

solange
escosteguy



PERIGO

Mural para Solange

Pedro Escosteguy

canais de luz passam no teu cristal
e a cor se instala
– trêmulo pássaro terno –
entre dedos e sonho decompondo
matrizes

eu que te sei
de tanto dar e tanto
descaminhar futuros,
eu que te sei ferir a névoa
com teus pincéis de fogo
e teus traços de amor:
eu que te sei,
eu que te sei,
perdoa se te escrevo

pois que transito aqui
a ternura de ver e escutar
este sol. este mar ondulando
o silêncio onde tudo descansa
e a tarde inaugura noite
e te surpreende alerta
nos estuários da aurora.
permite que te escreva.

árdua tarefa essa de modelar
espaço e transcrever em forma
árdua tarefa essa de armar
sortilégios
onde freme existência.
árdua e doce tarefa essa
de articular amor
entre certeza e espanto.

perdoa se te escrevo porque
escrever não basta, vendo
como te vi sondando
o que nos resta
com teu raro instrumento
de despertar mistérios.

como não te escrever,
sinfônica mulher de códigos ativos,
se agora me chamas e em tua voz
antigas vogais transformam-se
em verbo.

hoje és tu quem decifra
acazos e infinitos.

outros vejam em ti
a múltipla bandeira junto
à rosa dos ventos
e leiam nos pigmentos
da tua liberdade
sementes e sementes
da profunda esperança.

Brasília, 1974.

Apresentação /// Raphael Fonseca

A primeira exposição da qual Solange Escosteguy participou foi em 1964. Cinquenta e cinco anos, portanto, separam este início e o presente livro. Essa publicação se trata de uma introdução da produção, pensamento e fortuna crítica da artista para o público.

Dentre os diversos textos críticos e artigos de jornais publicados a seu respeito, selecionamos – a artista e eu – aqueles que julgamos mais importantes e que abordavam diferentes momentos dessa trajetória. Incluímos uma entrevista realizada em 1979 e realizamos uma conversa dedicada especialmente aos seus mais recentes trabalhos.

Além de um texto de minha autoria sobre a noção de não-objeto e anti-caixa na sua pesquisa, convidamos a pesquisadora Talita Trizoli para analisar algum aspecto de sua produção. A autora escreveu um ensaio que versa não apenas sobre os seus trabalhos, mas especialmente sobre a forma como a crítica de arte e o jornalismo por vezes reduziram sua produção ao seu gênero – uma equação constante a diversas mulheres artistas na história da arte mundial.

De forma cronológica, seguindo a datação de cada um dos textos incluídos, o livro traz obras de cada um destes períodos e pode ser enxergado como uma discreta linha do tempo. Se Solange Escosteguy usa cores fortes, diversas vezes as designers da publicação optaram pelas mesmas; queríamos que essa publicação estivesse em diálogo com as suas obras e fosse também vista como um objeto vivo, em movimento e transformação.

Esperamos que a publicação seja encarada como uma via de acesso para a pesquisa da artista e, mais do que isso, como uma maneira de enriquecer o campo dos estudos acerca de um grupo de artistas que eram vistos como a “novíssima” geração dos anos 1960. Cada uma dessas pessoas enfrentou a ditadura militar à sua maneira – Solange não foi exceção e segue na sua luta contra o fascismo.

Que outras publicações como essa surjam e que novos nomes sejam reconhecidos pela história da arte no Brasil – em especial os das mulheres artistas.



Raphael Fonseca /// Solange Escosteguy

[RAPHAEL] A primeira exposição da qual você participou foi em 1964; a sua exposição mais recente foi realizada neste ano de 2019. Você tem cinquenta e cinco anos de experiência em preparar trabalhos, pensar sua relação com o espaço e apresentá-los ao público. O que mudou e o que continua no que diz respeito ao seu processo de conceber uma exposição?

[SOLANGE] Em 1964 tinha 19 anos, em 2019 completo 74 anos. Amadurecimento conta e a visão do passado também. O que não mudou: sou uma operária da arte, acredito mais na transpiração do que na inspiração. Mergulho fundo sempre que me programo para uma exposição – ou seja lá o projeto que esteja desenvolvendo. No começo foi a ruptura dos espaços – era um não à pintura de cavalete e uma procura por formas alternativas para o trabalho e para onde mostrá-lo. Esse processo deu origem às anti-caixas e aos vestidos, verdadeiras esculturas vivas. Hoje continuo rompendo ao usar de forma crítica as palavras alinhadas com a geometria. Assim como ontem, a cor é sempre presente. Uma exposição para mim deve ter uma unidade de conceito e diálogo entre os trabalhos... O rigor técnico e crítico me perseguem para o bem e para o mal.

Como nasceu o interesse em ter as palavras como elemento central nos novos trabalhos?

Os textos sempre estiveram no meu inconsciente... sempre gostei de escrever. Muitas vezes optei por textos mais poéticos ou até adotei textos de outros poetas, como Manoel de Barros, que identificava com meu trabalho na série "Lúdica", de 2006. Outro aspecto que vivenciei e não posso ignorar foi o momento político de 1964: foi uma época de muita censura em que cada artista se movia e buscava brechas para realizar o seu trabalho. Hoje, as memórias desse tempo ainda estão vivas e parecem reavivar com os tempos de censura e obscurantismo em

que nos vemos novamente cercados. É impossível não ser tocada por argumentos que nos levam a uma triste viagem no tempo. Sigo brincando com as cores, mas atenta aos perigos que nos cercam.

Acho interessante que nesses trabalhos novos as palavras apareçam de maneira sintética – parece acreditar mais na abertura poética de uma só palavra do que escrever frases de efeito. Você pode comentar um pouco a respeito?

Um quadro não é um manifesto: não há razão para longos textos. As palavras aparecem como um sinal de alerta... Uma alusão a sinais de trânsito ou simplesmente com a intenção de abrir caminhos para novas ideias e pensamentos. Em tempos difíceis, menos pode ser mais.

A respeito da cor, quando olhamos o início de sua produção, é interessante notar como ela era pensada para o corpo e depois foi trabalhada em objetos que o Hélio Oiticica chamou de “anti-caixas”. Por muito tempo a sua produção experimentou – para citar o Ferreira Gullar – uma espécie de “não-objeto”. Como se deu a passagem para a tela e por seu formato mais tradicional?

No início a cor era pensada para o tecido e depois vieram os vestidos onde o corpo dava volume ao desenho ou o desenho era pensado para o movimento do corpo. Sempre me interessei pelo balé moderno e o processo entre os figurinos e os bailarinos resultando em verdadeiras esculturas vivas; acho que tanto as roupas como as esculturas estão interligadas e, de uma maneira ou de outra acabam se alimentando entre si. Nunca senti prejuízo nessa busca artesanal e acho que, pelo contrário, ela só me enriqueceu. As telas surgiram de razões práticas, em 1981, quando fui morar em Washington. Pela primeira vez não contava com um marceneiro que me ajudasse nos recortes e montagem dos objetos em madeira. Tive que me reinventar pela primeira vez e comecei a fazer trabalhos com cartão, recortes, dobraduras,

colagens e pinturas, verdadeiras plantas baixas das anti-caixas. Daí para as telas foi fácil. Mas se observarmos, as geometrias eram trabalhadas com volumes chapados, buscando o equilíbrio ou o desequilíbrio através da cor e das linhas. Já em Montevidéu, em 1981, comecei a retomar as formas vazadas ou que extrapolavam a tela. De volta ao Brasil, retomei novamente os objetos. Essas idas e vindas mantêm um fio condutor e não quer dizer que não possa voltar mais uma vez aos objetos... O importante é seguir trabalhando, não importa em qual formato. Sou muito curiosa na prática de experimentar e buscar novos materiais. (risos) E o não-objeto segue vivo!

Já que estamos falando sobre essa passagem do objeto para as telas, você poderia comentar a respeito da sua experimentação com o papel machê? Acho interessante notar que teu trabalho foi de superfícies mais “duras” como a madeira para um formato mais maleável possibilitado pelo papel...

O trabalho de papel machê foi uma experiência diferente e surgiu da necessidade de trabalhar com pouco espaço e sem ruído. Foi assim que fui descobrindo a infinidade de recursos que essa técnica me oferecia. Como meu primeiro contato com arte foi com a cerâmica, moldar com as mãos era algo que já tinha conhecimento e para mim era muito prazeroso – aprendi a domar o material e tirar vantagem do que ele me oferecia. Usei da flexibilidade do papel e me deixei levar pelo material ao invés de trabalhar contra ele. A geometria deu lugar a formas mais orgânicas. Foram cerca de dez anos explorando todas as possibilidades, inclusive a de dar aula. Coordenei várias oficinas de papel machê nos países em que vivi nesse período. Foi também uma experiência humana muito enriquecedora. Sei que deixei várias sementinhas nesse caminho. Encerrou-se um ciclo e voltei às telas de hoje.

Pode me contar mais a respeito da sua instalação mais recente? Ali, a cor, as palavras e certo caráter político parecem se encontrar...

Bem lembrado – ali junto meu lado lúdico, a cor e a crítica política. De um lado, inúmeros quadrinhos sinalizando alertas e pensamentos sobre o momento que vivemos... do outro, o que chamo de “Parque de diversões” onde, com uma peteca, podemos descarregar nossa energia acertando o que nos incomoda ou nos dá prazer. Com isso acho que uno a participação do público de forma lúdica e chamo a atenção para questões que estão acontecendo ao nosso redor e que podem ter um peso diferente para cada pessoa. Como diz Ai Weiwei , todo artista tem que ter um claro sentido de humanidade e é, por isso mesmo, um ser político, ainda que a arte não tenha de ser necessariamente política. Como dizia meu pai, todo poeta é antes de tudo um atento.





coisas, anti-caixas e não objetos

Raphael Fonseca

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

19 de maio de 2017, 14h30min

Ao observar alguns registros fotográficos do começo da carreira de Solange Escosteguy, somos convidados a refletir sobre um tópico constante aos artistas que experimentavam novas mídias não apenas no Brasil, mas no mundo, durante a tumultuada década de 1960: as fronteiras entre arte e vida. Uma dessas imagens traz uma escada e corrimão em primeiro plano e, mais ao fundo, a artista encostada no parapeito de uma janela parece observar o horizonte. Ao seu lado, uma pequena caixa, pintada em diversas cores e em formas orgânicas. Olhamos essa fotografia e poderíamos colocar em dúvida: seria um trabalho da artista ou um objeto utilitário?

Quando vemos outra fotografia, estabelecemos um diálogo com a primeira pela cor: uma parede preta traz lado a lado três objetos, todos em formato geométrico. Esses três quadrados são presos diretamente na parede e são divididos em faixas de cor, como bandeiras. Ao centro de cada um, um cubo faz com que eles recusem a planaridade da parede. Sobre cada cubo, traços pretos dividem as cores pintadas em uma forma que sobressalta.

Tanto em uma imagem, quanto na outra, os objetos fotografados são obras de Solange Escosteguy. O segundo exemplo se trata de um dos poucos registros dos seus trabalhos mostrados na célebre exposição da “Nova objetividade brasileira”, realizada em 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – uma das mais importantes exposições do período e referência para os estudos da produção de arte no Brasil durante o período da ditadura militar.



A outra imagem é um retrato da artista em sua primeira casa-ateliê no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, entre 1964 e 1965. Um mesmo elemento aproxima e diferencia as fotografias: as caixas. Se em uma imagem suspeitamos que não se trata de um objeto artístico, na outra não resta dúvidas por percebermos ser uma exposição. O formato dos trabalhos, porém, chama a atenção pela estranheza: seria uma pintura? Uma escultura? O que essas “coisas” são?

Esses trabalhos são comentados no primeiro texto escrito sobre a artista, de autoria de Hélio Oiticica – um dos organizadores da referida exposição no MAM Rio. O artista e teórico sugere um termo para definir essa série e, por tanto agradar a artista, se transforma em seu título: “anti-caixas”.¹ Oiticica também sugere o termo “supra-relevo”, ou seja, um relevo que sobressai da superfície sugerida por esses trabalhos. É inevitável lembrar do uso da palavra “relevo” dentro da produção do artista e de sua própria série chamada de “Relevo espacial”, datada do final dos anos 1950. Se os seus relevos monocromáticos de fina espessura são içados no teto e permitem que o público os observe de diferentes ângulos e alturas, ao menos nas primeiras “Anti-caixas” o pensamento sobre o volume se dá de forma mais aglomerada, volumosa e entre a parede e o espaço tridimensional. Além disso, há um tratamento diferente quanto à maneira como ambos pensam a cor – na produção de Escosteguy, os tons acompanham outros que se complementam ou criam contrastes que apostam na sensualidade de sua temperatura. Oiticica, bom observador que era, elogiará esse aspecto de sua produção: “[Solange] usa a cor em toda a sua vibração, de modo altamente

¹ “Eis porque, ao se repetir de modo contínuo essa quebra de volumes, essa construção e reconstrução dos volumes pela forma-cor pintada continuamente sobre a superfície transformando-a topologicamente, que nasce então um conceito a que chamei de supra-relevo ou anti-caixa” in OITICICA, Hélio. “As criações de Solange Escosteguy”, publicado no presente livro, p. 27.

decorativo, onde transparece toda a sua alegria de criar, que é, a meu ver, o mais importante de sua atitude frente às solicitações criativas”.²

Na sua resposta à equação entre arte e vida, a artista propõe, portanto, algo que não é nem um “ready-made” na tradição duchampiana, nem uma imagem que poderia ser enquadrada facilmente como pintura ou escultura. Poderíamos aproximar o lugar de encruzilhada de seus objetos com a célebre “Teoria do não-objeto”, texto publicado por Ferreira Gullar no calor da segunda exposição de arte neoconcreta, em 1960, no Rio de Janeiro, na qual o próprio Hélio participa como artista. Segundo o autor, “... enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura”.³

Quando observamos outros trabalhos produzidos pela artista entre esses anos e a década de 1970, o seu caráter “não-objetual” é ainda mais notável. A maneira como a fotografia foi utilizada para registrá-los é despreziosa e lembra como outros artistas do mesmo período – como Lygia Pape e Carlos Vergara – também se valeram da técnica para documentação. As “Anti-caixas” eram pousadas diretamente sobre a grama, em um detalhe arquitetônico ou mesmo na calçada de uma rua. A informalidade desses cliques pode ser lida de maneira filosófica e nos levar a uma reflexão que dialoga com as palavras de Oiticica, Gullar e Pedro Geraldo Escosteguy, pai da artista: “seus trabalhos refletem a vitalidade do novo e a emancipação de todas as correntes que tentaram, sem êxito, arte tão séria e concreta”.⁴ Há uma

² Idem.

³ GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. Publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1960.

⁴ ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. Texto sem título publicado no presente livro, p. 41.

negação a qualquer aura que esses trabalhos – e qualquer obra de arte – possa vir a ter; são trechos espalhados pela cidade que parecem brotar de seus espaços de forma orgânica. Produzidas durante a ditadura militar, essas imagens também nos permitem estabelecer relações com o momento político industrialmente progressista e com as assimétricas relações de poder que podem ser vistas poeticamente espelhadas na assimetria dessas formas de madeira pintadas com tinta acrílica. No fim das contas, são pequenas aparições que não devem muitas explicações a quem as vê.

Essas fotografias trazem uma complexidade que dialoga com a noção de "não-objeto" e "anti-caixa" que não é percebida nos seus registros em espaços fechados. Devido às suas cores e formas com muitos lados, as imagens dessas obras montadas em exposições fazem com que detalhes se percam – especialmente quando os trabalhos estavam presos na parede. Lembrando dos anseios filosóficos de Ferreira Gullar, parece que essas “Anti-caixas” são mais potentes quando mostradas em sua potência fenomenológica – ou quando a vemos física e diretamente à frente de nosso corpo ou, no caso de uma publicação como essa, por meio da documentação de sua estranha sobreposição a espaços públicos que também foram construídos para o usufruto desse mesmo corpo. Por isso, a meu ver, a fotografia de uma série de cinco desses trabalhos colocados na rua, em Brasília, é tão icônica: a tão projetada cidade é tomada por formas estranhas que vibram uma cor que o racionalismo futurista da capital teve de evitar para imprimir a suposta seriedade institucional do concreto armado. O fantasma da pintura de De Chirico – tão presente na Esplanada dos Ministérios – desaparece perante o colorido proposto pelas mãos de Solange Escosteguy.⁵

⁵ É digna de nota a aproximação possível entre essas fotos que registram a obra de Solange Escosteguy e alguns trechos do curta-metragem dedicado a Wanda Pimentel (1972) dirigido por Antonio Carlos da

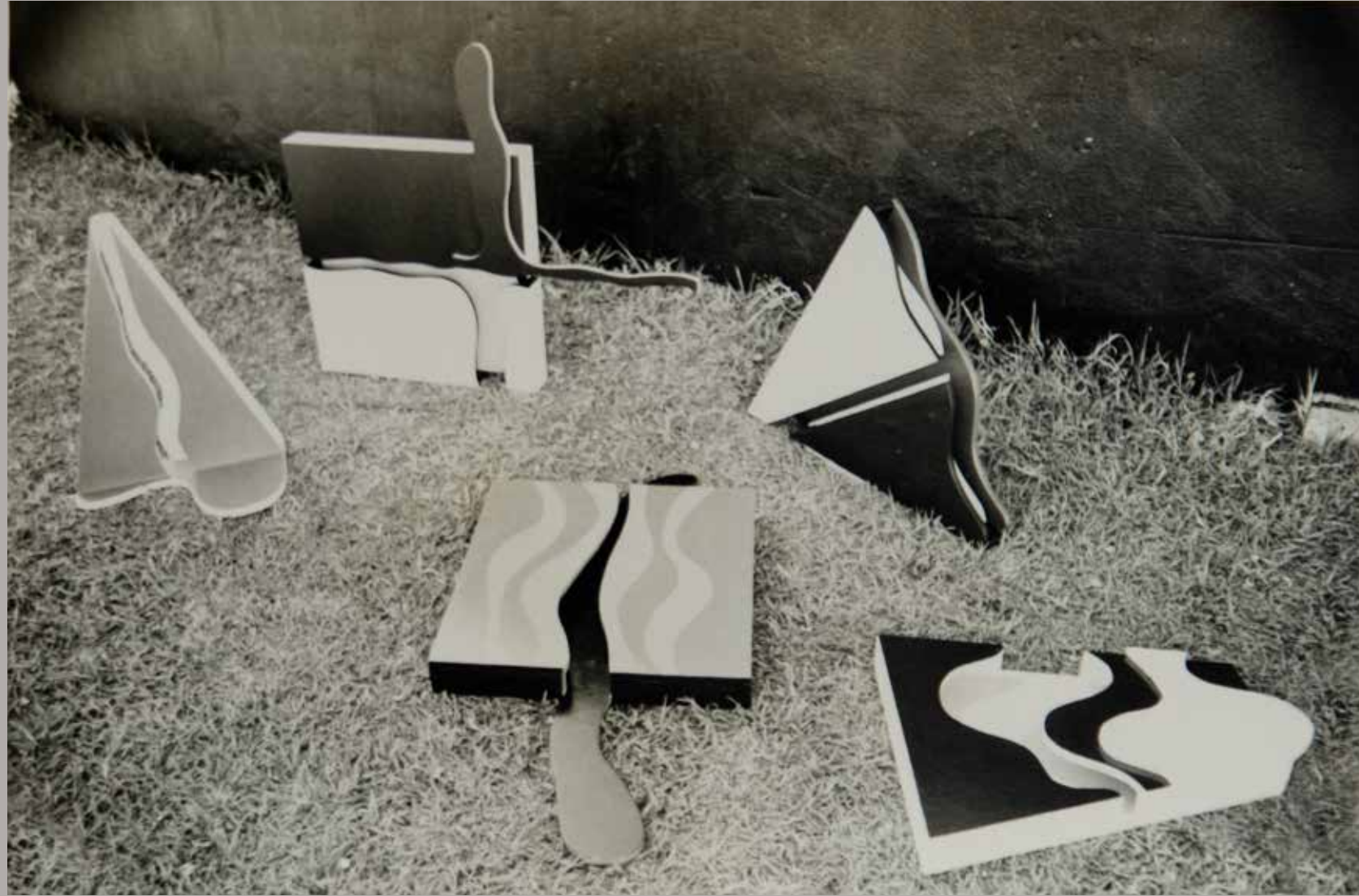
Voltando às palavras de Oiticica, tenhamos atenção: o artista optou por chamá-las de “anti-caixas” no lugar, por exemplo, de “não-caixas”. Trata-se de algo que se assemelha a um objeto utilitário, mas que, na perspectiva de Oiticica, também o nega: daí o prefixo “anti”. Eis um aspecto que parece pouco comentado a respeito da opção por essa palavra: por que a imagem de uma caixa? Uma exposição organizada a respeito desse tópico foi “Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira”, com curadoria e organização de Guy Brett. O crítico, em extenso artigo a respeito da presença de caixas e livros na produção de artistas durante esse mesmo período histórico no Brasil, estabelece uma relação entre o campo semântico desse objeto e os acontecimentos contemporâneos:

"Por que – no momento em que os artistas brasileiros de vanguarda se empenhavam em projetar a arte para fora das galerias e dos museus, para situações da vida cotidiana – eles estavam tão interessados nesses veículos restritos e contidos e em sua ligação com a biblioteca e o arquivo? Talvez estivessem atraídos pela própria razão do paradoxo envolvido, pela ironia a ser extraída do abismo entre o vazio calmo e manejável da página ou receptáculo, facilmente ao alcance da mão, e a incontrolável realidade circundante, seja ela o cosmos, a natureza ou a cidade. O interesse pelo livro e pela caixa acompanha de perto a ligação dos artistas com o raciocínio ordenador do construtivismo geométrico. Afinal, a caixa é um constructo geométrico."⁶

A relação da produção de Escosteguy com o que pode ser considerado

Fontoura. Em dado momento, a câmera mostra as esculturas em madeira dos bueiros feitas por Pimentel colocadas no espaço público, próximo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Há aí uma conexão entre o trabalho de arte e a rua que pode ser também vista nessas fotos documentais de Escosteguy.

⁶ BRETT, Guy. “Guia geral do terreno” *in* BRETT, Guy (Org.). *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. pp. 11-13.



“construtivismo geométrico” é clara a ponto de, entre os anos 1970 e 1980, a artista dar o nome de “Construções” para uma série de trabalhos – esses já pensados para a parede e com uma energia menos arredia que as “Anti-caixas” carregavam. Mas a dúvida segue: o que de negação essas caixas trazem em si? Talvez pelo uso da madeira, talvez pelas suas reentrâncias que por vezes se assemelham a buracos, mas poucas vezes o são literalmente ou talvez pelo fato de parecerem guardar algo secreto dentro, mas na verdade serem objetos ociosos que visavam a contemplação e uma experiência sensorial que convidavam mesmo ao tato – esses trabalhos são “anti-caixas” na medida que se diferem, por exemplo, das “Cabeças” (1968), de Antonio Dias ou das “Urnas quentes” (1975), de Antonio Manuel. Enquanto esses dois trabalhos convidavam o público a depositar algo como um voto ou a quebrar a sua estrutura como um baú maldito, as “Anti-caixas” ainda são caixas, mas não desejam uma narrativa utilitária. Diferentemente da quase totalidade das obras comentadas por Brett e Frederico Morais no catálogo de “Aberto fechado”, essas são caixas que, mais do que afirmarmos que “estão fechadas”, poderíamos dizer que “nunca foram abertas”. Pandora ficará ali encarcerada – ou talvez nem haja Pandora alguma.

Ao observarmos de maneira panorâmica a pesquisa de Solange Escosteguy, é interessante constatar que, paralelamente a essa produção, a artista realizava pinturas em tecido (panneaux) e peças cortadas e pintadas especialmente para serem vestidas – naquele mesmo texto de Oiticica, ele chama a atenção para a necessidade de um happening para os seus desfiles. As mãos que criaram as “Anti-caixas”, então, são as mesmas que projetaram pinturas para o corpo. O encarceramento colorido de suas caixas pode caminhar lado a lado com a leveza e surpresa de suas roupas.

Posteriormente, pouco a pouco, seus "não-objetos" se transformam

em pinturas sobre tela e o uso da madeira dá espaço à celulose que leva a uma longa série de esculturas em papel machê. Nos últimos dois anos, o lugar poético que a artista almejava quando dava título a algumas séries – como “Lúdica” (2006), “Tensões” (1981) ou “Zonas de silêncio” (1993-1995) – se torna, finalmente, elemento compositivo; palavras e pequenas frases protagonizam as obras que tem realizado desde seu retorno ao Rio de Janeiro. Essas novas obras estabelecem um diálogo inusitado e carregado de afeto com as obras produzidas por seu pai, também um dos organizadores da Nova Objetividade Brasileira. Se naquela época as palavras dele se colocavam como críticas discretas à ditadura, hoje as palavras de Solange respondem aos novos fascismos que tem origem naqueles regimes totalitários.

Conhecer a pesquisa da artista e – como optei nesse texto – a complexidade das “Anti-caixas” com o distanciamento histórico e a fortuna crítica que o presente nos proporciona, é algo fascinante e nos convida a uma ampliação das narrativas da história da arte contemporânea no Brasil. Como esses trabalhos – tão importantes que levaram a uma série de reflexões escritas a respeito em sua época – ficaram de fora de um projeto de investigação dedicado exclusivamente às caixas, conforme proposto por Guy Brett?

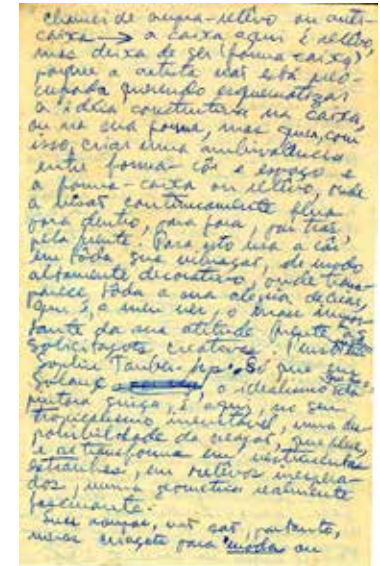
Muitas podem ser as respostas, mas no desejo de não cometer uma afirmação precipitada sobre o gesto de pesquisa do outro, mais vale contribuir com a disseminação da pesquisa da artista através da organização desse livro e do compromisso de que seu lugar de experimentação nas artes visuais no Brasil seja lembrado e celebrado.

as criações de Solange Escosteguy

Hélio Oiticica

O requinte geralmente emprestado às confecções femininas em geral, pelos costureiros, reside na adaptação à idéia geral das mesmas de materiais caros, de luxo, que fazem com que valham mais, ou menos, conforme o caso. Para Solange Escosteguy, porém, esse requinte do luxo não está forçosamente ligado ao preço do material, mas às suas idéias plásticas de desenho e cor. Solange não se quer deixar enfeitar pelos excessos, pela aplicação sobre a idéia, de enfeites extra-confeccionados, mas quer que a própria forma, o corte geral de cada peça, nasça de uma só idéia, que se prolonga na confecção total, completando-se com o desenho contínuo e a cor, sempre altamente plásticos. Isso decorre de um dom inato na artista para o desenho, para a linha, que se desenvolve aqui, em cada nova peça, com uma riqueza inventiva muito grande. As formas nascem de um modo contínuo, envolvem-se topologicamente por toda a peça, e surgem então as aparências mais inesperadas: são como que formas vegetais surgidas do âmago da natureza, como que sugeridas por vegetações tropicais, por vezes carregadas de certa dose de vivências subjetivas, o que lhes empresta um caráter estranho, por vezes insólito. Isso, porém, de modo muito sutil. Solange é, na verdade, antes de mais nada, pintora; eis porque suas concepções plásticas vêm, também, como não poderia deixar de ser, impregnadas desse subjetivismo, mas sempre traduzindo-se em idéias plásticas, em linha – forma – cor.

