar em uma estrutura de madeira. O título é um neologismo que remete a uma máquina capaz de receptar cores. "Tinha todas as cores e construções em mente, mas ainda não havia dado início ao trabalho. Daí resolvi construir o *Recepcor*, que seria uma espécie de aparelho, através do qual eu receberia as mensagens dos trabalhos que haveria de fazer."[4] Na reciclagem poética do real, o artista une vida e geometria, máquina e imaginário, e se abre ao universo precário e colorido das periferias, feiras e parques de diversões. Construída como um mecanismo movido à energia solar, a obra não deixa de ser também uma paródia bem-humorada de uma pintura abstrata, dado o agenciamento judicioso de cores e formas.

1975
He graduates with a degree in Architecture from the Federal University of Pará.

He goes to live in São Paulo and undergoes group therapy with the psychiatrist Roberto Freire who "returned me to the center of the world: Belém do Pará".[2]

1979
In June he holds his first one-man show at the Theodoro Braga Gallery in Belém. He shows 35 pencil drawings.

1980
Once again he shows drawings at the Theodoro Braga Gallery. In the series entitled *Torsos* (Torsos) and *Corpos* (Bodies) he incorporates accidents – a line breaking the rules of perspective, a drop of ink on the paper – as a departure point for the composition. "The result surprised me. That was the best way of expressing myself. Just like that, full of mending, patching up and repairs. After all, isn't that how we live?".[3]

From this year on he sets out a strategic plan, gradually choosing to take part in salons.

He starts teaching at the Federal University of Pará, teaching a visual arts course for 22 years at the Institute of Art Sciences.

1981
He begins to construct three-dimensional objects inspired by popular toys.

He creates the work he feels to be the most important in his future artistic career: *Recepcor*. Graphic elements and *objets trouvés* painted in vivid colours seem to float on a wooden structure. The title is a neologism that creates the idea of a machine that can receive colours. "I had all the colours and the design in my head but I had not yet begun the work. So I decided to build the *Recepcor*, which would be a kind of machine through which I would receive messages from the works I had yet to create".[4] In recycling the poetic nature of reality the artist unites life and geometry, the machine and the imaginary, and opens himself up to the dangerous and colourful world of the slums, popular fairs and amusement parks. Built as a mechanism powered by solar energy, the work is also a good-humoured parody of an abstract painting thanks to the judicious use of colours and shapes.

Três da Tarde 1981
Técnica mista sobre papel [Mixed technique on paper]
50 x 65 cm

Lata para Antonia 1981
Técnica mista sobre papel [Mixed technique on paper]
50 x 65 cm

He completes the *Torneiras* (Taps) series (oil and pastel on paper) in which space is handled by reconciling extreme worlds: nature (water) existing alongside the process of civilisation (pipes).

He receives a prize at the **38th Salão Paranaense de Belas-Artes** (Pará Fine Arts Salon) for three works on paper.

1982
Invited to take part in the **4th Mostra de Desenho Nacional** (National Drawing Show) at Curitiba, he presents drawings from the *Maquinações* (Machinations) series (begun the previous year) in which he portrays in two dimensions the constructions he had created as objects. The interplay of forces and tensions is accentuated, the geometry is more radical, but always anchored in an element of reality (a nail, a handle or frame). In the words of Paulo Herkenhoff: "Nassar reinvents machines that are absurd and unthinkable in terms of mechanics. Gravity, energy, desire, time and reason power these strange machines. However, these machines seem to impose images of man's mental journeys when faced with questions such as existence and temporality".[5]

In November he holds a one-man show at the Angelus Gallery in Belém[6] in which he presents *Recepcor*[7], the drawings of the *Torneiras* and *Maquinações* series and a metal plaque inscribed with the word '*Pinturas*' ('Paintings') which was later erased and re-written as '*Arraial*' ('Village'). The exhibition was dedicated to his daughter Fernanda who was born in March of that year. He brings together the aesthetic experiments he had carried out up to that point and introduces the directions his later work would take: geometrical forms, statements concerning what is precarious and the use of *assemblages* and sheets of metal.

1984
He holds a one-man show at the Macunaíma Gallery at the Funarte centre in Rio de Janeiro, where he exhibits paintings.

In a critique in the weekly news magazine *Veja*, Casimiro Xavier de Mendonça writes about the new phase of his work: "His painting uses only the unexpected geometry of unusual objects to construct a new landscape in which a few elements are well distributed in space. It is not necessary to know anything about the toys of Pará to feel the power of his canvases".

Realiza a série "Torneiras" (óleo e pastel sobre papel), na qual o espaço é pensado em termos de conciliação de universos extremos: a natureza (a água) convivendo com o processo civilizatório (os canos).

É premiado no **38º Salão Paranaense de Belas-Artes** com três obras sobre papel.

1982
Convidado para integrar a **4ª Mostra de Desenho Nacional** (Curitiba), apresenta desenhos da série "Maquinações" (iniciada no ano anterior), na qual transpõe para o bidimensional as construções realizadas como objeto. O jogo de forças e tensões se acentua, a geometria se radicaliza, mas sempre ancorada num elemento da realidade (um prego, uma manivela, uma moldura). Para Paulo Herkenhoff, "Nassar reinventa engenhos, absurdos e impensáveis, como mecânica. A gravidade, a energia, o desejo, o tempo e a razão movem essas máquinas estranhas. No entanto, esses engenhos parecem fixar imagens de itinerários mentais do homem frente a questões como existência e temporalidade." [5]

Em novembro, realiza individual na Galeria Angelus (Belém) [6], na qual apresenta *Recepcor* [7], os desenhos das séries "Torneiras" e "Maquinações" e uma placa metálica com a inscrição "Pinturas" (apagada posteriormente e rebatizada *Arraial*). A exposição, dedicada à filha Fernanda, nascida em março daquele ano, sintetiza as pesquisas estéticas até aquele momento e introduz as diretrizes do seu trabalho posterior: geometrização, afirmação do precário e o uso de *assemblages* e chapas metálicas.

1984
Realiza individual na Galeria Macunaíma, na Fundação Nacional das Artes (Funarte, no Rio de Janeiro), apresentando pinturas.

Casimiro Xavier de Mendonça, em crítica à revista *Veja*, escreve sobre as obras da nova fase: "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."

Recebe o Prêmio Viagem ao País com a obra *Currupiu Gigante* no **7º Salão Nacional de Artes Plásticas** (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), uma das mais importantes premiações do país.

He receives the National Travel Prize for his work *Currupiu Gigante* (Giant Button and String Toy) at the **7th Salão Nacional de Artes Plásticas** (National Art Salon) in the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, one of Brazil's most important prizes.

1985
He receives a prize at the fourth **Arte Pará** salon organised by the Romulo Maiorana Foundation in Belém.

He is invited by the critic Aracy Amaral, to participate in the exhibition entitled **O Popular como Matriz** (The Ordinary as a Source) at the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea (MAC USP). *Gran Circo Goiano* (Big Circus in Goiás) forms part of the exhibition.

> [The artist] had seen a report on an exhibition of the work of Siron Franco that portrayed tapirs, snakes and 'a fantastic zoo'. So Nassar decided to imagine Siron as the owner of a circus in Goiás who had ordered cages to be made to hold the animals: 'They had to have colour, *décor*, and pictures as well as functioning as cages. This produced the representational painting of the animal and the little lozenge-shaped window at the top to provide ventilation as well as allowing food to be passed in. [8]

Aracy Amaral writes about *Sonoros Brasil* (Resonances of Brazil): "It is a decentralised composition inspired by the geometrical shapes in the designs of ordinary people, the canvas is surrounded by a margin like a frame of living colour containing the nine lozenges painted freehand and which, from the perceptual point of view, jump out before the gaze of the observer, which wanders from one element to another on the vibrant background". [9]

He participates in the group exhibition entitled **Velha Mania: Desenho Brasileiro** [10] (An Old Mania: Brazilian Drawing) at the Parque Lage Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro, curated by Marcus de Lontra Costa with an accompanying text written by Roberto Pontual.

He begins to be represented by the Saramenha Gallery run by Victor Arruda who, along with Rubem Breitman, is one of the advisers to the Sattamini's Collection. From this time on, the fact of having the support of a gallery allows him to produce

1985
É premiado na quarta edição do salão **Arte Pará**, organizado pela Fundação Romulo Maiorana, em Belém.

Convidado pela crítica Aracy Amaral, integra a exposição **O Popular como Matriz** no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *Gran Circo Goiano* integra a mostra.

> "[O artista] 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 presos os animais: 'Deveria ter cor, *décor* e representação além de cumprir a função de viveiro. Daí a pintura-representação do animal e a pequena janela em losango no alto para permitir a ventilação, além da passagem de alimentos." [8]

Sobre *Sonoros Brasil*, também presente na exposição, Aracy Amaral escreve: "composição descentralizada inspirada no geometrismo de origem popular, a tela é circundada por margem à maneira de moldura de cor viva contendo os nove losangos executados a mão livre e que saltam, do ponto de vista perceptivo, ante o olhar do observador, que vaga de um elemento a outro sobre o fundo vibrante." [9]

Integra a coletiva **Velha Mania: Desenho Brasileiro** [10] (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro), com curadoria de Marcus de Lontra Costa e texto de Roberto Pontual.

Passa a ser representado pela galeria carioca Saramenha, de Victor Arruda que, com Rubem Breitman, é um dos orientadores da Coleção Sattamini. O fato de ter o suporte de uma galeria permite uma produção mais fluida a partir desse momento. Se havia uma geometria baseada numa espécie de jogo que, pela iconografia, já tinha algo de popular (os brinquedos), a partir desse momento o vocabulário pop se amplia para um caráter mais urbano.

1986
Integra, com Daniel Senise, a representação brasileira na **6ª Trienal da Índia** (Nova Délhi) a convite de Paulo Herkenhoff, e é premiado no **4º Salão Paulista de Arte Contemporânea** (Fundação Bienal de São Paulo).

work more freely. If previously his work showed geometrical forms based on a kind of interplay which by reason of its iconography had an air of the popular about it (the toys), from now on his pop vocabulary would increase to become more urbane in nature.

1986
Along with Daniel Senise he represents Brazil at the **6th Indian Triennial** in New Delhi at the invitation of Paulo Herkenhoff, and is awarded a prize at the **4th Salão Paulista de Arte Contemporânea** (São Paulo Modern Art Salon), organised by the Biennial de São Paulo Foundation.

1987
At the 6th **Arte Pará** salon he is awarded a prize for the paintings *Incêndio no Interior* (Fire in the Countryside), *Ingressos Populares* (Discounted Entrance Tickets) and *Amizade Internacional* (International Friendship).

According to Aracy Amaral, in his works of this period:

> Certain characteristics are maintained: compositional symmetry, the implied or obvious right angles, the corners of the canvases always carrying his initials or the date of the work, and the centralisation of shapes, which are large in proportion to the size of the work as a whole. But, above all there is a suburban charm ... The charm of anonymous visual communication that records the bars, the small businesses and workshops on the outskirts of Belém and which show a very lively spirit in its home-made and awkward reading of reality even though the works representing it are created by professional painters. [11]

1988
He has one-man shows at the Arte Liberal Gallery in Belém and the Saramenha Gallery in Rio de Janeiro.

He takes part in a group exhibition of Brazilian artists in Germany entitled **Brasil Já** (Brazil Now) shown in Leverkusen (the Morsbroich Museum), in Stuttgart (the Landesgirokasse Gallery) and in Hannover (the Sprengel Museum). The critic Nelson Aguilar wrote: "Nassar's relational subtlety has not escaped the attention of the German curators who have organised an exhibition of a selection of Brazilian artists in

1987
Na sexta edição do salão **Arte Pará**, é premiado com as pinturas *Incêndio no Interior*, *Ingressos Populares* e *Amizade Internacional*.

Nas obras do período, segundo Aracy Amaral:

> "(...) certos caracteres se mantém: simetria compositiva, a ortogonal insinuada ou evidente, os ângulos da tela invariavelmente ocupados por suas iniciais e datação da obra, a centralização das formas, de grandes proporções em relação às dimensões do trabalho. Mas, acima de tudo, um encanto suburbano (...) encanto da comunicação visual anônima que registra os bares, o pequeno comércio e oficinas mecânicas da periferia da capital paraense, de grande vivacidade em sua leitura artesanal e canhestra, embora realizada por profissionais pintores."[11]

1988
Realiza individuais nas galerias Arte Liberal (Belém) e Saramenha (Rio de Janeiro).

Integra coletiva de artistas brasileiros na Alemanha – **Brasil Já** –, apresentada em Leverkusen (Museum Morsbroich), Stuttgart (Galerie Landesgirokasse) e Hannover (Sprengel Museum). O crítico Nelson Aguilar destaca: "A sutileza relacional de Nassar não escapou aos olhos dos curadores alemães que organizaram a exposição de alguns artistas brasileiros em Hannover, Leverkusen e Stuttgard internacionalmente. O artista paraense corre ao lado de David Salle e Francesco Clementi sem perder especificidade." [12] Em texto sobre o artista para o catálogo, Karin Stempel escreve: a "representação de objetos comuns da vida diária e de detalhes banais, aparentemente realista e fria, empresta aos signos extraídos do cinema e da propaganda, uma irradiação mágica surreal."