Ao criar, desde princípio de 66, seus primeiros objetos (a que designo como anti-caixas e supra-relevos), não houve qualquer quebra ou descontinuidade entre as duas atividades. Passa ela de uma para outra, como se isso enriquecesse e desse expansão ao seu desejo incontido de





expressar mediante a cor e a forma, que se erguem, a cada nova obra, em novas proposições. Nas roupas, dá forma a um sentido decorativo inato, de uma clareza matisseana, de uma robustez plástica impressionante: a cor, decorativa, vibra por vezes em tons surdos mas sempre de natureza interior, que se acrescenta à vibração inerente à cor, na origem. Quando cria, então, seus primeiros relevos (ou supra-relevos), estes são como que um prolongamento desta primeira atividade – procura ela dar então uma estrutura puramente plástica às suas idéias anteriores, que fluem organicamente, como uma necessidade. Vai direto ao relevo-caixa, onde a forma de tronco trapezóide, logo no primeiro, é como que desmanchado virtualmente pela pujança da forma-cor que envolve. Eis porque, ao se repetir de modo contínuo essa quebra de volumes, essa construção e reconstrução dos volumes pela forma-cor pintada continuamente sobre a superfície transformando-a topologicamente, que nasce então um conceito a que chamei de supra-relevo ou anti-caixa a caixa aqui é relevo, mas deixa de ser "forma-caixa" porque a artista não está preocupada querendo esquematizar a idéia construtiva na caixa, ou na sua forma, mas quer, com isso, criar uma ambivalência entre forma-cor e espaço e a forma-caixa ou relevo, onde a visão continuamente flui para dentro, para fora, por trás, pela frente. Para isto usa a cor em toda a sua vibração, de modo altamente decorativo, onde transparece toda a sua alegria de criar, que é, a meu ver, o



mais importante de sua atitude frente às solicitações criativas. Penso por vezes em Sophie Tauber-Arp, só que em Solange, o idealismo que era o da pintora suíça, é aqui, no seu tropicalismo inevitável, uma disponibilidade da criação, que flui, e se transforma em vestimentas estranhas, em relevos inesperados, numa geometria realmente fascinante.

Suas roupas não são portanto meras criações para moda ou consequência desta; são criações de uma artista que se começa a desenvolver, e resultam em confecções “sui-generis”, moderníssimas, onde a personalidade plástica da artista aparece com rigor, exigindo, quem sabe, de quem as veste, uma forte personalidade também. Para apresentá-las um simples desfile não interessa, mas apela-se aqui para o “happening”, o que é no ramo coisa nova; assim, creio eu, poderão ser apreciados dentro do seu “habitat”. Aliás, no primeiro desfile organizado por Solange numa Feira Industrial, os modelos carregavam caixas, de modo muito original e simbólico; logo após, tais caixas passariam a expressar o contexto estrutural principal dos seus primeiros “supra-relevos”. Nos próximos desfiles pretende ela desenvolver essa idéia de “desfile happening”, talvez, quem sabe, contando com a colaboração de outros artistas, criando um ambiente especial onde possam ser valorizadas e apreciadas suas confecções. O mais importante é ter-se em mente que não há desligamento algum entre suas atividades: se numa poderá atingir problemas mais profundos e universais (supra-relevos, etc.), na outra (confecções de roupas) consegue exercitar de modo livre, o principal para um artista criador: a sua disponibilidade criativa, que não é renegada, então, para uma atitude esteticista, mas mantida, renovada, fluindo livre como o sangue no corpo – é o próprio impulso vital indispensável a cada nova obra ao ser ela plasmada objetivamente.

Rio de Janeiro, março de 1967.



Mario Barata

Uma arte mediterrânea, de sol e cor, ressurgue nas anti-caixas e no artesanato elaborados por Solange Escosteguy. As primeiras fazem ressaltar o vazio de fôrmas do imponderável, abertas e em esperança. Hélio Oiticica batizou-as apropriadamente com o nome em que o anti de moda, no caso, profundo e misterioso, se instala adequadamente ao romper com o volume fechado que caracteriza a essência das caixas. Projeções ou prolongamentos tri-dimensionais aparecem em algumas peças, enriquecendo a sua visualidade, cuja cor vibrante é um horizonte de Passárgada: a terra do sonho. Essa cor revive nos painéis, vestidos e almofadas, invadindo o útil com sua beleza, ao mesmo tempo e dialeticamente dionisíaca e apolínea.

Uma artista prossegue assim, incansável e delicada, a sua obra.

Rio de Janeiro, 1974.

(texto feito para a exposição "Anti-caixas", na Galeria Múltipla, em Brasília)





Solange Escosteguy - nem só de tintas e pincéis vive uma artista.

Essas roupas (quem diria) também são obras de arte. Quem se habilita a usá-las?

Talvez não haja melhor definição para o atual trabalho de Solange do que "objeto móvel". Pois, deixando de lado a sisudez e petrificação da tela, a artista simplesmente deu vida, forma, volume, consistência real às curvas e cores de sua imaginação. Estas fotos são a prova: longe de deixar seu trabalho para a apreciação de uns poucos entronizados no mundo da arte, Solange encontrou a fórmula exata para colocar no meio de todas as pessoas o seu trabalho: o vestido, a roupa, este elemento convencional que deve recobrir o corpo pois é um estereótipo da conveniência social. Por que não transformá-lo em beleza e movimento?

Um vestido de Solange seria um objeto ambulante? De certo modo, sim. Estas linhas geométricas, estas formas, este esvoaçante conjunto de cores e linhas aplicados sobre tecidos rústicos, são a prova concreta de que a arte não é estacionária nem no tempo, muito menos no momento após sua execução. Os vestidos, as estamparias criadas por Solange não apenas formam um visual de plena beleza: mas, também, consubstanciam esta intimidade entre a pessoa e a obra de arte.

1. "Meu nome é Solange Escosteguy. Tenho trinta e três anos, dois filhos e dezesseis anos de trabalho como artista plástica.

Nasci em Porto Alegre, filha de Pedro Geraldo e Marília Escosteguy. Ele, médico e poeta, mais

tarde ligou também seu nome às artes plásticas brasileiras. Ela era decoradora.

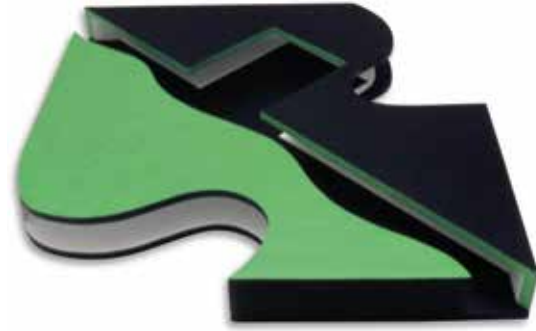
Com 15 anos, mudei-me para o Rio. Mais tarde cheguei a Paris, Milão e Budapeste. Hoje estou em Brasília com a perspectiva de algumas outras mudanças vida afora, casada com um diplomata.

Com o casamento, ganhei mais um nome, Cardoso, e ganhamos dois moleques bacanas: Pedro e Marcelo. E vou aprendendo a cada dia como ser ao mesmo tempo a companheira, a mãe, a artista. Em uma palavra, a mulher.

2. Verdade que as condições econômicas, culturais e de escolaridade, tornam, para mim, essa aprendizagem mais fácil. Acredito, porém, que, guardadas as diferentes circunstâncias criadas por essas condições, a mulher somente pode crescer, como ser humano, se vive suas múltiplas funções sociais – ou vocações, se preferirem.

O problema da mulher, no mundo, me parece assim antes o da dignidade do ser humano que o da sobre-existência de uns tantos preconceitos. Preconceitos que, por sinal, somente poderão ser entendidos em um contexto econômico e cultural.

3. Falando, de novo, na primeira pessoa – e tenho muitas reservas quanto à validade e alcance reais do confessional – não vejo meu trabalho roubando o tempo de meus filhos e meu marido. Acredito até que possa melhorar nosso ser e viver, conjuntos. Talvez, sem meu trabalho toda a



pequena sociedade familiar fosse afetada por doses maiores de ansiedade e dependência. Quando a gente só vê o mundo pelos olhos dos outros talvez perca a dimensão das coisas e o “ter” se substitua rapidamente ao “ser”. Por isso me emociono quando mesmo os guris me olham como mãe, aquela que faz “pintas” (as pinturas no falar de Pedro aos três anos).

4. Já tive “atelier” fora de casa. Hoje trabalho em casa, o que torna as coisas ainda mais convenientes. Apesar de sua pouca idade, Pedro e Marcelo não atrapalham nunca o trabalho. Entram, saem, ficam brincando ou desenhando por perto. Olham o que faço. Têm seus gostos e preferências. E acabam se ligando ao que faço – tanto que, mais de uma vez, as pessoas já tiveram de sair com trabalhos às escondidas ou, em véspera de exposição, a retirada de objetos já provocou crises de choro...

5. Já falei muito de mim e, no entanto, é meu trabalho que é a dimensão externa por excelência. Ser artista plástico é muitas vezes confundido com diletantismo ou “hobby”. Posso assegurar, com minha já relativamente longa experiência profissional, que ser artista tem, como outras funções sociais, “seus ossos do ofício”.

Há o momento da criação, sempre estimulante, seja enquanto inspiração, seja enquanto transpiração inevitável, necessária e constante na tentativa de expressão. Mas é preciso também fazer o trabalho chegar ao público – sua razão final. E essa é a parte mais difícil pelo desgaste – quando não o desgosto – que envolve. São poucas no Brasil as galerias dirigidas por profissionais. O público de arte é reduzido.

A imitação e o modismo, quando sua consagração é obtida por esquemas consumistas bem concentrados, levam a arte nacional a um distanciamento da identidade cultural da sociedade.

E o mercado, embora reduzido, é ainda controlado por uma especulação inconsequente e prejudicial, em última análise, à arte, ao artista e ao público.

Fica por isso mesmo difícil para o artista sobreviver e participar plenamente da dinâmica cultural de uma nação. Mas o artista não é o “urso de circo” dos salões, nem o único sacrificado da sociedade. E vale a pena, “se a alma não é pequena” e quando o trabalho da gente é vivenciado por outra pessoa, que nele descobre sua própria emoção, dor e alegria.

6. E, porque vale a pena, insisto. Em 1964 fiz minha primeira exposição. Eram tecidos pintados. Em 1966, cheguei ao objeto. Volumes em madeira dimensionados pela cor. Em 1967, participei da Nova Objetividade Brasileira. Acho que contribuí, então, em uma vanguarda que se iniciava, com soluções de forma e cor dentro de um espaço tridimensional.

Dos tecidos passei aos vestidos. Tirei à estamperia a experiência do desenho, e, numa sequência natural a meu trabalho com os objetos, passei às formas, ora geométricas, ora sensoriais, que se recriavam, em volume e movimento, nos vestidos vividos pelo ser humano.

7. Completei assim minha linguagem, que sigo registrando e desenvolvendo nas roupas, almofadas, objetos-esculturas, jóias, em todos os campos de criação em que me meto. Pode ser falta de imaginação para alguns.

Para mim, é a coerência nas coisas em que acredito, vivo e me identifico. Uma linguagem que se renova e enriquece – como toda linguagem – pelo seu uso. Uma linguagem para que se recriem sensações, emoções, sentimentos do mundo em cada ser humano que ela consegue alcançar.”

Brasília, JOSÉ (Jornal da Semana Inteira),
15-21 de setembro de 1979.





Pedro Geraldo Escosteguy

Desde 1964, após uma série de experiências com a cerâmica, Solange fixa sua atenção no espaço e na cor. Nessa época, manifestações brasileiras e internacionais punham em dúvida a excelência das proposições chamadas abstratas, e que, com pequenas variantes, reduziam-se à mera reprodução de esquemas tachistas ou à exacerbação de propostas informais, baseadas na textura, nas transparências ou no aproveitamento total da tela em exercícios semi-automáticos sobre o cavalete. À margem de tendências que se chamaram Pop, Op, Arte Conceitual, e entre grafismos, agressões à própria tela, e tantas outras manifestações de menor importância, seja pelos excessos, seja pelas facilidades, teve Solange a prudência e a intuição de sentir que era no centro de seu trabalho que estava o cerne em que insistiria em suas pesquisas, o núcleo que sustentaria seu espírito criador.

Primeiro na Bienal da Bahia de 1965 e logo como participante de Nova Objetividade Brasileira, utilizou como suporte a simplicidade volumétrica de caixas em cuja epiderme elaborou, com tintas pigmentares definidas, desenhos que alteravam sua arquitetura neutra. Dessa forma, além da frialdade do suporte empregado, imprimiu-lhe uma segunda natureza, de caráter dinâmico, acentuadamente mais rica, e além disso recuperou num traçado geométrico de grande potência o fenômeno cromático, já insistentemente tratado por outros no desenvolvimento da arte abstrata. Foi tão marcante sua colaboração que teve de Oiticica, na falta de outra expressão mais adequada a esse tipo de elaboração, a designação de anti-caixas.

É que Oiticica percebeu o que se manifestava naquelas experiências, mas se deteve com certo excesso no detrito do suporte praticamente destruído pelo vigor do traçado conseguido.

Estas duas experiências que considero fundamentais no desempenho do trabalho de Solange descortinaram-lhe um caminho e, certamente, uma convicção. Vivendo muitos anos em centros de arte europeus, teria sido muito fácil substituir as primeiras tendências de seu projeto por dezenas de outras sugestões que cresciam na crista das obras de vanguarda, alimentadas pela teoria da informação.

Se, na verdade, a Mec-art, a arte selvagem, os novos realistas ou a guerrilha pictural acenavam com inúmeras possibilidades aos jovens artistas que então emergiam, era evidente o confronto com o fenômeno hippy, o viver perigosamente, a arte psicodélica, entre outros comportamentos alienantes da difícil realidade.

Dialeticamente, deveriam subsistir grupos de resistência, dramaticamente isolados, que assumiriam a legitimidade dos eventos construtivos de uma arte contemporânea adequada aos interesses de integração em todas as facetas da modernidade. É como componente autêntica desses grupos que se afirma a criatividade de Solange, não só tecnicamente instrumentada, mas, portadora de uma visão antidiscursiva, propícia à comunicação direta, de caráter sensorial.

Suas experiências passam pelo desenho no papel e no pano, exercitam o corpo humano como possibilidade de expressão compatível com a sensibilidade de gerações atuantes, e volta ao suporte de madeira, enriquecida com os resultados obtidos.



Poeta, não utilizou a palavra para se expressar. Mas conhecedora profunda dos mistérios da composição soube discernir e concatenar no seu caminho plástico as características de sua personalidade, com a manipulação desses segredos.

É certo que não utilizou cálculos científicos, que esfriariam sua arte, mas como uma alquimista das cores usou o preto e o branco para conseguir aquelas tonalidades contrastantes indispensáveis para atingir a meta que há muitos anos vinha elaborando. Eis que, depois de tão variadas manifestações sente que é na articulação e na desarticulação do suporte que poderia encontrar a plenitude dos seus objetivos.

É na madeira, pois, onde inventa volumes que se agitam de maneira intencionalmente desequilibrados que agora levanta a síntese de sua pintura retilínea. Das leis da composição clássica pouco sobra, pois sua obra consiste em restituir à globalidade da mesma um tipo de equilíbrio informal, crescido entre volumes aparentemente incompatíveis com esse equilíbrio, mas onde circulam linhas de atração e repulsão que se conciliam harmonicamente no conjunto.

Não trabalha, como os antigos autores, com um único centro de equilíbrio, mas com a tensão emanada de múltiplos centros que funcionam na globalidade da composição.

Cada construção, como denomina seus novos trabalhos, tem seus centros de equilíbrio tanto distribuídos no primeiro plano como nos planos posteriores da mesma concepção, e, num processo laborativo absolutamente novo, estes centros de equilíbrio se unificam, ora na própria obra, ora no espaço circundante em que se integra com naturalidade.

Qualquer texto de composição afirma que as linhas oblíquas determinam instabilidade e irritação psíquica. Nas construções de Solange, dotadas de um horizonte mental, as perspectivas obliquadas, os espaços vasados,

a dimensão ou o peso de cada segmento unem-se num centro isodinâmico espacial, apenas matematicamente discernível, cuja descoberta sustenta a Construção como um todo repousante.

Não é, quero anotar, um pique de esteticismo: nesse conjunto em que nenhuma cor, volume, linha ou vasado transgrede o projeto da Construção, espelham-se, com tranquilidade, as contradições da vida moderna. Comparável com um poema bem realizado em que nenhuma palavra é supérflua, e do qual nada se pode tirar, cada Construção de Solange é um bloco definido de sensibilidade e expressão. Arte concepcional por excelência, seus trabalhos refletem a vitalidade do novo e a emancipação de todas as correntes que tentaram, sem êxito, arte tão séria e concreta.

Rio de Janeiro, década de 1970.



fulgor cromático e liberdade formal

Alicia Haber

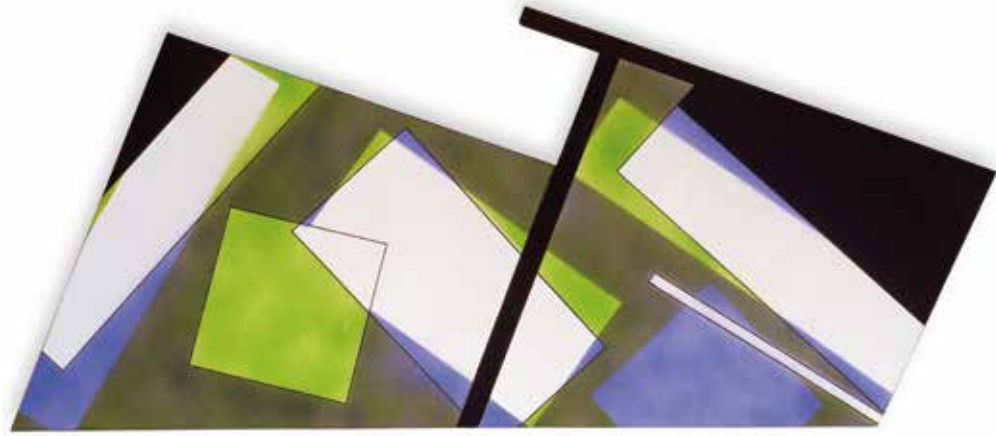
A arte abstrata não somente favorece interessantes possibilidades de combinação de formas e cores, mas serve também à comunicação das mais variadas visões de mundo. No que são aparentemente simples buscas plásticas, o receptor sensível pode perceber referências as mais diversas.

Diante dos quadros-objeto de Solange Escosteguy o espectador atento descobre uma busca constante para vitalizar a geometria com o emprego das mais variadas gamas cromáticas e a configuração de estruturas não-tradicionais. Descobre também a exuberância de cores e liberdade para manejar as formas que são duas constantes na produção da artista brasileira. Dá-se conta, finalmente, que essas características formais transmitem uma preferência existencial e um dinamismo, assinalam a importância da energia e do movimento no mundo contemporâneo, e aludem à complexidade e às fraturas da vida moderna.

Integrante com Ligia Clark, Valdemar Cordeiro, Rubens Gershman, Luís Gonzaga, Roberto Magalhães, Glauco Rodrigues, Gastão Manuel Henrique, Hélio Oiticica e Antonio Dias do movimento brasileiro de vanguarda "Nova Objetividade" que irrompera no panorama artístico brasileiro nos anos 60, Escosteguy deu, a exemplo de companheiros e colegas, grande importância à faceta comunicativa de sua criação.

Quando rechaça a regularidade, o reducionismo e o minimalismo próprios de certas formulações abstratas e geométricas, e opta por um colorido intenso e variado, mais uma geometria dinâmica, seu espectador atento pode





intuir que ela está transmitindo sua atração vivencial pelo vitalismo e evidenciando alguns traços como a vertiginosidade das mudanças, a definição de novas pautas de conduta, a ruptura com modelos tradicionais.

Por isso, na série "Fragmentos" que mostra no MAC predominam os campos visuais de forças ativas, os espaços heterogêneos, o uso intenso de disposições assimétricas, os jogos de correspondência e oposição, os efeitos de espacialidade conseguidos com transparências e contrastes de cor e a permanente integração do espaço nas obras.

As obliquidades, a multidirecionalidade e a potência das formas que parecem superar os limites das obras e continuar no entorno do espaço, o polifocalismo que cria múltiplos pontos de interesse visual, as tensões formais que são elementos essenciais em sua compaginação das superfícies trazem dinamismo, descontinuidades, confrontos e interconexões – referências todos a intrincadas facetas do mundo atual.

Suas propostas não se esgotam nesses traços formais, nem nessas conotações. Para Escosteguy, conquistar o espaço é, sem dúvida, objetivo muito importante. Por vezes o integra ao trabalho criando um oco, um vazio; outras vezes desestrutura o suporte em dois segmentos unidos por uma terceira forma, deixando que o ar penetre na composição; em alguns casos materializa a sensação de continuidade espacial com elementos que saem para fora dos limites do quadro, e, em outros, a configuração dos diversos planos permite lograr interessantes efeitos espaciais. Assim, Escosteguy comunica sua relação vital com o entorno, a importância que atribui ao vínculo existencial entre homens e o espaço, e seu interesse nas modernas investigações que desafiam as noções tradicionais de tempo e espaço. A cor, empregada generosamente, segundo esquemas cromáticos múltiplos, também transmite essa visão energética que Escosteguy privilegia. Em algumas composições rigorosas e puras só utiliza duas ou três cores que dispõe de forma uniforme, enquanto em

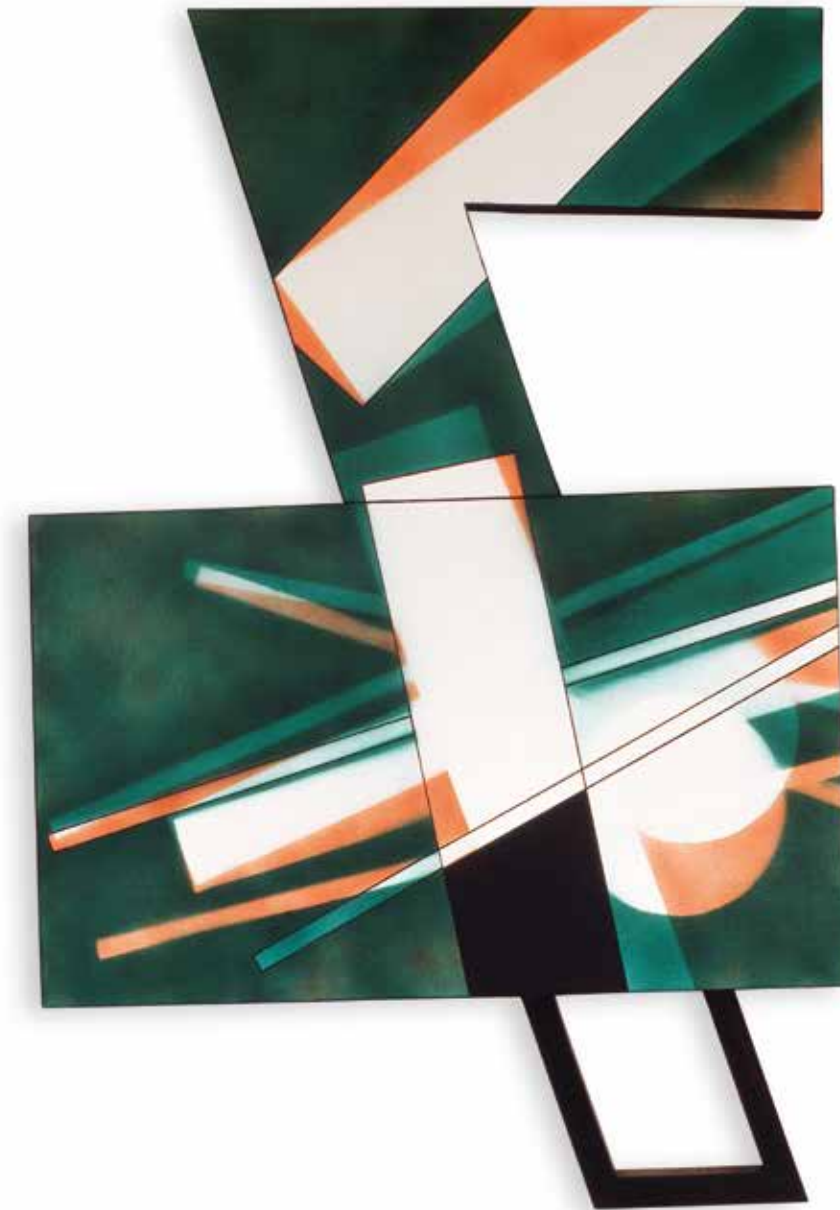
outras, mais chamativas, emprega transparências e um cromatismo mais livre. Dissociando forma e cor, e contrapondo cores consegue, por vezes, sensações óticas vibratórias que dinamizam ainda mais suas composições.

Na exposição no MAC, essa artista brasileira, que incursiona também com êxito no desenho de tecidos e a construção de objetos, mostra as possibilidades de expressão e de comunicação de suas propostas.

Montevideu, Uruguai, El País,
9 de outubro de 1984.

Exposição de obras da artista brasileira Solange Escosteguy no MAC, Museu de Arte Contemporâneo, com os auspícios do Instituto Uruguaio Brasileiro, - Praça Cagancha 1164; diariamente de 15:00 às 20:00 hs

(original em espanhol)



em nome da clareza

Marcus Lontra



Se Ana e Jeannette nos contam histórias sobre os anos 80, Solange Escosteguy nos apresenta outros momentos, outras aventuras. Gaúcha, Solange já morou no Rio de Janeiro, em Paris e Budapeste. Seus relevos revelam uma produção densa, realizada por uma artista madura com pleno domínio dos meios e dos instrumentos conceituais que embasam a sua obra.

Solange iniciou a sua trajetória artística no Rio de Janeiro junto ao grupo de jovens artistas que se reuniam no Museu de Arte Moderna e produziram a mostra Opinião 65, marco da década.

Influenciada pela saudável convivência com Hélio Oiticica, os relevos de Solange concretizam-se no espaço irregular, na tridimensionalidade, desprezando os limites regulares do quadro. Nesse aspecto, seria importante para se compreender melhor a produção de Solange, a leitura do livro "Aspiro ao Grande Labirinto" de H.O., onde o grande artista e teórico preconiza a morte do quadro como a única salvação possível para a pintura.

Solange, dentro dessa ideologia, cria relevos de belo impacto visual, fazendo com que a obra dialogue com o espaço circundante, recusando qualquer critério representacional. Há, sem dúvida, nela também, alguns referenciais evidentes à pop-art. Creio, entretanto, que as bases reais de sua produção encontram-se nas pesquisas dos anos 50, nos concretistas e neo-concretistas e, indo mais atrás, no suprematismo soviético de Malevitch e no neoplasticismo do holandês Piet Mondrian. O que a artista persegue é a clareza, a objetividade,

estruturando sua obra dentro dos postulados da arte moderna pós-Manet.