1989
A individual na Galeria Luisa Strina (São Paulo) ganha destaque dos críticos Nelson Aguilar (jornal *Folha de S. Paulo*), Tadeu Chiarelli (revista *Galeria*) e João Candido Galvão (revista *Guia das Artes*).

Chiarelli ressalta a complexidade das novas pinturas. Para o autor, se a fase anterior operava uma singular interseção entre duas correntes construtivas – a tradição erudita e a estética popular –, na atual produção percebe-se a adesão a procedimentos da pop art e a opção preferencial pelo universo visual das camadas periféricas de Belém, ainda composto pelo desenho 'inculto' presente em carrocerias de

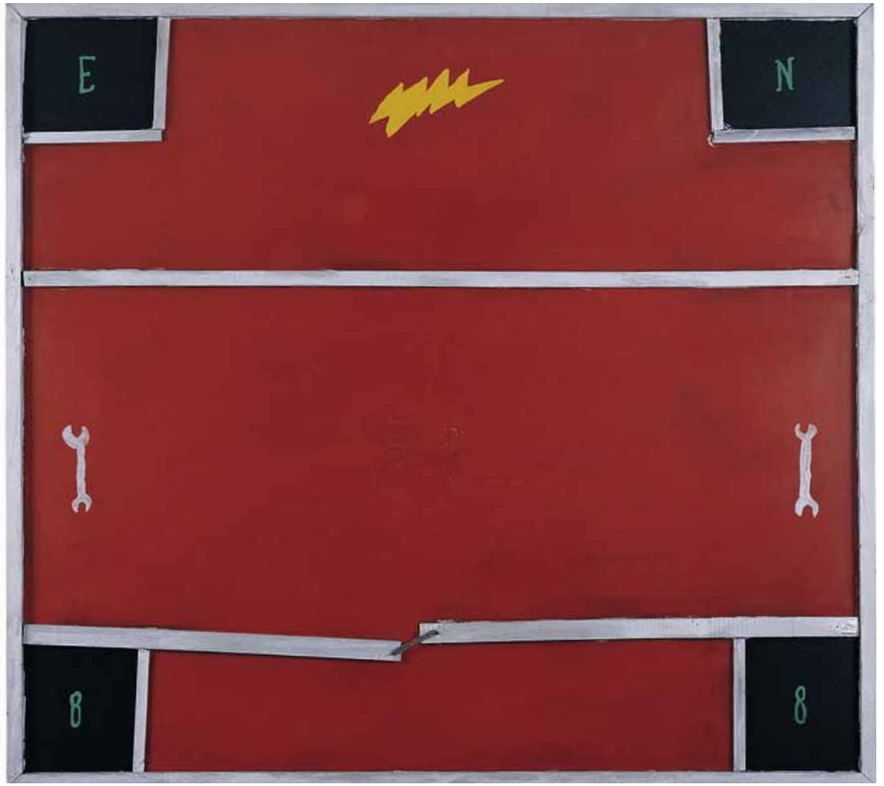
Hannover, Leverkusen and Stuttgart. Nassar's work stands alongside that of David Salle and Francesco Clemente without losing its individuality". [12] Writing about the artist in the exhibition catalogue Karin Stempel says: the "apparently realistic and cold representation of common objects from everyday life and with banal details lends an air of surreal magic to the symbols taken from cinema and advertising".

1989
The one-man show at the Luisa Strina Gallery is praised by the critics Nelson Aguilar (*Folha de S. Paulo* newspaper), Tadeu Chiarelli (*Galeria* magazine) and João Candido Galvão (*Guia das Artes* magazine).

Chiarelli emphasises the complexity of the new paintings. In his view, if the previous period explored a unique intersection between two constructivist currents – academic tradition and everyday aesthetics – the artist's current production shows evidence of his adoption of techniques of pop art and opting for the visual universe of the society of the outskirts of Belém in which is still found the 'uncultured' designs found on the bodywork of trucks and in advertising, but also including images created by the mass media:

> The various elements comprising the world view of ordinary people in the North are dealt with by the artist in his relationships of contiguity and superimposition by means of a cold appropriation in which we see something that is more of an observation distanced from the reality of a universe so full of peculiarities than a dialogue with that universe. These new characteristics in Nassar's current period show the artist following the models of American pop art and adding them to his work, obviously with a regional 'accent', which in fact has always characterised those models wherever they have appeared.

Galvão emphasises the humour in the new work: "maturity has given Nassar something which he has lacked until now: humour. In his paintings ... figurative elements ... are given a falsely primitive treatment that allows the artist to make ironic statements about his own technique. Within this good-humoured game of shapes, common objects acquire iconic value. Playing with questions of scale the artist manages to bring to the canvas the same feeling of insignificance that affects the human being".



Gambiarra 1988
Tinta esmalte sobre madeira [Enamel paint on wood]
122 x 135 cm

caminhão, anúncios de produtos, mas acrescido de imagens geradas pelos meios de comunicação de massa:

> "Os diversos elementos que compõem o repertório visual popular do Norte são tratados pelo artista em suas relações de contiguidade e sobreposição numa apropriação fria, em que se percebe mais uma constatação distanciada da realidade daquele universo cheio de peculiaridades do que propriamente um diálogo com o mesmo. Essas novas características do momento atual do trabalho de Nassar apontam para uma aderência do artista aos procedimentos da pop art norte-americana acrescidos, é claro, de um 'sotaque' regionalista que, na verdade, caracterizou sempre aqueles procedimentos, onde quer que eles tenham se manifestado."

Galvão ressalta o humor na nova produção: "O amadurecimento deu a Nassar um dado que até então lhe faltava: o humor. Em pinturas (...) elementos figurativos (...) recebem um tratamento falsamente primitivo que permite ao artista ironizar a própria técnica. Objetos banais passam a adquirir, dentro desse bem-humorado jogo formal, um valor icônico. Jogando com a escala, o artista consegue transpor para a tela a mesma sensação de insignificância que atinge o ser humano." Aguilar salienta a relação entre imagem e conceito em obras como *Gambiarra*:

> "A palavra [gambiarra] efetua uma curiosa viagem semântica. Proveniente da linguagem teatral, refere-se à rampa de luzes num palco. Todavia, no norte do país, designa a oficina mecânica, graças a processo analógico por si só criativo. Nassar, não satisfeito com o percurso semântico, cria um redobro visual. Será necessário recorrer a um achado nacional de Haroldo de Campos para compreender *Gambiarra*. Haroldo, a fim de elucidar o papel da cor em Tarsila do Amaral, lança a hipótese de um 'quali-índice', ou seja, 'uma qualidade concreta, relacionada genuína e existencialmente com seu objeto, e que funciona como um efetivo sinete do verídico'. O artista aqui se abre justamente ao vermelho que incendeia as funilarias metropolitanas e interioranas. Arremessa chaves inglesas negras em ambos cantos da tela, aludindo à bandeira pirata. O auge do requinte está presente nas varetas prateadas – outra cor em 'quali-índice' – que recortam o espaço pictórico. Uma das varetas se trunca e sofre solução de continuidade através de uma emenda. Oficina mecânica, paraíso dos 'bricoleurs', entraste gloriosamente no mundo das ideias graças ao semiótico Emmanuel Nassar."

Aguilar points out the relationship between image and concept in works such as *Gambiarra* (Contraption):

> The word (*gambiarra*) makes a curious semantic journey. Coming from the language of the theatre, it refers to the rack of lights on a stage. Also, in the north of Brazil, it means an engineering workshop thanks to a process of analogy which is in itself creative. Nassar is not satisfied with this semantic path and creates a visual intensification. We shall have to resort to a Brazilian finding by Haroldo de Campos to understand *Gambiarra*. In order to explain the role of colour in Tarsila do Amaral, Haroldo suggests the hypothesis of a 'quali-index', that is 'a specific quality that is genuinely and existentially related to its object and functions as an effective stamp of authenticity'. In this case the artist gives himself over to the red light that illuminates body shops in both city and country. He throws black adjustable spanners into the corners of the canvas in a manner reminiscent of pirate flags. The height of his refinement is seen in the silver rods - another colour in the 'quali-index' - that cut through the space of the picture. One of these roads is cut short and the question of its continuity is solved by means of a correction. The engineering workshop, that paradise for 'do-it-yourselfers', you make a wonderful entrance into the world of ideas thanks to Emmanuel Nassar's semiotics.

In October he participates in the **20th Bienal Internacional de São Paulo** (São Paulo International Biennial). He creates a room in which the metal façade invites the spectator to enter the exhibition area in a different way. [13] As well as creating an environment suitable for meeting his individual way of seeing, *Fachada* (Façade), which is presented within this space, draws a line between what is inside and what is outside an exhibition or, in a wider sense inside or outside the world of art – at the same time as, ironically, it turns the exhibition area into a kind of funfair. Aracy Amaral wrote the commentary on Nassar in the catalogue of Brazilian artists at the Biennial.

Within the area are six paintings and *Os Perfumes* (The Perfumes), ten drums piled up in the form of a pyramid. The artist brings together the use of industrial cans with the delicacy of perfume (the title is emphasised by the simple image of a rose painted on the drums as a label).

He holds a one-man show at the Pulitzer Gallery in Amsterdam.

Bienal de São Paulo 1989
Interior da sala [Interior of the room]

Em outubro, integra a **20ª Bienal Intenacional de São Paulo**. Concebe uma sala, cuja fachada metálica convida o espectador a visitar de outra maneira o espaço expositivo. [13] Além de criar um clima propício para o encontro com sua visualidade peculiar, apresentada no interior desse espaço, *Fachada* traça um limite entre o que está dentro e o que está fora de uma exposição ou, num sentido mais amplo, do universo da arte – ao mesmo tempo em que, ironicamente, converte o espaço expositivo numa espécie de parque de diversões. Aracy Amaral escreve texto sobre Nassar no catálogo dos artistas brasileiros na Bienal.

Dentro do espaço, figuram seis pinturas e *Os Perfumes*, dez tambores empilhados de forma piramidal. O artista associa o uso de latões industriais à delicadeza do perfume (título reforçado pela singela imagem de rosa pintada como rótulo nos tambores).

Realiza individual na galeria Pulitzer, em Amsterdã.

Também em Amsterdã, integra a importante coletiva **U-ABC** (Stedelijk Museum), apresentada no ano seguinte na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), com curadoria de Dorine Mignot. A exposição reúne artistas do Uruguai, Argentina, Brasil e Chile.

Participa também da representação brasileira na **3ª Bienal de Havana**.

1990-1991
Entre 1990 e 1991, expõe individualmente nas galerias Passárgada Arte Contemporânea (Recife) e Galeria Nalepa (Berlim), e participa das coletivas **Prêmio Brasília de Artes Plásticas** (Museu de Arte de Brasília) e **Viva Brasil Viva** (Liljevalchs Konsthall, Estocolmo).

Desde 1981 (em *Recepcor*) é possível identificar a presença da letra E (de Emmanuel). Ao longo da produção do artista as iniciais E e N adquirem diferentes sentidos de efeito desestabilizador, como em *Exército Nacional*. Tadeu Chiarelli assinala-as como elemento alheio à "ordem" construtiva: "Mesmo as iniciais do nome do artista ("E" e "N") absolutamente não querem atestar a bidimensionalidade do plano (tão cara à tradição erudita construtiva), não. Elas, incorporadas à pintura, tendem a preenchê-la de um sentido simbólico, autobiográfico mesmo, praticamente inexistente na arte construtiva de origem erudita." [14]

> "Só que essa 'biografia' não comparece de maneira lírica, num jorro subjetivo, assumidamente apaixonado, como no pop brasileiro dos anos 60", comenta Ligia Canongia. "As próprias iniciais EN do nome do artista, presentes em muitas obras, são emblemáticas, não remetem ao 'sujeito' Emmanuel Nassar, a alguém que se esclarece pessoal e propositadamente no trabalho. Essas iniciais se confundem, dada a sua colocação na pintura, com as direções Norte e Este, que, aliás, não orientam coisa alguma. São disfarces do sujeito e da significação da obra, reduzidas a qualquer outra coisa, com o mesmo valor de qualquer outro signo presente."[15] Para Nelson Aguilar, "os pontos cardiais do sentir iniciam caminhos do extravio. Justamente o contrário de um mapa. Itinerários sim, mas o do corpo vivido e jamais os do espaço geográfico." [16]

Em obras como *Garrafas* (1995), as iniciais E e N remetem tanto às iniciais do nome do artista quanto à relação entre a parte e o todo: Emmanuel como parte do coletivo Nassar (seus ancestrais) ou a dialética indivíduo-sociedade (Eu e Nós). Na instalação *Instabile2008* (2008),

Also in Amsterdam he forms part of the important group exhibition entitled **U-ABC** (at the Stedelijk Museum) which was shown in the following year at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, curated by Dorine Mignot. The exhibition brought together artists from Uruguay, Argentina, Brazil and Chile.

He is also one of the Brazilian artists who exhibited at the **3rd Havana Biennial**.

1990-1991
In 1990 and 1991 he has a one-man show at the Passárgada Arte Contemporânea Gallery in Recife and the Nalepa Gallery in Berlin, as well as taking part in the group exhibitions **Prêmio Brasília de Artes Plásticas** (Brasilia Art Prize at the Museu de Arte in Brasília) and **Viva Brazil Viva** at the Liljevalchs Konsthall, Stockholm.

Ever since 1981 (with *Recepcor*) it has been possible to note the presence of the letter E (for Emmanuel). During Nassar's career the initials E and N have acquired different and rather disconcerting meanings, as in *Exército Nacional* (National Army). Tadeu Chiarelli describes them as being an element which is alien to constructivist 'order': "The very initials of the artist's name ('E' and 'N') have absolutely no desire to reinforce the two-dimensional nature of the surface (something very dear to academic constructivist tradition). They are incorporated into the painting and tend to imbue it with a symbolic, even autobiographical, feeling that is practically non-existent in academic constructivist art". [14]

> But this 'biography' does not appear in a lyrical way, in a subjective and self-confessedly impassioned burst, as in the Brazilian pop art of the 1960s", Ligia Canongia comments. "The artist's initials – EN – which appear in many works, are emblematic and do not refer to the 'subject' Emmanuel Nassar, someone who is personally and deliberately appearing in the work. Because of their position in the painting, these initials give the impression of standing for the directions North and East, but which actually do not direct us anywhere. They disguise the subject and meaning of the work and are reduced to the level of any other element, having the same value as any other form of expression that appears in it". [15] In the words of Nelson Aguilar: "The cardinal points of feeling open up alternative routes. This is exactly the opposite of a map. They are itineraries, yes, but itineraries of the living body and never of geographical space. [16]

as letras, atadas e sob tensão por roldanas e cabos, instauram um estado de equilíbrio precário e de negociação permanente, muitas das vezes tendo o E em situação efêmera, e o N como âncora.

1992
Apresenta oito obras em individual na Galeria Luisa Strina (São Paulo). *Roda com martelo* chama a atenção da crítica Stella Teixeira de Barros em texto para a revista *Galeria*, que destaca a questão do movimento:

> "Numa das obras expostas agora [*Roda com martelo*], um círculo vermelho foi montado com tábuas de madeira para construção, sem qualquer preocupação com polimento, e, de seu eixo central, pende um martelo. Como resultado sugere os círculos da sorte dos parques de diversão: para onde apontar o martelo, ali está o vencedor. Mas duas pedras presas por fios de arame, a cada lado do círculo, intervêm no movimento e subtraem sua referência. Como girar então a roda da fortuna? Já não se trata mais de uma possibilidade mesmo virtual, mas de uma fantasia onírica e irreal do movimento."

Expõe individualmente também na Pulitzer Art Gallery (Amsterdã) e na Galerie Weisse Stadt (Colônia), aqui ao lado do fotógrafo paraense Luiz Braga. Karin Stempel é a curadora dessa exposição.

Em junho, integra **Arte Amazonas**, exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizada durante o evento ECO-92, com curadoria de Alfons Hug. A mostra é apresentada no Museu de Arte de Brasília e, no ano seguinte, no Kunsthalle Berlin (Berlim) e no Ludwig Forum (Aachen), na Alemanha.

Pela primeira vez, a coleção de João Leão Sattamini Neto é apresentada em um espaço público, antes de migrar para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 1996. **A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini** (Paço Imperial, Rio de Janeiro) tem curadoria de Rubem Breitman. O acervo possui oito trabalhos do artista, realizados nos anos 1980.

1993
Integra a representação brasileira da **45ª Bienal de Veneza**, ao lado de Angelo Venosa e Carlos Fajardo, a convite de Nelson Aguilar. Paulo Herkenhoff escreve sobre o artista em catálogo individual para a exposição. Apresenta as obras *As Horas* (1992) e *O Silêncio*, *A Luz*, *A Língua*, *A Flor*, *Os Ossos*, *O Observatório* e *Os Povos* (1993).

In works such as *Garrafas* (Bottles, 1995) the initials 'E' and 'N' refer both to the artist's name and to the relationship between the part and the whole: Emmanuel as part of the collective Nassar (his ancestors) or the individual/society dialectic (I and Us). In the installation entitled *Instabile2008* (Unstable, 2008) the letters, secured and held under tension by pulleys and ropes, create a state of precarious balance and continuous negotiation, often with the letter 'E' in an ephemeral state and the 'N' as an anchor.

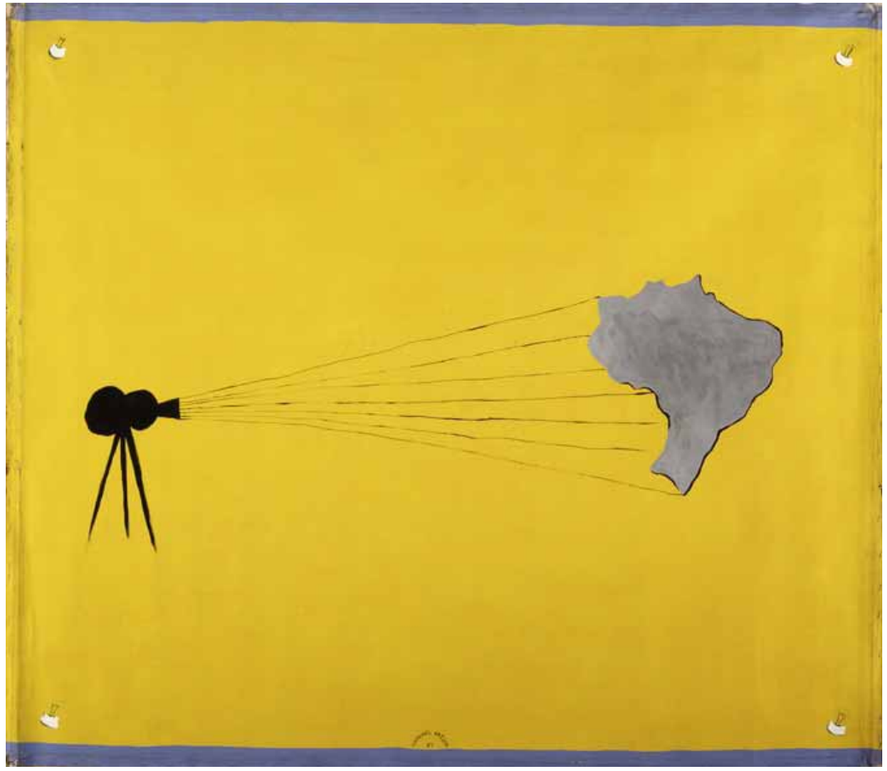
1992
He shows eight works in a one-man show at the Luisa Strina Gallery in São Paulo. *Roda com martelo* (Wheel with Hammer) attracted the attention of the critic Stella Teixeira de Barros in an article she wrote for the magazine *Galeria*:

> In one of the works on exhibition here [*Roda com Martelo*] a red circle has been made using industrial-grade wood without any concern for smoothing, and a hammer hangs from its central axis. The result is to suggest the wheels of fortune in funfairs: wherever the hammer points, that person is the winner. But two stones held by wires on each side of the circle prevent the movement and limit its indications. How then can the wheel of fortune turn? This is no longer a question of even a virtual possibility but of a dreamlike and unreal fantasy of movement.

He also has a one-man exhibition at the Pulitzer Art Gallery in Amsterdam and at the Weisse Stadt Gallery in Cologne, in this case together with the photographer from Pará, Luiz Braga. Karin Stempel curated this exhibition.

In June he took part in the **Arte Amazonas** (Amazon Art) exhibition at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, held during the ECO-92 conference and curated by Alfons Hug. This exhibition was shown at the Museu de Arte in Brasília and in the following year at the Berlin Kunsthalle, as well as in the Ludwig Forum in Aachen, Germany.

For the first time, the João Leão Sattamini Neto Collection is shown in public before being taken to the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro in 1996. The exhibition entitled **A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini** (On the Way to Niterói: the João Sattamini Collection) at the Paço Imperial, Rio de Janeiro was curated by Rubem Breitman. The collection has eight works by Nassar from the 1980s.



Sem título 1987
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
130 x 150 cm

Inicia a série "Instabile", nome genérico que remete, com ironia, aos móbiles e "stabiles" de Calder. Na série, Nassar depura a representação de articulações precárias, reduzindo o número de elementos e cores. O fundo preto ou branco acentua o efeito de neutralidade da composição. *Os Ossos* é a primeira pintura da série. O Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) conserva *Instabile* (1993) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Instabile 5698* (1998), ambas doadas pelo artista. As instalações ulteriores – *E x N* (2007), *Instabile Azul* (2007) e *Instabile2008* (2008) – comportam elementos no espaço.

Passa a integrar a Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex (Colchester) com obra de 1987 doada por Siron Franco, sobre a qual Isobel Whitelegg escreve:

> "(...) no centro estão superimpostos um simples mapa do Brasil e uma câmara cinematográfica; o Brasil está afastado do continente da América do Sul e do resto do mundo, mas conectado à câmara por raios imaginários. Esses raios remetem às linhas usadas para ligar o olhar do espectador ao objeto observado nos desenhos renascentistas para ilustrar a teoria da perspectiva. Da mesma maneira que a construção da perspectiva, a câmara é uma maneira de capturar uma imagem viva para transformá-la num artefato. Os descobrimentos do século XV na área da perspectiva foram acompanhados pelos avanços na cartografia e é possível que aqui Nassar esteja citando os dois objetos, mapa e câmara (cada um contendo um desejo de capturar o mundo), como, ao lado da lâmpada elétrica, mais duas máquinas imperfeitas." [17]

1994
Apresenta a individual **Pinturas à Mão** na galeria Thomas Cohn (Rio de Janeiro). Em texto do catálogo, Stella Teixeira de Barros destaca a ironia do repertório relacionado ao título da exposição:

> "Mesmo as mãos decepadas dispensam qualquer carga emotiva forte de cunho ressentido, e resguardam a entonação de sátira – sinistra, é verdade – quer quando em série, como em *As Mãos*, quer quando uma delas é empalada, como em *Varamão*. *Altar* talvez resuma melhor a irreverência do artista: a mão amputada pode ser vista como o ator que vive o espetáculo, um cenário negro. Mas à sua volta reluz uma aura amarelo-dourada, e a cortina do palco reveste-se de alva e festiva transparência."

1993
He is invited by Nelson Aguilar to be one of the Brazilian representatives at the 45th Venice Biennial, along with Carlos Fajardo. Paulo Herkenhoff writes about him in an individual catalogue for the exhibition. He shows the works *As Horas (The Hours, 1992), and O Silêncio (Silence), A Luz (Light), A Língua (The Tongue), A Flor (The Flower), Os Ossos (The Bones), O Observatório (The Observatory) and Os Povos* (The Peoples), all from 1993.

He begins the series entitled *Instabile*, a generic name that makes ironic reference to Calder's mobiles and 'stabiles'. In this series Nassar simplifies his representation of unstable articulations by reducing the number of elements and colours. The black or white background accentuates the effect of neutrality in the composition. *Os Ossos* is the first painting in the series. The Museu Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro owns *Instabile* (1993) and the São Paulo Museu de Arte Moderna has *Instabile 5698* (1998), both works donated by the artist. The later installations – *E x N* (2007), *Instabile Azul* (Unstable Blue, 2007) and *Instabile2008* (Unstable2008, 2008) hold elements in space.

One of his works from 1997 enters the Latin American Art Collection of the University of Essex at Colchester, Great Britain donated by Siron Franco. Isobel Whitelegg writes:

> At the centre, a simple map of Brazil and a cine-camera are juxtaposed; Brazil is isolated from the South American continent and from the rest of the world but linked to the camera by imaginary rays. These rays recall the lines used to connect the eye of the observer to the object observed, in Renaissance drawings illustrating the theory of perspective. Like perspective construction, the camera is a device for capturing a live image and translating it into an artefact. Fifteenth century developments in perspective were paralleled by developments in mapping, and perhaps here Nassar is citing both map and camera (each with a component desire to capture the world) as – alongside the light bulb lamp – two more imperfect machines. [17]

1994
He holds the one-man show entitled **Pinturas à Mão** (Handmade Paintings) in the Thomas Cohn Gallery in Rio de Janeiro. In the catalogue Stella Teixeira de Barros notes the irony of the content of the exhibition's title:

Paulo Herkenhoff também comenta sobre o humor das obras:

> "O humor, na sua depuração em ironia, não retroage contra as suas fontes, mas se propõe como uma charada ao público. É esse o desafio proposto por Nassar, de descoberta do Outro. (...) Os símbolos universalmente codificados (como a mão que indica a direção) são violentados, com o deslocamento dos cortes gráficos, para a ideia de amputação. A anatomia (ou a amputação) reimpregna o frio código semiológico de exageros sentimentalistas e *pathos* teatralizado." [18]

Sobre *Mãodrian*, Stella comenta no mesmo texto:

> "Nassar sucateia a geometria construtiva ao falsetear as linhas retas, ao intoxicar os planos chapados com pinceladas mal-ajambradas, terminando por remendar de modo mambembe os destroços de planos com um gancho pintado, mais próximo este do cachimbo de Magritte. Suas imagens (...) trazem à tona as ambiguidades das transposições culturais e as inferências muito reais que as apropriações podem produzir sem perder seus valores e sua criatividade."