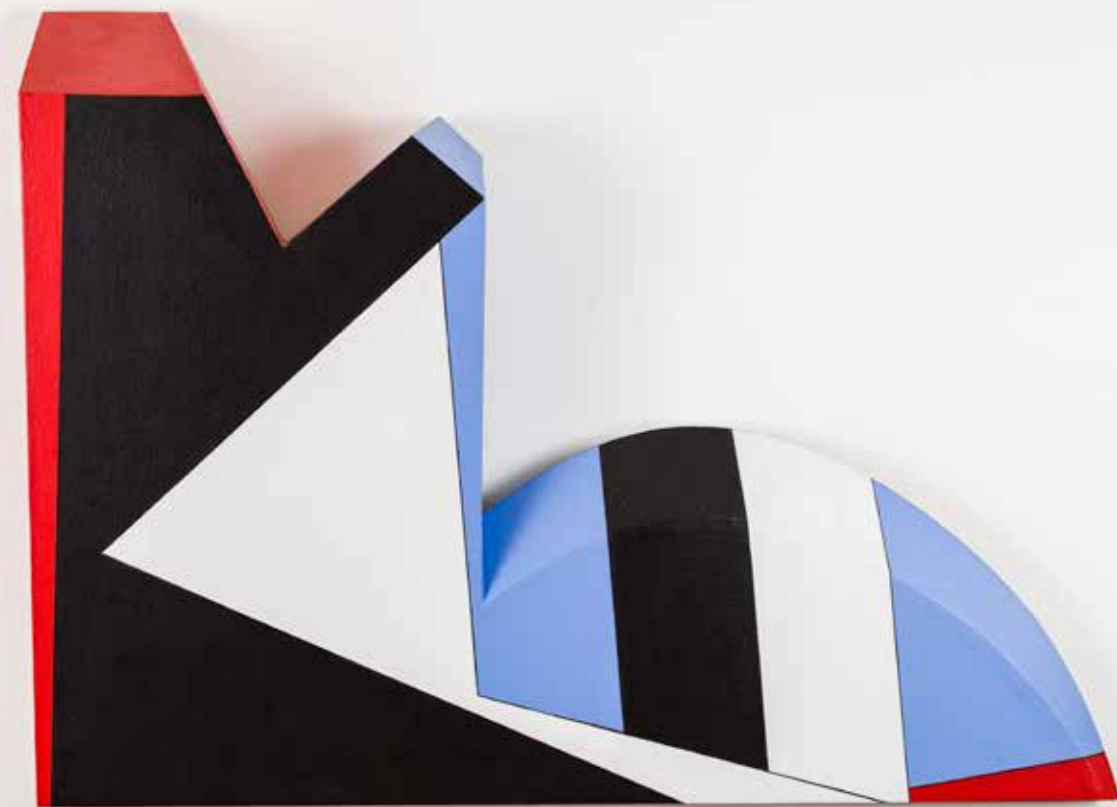
Profundamente gráfica, os trabalhos de Solange regem-se pela linha, dentro de um universo da abstração geométrica próxima às pesquisas de Abelardo Zaluar, de Wanda Pimentel. Em suas obras não existe espaço para a alegoria, para os investimentos na subjetividade ou na importância temática. Solange cria uma obra que pretende dialogar sobre a própria, e específica, situação do ser da arte no mundo. Ela requer uma situação, uma clareza, uma razão. Certa vez, um importante artista brasileiro, Cildo Meireles, declarou que a questão nacionalista, na arte, a brasilidade, "não era realmente uma questão, e sim uma ânsia"

Dentro desse raciocínio, poderia se afirmar que o regionalismo é a caricatura dessa ânsia. Solange, artista moderna e esclarecida, sabe que desde 1907 o cubismo já havia destruído o tema. Geométrica, ela se quer do mundo, ela busca uma ordem justificadora e norteadora das ações da arte. Certamente ela concorda com o crítico norte-americano Harold Rosenberg que disse, sobre a questão do nacionalismo em arte, que "é a revolta da geografia contra a história". Solange orienta e constrói, persegue a clareza. Artista multimídia, ela não se deixa aprisionar pela técnica. Todos os materiais são instrumento de discussão de sua linguagem estética.

Brasília, Correio Brasiliense,
28 de abril de 1989.

O artigo completo se intitula "Mulheres à beira de uma explosão criativa" e o autor comenta também as obras de Ana Miguel e Jeannette Priolli.

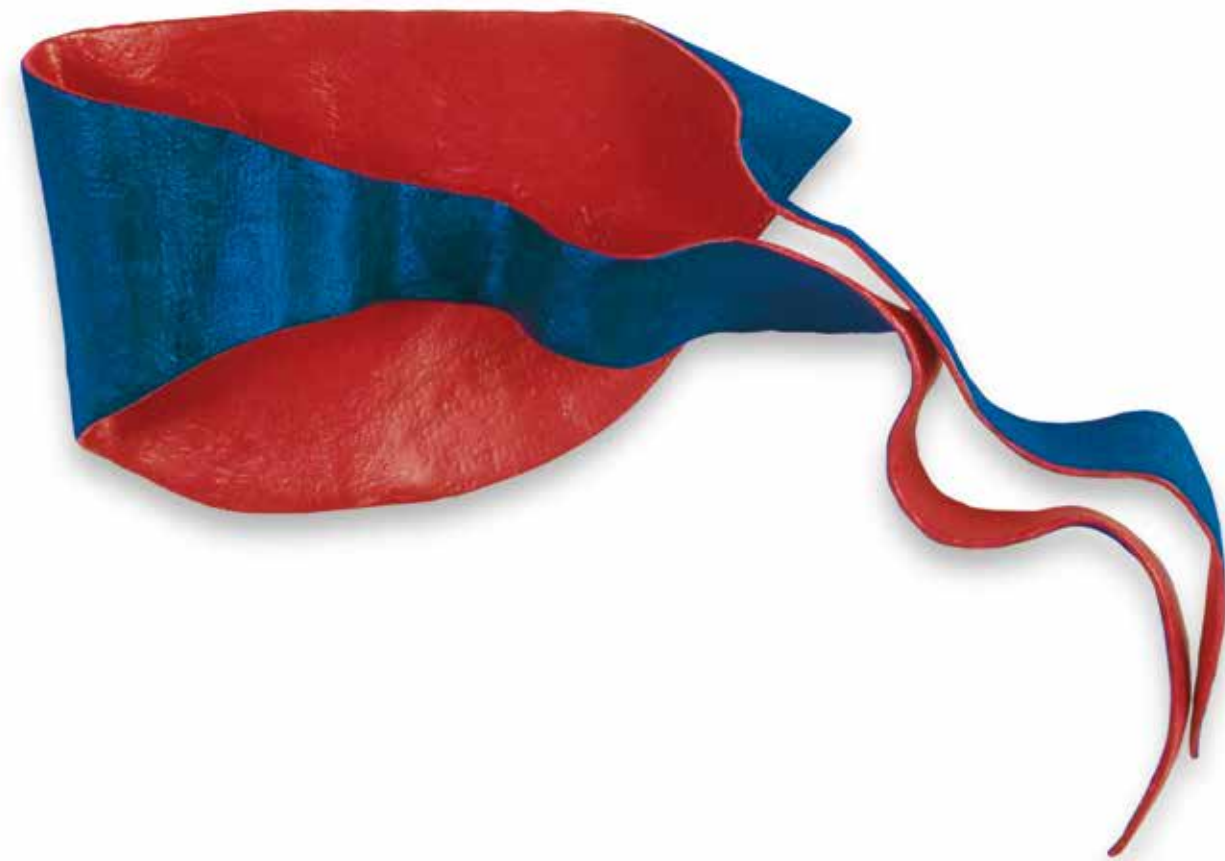






interferências

Fernando López Lage



Desde 1966 Solange Escosteguy vem produzindo objetos em que a forma e a cor são tópicos que traduzem suas idéias sobre as diferentes interferências no espaço. As peças apresentadas têm um caráter singular, entre o vegetal e o zoomórfico, como que surgidas da natureza ou de paisagens interiores. O corpo poderia ser o causador do movimento das obras; o papel, material maleável, dá à autora essa opção que traduz o movimento das obras. Sua estratégia é a de um escultor: é sempre importante a projeção das sombras, o equilíbrio e a interferência da artista no espaço – neste caso, as paredes da sala de exposição.

Os outros trabalhos que compõem a exposição são tecidos de chiffon de seda pintados com cera, guta e tintas, e têm um caráter mais funcional. Tecidos desenhados para serem exibidos sobre o corpo interagindo com o meio. Solange Escosteguy nunca encontrou a relação entre a indústria da moda e suas peças.

Esses tecidos ou os vestidos que faz (em que o desenho geométrico importa mais que o corte) têm vínculos mais antropológicos e também mais artísticos. A autora concebe-os como peças de arte atemporais.

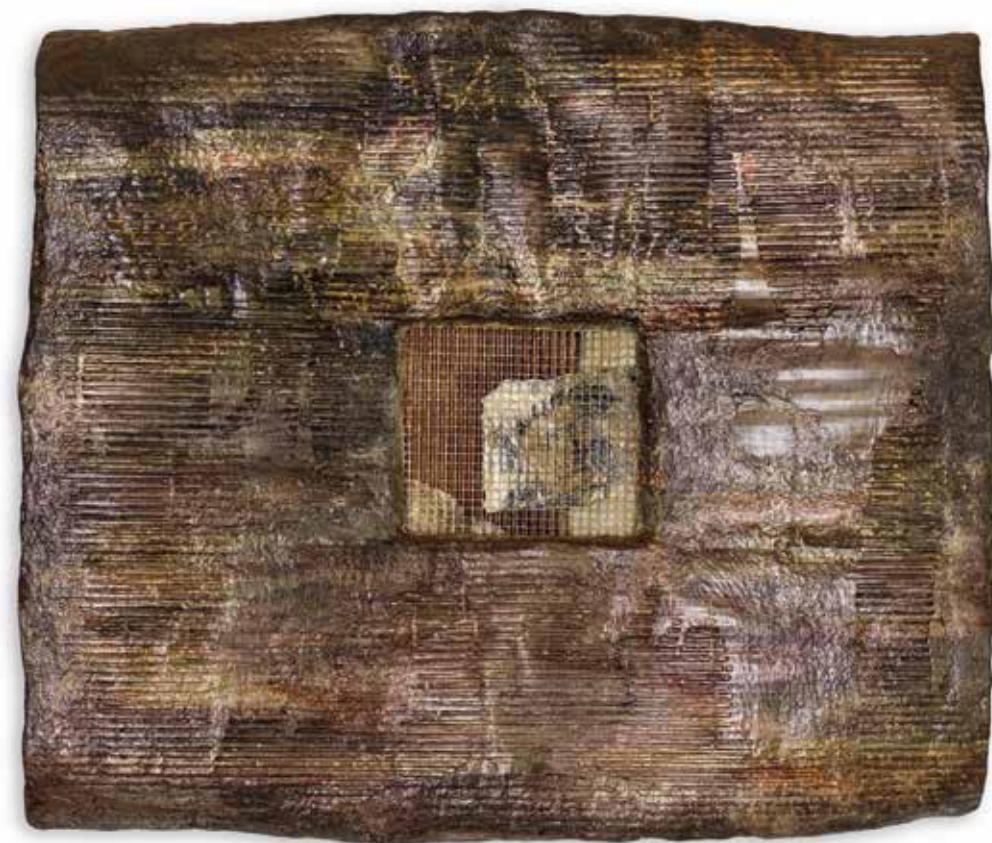
Pierre Bordieu diz em "A distinção – critérios e bases sociais do gosto" que "as incessantes transformações da moda são parte da transação objetiva entre, de um lado, a lógica das lutas internas no campo da produção que se organizam segundo a oposição entre o caro e o (relativamente) barato, e entre o clássico e o prático...". Longe dos parâmetros classistas da roupa como objeto

exclusivo, de bom gosto, Solange Escosteguy utiliza o corpo de suas eventuais modelos como formas indispensáveis para a engrenagem de seu sistema.

Em 1967 realizou um desfile ambientado pela "Tropicália" de Hélio Oiticica: o sentido de "happening" invadia seus vestidos a geometria estruturava novamente a roupa-objeto.

O percurso por esta exposição é um caminho por uma zona silenciosa: um impulso vital que se traduz em forma, cor e movimento.

Texto relativo à exposição "A segunda pele", no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 2001.



além do objeto

Edgard Telles Ribeiro

"Heureux qui comme Ulysses, a fait un beau voyage", diz o poeta. Dias atrás, também fiz uma viagem – pela obra de Solange Escosteguy, uma viagem no tempo e no espaço. Guiado pela artista, que fala pouco e, com suas pausas, deixa ao visitante o desafio de estabelecer elos próprios com seus quadros e objetos, revi obras dos anos sessenta, quando sua carreira mal principiava, e, fui, devagarzinho, no sinuoso entra-e-sai de quartos, salas e corredores, acompanhando sua trajetória de artista até os dias de hoje. A primeira sensação que me ficou, talvez a mais importante, foi notar a coerência interna dos trabalhos, apesar das inúmeras mutações por que passaram os objetos ao longo do tempo, das caixas às pipas, dos quadros às esculturas, para não mencionar os mais variados tamanhos e formatos em que se apresentam as obras.

A segunda impressão – e corro aqui o risco de emitir uma opinião calcada na mais frágil das percepções – foi constatar a existência, nos trabalhos mais recentes, de uma curiosa volta que a obra deu sobre si mesma, como se, depois de quarenta anos de uma lenta evolução, os objetos e quadros em alguma medida regressassem às suas origens – só que, como Ulisses, enriquecidos pelas inúmeras viagens realizadas.