O título é uma *boutade*, aludindo à associação de manualidade e cânone neoplasticista: "Gosto de chamar esses trabalhos de geometria feita à mão. Embora contenham imperfeições do gesto manual, não deixam de ser formas geométricas. Para mim, geometria não está no campo oposto da figuração e do gesto", diz o artista.

1995-1996
Em 1995, realiza individual na Galeria Luisa Strina (São Paulo). No ano seguinte, expõe individualmente na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (Niterói), com curadoria e texto de Paulo Herkenhoff, na Galeria Theodoro Braga (Belém) e na Galerie Ruta Correa (Freiburg, Alemanha).

Também em 1996, participa de workshop na Schloß Trebnitz (Trebnitz), que resulta na coletiva **Contrapartida: 12 Artistas Brasileiros e Alemães**, no Kunstspeicher, em Potsdam, Alemanha.

Integra a coletiva **15 Artistas Brasileiros** no Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentada no ano seguinte no MAM do Rio de Janeiro. No texto do catálogo, Tadeu Chiarelli, curador da exposição, circunscreve Nassar num quadro de manutenção/ampliação das possibilidades de apropriação da lógica artesanal em trabalhos de arte contemporânea, salientando entretanto sua singularidade:

> Even the amputated hands have some strong emotional charge of a resentful nature and have a satirical tone – in fact a sinister one – whether they form part of a series as in *As Mãos* (The Hands) or where one of them is impaled, as in *Varamão* (Rod-hand). Perhaps *Altar* (Altar) best sums up the artist's irreverence: yet the amputated hand may be seen as the actor who is living the spectacle, a black scenario, but all around it shines a yellow-golden light and the stage curtain has a transparently beautiful and festive air about it.

Paulo Herkenhoff also comments on the humour in these works:

> Humour when it is simplified into irony does not react against its sources but appears to the public as an enigma. And this is the challenge Nassar lays down, to discover the Other.... Universally codified symbols (such as the hand that indicates directions) are violated by means of being moved with graphic cuts, towards the idea of amputation. Anatomy (or amputation) re-impregnates the cold semiological code of sentimental exaggeration and theatrical pathos. [18]

In the same text Stella Teixeira de Barros comments, concerning *Mãodrian*:

> Nassar scraps constructivist geometry by disrupting straight lines, intoxicating flat surfaces with clumsy brushstrokes, ending up by clumsily repairing the damage to surfaces with a painted hook, the closest relative to which is Magritte's pipe. His images ... bring to the surface the ambiguities of cultural transposition and the very real inferences that appropriations can produce without losing their values and creativity.

The title is a joke that refers to the association between handcrafting and the neo-plastic canon: "I like to call these works handmade geometry. Although they are imperfect through having been made by hand they are still geometrical shapes. For me geometry does not belong to an area that is opposed to figurative work and action", says the artist.

> "(...) além da recuperação dos procedimentos pré-industriais de fatura, [Nassar] repropõe igualmente a própria *gestalt* de certos objetos e/ou imagens oriundos da cultura popular de sua região de origem. Nassar refaz as engenhocas tão visíveis na paisagem urbana paraense, ligando seus elementos constitutivos por meio de gambiarras e improvisações muito próximas da criatividade popular brasileira." [19]

1997
Integra como artista convidado a 16ª edição do salão **Arte Pará**, organizado em torno do tema Fronteiras, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff. A instalação *Brasil*, presente na exposição, é constituída da pintura *O Mapa em Negro* (1996) – mapa do Brasil com contorno precariamente pintado de vermelho sobre chapa metálica – em uma das paredes brancas e o chão da sala forrado de carvão. Em texto do catálogo sobre a obra, Tadeu Chiarelli alude para a possível metáfora do desmatamento da Amazônia, mas destaca sobretudo a apropriação fria, operada pelo artista:

> "A instalação, antes de significar qualquer coisa, torna visível a arbitrariedade de um signo: aquela forma em vermelho, que nos acostumamos a decodificar como sendo a representação do país, parece pulsar inquieta na sua impossibilidade concreta de se significar o que lhe foi outorgado. É uma forma, como qualquer outra, apropriada por Nassar para questionar aquilo que o artista vem reiterando em toda a sua produção: a falência dos códigos, o extermínio dos significados instituídos, a precessão dos simulacros, como diria o teórico francês..."

A instalação teve diversas versões, inclusive a performance *Brasil em Chamas*, realizada em 2000, em Diadema.

Realiza individuais na Alemanha, nas galerias Barsikow (Barsikow) e Thomas Zander (Colônia).

1998
O Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta a instalação *Bandeiras*. A ideia surgiu durante a visita do artista a uma exposição de caráter antropológico em um museu de Bonn, na Alemanha, na qual figuravam 80 bandeiras de tribos africanas.

1995-1996
In 1995 he holds a one-man show in the Luisa Strina Gallery in São Paulo and in the following year has one-man shows at the Art Gallery of the Fluminense Federal University at Niterói, Rio de Janeiro, curated by Paulo Herkenhoff, who also wrote the catalogue text, in the Theodoro Braga Gallery in Belém and in the Ruta Correa Gallery in Freiburg, Germany.

Also in 1996 he took part in a workshop at the Schloß Trebnitz in Trebnitz, that resulted in the group exhibition **Contrapartida: 12 Artistas Brasileiros e Alemães** (Counterpart: 12 Brazilian and German Artists), at the Kunstspeicher in Potsdam, Germany.

He participated in the group exhibition entitled **15 Artistas Brasileiros** (15 Brazilian artists) at the São Paulo Museu de Arte Moderna which was presented in the following year at the MAM in Rio de Janeiro. In the catalogue, Tadeu Chiarelli, who curated the exhibition, defines Nassar within a framework of the maintenance/broadening of possibilities to appropriate the logic of craft work into modern works of art, while at the same time pointing out his originality:

> In addition to recovering pre-industrial methods of production, [Nassar] also suggests again the very *gestalt* of certain objects and/or images that arise out of the everyday culture of his own region. Nassar re-makes the gadgets that are so visible in the urban landscape of Pará, linking their constituent elements by means of contraptions and improvisations very much akin to the creativity of ordinary Brazilian people. [19]

1997
He is invited to participate in the 16th **Arte Pará** salon organised around the theme of Frontiers under the general curatorship of Paulo Herkenhoff. The installation entitled *Brasil* included in this exhibition is made up of the painting *O Mapa em Negro* (The Map in Black – 1996) – a map of Brazil with its rough outlines painted in red on a sheet of metal – on one of the white walls and floor of the room which was lined with coal. Referring to the work in the catalogue, Tadeu Chiarelli refers to a possible metaphor of deforestation in the Amazon but emphasises above all the artist's cold manner of appropriation:

De volta a Belém, Nassar chegou a propor, sem sucesso, uma exposição didática com bandeiras do Pará. "Precisei de cinco anos para entender que meu papel como artista era simplesmente juntá-las, como uma colcha de retalhos."[20] Tadeu Chiarelli, em texto de apresentação da exposição, salienta: "o procedimento da apropriação daquele universo se radicaliza: ele não usa mais as bandeiras como fonte para a criação; o artista se apropria das próprias bandeiras, construindo um espaço de intensa vibração cromática, com sotaque inevitavelmente brasileiro." A reunião das bandeiras só foi possível graças à participação da população, respondendo ao apelo do artista em campanha mobilizadora no jornal *O Liberal*.

Agnaldo Farias comenta:[21] "Com sua arbitrariedade construtiva, intrínseca à sua natureza a um só tempo ideológica e de linguagem visual, cada bandeira com sua iconografia singela ou não, cada bandeira ondulando ao vento sobre nossas cabeças, será sempre a materialização daquilo que de melhor se possui e pelo qual se gostaria de ser conhecido."

A ação empreendida pelo artista em *Bandeiras*, comenta Moacir dos Anjos:

> "(...) desdobra e dá surgimento (...) ao contraditório processo de adição e subtração de sentidos que marca todo contato entre campos culturais distintos. Ademais, por colocar-se, de modo destacado, como o protagonista desse ato de tradução simbólica, o artista logra estabelecer não apenas o lugar de onde enuncia o seu discurso, mas a centralidade da ideia de território implicada em sua formulação. Não é à toa que mapas, rosa dos ventos, constelações e mais outras bandeiras (existentes ou inventadas) aparecem com destaque em diversos outros trabalhos, índices que são de ideias de localização, pertencimento e alteridade."[22]

A instalação foi apresentada no mesmo ano no Museu de Arte do Pará e na **24ª Bienal de São Paulo**, e hoje integra o acervo permanente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, doada pelo artista.

A partir de *Bandeiras*, Nassar passa a explorar outros meios, mantendo entretanto uma forte unidade no conjunto da obra.

Integra a **6ª Bienal Internacional de Pintura de Cuenca** (Equador), organizada em torno do tema América: Vidas, Corpos e Histórias.

Before having any other meaning, the installation reveals the arbitrary nature of the sign: that red shape which we usually decode as being representative of the country seems to pulse uneasily as a result of its absolute impossibility of expressing the meaning given to it. It is a shape, like so many others, that Nassar has appropriated to pose a question about what the artist has been repeating throughout his work: the bankruptcy of codes, the elimination of built-in meanings and the procession of images as the French theoretician would say....

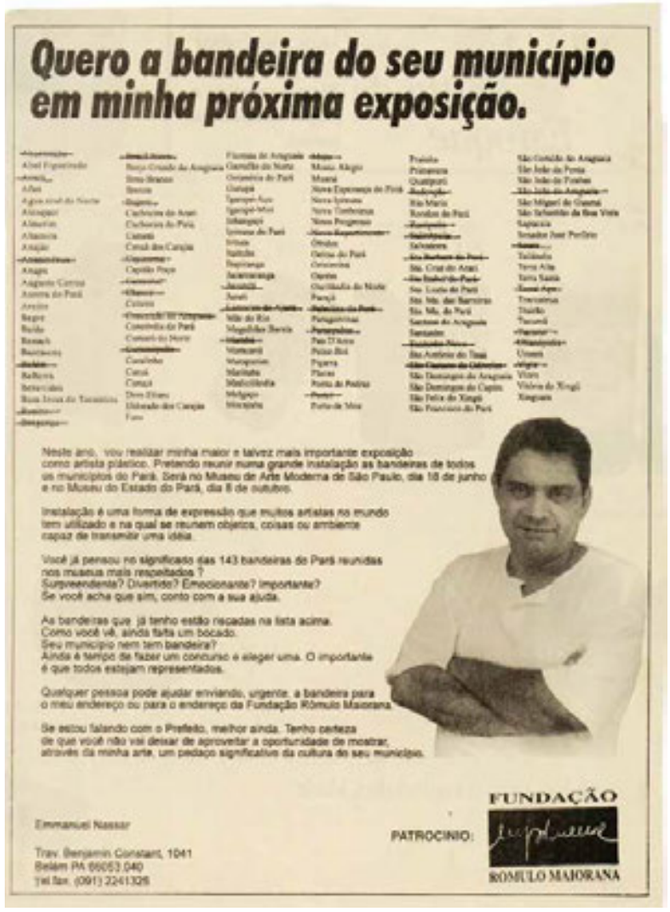
There were various versions of this installation, including the performance entitled *Brasil em Chamas* (Brazil in Flames) presented in Diadema in 2000.

He holds one-man exhibitions in Germany at the Barsikow Gallery in Barsikow and the Thomas Zander Gallery in Cologne.

1998
The São Paulo Museu de Arte Moderna shows the installation entitled *Bandeiras* (Flags). The idea arose during a visit the artist made to an anthropological exhibition in a museum in Bonn, Germany, which showed 80 flags of African tribes.

Returning to Belém, Nassar unsuccessfully suggested producing an educational exhibition showing the flags of Pará. "It took me five years to understand that my role as an artist was simply to put them together, like a patchwork quilt".[20] In a text to introduce the exhibition Tadeu Chiarelli notes: "The manner of appropriating that universe became radical: he no longer uses flags as a source for creation; the artist has taken the flags themselves to build a space containing an intense chromatic vibration with an inevitably Brazilian accent". Collecting the flags was made possible by the participation of ordinary people who responded to the artist's appeal by means of a campaign in the newspaper *O Liberal*.

Agnaldo Farias comments:[21] "With the arbitrariness of their construction, which forms part of their nature as belonging to a single ideological time and visual language, each flag, whether its iconography is simple or not, each flag waving in the wind above our heads, will always be the material sign of the best that we have and by which we would like to be known".



Anúncio no jornal O Liberal 1998
Solicitando Bandeiras dos municípios do Pará para a instalação no MAM SP, em 1998.
[Advertisement in the newspaper *O Liberal* asking for flags of the municipalities of the State of Pará for the installation in the Museu de Arte Moderna de São Paulo]

Voltada até então a uma produção pictórica, sobretudo figurativa, a mostra desse ano apresenta 300 obras de 129 artistas das Américas e diferentes correntes pictóricas, daí talvez a polêmica em torno do Grande Prêmio concedido a Nassar por *Incêndios*. Em manchete de jornal local, o artista declara: "Soy geométrico, pero no mucho." A mostra teve curadoria geral de Cristóbal Zapata.

1999
Integra o Clube de Colecionadores de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Expõe individualmente nas galerias Barsikow (Barsikow, Alemanha) e Luisa Strina (São Paulo) e integra a coletiva **América Latina: Das Vanguardas ao Fim do Milênio**, no Culturgest (Lisboa, Portugal).

2000
Realiza a performance *Brasil em Chamas*: o mapa do Brasil é contornado com velas acesas que, ao se consumirem, incendeiam o fundo de carvão vegetal. Um vídeo e a documentação fotográfica da performance são apresentados na retrospectiva **A Poesia da Gambiarra**, em 2003.

Expõe individualmente na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea (Rio de Janeiro). No texto do catálogo – Emmanuel Nassar: Um Pop Brasileiro? –, Ligia Canongia se pergunta:

> "É possível pensar a arte pop fora do circuito industrializado e tecnológico, longe dos meios avançados da comunicação de massa? Nassar procura mostrar que sim. (...) O tom ingênuo da pintura de Nassar, a sua pseudopoesia provinciana é um despiste para a mordacidade. Sua ironia à distância é a mesma, com doses sutis, mas premeditadas, de humor.
>
> De certa forma, ele ao mesmo tempo lamenta e valoriza o primitivismo do norte do Brasil, como os americanos, simultaneamente, lamentavam e endeusavam a subcultura de massas, com o mesmo cinismo."

Integra a coletiva **Mostra do Redescobrimento**, na Fundação Bienal de São Paulo, com curadoria geral de Nelson Aguilar. A mostra teve outros recortes, nos quais o artista esteve presente: no Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre) e na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal).

Moacir dos Anjos comments about the actions undertaken by the artist in *Bandeiras*:

> It unfolds and allows to appear ... the contradictory process of addition and subtraction of feelings that marks all contact between different cultural fields. Moreover, because he has placed himself emphatically in the position of being the protagonist of this act of symbolic translation, the artist manages to establish not only the place in which he makes his discourse, but also the centrality of the idea of territory implied in its formulation. It is not by chance that maps, wind roses, constellations and other flags (either existing or invented) stand out in various other works, indicating that they refer to ideas of localisation, belonging and otherness.[22]

The installation was presented during the same year at the Pará Museu de Arte and at the **24th Bienal de São Paulo**, and today belongs to São Paulo's Museu de Arte Moderna, having been donated by the artist.

After *Bandeiras*, Nassar began to explore other modes of expression while still maintaining a strong sense of unity in his work in general.

He participates in the **6th Cuenca International Painting Biennial** in Ecuador organised around the theme of 'America: Lives, Bodies and Histories'. Until then concentrating mainly on pictorial and mainly figurative production, this year's show presented 300 works by 129 artists from the Americas representing different pictorial trends, a factor which perhaps gave rise to the controversy concerning the Grand Prix given to Nassar for *Incêndios* (Fires). In a headline in the local newspaper he declared: "I am geometrical, but not very geometrical". The general curator of the exhibition was Cristóbal Zapata.

1999
He forms the Print Collectors Club of the São Paulo Museu de Arte Moderna.

He holds a one-man show at the Barsikow Gallery in Barsikow, Germany and at the Luisa Strina Gallery in São Paulo and takes part in the group exhibition entitled **América Latina: Das Vanguardas ao Fim do Milênio** (Latin America: from the Vanguards to the End of the Millennium) at the Culturgest in Lisbon, Portugal.

2001
Expõe individualmente na Celma Albuquerque Galeria de Arte (Belo Horizonte) e integra três coletivas de importantes coleções particulares: **Coleção Liba e Rubem Knijnik: Arte Brasileira Contemporânea** – com obra sem título (1986) – no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; **O Espírito de Nossa Época: Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz** – com obra sem título (1988) – no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e **Espelho Cego: Seleções de uma Coleção Contemporânea** (a partir da coleção organizada por Marcantonio Vilaça) – com obra sem título (1987), *A Amizade* (1988) e *A Mulher* (1988) – no Paço Imperial (Rio de Janeiro), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (Brasília) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife).

Participa também da coletiva **Trajetória da Luz na Arte Brasileira** (Itaú Cultural, São Paulo), com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Integra a Illy Art Collection, ao lado de Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Nelson Leirner e Waltercio Caldas, criando motivos decorativos para xícara do *espresso* da marca italiana.

2002
Expõe individualmente nas galerias Referência (Brasília) e Laura Marsiaj Arte Contemporânea (Rio de Janeiro).

Participa do Programa de Residência para Artistas Plásticos Contemporâneos – **Faxinal das Artes** –, em Faxinal do Céu, coordenado por Agnaldo Farias.

Vence o concurso **Arte em Campo**, promovido pela Coca-Cola. A interferência foi exibida nos estádios do Japão e da Coreia do Sul, durante os jogos da Copa do Mundo.

2003
Em abril, apresenta *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz* na Galeria André Millan (São Paulo). A instalação lança um olhar crítico sobre o funcionamento do sistema da arte, refletindo com humor sobre os aparatos de segurança, recepção e mercantilização da obra de arte. O centro da instalação é a obra *Recepcor* (1981). O visitante se aproxima da obra gradativamente: primeiro, por meio de uma reprodução fotográfica, depois a imagem da obra no circuito

2000
He presents the performance *Brasil em Chamas* (Brazilian in Flames): the map of Brazil is surrounded by lit candles which, as they burn, set fire to the background of charcoal. In 2003 a video and photo-documentary of the performance are presented in the retrospective exhibition entitled **A Poesia da Gambiarra** (The Poetry of the Contraption).

He holds a one-man show at the Laura Marsiaj Arte Contemporânea Gallery in Rio de Janeiro. In the catalogue entitled *Emmanuel Nassar: Um Pop Brasileiro?* (Emmanuel Nassar: A Brazilian Pop Art?) Ligia Canongia wonders:

> Is it possible to conceive of pop art existing outside the industrialised and technological world, far from advanced mass communication media? Nassar tries to show that it is.... The innocent air of Nassar's painting, its provincial pseudo-poetry, is a red herring that conceals its bite. His distant irony is the same thing, with subtle but premeditated doses of humour.
>
> To a certain extent he both regrets and values the primitivism of the North of Brazil, just as the Americans at the same time regretted and deified the sub-culture of the masses with the same cynicism.

He took part in the group exhibition **Mostra do Redescobrimento** (Rediscovery Show) at the Biennial Foundation in São Paulo under the general curation of Nelson Aguilar. The exhibition was also held, with Nassar's participation, in other locations: the Museu Histórico Nacional in Rio de Janeiro, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli in Porto Alegre and at the Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon, Portugal.

2001
He has a one-man show at the Celma Albuquerque Art Gallery in Belo Horizonte and participates in three group exhibitions in important private collections: **Coleção Liba e Rubem Knijnik: Arte Brasileira Contemporânea** (The Liba e Rubem Knijnik Collection: Modern Brazilian Art) – with an untitled work from 1986 – at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, in Porto Alegre; **O Espírito de Nossa Época: Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz** (The Spirit of Our Age: The Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz Collection) – with an untitled work from 1988 – at the Museu de Arte Moderna in São Paulo and in the Museu de Arte

interno de televisão, e em seguida, a maquete de um museu imaginário. *Recepcor* figura na segunda sala, ladeada por uma escultura em tamanho natural de um guarda de museu com traços fisionômicos do artista. Camisetas e um livro-objeto, vendidos na "lojinha", acompanham a exposição. A frase "Boa romaria faz quem em casa fica em paz", escrita em uma das paredes e repetida exaustivamente no livro, funcionaria como um mantra.

Em julho, apresenta a retrospectiva **A Poesia da Gambiarra**, idealizada por Denise Mattar (Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília; em 2004, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo). O catálogo traz textos da curadora Denise Mattar, de Marisa Mokarzel e Rosângela Brito, Paulo Henrkenhoff e Tadeu Chiarelli.

Apresenta pela primeira vez fotografias realizadas desde 2000. As fotos trazem as mesmas referências iconográficas de suas obras e sobretudo o mesmo tipo de recorte operado em suas pinturas. Tadeu Chiarelli analisa a produção fotográfica de Nassar em texto para o catálogo.

2004
Realiza exposição individual no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Recife), com curadoria de Moacir dos Anjos. Apresenta bandeiras e pinturas, entre elas, três dípticos constituídos de chapas de zinco galvanizado.

2005
Em individual, reveste a Galeria Millan Antonio (São Paulo) de chapas. São empregadas 52 chapas pintadas, que funcionam tanto individualmente como em painel.

Realiza individual na galeria Arte 21 (Rio de Janeiro) e participa da coletiva **L'Autre Amérique**, na galeria Le Passage de Retz (Paris), com curadoria de Michel Nuridsany.

2006
Integra a coletiva **Fotografia Brasileira Contemporânea** [Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien] na Alemanha, apresentada no Neuer Berliner Kunstverein – NBK (Berlim), na Galerie der Stadt Sindelfingen (Sindelfingen), no Hallescher Kunstverein (Halle), na Stadtgalerie Kiel (Kiel) e no Dieselkraftwerk (Cottbus). A mostra tem curadoria de Alfons Hug e Fernando Cocchiarale.

Moderna in Rio de Janeiro; and **Espelho Cego: Seleções de uma Coleção Contemporânea** (Blind Mirror, Selections from a Modern Collection, based on the collection of Marcantonio Vilaça) – and untitled work from 1987, *A Amizade* (Friendship – 1988) and *A Mulher* (The Woman – 1988) – at the Paço Imperial in Rio de Janeiro, at the Museu de Arte Moderna in São Paulo, at the Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio in Brasília and at the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães in Recife.

He also participates in the group exhibition **Trajetória da Luz na Arte Brasileira** (The Trajectory of Light in Brazilian Art) at the Itaú Cultural Centre in São Paulo, curated by Paulo Herkenhoff.

He is included in the Illy Art Collection, alongside Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Nelson Leirner and Waltercio Caldas, having created decorative designs for espresso coffee cups for the Italian company.

2002
He has a one-man show at the Referência Gallery in Brasília and the Laura Marsiaj Arte Contemporânea Gallery in Rio de Janeiro.

He takes part in the Residential Programme for modern Artists – **Faxinal das Artes** – in Faxinal do Céu (Paraná), organised by Agnaldo Farias.

He wins the **Arte em Campo** (Art Takes the Field) competition, sponsored by Coca-Cola. The work was shown in stadiums in Japan and South Korea during the games of the football World Cup.

2003
In April he shows *Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz* (He who is at peace at home makes a good pilgrimage) at the André Millan Gallery in São Paulo. The installation casts a critical eye on the way in which the art world works, reflecting humorously on the mechanisms concerned with the security, reception and sale of the work of art. At the centre of the installation was *Recepcor* (1981). The visitor approaches the work slowly: first seeing this as photograph, then the image of the work on closed-circuit television and then the model of an imaginary museum. *Recepcor* is placed in a second room flanked by a life-size sculpture of a museum attendant with the facial features of the artist. T-shirts and a book-object sold in the 'little shop' accompany the exhibition.

Em Belém, a exposição **Circuito Expositivo Emmanuel Nassar**, de caráter panorâmico, é apresentada em duas instituições simultaneamente: na Casa das Onze Janelas e no Museu de Arte Sacra.

Recebe as insígnias de Comendador da Ordem do Mérito Cultural, outorgada pelo Ministério da Cultura, e o Prêmio Mário Pedrosa, como criador contemporâneo, concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.

2007
Participa do **Projeto Varanda** na Casa das Onze Janelas (Belém) e realiza individual na Galeria 3 + 1 (Lisboa). Rita Sobreiro, autora do texto que acompanha a exposição, amplia a análise da obra do artista:

> "Os níveis de sentido e as questões levantadas pela sua obra vão muito mais além, inserindo-se tanto no universo da semiótica como no da política (não no sentido panfletário, mas no modo de entender e questionar o contexto que o envolve). (...) Pressente-se ainda, especialmente nas telas, uma atmosfera onírica, quase metafísica, que propõe ao observador charadas surreais de desfecho subjectivo."

Integra as coletivas **Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981-2006**, com a obra *Gambiarra amarela* (1998), pertencente à Coleção Itaú (Itaú Cultural, São Paulo; curadoria de Teixeira Coelho), e **80/90: modernos, pós-modernos, etc.** (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; curadoria de Agnaldo Farias). A Coleção Itaú conserva também *Conversa* (1990), *Chapéu* (1990), *Serpentina* (1992) e *A Justiça* (1996).

Integra a exposição **Arte para crianças** com as instalações *Instabile Azul* e *E x N*. A mostra, com curadoria de Evandro Salles, é apresentada em Vila Velha (Museu Vale), Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), Belém (Casa das Onze Janelas), São Luís (Convento das Mercês), Brasília (Centro Cultural Banco do Brasil) e São Paulo (Sesc Pompeia).

Paulo Herkenhoff, curador do salão **Arte Pará**, propõe mudanças na estrutura dessa edição, transformando a cidade de Belém em espaço expositivo. Nassar integra as mostras **Arte e Cultura Popular**, no Museu de Arte de Belém, e **Ver-o-Peso e Memória**, no Mercado de Carne.