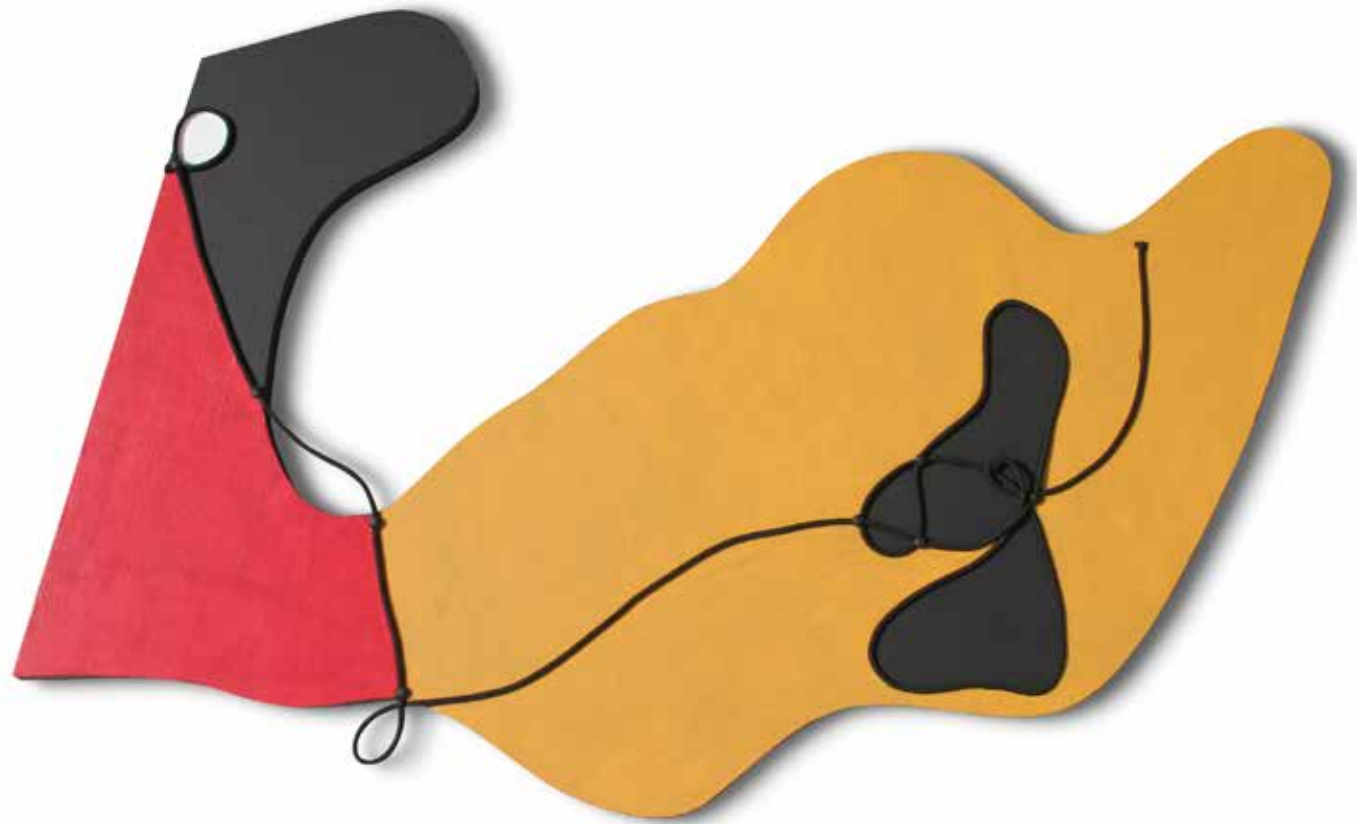
Solange Escosteguy produz sobretudo objetos. Trabalha, geralmente, em madeira ou papel machê. Segundo sua forma ou volume, os objetos são dependurados nas paredes ou casualmente pousados no chão. Seja qual for a natureza da obra de arte, contudo, a preocupação da artista é sempre com sua forma ("é a forma que toma conta do trabalho", costuma dizer "e não o contrário"). Graças a isso, os trabalhos permitem uma possibilidade adicional, a da

continuação (invisível) da obra em si mesma. Isto porque, sendo o trabalho essencialmente intuitivo, ele quase sempre abre espaços para as parcerias que o espectador deseje realizar com a artista – se a tanto se dispuser. (O espectador das obras de Solange pode-se permitir muitos luxos, menos um: o da passividade). O trabalho exige um envolvimento, uma reflexão, uma abertura para o mistério. Sem isso as emoções se perdem – e o encanto logo se desfaz.

Nesse sentido, seus objetos, quase sempre vazados, representam formas interferindo livremente em determinados espaços. Dos trabalhos de madeira dos anos 60, com peças que se encaixavam umas nas outras, às obras recheadas por uma geometria de cores puras (uma geometria intuitiva, nunca pré-concebida), é sempre o espaço, real ou imaginário, que está em causa. E é ele, tanto quanto a obra e suas sombras ocasionais, que faz pensar.

O espaço alimentando o pensamento... um espaço tomado por relevos ("sem relevo não há quebra de estrutura, insiste a artista") convida assim o pensamento a planar sobre a obra, contemplando-a, levando-a rumo a outras direções. Tanto que, ao apontar para algumas de suas obras mais recentes, em cuja superfície surgem fios soltos (como se o próprio trabalho estivesse sendo costurado), a artista comenta: "Nesses novos espaços, nesses encaixes de cores vivas, estou, no fundo, alinhavando meu pensamento". Como as cerzideiras de antigamente, cuja imaginação igualmente fluida ultrapassava com folga as dimensões de seus belos e preciosos trabalhos.

Texto referente à exposição "Além do objeto", na Casa Thomas Jefferson, em Brasília, em 2006.







moça tranquila que trabalha em silêncio

Talita Trizoli

Existem certas perguntas que são lançadas ao ar com alguma constância, mas que tem demora na réplica, e uma delas, ou melhor, um conjunto delas, diz respeito às ligações quase essenciais do feminino com certos universos e comportamentos, como as esferas da moda, da decoração, e os protocolos de cuidado, de docilidade e de submissão – quando exatamente o feminino passou a ser sinônimo de silêncio e de diminutivos? O que são coisas de mulher e coisas de homem? É possível pensar essa dualidade imperativa, do feminino e masculino, para além dessas definições tradicionais?

Esses vínculos entre os gêneros e as convenções sociais são construções com séculos de solidificação, e que implementam, de modo muito efetivo, um perder de vista sobre as estratégias utilizadas para a elaboração desses ritos e contratos de subjetivação, como já bem demonstraram autoras como Butler¹, Scott², Carneiro³, entre outras. Habitar esses universos delimitados como de pertencimento natural a determinado gênero, pode então ser ou uma corroboração desses valores, ou um método de interferência interna, dependendo dos procedimentos utilizados e dos sujeitos. Grosso modo, o que gostaria de sintetizar aqui, é que as adjetivações lançadas sobre os sujeitos não necessariamente vão

¹ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

² SCOTT, Joan Wallach. "Gender: a useful category of historical analyses". In: SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

³ CARNEIRO. Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado em Educação. Universidade de São Paulo, 2005.

de encontro com o real de sua existência, e, vez por outra, é preciso negociar diplomaticamente essas aglutinações.

Nesse sentido, é interessante verificar os ruídos existentes entre a produção de algumas mulheres artistas e suas recepções críticas. Muitas vezes as produções não necessariamente mobilizam um vocabulário ligado ao espectro da feminilidade, mas sucede uma aderência compulsória entre o gênero da artista e sua obra a partir de qualidades e adjetivos pincelados, de maneira quase irresistível. Tomemos como exemplo a frase que dá título a esse ensaio: “Moça tranquila que trabalha em silêncio”. Ela foi escrita pela jornalista Martha Alencar⁴ em uma reportagem sobre a artista Solange Escosteguy e é de uma assertiva contundente sobre a personalidade da jovem, a ponto de possibilitar uma redução do restante da produção a esse conjunto de qualidades femininas: o comedimento, a timidez, a quietude. Mas será que a produção de Escosteguy é só silêncio? Nas palavras da artista: “Hay distintos tipos de silencios: el de los afectos, muchas veces más necesario que las palabras; el de los hospitales, que es doloroso; el silencio de naturaleza...”.⁵

Façamos aqui um exercício de síntese: a artista de origem gaúcha adentrou muito jovem no circuito de exposições e vendas do meio artístico brasileiro da década de 60. Filha do artista, poeta e médico Pedro Escosteguy (1916-1989), Solange passou a infância em Porto Alegre, e teve seu primeiro contato de trabalho em estúdio não necessariamente com o pai, entusiasta cultural, mas sim na escola de decoração de interior da mãe, Marília, em aulas de cerâmica ministradas por um dos professores do ateliê. É desse primeiro

4 ALENCAR, Martha. “Moça tranquila que trabalha em silêncio” in: *Jornal Jovem*. Rio de Janeiro. Acervo pessoal da artista.

5 WAHR, Andrea R. “Acerca del Silencio” in: *Revista Vivienda y Decoración*. Santiago del Chile: 16 de diciembre de 1995, p. 29.

encontro que se forma uma base vocabular na artista, de caráter abstrato e referencialidade indígena,⁶ que reverberará de diferentes maneiras tanto em sua produção artística quanto nas peças e projetos de design de moda – território esse por onde despontou midiaticamente na segunda metade da década de 60.

Ancorada em uma lógica de abstração geométrica, uma influência de dupla hélice tanto pela padronagem decorativa das cerâmicas, quanto pela produção de ascendência concreta, a estruturação compositiva das peças de Solange segue como argumento um impulso organizacional das formas, onde movimento e cor ocupam o mesmo patamar de importância constitutiva das peças. São massas de cor chapadas, saturadas, de claro vínculo com o vocabulário pop, que dividem espaço com trapézios, retângulos, linhas retilíneas que se cruzam e se curvam, a fim de delinear espaços e corpos – sim, corpos, pois a mesma argumentação visual dispensada nas telas da época e os muitos objetos construídos pela artista, encontraram repouso sobre os tecidos de vestidos, macacões e demais peças modeladas por ela.⁷ Existe aí nessa produção de época uma economia de meios que se atravessam e se complementam: as linhas encontram caminhos nos tecidos que delimitam corpos e movimentos, e as cores se tornam volumes, que chegam a se estender para as anti-caixas – peças que transitam entre o objeto mundano e a escultura, e que se expandem pictoricamente para o espaço.

6 “Os estudos que havia feito de potes primitivos me proporcionaram abundante material quanto à sugestão de formas. Tratei de me libertar dos signos de influência indígena e enriquecer mais as linhas, buscando um suporte que pudesse equilibrar os contrastes de tons” in LIMA, Marisa Alves de. “El arte de Solange es moda” in *O Cruzeiro Internacional*. Rio de Janeiro: edição 13, 1ª de agosto de 1965, p. 41. [tradução livre do organizador]

7 “Ela passa de uma para outra como se isso enriquecesse e dessa expansão ao seu desejo incontido de se expressar mediante a cor a e forma que se erguem a cada nova obra, em novas proposições”. Autoria desconhecida. “O sentido tridimensional de Solange Escosteguy” in: *Jornal de Brasília*, 1ª de outubro de 1971, p. 17.



Para a artista, não há separação entre o vestuário e o escultórico, ainda que o sistema das artes insista nessas delimitações: “Dedico-me à arte e ao artesanato com o mesmo empenho. Sinto que meus trabalhos, numa e noutro, guardam inflexível unidade. Talvez pela mesma ótica em que ambos procuro solucionar minha expressão”.⁸

E eis aí o ponto nevrálgico da produção de Solange: os trabalhos da artista habitam entre dois mundos que foram historicamente separados, mas que possuem pontos de convergência em inúmeros momentos. Na consolidação e delimitação dos campos artísticos, pode-se afirmar muito a grosso modo, que passamos de um regime de manufatura, organizada via relações de família e afeto, que era o caso das Corporações de Ofício, para estruturas mais rígidas de formação e normatização do fazer artístico, como as Escolas e Academias de Arte.⁹ Chama a atenção aí, justamente, a extensão de uma distância forçosamente estabelecida entre as artes determinadas como aplicadas, e as belas-artes. Tais categorias, que se pretendem distintas, mas que se atravessam inúmeras vezes, seja no âmbito formal ou temático, são sintomáticas de um rearranjo social do trabalho e dos corpos, e permitem a compreensão dos lugares sociais designados de seus agentes.

Curiosamente, é nessa normatização das categorias de vida que podemos verificar um processo gradual, e perverso, de colisão entre a desvalorização do trabalho manual e a desqualificação conceitual do feminino, seja pela valorização pivotal da idéia de gênio, seja pelos

⁸ MENEGALE, Galba. “Anticaixa, arte de Solange” in: Diário de Brasília, 20 de setembro de 1974.

⁹ Para mais informações sobre os processos de consolidação do sistema das artes via espaços de formação, vide: GOLDSTEIN, Carl. *Teaching academy*. Academies and schools from Vasari to Albers. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; PEVSNER, Nicolau. *As academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

vetos institucionais de acesso à formação¹⁰ – ambos articulados via justificativas de *Deus ex machina*¹¹ que dificultam o enfrentamento argumentativo desses regimes.

Considerando esses meandros imbrincados na relação entre as ditas belas-artes e as artes aplicadas, é possível pensar o jogo duplo que o trabalho de Escosteguy realiza e que salienta as dificuldades da crítica em lidar com esses entre-lugares. Ainda que a artista tenha peças formalmente sedimentadas nos universos da pintura e escultura, em claro diálogo com as vertentes artísticas e agendas estéticas de sua época, além de estar socialmente inserida no meio, seja pelo vínculo familiar, seja pelo vínculo afetivo temporário que foi seu casamento com o artista Antonio Dias, há uma insistência por parte da mídia em delimita-la como “mais” estilista que artista, como se ela não pudesse habitar esses dois mundos em simultâneo – e isso quando não a delimitam apenas filha ou esposa,¹² utilizando por muito tempo todo um jargão paternalista¹³ para comentar sua produção, deixando de

¹⁰ NOCHIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In.NOCHIN, Linda. *Art and Sexual Politics*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., 1973.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan” in: Revista Proa. Campinas: número 02, volume 01, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa> Acesso 02 de novembro de 2019.

¹¹ A expressão latina, adaptada do grego apò mēkhanés theós, e largamente utilizada no teatro, diz respeito ao surgimento de uma divindade para solucionar questões impossíveis dentro de uma narrativa. O termo, utilizado aqui em chave irônica, diz respeito à justificativa divina da genialidade, em que o sujeito abençoado com dons, realiza feitos fora da condição mundana, portanto humana – e tradicionalmente nesse discurso, tal sujeito era do gênero masculino e caucasiano.

¹² São inúmeras as peças jornalísticas que, ao discorrer sobre Solange Escosteguy, não hesitam em vincular sua produção com seu parceiro amoroso ou pai, e não apenas como um referencial de redes profissionais, mas principalmente em tom de sujeição. Destaco o seguinte fragmento: “Um casal pop que vive e pinta para hoje. Antonio de cavanhaque, Solange de rosto infantil... Antonio conversa, Solange sorri. Antonio pinta pop, Solange pinta pop. Um para ver, outro para vestir (e ver)”. Autoria desconhecida. “Solange Dias. A solução pop”. Revista de Domingo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 10 de julho de 1966.

¹³ Vide os seguintes fragmentos de uma reportagem sobre a artista: “Filhos artistas, não os têm ainda, pois são (Solange e Antonio) recém-casados mas em breve babies virão, certamente, pois Solange,





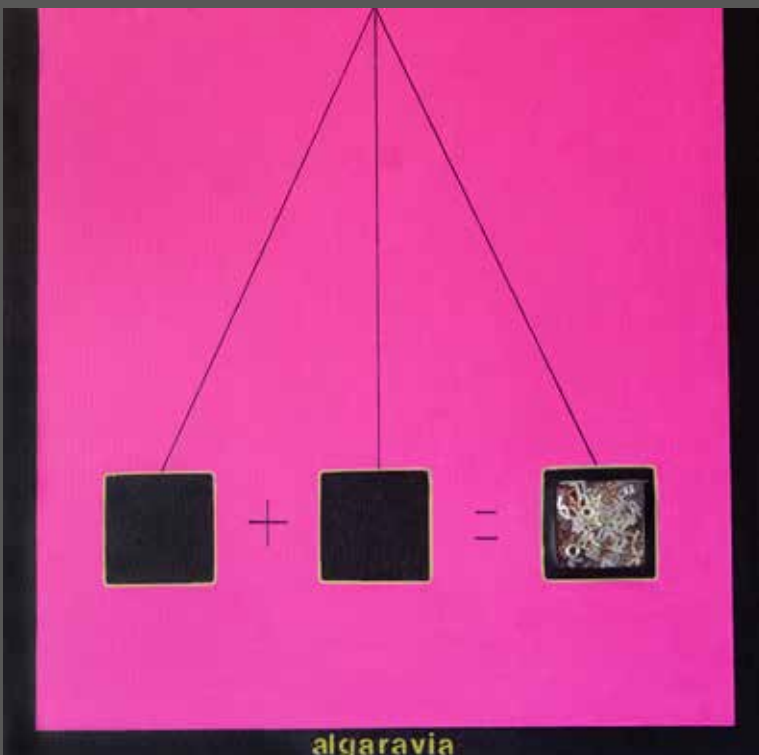
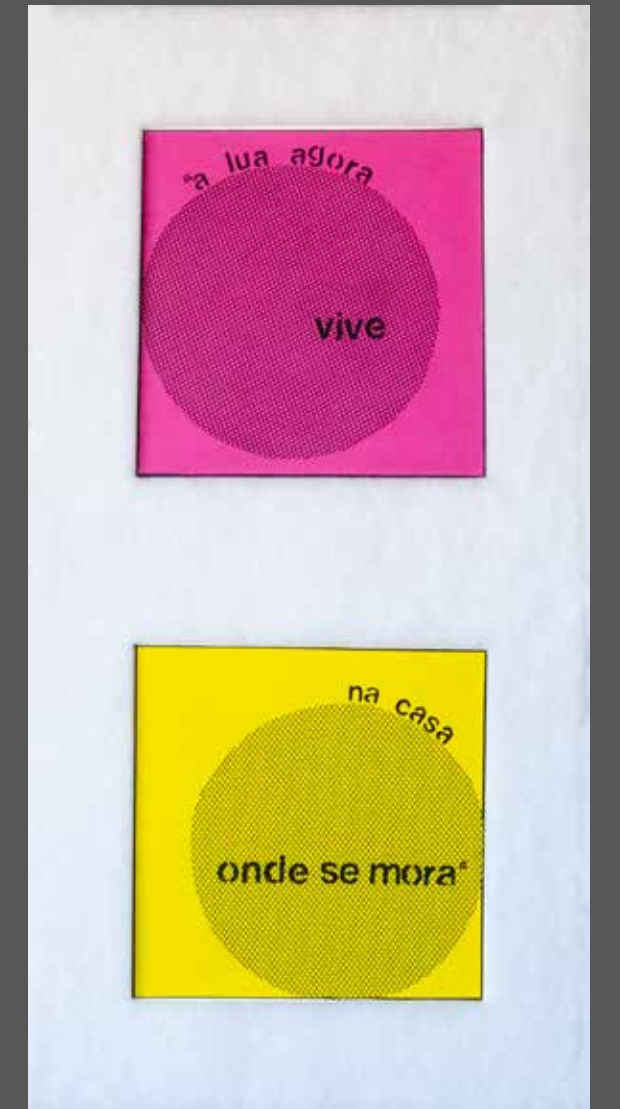
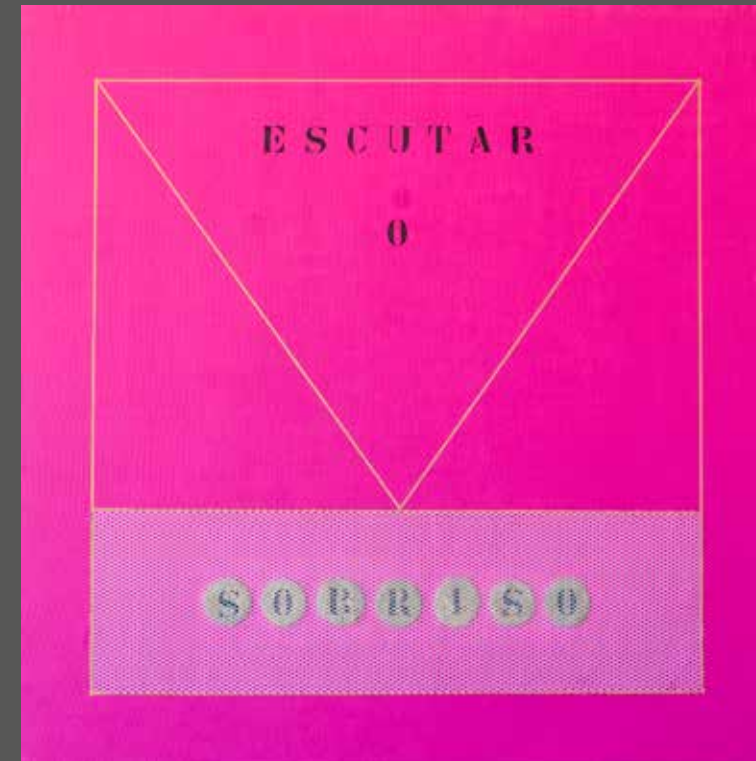
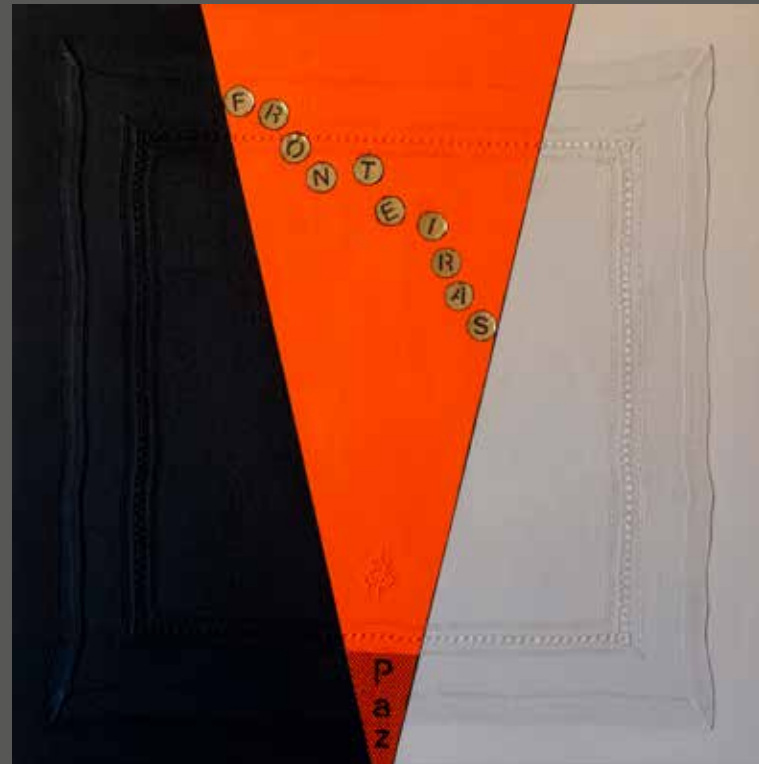
lado os vínculos de retroalimentação entre os setores artístico e têxtil no corpo de sua obra.

Há um lugar comum, fácil, e aparentemente indolor, em estabelecer vínculos “naturais” entre a obra de artistas mulheres e as noções de feminilidade. No entanto, a obra de Solange pode ser considerada feminina? Serão um quadrado ou um trapézio formas simbolicamente correlatas à concepção social de mulher? O que podemos asseverar aqui é que há evidentemente uma relação difícil da crítica com artistas que transitam entre setores do campo cultural, e isso não é uma exclusividade na carreira de Escosteguy – principalmente se considerarmos a trajetória de uma Sonia Delaunay – mas é uma quase exclusividade de seu gênero.

Talvez seja justamente abraçando essa exclusividade de gênero meio indesejada, que a artista conseguiu articular lugares de circulação para suas obras que seriam de maior dificuldade de acesso, caso não houvesse uma negociata com os lugares sociais do feminino. Na trajetória de Escosteguy, fica evidente no balancear da carreira de artista e estilista, que as denominações tradicionais de feminilidade não são necessariamente um problema, mas são peças de estratégias para fazer existir sua produção no mundo, pendendo a balança para o lado necessário que a contingência demanda, do mesmo modo que as formas pendem para a superfície necessária de suas criações. No final das contas, o que importou, e importa, é a materialização dessas formas – o gênero se dobra.

como boa gaúcha, está habituada a famílias numerosas (...) A cerâmica também passa por suas mãos. Já a tela, raramente, com muito cuidado, pois a jovem não quer estar aquém de Antonio Dias”. A autoria desconhecida. “Os vestidos abstratos de Solange” in: Correio da Manhã. Caderno Feminino. Rio de Janeiro: 07 de agosto de 1966, p. 02.







PAZ

BATO

AH

LIDER 3000

abismo

estância

RAIZ

AR

proibido

proibido

?

não

CISSA



alto
sem saída
retorne
respeito

VIDA
AMOR

estância



proibido

PARE





solange **escosteguy**

Solange Escosteguy nasceu em Porto Alegre, em 1945. Durante sua vida passou temporadas em diversas cidades, países e continentes do mundo. A diversidade de lugares onde viveu se reflete de alguma maneira em seu trabalho.

Solange Escosteguy was born in Porto Alegre, in 1945. He has lived in different cities, countries and continents. The diversity of places she lived in is somehow reflected in her work.

1945-1960: Porto Alegre, Brasil / Porto Alegre, Brazil.

1960-1966: Rio de Janeiro, Brasil / Rio de Janeiro, Brazil.

1966-1968: Paris, França / Paris, France.

1968-1971: Milão, Itália / Milan, Italy.

1971-1973: Budapeste, Hungria / Budapest, Hungary.

1973-1980: Brasília, Brasil / Brasília, Brazil.

1980-1983: Washington, EUA / Washinhton, DC, USA.

1983-1987: Montevidéu, Uruguai / Montevideo, Uruguay.

1987-1990: Brasília, Brasil / Brasília, Brazil.

1990-1993: Nova Iorque, EUA / New York, USA.

1993-1995: Santiago, Chile / Santiago, Chile.

1995-1999: Brasília, Brasil / Brasília, Brazil.

1999-2004: Montevidéu, Uruguai / Montevideo, Uruguay.

2004-2007: Brasília, Brasil / Brasília, Brazil.

2007-2010: Luanda, Angola / Luanda, Angola.

2010-2014: Toronto, Canadá / Toronto, Canada.

2014-2017: Dublin, Irlanda / Dublin, Ireland.

Desde 2017, vive no Rio de Janeiro / lives in Rio de Janeiro.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

SOLO EXHIBITIONS

2019

• *Liberdade*, curadoria [curated by] Raphael Fonseca, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

2006

• *Além do objeto*, curadoria [curated by] Ana Maria Assumpção, Casa Thomas Jefferson, Brasília, Brasil/Brazil.

2002

• *A segunda pele*, Casa Thomas Jefferson, Brasília, Brasil/Brazil.

2001

• *A segunda pele*, Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil

• *A segunda pele: o corpo e o poder*, Asociación de Pintores y Escultores del Uruguay – APEU Artistas Visuales, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

2000

• *Regalarte*, curadoria [curated by] Sylvia Arrocez, Galeria Sylvia Arrocez, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

1998

• *Alquimia sentimental*, curadoria [curated by] Ana Maria Assumpção, Casa Thomas Jefferson, Brasília, Brasil/Brazil.

1997

• *Zonas de silêncio*, Galeria Marisa Soibelman, Porto Alegre, Brasil/Brazil e/and Villa Riso, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

1996

• *Zonas de silêncio*, Centro Cultural Benjamin Carrion, Quito, Equador/Ecuador.

1995

• *Zonas de silêncio*, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.

1989

• *Construções*, Galeria Itaú, Brasília, Brasil/Brazil.