Passa a residir no litoral paulista.

The phrase "Boa romaria faz quem em casa fica em paz", is written on one of the walls and repeated over and over again in the book like a mantra.

In July he presents the retrospective exhibition entitled **A Poesia da Gambiarra**, produced by Denise Mattar and shown at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro and Brasília, and in 2004 at the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo. The catalogue contains contributions by the curator Denise Mattar, Marisa Mokarzel, Rosângela Brito, Paulo Herkenhoff and Tadeu Chiarelli.

For the first time he exhibits photographs he has been taking since 2000. The photographs have the same iconography as his other works and the same type of selection that is found in his paintings. Tadeu Chiarelli analyses Nassar's photography in the catalogue.

2004
He holds a one-man exhibition at the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães in Recife, curated by Moacir dos Anjos. The show consists of flags and paintings, among them three diptychs made up of sheets of galvanised zinc.

2005
In a one-man show at the Millan Antonio Gallery in São Paulo he covers the walls with sheets of metal. These consist of 52 painted items that were both individually and as a panel.

He holds a one-man exhibition at the Arte 21 Gallery in Rio de Janeiro and takes part in the group exhibition entitled **L'Autre Amérique**, at the Le Passage de Retz Gallery in Paris, curated by Michel Nuridsany.

2006
He takes part in the group exhibition entitled **Zeitgenössische Fotokunst aus Brasilien** (Contemporary Brazilian Photography) in Germany, shown at the Neuer Berliner Kunstverein (NBK) in Berlin, at the Galerie der Stadt Sindelfingen in Sindelfingen, at the Hallescher Kunstverein in Halle, at the Stadtgalerie Kiel in Kiel and at the Dieselkraftwerk in Cottbus. The curators of the exhibition were Alfons Hug and Fernando Cocchiarale.

In Belém the comprehensive exhibition entitled **Circuito Expositivo Emmanuel Nassar** (Emmanuel Nassar's Exhibition Circuit) is shown simultaneously in two institutions: in the Casa das Onze Janelas and in the Museu de Arte Sacra.

Instabile2008 2008
Instalação [Installation]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

He was distinguished with the order of Cultural Merit of Brazil, at the rank of Commander, by the Ministry of Culture and the Mário Pedrosa Prize by the Brazilian Association of Art Critics as a creator of contemporary art.

2007
He participates in the **Projeto Varanda** (Veranda Project) at the Casa das Onze Janelas in Belém and holds a one-man show at the 3+1 Gallery in Lisbon. Rita Sobreiro, who wrote the text accompanying the exhibition, contributes to the analysis of Nassar's work:

> The levels of meaning and the questions raised by his work go much further, entering both the world of semiotics as well as that of politics (not in the sense of pamphleteering but as a way of understanding and questioning the context around him).... There is also, especially in his paintings, a dreamlike, almost metaphysical air that suggests to the observer surreal enigmas that are resolved subjectively.

He contributes to the group exhibitions **Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981-2006**, with *Gambiarra amarela* (Yellow Contraption, 1998), belonging to the Itaú Collection (Itaú Cultural, São Paulo, curated by Teixeira Coelho), and **80/90: modernos, pós-modernos, etc**. (at the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, curated by Agnaldo Farias). The Itaú Collection also owns *Conversa* (Talk, 1990), *Chapéu* (Hat, 1990), *Serpentina* (Serpentine, 1992) and *A Justiça* (Justice, 1996).

He participates in the exhibition entitled **Arte para crianças** (Art for Children) with the installations *Instabile Azul* (Unstable Blue) and *E x N*. This exhibition, curated by Evandro Salles, is presented in Vila Velha (at the Museu Vale), in Rio de Janeiro (at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), in Belém (at the Casa das Onze Janelas), in São Luís (at the Convento das Mercês), in Brasília (at the Centro Cultural Banco do Brasil) and in São Paulo (at SESC Pompeia).

Paulo Herkenhoff, the curator of the **Arte Pará** salon, suggests changes in the structure of this year's show by turning the town of Belém into an exhibition area. Nassar shows works in the exhibitions **Arte e Cultura Popular** (Art and Popular Culture) at the Museu de Arte in Belém, and **Ver-o-Peso e Memória** (The Ver-o-Peso [Market] and Memory) at the *Mercado de Carne* [Meat Market opposite the traditional Ver-o-Peso Market in Belém – translator's note].

Nassar goes to live on the coast of the state of São Paulo.

2008
Em março, realiza instalação para a individual **Instabile2008** na Galeria Millan (São Paulo).

Oscar D'Ambrosio, no texto do catálogo, analisa a instalação:

> "Ao centro da engenhoca, rodeada pelas paredes pretas, um saco de plástico fechado com terra, criando fungos, e uma serra. O uso da letra 'E', inicial do nome do artista, no começo da instalação, leva ao reflexo condicionado, dentro de nossa lógica oriunda do racionalismo provindo de Descartes, a buscar o 'N' ao final da composição apresentada no espaço. Assim, o olhar é levado a um buraco cavado no chão da galeria, de onde saiu a terra que está no centro da sala."

2009
No Centro Universitário Maria Antonia da USP (São Paulo) apresenta a instalação *Fachada Invertida*:

> "Como seu nome anuncia, o trabalho de Emmanuel Nassar exibe uma inversão. O lado que normalmente é visto numa pintura – o da superfície pintada – volta-se para dentro e, embora iluminado, permanece pouco visível para o público, através de frestas. O que fica completamente à mostra, mesmo que na penumbra, é o lado de fora de um espaço construído pelas pinturas 'ao avesso', lado que exibe apenas o metal bruto e estreitas faixas de madeira que mantêm as placas de pé."[23]

2010
Apresenta seis dípticos na individual **Emmanuel Nassar a Óleo**, na Galeria Millan (São Paulo).

Integra a coletiva **Amazônia, a Arte** (Museu Vale, Vila Velha), com curadoria de Orlando Maneschy e consultoria de Paulo Herkenhoff. Um painel de chapas metálicas serve de fachada para a instalação *Instabile2008*.

Em novembro, integra a **VI Bienal Internacional de Estandartes**, em Tijuana (México), com a obra *Costura Política* – estandarte executado com oito bandeiras oficiais de municípios do Pará unidas por costura.

Em dezembro, apresenta painel de chapas na inauguração do Sesc Belenzinho (São Paulo), que integra o acervo da instituição.

2008
In March he creates an installation for the one-man show **Instabile2008** at the Millan Gallery in São Paulo.

In his catalogue commentary, Oscar D'Ambrosio analyses the installation:

> In the centre of the structure, within the black walls, is a closed plastic bag containing earth with mushrooms growing in it, and a saw. The use of the letter 'E', the artist's initial, at the entrance to the installation arouses the conditioned reflex, according to our logical systems that are based on the rationalism we have inherited from Descartes, to look for the letter 'N' as we leave the composition presented within this space. And so our eye is carried to a hole sunk into the floor of the gallery from which was taken the earth that is in the centre of the room.

2009
He shows the installation *Fachada Invertida* (Inverted Façade) at the University of São Paulo's Centro Universitário Maria Antonia:

> As its name suggests, Emmanuel Nassar's work demonstrates an inversion. The aspect of a painting that is normally seen – the painted surface – is turned inside out and although it is illuminated it can only be seen by the public with difficulty, through various gaps. What is clearly on view, even in the shadows, is the outside of an area containing paintings 'back to front', the side that shows only the harsh metal and the narrow strips of wood holding them upright.[23]

2010
He presents six diptychs in the one-man show entitled **Emmanuel Nassar a Óleo** (Emmanuel Nassar in Oils) at the Millan Gallery in São Paulo.

He contributes to the group exhibition **Amazônia, a Arte** (Amazonia, its Art), curated by Orlando Maneschy with Paulo Herkenhoff as a consultant. A panel consisting of sheets of metal forms a façade for the installation *Instabile2008*.

In November he exhibits at the **6th Bienal Internacional de Estandartes** in Tijuana, Mexico, showing the work *Costura Política* (Political Stitching) a banner made up of eight official flags of municipalities in the state of Pará stitched together.

2011
Em abril, muda-se para a cidade de São Paulo.

Integra, em maio, a coletiva **Vestígios de Brasilidade** no Santander Cultural Recife. Marcelo Campos, curador da exposição, escreve:

> "As cidades híbridas, como na afirmação de Néstor García Canclini, são observadas por Emmanuel Nassar como distintas colagens e informações: letras, sinalizações, desenhos quase espontâneos. O artista foca sua produção em engrenagens inventadas, roldanas, círculos denteados, como se prescrevessem o movimento. Ao mesmo tempo, busca símbolos de honra e orientação: bandeiras, bússolas, rosa dos ventos, birutas. Na pintura ou no desenho, Nassar faz apropriações. Vemos, na geometria, seus endereçamentos culturais: ex-votos religiosos, jogos de sorte, lonas de circo, cortinas de boate. As metáforas abrem-se para uma compreensão de um Brasil que não se cataloga. A força se faz quase como uma compreensão tecnológica, por isso prevendo um futurismo, que se liga ao feito à mão, algo que pode soar contraditório. A mensagem é rápida, como na publicidade, mas interpretativa, aprofundada. Olha-se a superfície, a primeira demão de tinta, a paleta com cores primárias e o mergulho nos faz entender o vernáculo como patrimônio, a precariedade como ensinamento, a solução pirateada e as falas roubadas como originalidade. E a geometria vai criando caminhos tortuosos, erráticos, destacada em fundos planares e simplificados. A força do desenho completa e potencializa o espaço intervalar das máquinas inúteis." [24]

Em setembro, participa da **8ª Bienal do Mercosul — Ensaios de Geopoética**, com curadoria geral de José Roca. Com *Projeto Bandeira*, Nassar reafirma a importância do precário em sua obra.

In December he shows a panel of sheets of metal at the opening of the SESC Belenzinho, which holds the institution's art collection.

2011
In April he moves to São Paulo city.

In May he takes part in the group exhibition entitled **Vestígios de Brasilidade** (Vestiges of Brazilianism) that the Santander Cultural Centre in Recife. Marcelo Campos, curator of the exhibition, wrote:

> As Néstor García Canclini states, hybrid towns are seen by Emmanuel Nassar as different collages and information: letters, signs, almost spontaneous drawings. The artist focuses his work on invented gears, pulleys and cogwheels as if they imply movement. At the same time he seeks symbols of honour and direction: flags, compasses, wind roses and wind socks. Both in painting and drawing Nassar appropriates. We see, presented geometrically, his cultural postcodes: religious ex-votos, games of chance, circus tents and nightclub curtains. The metaphors reveal themselves to bring about an understanding of a Brazil that is not recorded. The energy of his work creates what is almost a technological understanding which thus predicts a futurism connected to craft work, which may sound contradictory. The message is delivered quickly, like advertising, but in an interpretive and profound manner. We see the surface, the first paint strokes, the palette of primary colours, and immersing ourselves in the work leads us to understand the vernacular as our heritage, insecurity as educational, the pirated solution and stolen quotations as originality. And the geometry creates tortuous, erratic paths as it is placed on flat, simplified backgrounds. The strength of the drawing completes and empowers the space between the useless machines. [24]

In September he participates in the **8th Bienal do Mercosul — Ensaios de Geopoética** (8th Mercosul Biennial — Essays in Geopoetics), the general curator of which was José Roca. With his *Projeto Bandeira* (Flag Project) Nassar re-states the importance of instability in his work.

Notas

1 LUMA, Mayara. Íntimo e verdadeiro. *Revista Leal Moreira*, Belém, ano 6, n. 25, jun. 2010.

2 Dedicatória no catálogo *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*, 2003, p. 170.

3 *Op. cit.* p. 11.

4 Marcelo Campos, 2010 (ver bibliografia).

5 Paulo Herkenhoff, 2003 (ver bibliografia).

6 O folheto traz texto de Vicente Cecim.

7 A obra só voltaria a ser exposta em 2003, integrando a instalação *Boa romaria faz quem em casa fica em paz* (Galeria Millan, São Paulo).

8 Marcelo Campos, op. cit.

9 AMARAL, Aracy (Org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*: Perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

10 Com essa exposição, Nassar é inserido na chamada Geração 80, termo difundido a partir da exposição **Como vai você, Geração 80?**, apresentada no ano anterior, também no Parque Lage, com curadoria de Paulo Roberto Leal, Marcus Lontra e Sandra Mager.

11 Aracy Amaral, 1989 (ver bibliografia).

12 Nelson Aguilar, 1989 (ver bibliografia).

13 O artista retoma e amplia a solução adotada na individual de 1982, transformando fachada e espaço expositivo em instalação.

14 Tadeu Chiarelli, 1997 (ver bibliografia).

15 Ligia Canongia, 2000 (ver bibliografia).

16 Nelson Aguilar, op. cit.

17 Isobel Whitelegg (ver bibliografia).

18 Paulo Herkenhoff, op. cit.

19 Colocando dobradiças na arte contemporânea. In: *15 Artistas Brasileiros*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996. Republicado em *Arte Internacional Brasileira* (Lemos Editorial, 2002), do autor.

20 Catálogo *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*, p. 122

21 O catálogo também traz texto de Benedito Nunes.

22 Moacir dos Anjos, 2006 (ver bibliografia).

23 Thais Rivitti, 2009 (ver bibliografia).

24 *Vestígios de Brasilidade*. Recife: Santander Cultural Recife, 2011.

Notas

1 LUMA, Mayara. Íntimo e verdadeiro. *Revista Leal Moreira*, Belém, Year 6, No. 25, June 2010.

2 Introduction to the catalogue *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*, 2003, p. 170.

3 *Op. cit.* p. 11.

4 Marcelo Campos, 2010 (See Bibliography).

5 Paulo Herkenhoff, 2003 (See Bibliography).

6 The programme has a commentary by Vicente Cecim.

7 This work would only be seen again in 2003 as part of the installation entitled *Boa romaria faz quem em casa fica em paz* (Galeria Millan, São Paulo).

8 Marcelo Campos, op. cit.

9 AMARAL, Aracy (Ed.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*: Perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

10 This exhibition brings Nassar into the so-called Geração 80 (Generation 80), a name coined after the exhibition **Como vai você, Geração 80?** (How are you, Generation 80?) that had been shown in the previous year, also at the Parque Lage, curated by Paulo Roberto Leal, Marcus Lontra and Sandra Mager.

11 Aracy Amaral, 1989 (See Bibliography).

12 Nelson Aguilar, 1989 (See Bibliography).

13 The artist returns to and amplifies the solution he adopted in his 1982 one-man show, turning the exhibition space and its façade into an installation.

14 Tadeu Chiarelli, 1997 (See Bibliography).

15 Ligia Canongia, 2000 (See Bibliography).

16 Nelson Aguilar, op. cit.

17 Isobel Whitelegg (See Bibliography).

18 Paulo Herkenhoff, op. cit.

19 "Colocando dobradiças na arte contemporânea". In: *15 Artistas Brasileiros*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1996. Reprinted in *Arte Internacional Brasileira* (Lemos Editorial, 2002), by the writer.

20 Catalogue: *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*, p. 122.

21 The catalogue also contains a commentary by Benedito Nunes.

22 Moacir dos Anjos, 2006 (See Bibliography).

23 Thais Rivitti, 2009 (See Bibliography).

24 *Vestígios de Brasilidade*. Recife: Santander Cultural Recife, 2011.

TEXTOS CRÍTICOS SELECIONADOS

AGUILAR, Nelson. Emmanuel Nassar aprofunda a ciência do espaço em sua obra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1989.

AMARAL, Aracy (Org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo:* Perfil de um Acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

____. Emmanuel Nassar. In: *Artistas Brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Marca d'água, 1989.

____. Emmanuel Nassar. In: ____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos*. São Paulo: Editora 34, 2006. (Publicado originalmente no catálogo da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989)

ANJOS, Moacir dos. Tradução de territórios. In: *Emmanuel Nassar*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2004.

____. Bandeiras. In: *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

BARATA, Mario. Emmanuel e seu domínio da pintura. *A Província do Pará*, Belém, 12-13 fev. 1984.

BARROS, Stella Teixeira de. Emmanuel Nassar. *Galeria*, São Paulo, 1992.

____. As Translúcidas Mãos de Nassar. In: *Emmanuel Nassar*: Pinturas à mão. Rio de Janeiro: Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1994.

CAMPOS, Marcelo. Emmanuel Nassar: Engenharia cabocla. In: *Emmanuel Nassar*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Funarte, 2010.

CANONGIA, Ligia. Emmanuel Nassar – Um Pop Brasileiro?. In: *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2000.

____ (Org.). *Anos 80*: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CANTON, Katia. Emmanuel Nassar – Galeria Millan. *ArtForum*, Nova York, Summer 2008.

SELECTED CRITICAL WORKS

AGUILAR, Nelson. "Emmanuel Nassar aprofunda a ciência do espaço em sua obra". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12th April 1989.

AMARAL, Aracy (Ed.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*: Perfil de um Acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

____. "Emmanuel Nassar". In: *Artistas Brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Marca d'água, 1989.

____. "Emmanuel Nassar". In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos*. São Paulo: Editora 34, 2006. (Originally published in the catalogue of the 20th São Paulo International Biennial, 1989)

ANJOS, Moacir dos. "Tradução de territórios". In: *Emmanuel Nassar*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2004.

____. "Bandeiras". In: *Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.

BARATA, Mario. "Emmanuel e seu domínio da pintura". *A Província do Pará*, Belém, 12-13th Feb. 1984.

BARROS, Stella Teixeira de. "Emmanuel Nassar". *Galeria*, São Paulo, 1992.

____. "As Translúcidas Mãos de Nassar". In: *Emmanuel Nassar: Pinturas à mão*. Rio de Janeiro: Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1994.

CAMPOS, Marcelo. "Emmanuel Nassar: Engenharia cabocla". In: *Emmanuel Nassar*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Funarte, 2010.

CANONGIA, Ligia. "Emmanuel Nassar – Um Pop Brasileiro?". In: *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2000.

____ (Ed.). *Anos 80*: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CANTON, Katia. "Emmanuel Nassar – Galeria Millan". *ArtForum*, New York, Summer 2008.

CHIARELLI, Tadeu. Emmanuel Nassar: Erudito e popular. *Galeria*, São Paulo, n. 14, 1989.

____. Sobre 'Brasil', de Emmanuel Nassar. In: *Salão Arte Pará 1997*: Fronteiras. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997.

____. Emmanuel Nassar: Erudito e popular. In: ____. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. (Publicado originalmente na revista *Galeria*, 1989)

____. Da Fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: Comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar. In: *Emmanuel Nassar*: A Poesia da Gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

____. Luiz Braga e Emmanuel Nassar: Matrizes. In: MENEGAZZO, Maria Adélia; SANTOS, Rosana C. Zanelatto; MALDONADO, Rafael (Org.). *Marco cultural*: Questões contemporâneas em debate. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008.

CÓRDULA, Raul. Amazônico contemporâneo. Olinda, 2009. [http://nassartexts.blogspot.com/2009/02/raul-cordula-2009.html; acesso em junho de 2011]

D'AMBROSIO, Oscar. A Instauração do equilíbrio. In: *Emmanuel Nassar*: Instabile 2008. São Paulo: Galeria Millan, 2008.

FARIAS, Agnaldo. O Sonho de Nassar. In: *Emmanuel Nassar – Bandeiras*. São Paulo; Belém: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu do Estado do Pará, 1998.

GALVÃO, João Cândido. Popular e suburbano. *Guia das Artes*, São Paulo, v. 3, n. 13, 1989.

HERKENHOFF, Paulo. Emmanuel Nassar – Entre o silêncio e o simples. In: *Emmanuel Nassar*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993. (Catálogo individual da 45ª Bienal de Veneza)

____. Emmanuel Nassar – Arte das solidões. In: *Emmanuel Nassar*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

____. As Latitudes de Emmanuel Nassar. In: *Emmanuel Nassar*: A Poesia da Gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

HIRSZMAN, Maria. Emmanuel Nassar constrói seu museu pessoal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 abr. 2003.

____. Nassar transforma em arte a poesia tosca das ruas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2003.

CHIARELLI, Tadeu. "Emmanuel Nassar: Erudito e popular". *Galeria*, São Paulo, No. 14, 1989.

____. "Sobre 'Brasil', de Emmanuel Nassar". In: *Salão Arte Pará 1997*: Fronteiras. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997.

____. "Emmanuel Nassar: Erudito e popular". In: ____. *Arte Internacional Brasileira*. 2nd ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. (Originally published in the Magazine *Galeria*, 1989)

____. "Da Fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: Comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar". In: *Emmanuel Nassar*: A Poesia da Gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

____. "Luiz Braga e Emmanuel Nassar: Matrizes". In: MENEGAZZO, Maria Adélia; SANTOS, Rosana C. Zanelatto; MALDONADO, Rafael (Ed.). *Marco cultural*: *Questões contemporâneas em debate*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008.

CÓRDULA, Raul. Amazônico contemporâneo. Olinda, 2009. [http://nassartexts.blogspot.com/2009/02/raul-cordula-2009.html; accessed in June 2011]

D'AMBROSIO, Oscar. "A Instauração do equilíbrio". In: *Emmanuel Nassar: Instabile 2008*. São Paulo: Galeria Millan, 2008.

FARIAS, Agnaldo. "O Sonho de Nassar". In: *Emmanuel Nassar – Bandeiras*. São Paulo; Belém: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu do Estado do Pará, 1998.

GALVÃO, João Cândido. "Popular e suburbano". *Guia das Artes*, São Paulo, Vol. 3, No. 13, 1989.

HERKENHOFF, Paulo. "Emmanuel Nassar – Entre o silêncio e o simples". In: *Emmanuel Nassar*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993. (Individual catalogue in the 45th Venice Biennial)

____. Emmanuel Nassar – "Arte das solidões". In: *Emmanuel Nassar*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

____. "As Latitudes de Emmanuel Nassar". In: *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

HIRSZMAN, Maria. "Emmanuel Nassar constrói seu museu pessoal". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 April 2003.

____. "Nassar transforma em arte a poesia tosca das ruas". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28th July 2003.

MATTAR, Denise. Emmanuel Nassar – A Poesia da Gambiarra. In: *Emmanuel Nassar*: A Poesia da Gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Rumo do Norte. *Veja*, São Paulo, n. 805, 8 fev. 1984.

MOCARZEL, Marisa. Entre garças e urubus. *Caderno Videobrasil 02*: Arte, Mobilidade, Sustentabilidade, Sesc São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, n. 2, 2006.

___; BRITTO, Rosangela. Emmanuel Nassar: Percursos além do açaí. In: *Emmanuel Nassar*: A Poesia da Gambiarra. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

MONTEIRO, Benedicto. *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Macunaíma/Funarte, 1984.

MORAES, Angélica de. Fora da ordem. *O Liberal*, Belém, s.d. [1992].

___. Emmanuel Nassar é premiado na Bienal de Cuenca. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1999.

NUNES, Benedito. Entre a imagem e o conceito. In: *Emmanuel Nassar – Bandeiras*. São Paulo; Belém: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu do Estado do Pará, 1998.

RIVITTI, Thais. Emmanuel Nassar: Fachada invertida. In: *Brasil Arquitetura*, *Emmanuel Nassar*, *Fábio Miguez*, *Ana Prata*, *Marcia de Moraes*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2009.

SOBREIRO, Rita. Emmanuel Nassar. Lisboa: Galeria 3 + 1 Arte Contemporânea, 2007. [http://www.3m1arte.com/2007/11/emmanuel-nassar.html; acesso em junho de 2011]

TINTA Fresca. Direção Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen. São Paulo, Movi & Art, 2004. Cor, 54 min. (DVD)

VEIGA NETTO, Joaquim César da. *A Pintura de Emmanuel Nassar*: A coexistência de campos diversos. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

___. As Dimensões da produção artística de Emmanuel Nassar. *Pracs* (Revista eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Amapá – Unifap), Macapá, n. 2, dez. 2009.

[http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/viewArticle/31; acesso em junho de 2011]

MATTAR, Denise. "Emmanuel Nassar – A Poesia da Gambiarra". In: *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. "Rumo do Norte". *Veja*, São Paulo, No. 805, 8th Feb. 1984.

MOCARZEL, Marisa. "Entre garças e urubus". *Caderno Videobrasil 02: Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*, SESC São Paulo e Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, No. 2, 2006.

___; BRITTO, Rosangela. "Emmanuel Nassar: Percursos além do açaí". In: *Emmanuel Nassar: A Poesia da Gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

MONTEIRO, Benedicto. *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Galeria Macunaíma/Funarte, 1984.

MORAES, Angélica de. "Fora da ordem". *O Liberal*, Belém, Undated [1992].

___. "Emmanuel Nassar é premiado na Bienal de Cuenca". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 Jan. 1999.

NUNES, Benedito. "Entre a imagem e o conceito". In: *Emmanuel Nassar – Bandeiras*. São Paulo; Belém: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu do Estado do Pará, 1998.

RIVITTI, Thais. "Emmanuel Nassar: Fachada invertida". *In: Brasil Arquitetura, Emmanuel Nassar, Fábio Miguez, Ana Prata, Marcia de Moraes*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia, University of São Paulo, 2009.

SOBREIRO, Rita. Emmanuel Nassar. Lisboa: Galeria 3 + 1 Arte Contemporânea, 2007. [http://www.3m1arte.com/2007/11/emmanuel-nassar.html; accessed June 2011]

TINTA Fresca. Directed by Paula Alzugaray and Ricardo Van Steen. São Paulo, Movi & Art, 2004. Colour, 54 min. (DVD)

VEIGA NETTO, Joaquim César da. *A Pintura de Emmanuel Nassar*: A coexistência de campos diversos. 2006. Master's Dissertation – Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

___. As Dimensões da produção artística de Emmanuel Nassar. *Pracs* (Electronic Humanities Magazine of the Social Sciences course at the Federal University of Amapá – Unifap), Macapá, No. 2, Dec. 2009.

[http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/viewArticle/31; accessed June 2011]

VENANCIO FILHO, Paulo. Primitivo de prancheta. *Isto É*, São Paulo, n. 1279, 6 abr. 1994.

WHITELEGG, Isobel. Emmanuel Nassar. Colchester: University of Essex – Collection of Latin American Art.

[http://www.ueclaa.org/ueclaaOnline/ArtworkView.jsp?artworkID=120&tab=text; acesso em junho de 2011]

LINKS

[acesso em junho de 2011]

Blog do artista

[http://artenassar.blogspot.com/]

Galeria Millan

[http://www.galeriamillan.com.br/]

TV Cultura – Grandes personagens Brasileiros – Emmanuel Nassar

[http://www.tvcultura.com.br/grandespersonagens/?sid=387]

Youtube

Grandes Personagens da Arte – Emmanuel Nassar

[http://www.youtube.com/watch?v=2iKlGk8ywag]

Artistas Paraenses, de Ronaldo Salame (Imagem Produções)

[http://vimeo.com/4551258]

COLEÇÕES E ACERVOS PÚBLICOS

Caixa Econômica Federal (Brasília, Brasil)

Coleção Itaú (São Paulo, Brasil)

Coleção Marcantonio Vilaça (Brasil)

Fundación Cisneros – Colección Patricia Phelps de Cisneros (Nova York, Estados Unidos; Caracas, Venezuela)

Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, Brasil)

Museu de Arte Brasil-Estados Unidos (Belém, Brasil)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)

VENANCIO FILHO, Paulo. "Primitivo de prancheta". *Isto É*, São Paulo, No. 1279, 6 April 1994.

WHITELEGG, Isobel. "Emmanuel Nassar". Colchester: University of Essex – Collection of Latin American Art.

[http://www.ueclaa.Ed/ueclaaOnline/ArtworkView.jsp?artworkID=120&tab=text; accessed June 2011

LINKS

[accessed June 2011]

Artist's Blog

[http://artenassar.blogspot.com/]

Millan Gallery

[http://www.galeriamillan.com.br/]

TV Cultura – Grandes personagens Brasileiros – Emmanuel Nassar

[http://www.tvcultura.com.br/grandespersonagens/?sid=387]

Youtube

Grandes Personagens da Arte – Emmanuel Nassar

[http://www.youtube.com/watch?v=2iKlGk8ywag]

Artistas Paraenses, de Ronaldo Salame (Imagem Produções)

[http://vimeo.com/4551258]

PUBLIC COLLECTIONS

Caixa Econômica Federal (Brasília, Brazil)

Itaú Collection (São Paulo, Brazil)

Marcantonio Vilaça Collection (Brazil)

Cisneros Foundation –Patricia Phelps de Cisneros Collection (New York, USA; Caracas, Venezuela)

Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, Brazil)

Museu de Arte Brasil-Estados Unidos (Belém, Brazil)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brazil)

Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Coleção João Sattamini (Niterói, Brasil)

Museu de Arte de Brasília (Brasília, Brasil)

Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, Brasil)

Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brasil)

Museu do Estado do Pará (Belém, Brasil)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brasil)

Pinacoteca do Município de São Paulo (São Paulo, Brasil)

Sesc Belenzinho (São Paulo, Brasil)

Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen, Alemanha)

The University of Essex – Collection of Latin American Art (Colchester, Reino Unido)

PRÊMIOS SELECIONADOS

Prêmio Viagem ao País (7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984)

Arte Pará 85 (Fundação Romulo Maiorana, Belém, 1985)

Arte Pará 87 (Fundação Romulo Maiorana, Belém, 1987)

Grande Prêmio (6ª Bienal de Cuenca, Cuenca, 1998)

Comendador da Ordem do Mérito Cultural (Ministério da Cultura, 2006)

Prêmio Mário Pedrosa (Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2006)

Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Coleção João Sattamini (Niterói, Brazil)

Museu de Arte de Brasília (Brasília, Brazil)

Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Brazil)

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, Brazil)

Museu de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brazil)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, Brazil)

Museu do Estado do Pará (Belém, Brazil)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, Brazil)

Pinacoteca do Município de São Paulo (São Paulo, Brazil)

Sesc Belenzinho (São Paulo, Brazil)

Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen, Germany)

The University of Essex – Collection of Latin American Art (Colchester, United Kingdom)

SELECTED PRIZES

Prêmio Viagem ao País (7th Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984)

Arte Pará 85 (Romulo Maiorana Foundation, Belém, 1985)

Arte Pará 87 (Romulo Maiorana Foundation, Belém, 1987)

Grande Prêmio (6th Bienal de Cuenca, Cuenca, 1998)

Commander of the Cultural Order of Merit (Ministry of Culture, 2006)

Prêmio Mário Pedrosa (Brazilian Association of Art Critics, 2006)

CRÉDITOS

Obras reproduzidas -
Coleções particulares e públicas

Acervo SESC de Arte Brasileira; SESC Belenzinho

Coleção BGA

Coleção do editor

Coleção Essex de Arte da América Latina

Coleção Estrellita B. Brodsky

Coleção Fabio Faisal

Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins

Coleção Jeanete e Bruno Musatti

Coleção João Sattamini

Coleção Luisa Malzoni Strina

Coleção Marcantonio Vilaça

Coleção Marcio da Rocha Camargo

Coleção Miguel Chaia

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Doação do artista)

Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo (Doação do artista)

Coleção Museu Nacional de Belas Artes – IBRAM – MinC

Coleção Museu Suermondt-Ludwig – Aachen, Alemanha

Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Coleção Pedro Buarque

Coleção Secretaria de Cultura do Estado do Pará – Museu das Onze Janelas

Coleção Suely e Aloisio Cravo

CREDITS

Works illustrated in this book -
Private and public collections

SESC Collection of Brazilian Art; SESC Belenzinho

Collection BGA

Editor's Collection

Essex Collection of Art from Latin America

Collection of Estrellita B. Brodsky

Collection of Fabio Faisal

Collection of Fernanda Feitosa and Heitor Martins

Collection of Jeanete and Bruno Musatti

Collection of João Sattamini

Collection of Luisa Malzoni Strina

Collection of Marcantonio Vilaça

Collection of Marcio da Rocha Camargo

Collection of Miguel Chaia

University of São Paulo Museum of Contemporary Art

Rio de Janeiro Museum of Modern Art (Donated by the artist)

São Paulo Museum of Modern Art (Donated by the artist)

National Fine Arts Museum – IBRAM – Ministry of Culture

Suermondt-Ludwig Museum – Aachen, Germany

Collection of Patricia Phelps de Cisneros

Collection of Pedro Buarque

Collection of the Secretariat of Culture of the State of Pará – Museu das Onze Janelas

Collection of Suely and Aloisio Cravo

Editor [Editor]
Carlos Leal

Assistente Editorial e Produção Executiva
[Editorial Assistant and Production]
Flávia Mattar

Cronologia [Chronology]
Margarida Sant'Ana

Tradução [Translation]
Graham Howells

Revisão [Revision]
Sinval Liparoti Lino

Projeto Gráfico e Direção de Arte
[Graphic Design and Art Direction]
Rico Lins

Diagramação [Layout]
Fernando Petrich

Produção Gráfica [Graphic Production]
GFK Comunicação

Fotografias das obras [Photographs]
Armando Queiroz
Daniel Mansur
Edouard Fraipont
Eduardo Eckenfels
Emmanuel Nassar
Fernando Chaves
Friedrich Rosenstiel
Kleber Sancho
Leila Reis
Petre Maxim
Raúl Martínez
Romulo Fialdini
Vicente de Mello

Fotografias Documentais [Documentary Photographs]
Octavio Cardoso

Instituições que cederam imagens de obras
[Institutions granting permission to reproduce images of works]
Arquivo Aloisio Cravo
Essex Collection of Art from Latin America
Instituto Moreira Salles

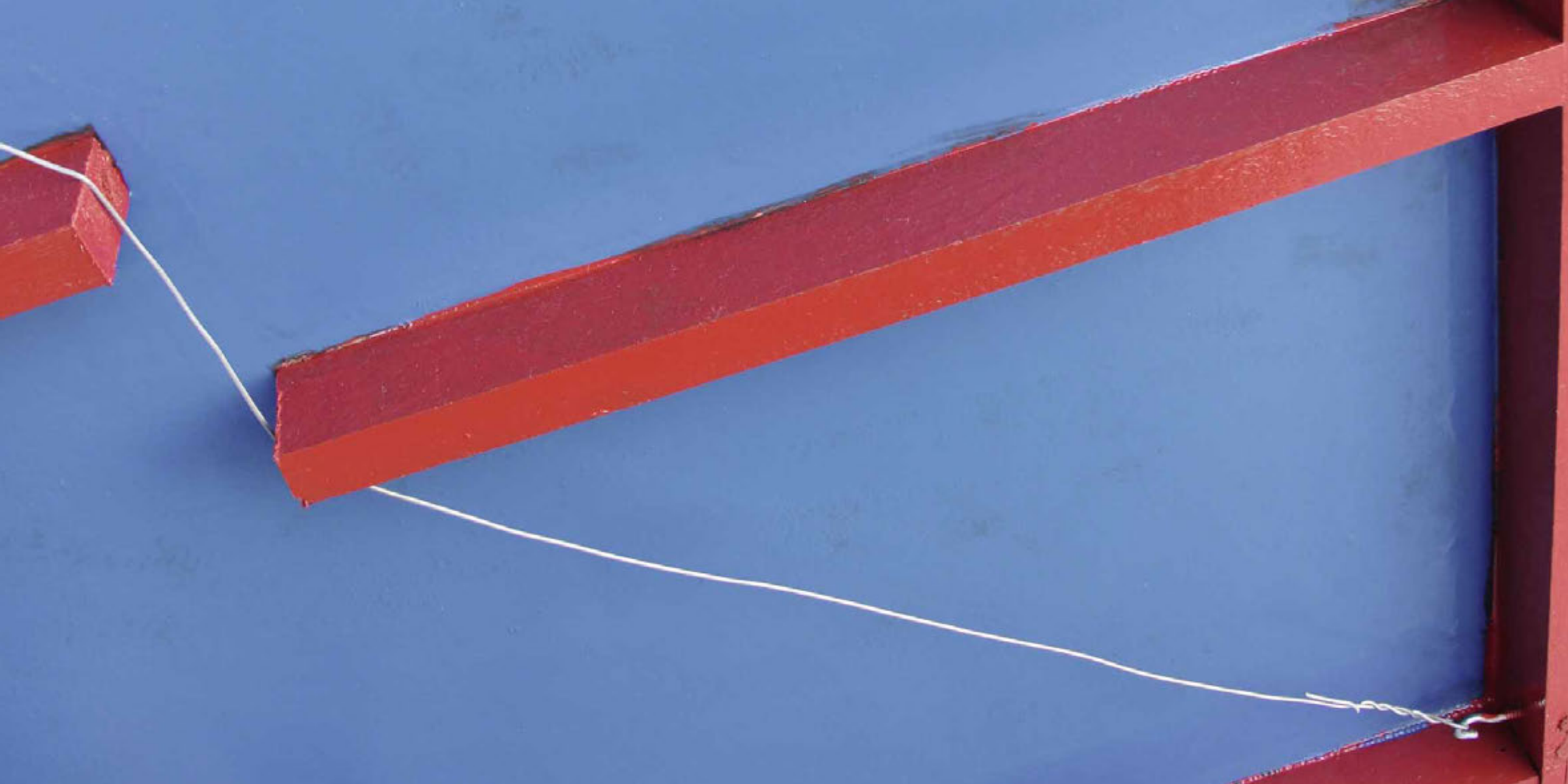
Impressão [Printed by]
Ipsis Gráfica e Editora Ltda

O Editor agradece
A Emmanuel Nassar pela parceria e amizade.
A amiga Ligia Canongia.
A André Millan pelo apoio irrestrito.
Ao douto Ted G Decker.
A Marcela Amaral.
Aos fotógrafos Armando Queiroz, Daniel Mansur, Edouard Fraipont, Friedrich Rosenstiel, Kleber Sancho, Leila Reis, Raúl Martínez, Vicente de Mello e Octavio Cardoso que cederam imagens de obras.
A Rômulo Fialdini que fez 49 reproduções de obras

[Acknowledgments]
Emmanuel Nassar for his cooperation and friendsip
My friend Ligia Canongia.
André Millan for his boundless support.
Ted G. Decker.
Marcela Amaral.
The photgraphers Armando Queiroz, Daniel Mansur, Edouard Fraipont, Friedrich Rosenstiel, Kleber Sancho, Leila Reis, Raúl Martínez, Vicente de Mello and Octavio Cardoso who gave permission for their work to be used.
Rômulo Fialdini who photographed 49 works

Barléu Edições LTDA
Praça Mahatma Gandhi, 2, sala 1202
Cinelândia, 20031-100, Rio de Janeiro, RJ
Tel. [55 21] 2240-7988
www.barleu.com

ISBN 978-85-89365-27-7



barléu
EDIÇÕES LTDA

Patrocínio

F/NAZCA
SAATCHI & SAATCHI

APOIO PREFEITURA DE SÃO PAULO - LEI 13.925/06

ISBN 978-85-89365-27-7