1988

• *Formas vivas III*, Clube do Exército, Brasília, Brasil/Brazil.

1987

• *Formas vivas*, ARA Escritório de Arte, Brasília, Brasil/Brazil.

1986

• *A arte de vestir: formas vivas*, Galeria Singular, Porto Alegre, Brasil/Brazil.

1985

• *Segmentos*, Centro de Estudios Brasileños, Buenos Aires, Argentina.

• *Formas vivas*, Galeria Aramayo, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

• *Arte e movimento II*, Centro de Artes e Letras de Punta del Este, Punta del Este, Uruguai/Uruguay.

1984

• *Segmentos*, Museu de Arte Contemporânea, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

• *Arte e movimento I*, Centro de Artes e Letras de Punta del Este, Punta del Este, Uruguai/Uruguay.

1983

• *Tensions*, Brazilian American Cultural Institute, Washington, EUA/USA; San Diego University, EUA/USA e/and California State Polytechnic University, Pomona, EUA/USA.

1981

• *Constructions*, Touchstone Gallery, Washington, EUA/USA.

1979

• *A arte de Solange Escosteguy*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil/Brazil.

1978

• *Construções*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil/Brazil.

1977

• *Formas vivas*, Centro de Arte Cresça, Brasília, Brasil/Brazil.

1974

• *Anti-caixas*, Galeria Múltipla, Brasília, Brasil/Brazil.

1966

• *Salão da Moda*, curadoria [curated by] Antonio Dias e/and coreografia [coreography by] Iole de Freitas, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

GROUP EXHIBITIONS

2018

• *Molt bé!*, curadoria [curated by] Raphael Fonseca, Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

2009

• *VI Cooperarte*, Luanda, Angola.

2008

• *V Cooperarte*, Luanda, Angola.

2005

• *25 anos da Associação Latino-Americana de Integração – ALADI*, curadoria [curated by] Severino Farias, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

2003

• *Arte para usar II*, curadoria [curated by] Sylvia Arrocez, Galeria del Paseo, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

• *Vida interior*, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

2002

• *Arte para usar*, curadoria [curated by] Sylvia Arrocez, Galeria del Paseo, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay.

1999

• *Registros*, Museu de Arte Contemporânea, Montevidéo, Uruguai/Montevideo, Uruguay e/and Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil/Brazil.

1998

• *Art from Brasília*, Caelum Gallery, Nova Iorque, EUA/New York, USA.

• *Artistas contemporâneos de Brasília*, curadoria [curated by] Ana Maria Assumpção, Casa Thomas Jefferson, Brasília, Brasil/Brazil.

• *Questões diversas*, curadoria [curated by] Airton Igreja, Galeria de Artes ECT, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

• *Cien recuerdos para Garcia Lorca*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil/Brazil.

• *Artistas contemporâneos de Brasília*, curadoria [curated by] Walter Tommasi, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, Brasil/Brazil.

• *Panorama das Artes Visuais do Distrito Federal*, curadoria [curated by] Grace Freitas, Ralph Gehre, Helena Lopes e/ and Renata Azambuja, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brasil/Brazil.

1997

• *Papel Arte*, curadoria [curated by] Lourdes Cerdan, Club Latino-Americano de Papeleiros, São Paulo, Brasil/Brazil.

• *Transmudamentos*, Espaço Cultural do Banco Central do Brasil, Brasília, Brasil/Brazil.

• *Eixo Brasília–Rio*, curadoria [curated by] Airton Igreja, Galeria de Arte ECT, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

1993

• *XVII American Crafts Festival/American Concern for Art and Craftmanship*, Lincon Center, Nova Iorque, EUA/New York, USA.

1992

• *XVI American Crafts Festival/American Concern for Art and Craftmanship*, Lincoln Center, Nova Iorque, EUA/New York, USA.

1990

Salão Nacional de Artesanato, São Paulo, Brasil/Brazil.

1981

• *A slice of Washington art*, The District Building, Washington, Brasil/Brazil.

1979

• *II Documenta de Arte Contemporânea*, curadoria [curated by] Hugo Auler, Germano Blum, Carmen Schroeder e/and Maria Angélica Andrade, Brasília, Brasil/Brazil.

1978

• *Brasília Arte Hoje*, curadoria [curated by] Seraphico, Galeria Oscar Seraphico, Brasília, Brasil/Brazil.

• *Minitrabalhos*, Fundação Nacional de Arte, Brasília, Brasil/Brazil.

• *O objeto na arte brasileira dos anos 60*, curadoria [curated by] Daisy Piccinini, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, Brasil/Brazil.

• *I Documenta de Arte Contemporânea*, Brasília, Brasil/Brazil.

• *Arte de vestir*, curadoria [curated by] Sabina Libman, Galeria de Arte Aplicada, São Paulo, Brasil/Brazil.

1975

• *Panorama da Arte Atual Brasileira*, curadoria [curated by] Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil/Brazil.

• *III Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, curadoria [curated by] Rose Lutzenberger, Francisco Stockinger, José Teixeira Leite, Olívio Araújo e/and Roberto Pontual, Porto Alegre, Brasil/Brazil.

• *XXIV Salão Nacional de Arte Moderna*, curadoria [curated by] Roberto de Azevedo, Onofre Penteado e/and Walmir Ayala, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

1974

• *XXXI Salão de Arte do Estado do Paraná*, curadoria [curated by] Hugo Auler, Marc Berkowitz e/and Adalice Araújo, Curitiba, Brasil/Brazil.

1973

• *I Salão Global da Primavera*, Brasília, Brasil/Brazil.

• *XXIII Salão Nacional de Arte Moderna*, curadoria [curated by] Manoel Ferreira, Maurício Salgueiro e/and Francisco Bettencourt, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

1970

• *Galeria Bricabrac*, Milão, Itália/Millan, Italy.

1969

• *Galeria Il Discato*, Milão, Itália/Millan, Italy.

1967

• *XVI Salão Nacional de Arte Moderna*, curadoria [curated by] Walter Zanini, Aluizio Carvão e/and Antonio de Araújo, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

- Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

1966

- A arte de Solange Escotesguy e Antonio Dias*, Galeria Guignard, Belo Horizonte, Brasil/Brazil.

- I Bienal da Bahia*, Salvador, Brasil/Brazil.

- Ponto de vista*, Galeria Convivium, Salvador, Brasil/Brazil.

- Supermercado 66*, curadoria [curated by] Jean Boghici, Galeria Relevo, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

- Salão de Abril*, curadoria [curated by] Anna Letycia, Milton Dacosta, Marcelo Grassmann, Jaime Maurício e/and Franco Terranova, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil/ Brazil.

1965

- Bienal das Artes Aplicadas de Punta del Este*, Punta del Este, Uruguai/Uruguay.

1964

- Exposição Anual de Artesanato*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

- Galeria Vila Rica, Rio de Janeiro, Brasil/Brazil.

PRÊMIOS

AWARDS

1978

- XXXI Exposição de Arte do Estado do Paraná*, Curitiba, Brasil/Brazil.

1974

- I Documenta de Arte Contemporânea*, Brasília, Brasil/Brazil.

PUBLICAÇÕES

PUBLICATIONS

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil – Anos 60*. São Paulo: EDUSP/Itaú Cultural, 1999.

TOMMASI, Walter. *Artistas Contemporâneos de Brasília*. CD-ROM. São Paulo: Cores do Brasil Art Gallery, 1998.

ROSA, Renato & Presser, Decio. *Dicionário das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália – Arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

AZAMBUJA, Renata & SALLES, Evandro. *Panorama das Artes Visuais no Distrito Federal*. Brasília: Governo do Distrito Federal, 1989.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: Universidade Federal do Mato Grosso, 1979.

PECCININI, Daisy. *O objeto na arte brasileira dos anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1974.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

COLEÇÕES INSTITUCIONAIS

INSTITUTIONAL COLLECTIONS

Museu do Paraná, Curitiba, Brasil/Brazil.

Casa Thomas Jefferson, Brasília, Brasil/Brazil.

Centro Cultural Benjamin Carrion, Quito, Equador/Ecuador.

Centro de Estudios Brasileños, Buenos Aires, Argentina.

Museu de Arte Moderna, Brasília, Brasil/Brazil.

Fundação Nacional de Arte, Brasília, Brasil/Brazil.

legendas

subtitles

capa/inglês?

"Sorria"/"Smile", 2019

70x70cm

Tela, tinta acrílica e fio plástico/canvas, acrylic paint and plastic wire

I

A artista no desfile do Salão da Moda/The artist in the fashion show at Salão da Moda, 1966.

p.4

"Liberdade"/"Freedom", 2019

tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
100x100cm

p.5

"Farpas"/"Barbs", 2019

tela, tinta acrílica e fio de plástico/canvas, acrylic paint and plastic wire
100x100cm

p.10-11

Série "Construções" colocados na rua/"Constructions" series disposed in a street, Brasília, 1978

madeira, tela e tinta acrílica/wood, canvas and acrylic paint

p.12-13

"Ahh", 2019

tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
120x70cm

p.16

Três trabalhos da série "Anti-caixas" expostos na "Nova Objetividade Brasileira"/Three works of the series "Anti-boxes" showed in the exhibition "Nova Objetividade Brasileira" ("New Brazilian Objectivity"), 1967

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
80x80cm

p.17

Solange Escosteguy na janela de sua casa em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, com a primeira de suas "Anti-caixas"/ Solange Escosteguy at the window of her house in the neighborhood of Santa Tereza, Rio de Janeiro, with one of her firsts "Anti-boxes", 1965.

p.22

Série "Construções"/"Constructions" series, 1989

madeira, tela e tinta acrílica/wood, canvas

and acrylic paint

46x45x26cm

p.22-23

"Anti-caixas" dispostas ao ar livre/"Anti-boxes" showed outdoors, Brasília, 1974

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint

p.23

"Anti-caixa"/ "Anti-box", Brasília, 1974

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
42x30x9cm

p.26

"Anti-caixa"/"Anti-box", 1966

Madeira, tinta acrílica e tecido/wood, acrylic paint and fabric

24x17x12cm

p.27

Hélio Oiticica, versão manuscrita do texto "As criações de Solange Escosteguy"/handwritten version of the text "Solange Escosteguy's creations", 1967

Acervo Projeto Hélio Oiticica e Itaú Cultural/ Projeto Hélio Oiticica's Archive and Itaú Cultural

p.27

Solange vestindo uma de suas peças feitas de tela de algodão cru e tinta para tecido/ Solange using one of her dresses made of raw cotton canvas and fabric paint, 1967.

p.28

Revista/magazine A Cigarra, 1967

Texto/text by Marisa Alves de Lima

Foto/photo: Alexandre Barata

p.28

Revista/magazine A Cigarra, 1967

Texto/text by Marisa Alves de Lima

Foto/photo: Alexandre Barata

p.28

Revista/magazine Manchete, 1967

Texto/text by Lolô Cardoso

Foto/photo: Thomas Scheier

p.29

Revista/magazine Manchete, 1967

Texto/text by Lolô Cardoso

Foto/photo: Thomas Scheier

p.29

Revista/magazine A Cigarra, 1967

Texto/text by Marisa Alves de Lima

Foto/photo: Alexandre Barata

p.29

Revista/magazine A Cigarra, 1967

Texto/text by Marisa Alves de Lima

Foto/photo: Alexandre Barata

p.29

Revista/magazine A Cigarra, 1967

Texto/text by Marisa Alves de Lima

Foto/photo: Alexandre Barata

p.29

Revista/magazine Manchete, 1967

Texto/text by Lolô Cardoso

Foto/photo: Thomas Scheier

p.30

A artista em sua casa, ao lado de uma de suas "Anti-caixas"/The artist in her home, next to one of her "Anti-boxes", Rio de Janeiro, 1965.

p.31

A artista com um de seus vestidos. Aos seus pés, a caixa-convite para a exposição "Nova Objetividade Brasileira"/The artist wearing one of her dresses. At her feet, the box-invitation to the exhibition "Nova Objetividade Brasileira" ("New Brazilian Objectivity"), 1967.

p.31

Convite para NOB NOB, desfile-happening de Solange Escosteguy dentro da "Tropicália", de Hélio Oiticica, na exposição "Nova Objetividade Brasileira", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Invitation to NOB NOB, fashion show-happening by Solange Escosteguy made in Hélio Oiticica's "Tropicália" in the exhibition "Nova Objetividade Brasileira" ("New Brazilian Objectivity"), at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, 1967

p.32

"Anti-caixa"/"Anti-box", 1975

Madeira, tecido e tinta acrílica /wood, fabric and acrylic paint
80x80x10cm

p.33

Série "Construções"/"Constructions" series, 1989

Madeira, tela e tinta acrílica/wood, canvas and acrylic paint

43x32x20cm

p.33
“Anti-caixa”/“Anti-box”, 1975
Madeira, tela e metal/wood, canvas and metal
80x80cm

p.34
A artista e uma de suas “Anti-caixas”/the artist and one of her “Anti-boxes”, Brasília, 1974
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint

p.36
“Anti-caixa”/“Anti-box”, 1975
Madeira, tela, metal e tinta acrílica/wood, canvas, metal and acrylic paint
80x80x10cm

p.37
“Anti-caixa”/“Anti-box”, 1975
Madeira, tecido e tinta acrílica/wood, fabric and acrylic paint
80x80x10cm

p.37
Retrato da artista na Galeria Múltipla/Portrait of the artist at Galeria Múltipla, Brasília, 1974

p.37
Primeiros tecidos pintados pela artista/first fabrics painted by the artist, Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1964

p.37
Vestido feito com tinta de tecido sobre tela de algodão cru. Ao fundo, outras duas obras da artista/dress made with fabric paint over a raw cotton canvas. In the background, two other works by the artists, 1974

p.39
A artista e uma de suas “Anti-caixas”/The artist and one of her “Anti-boxes”, Brasília, 1974
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint

p.40
“Anti-caixa”/“Anti-box”, 1978
Madeira, tela e tinta acrílica/wood, canvas and acrylic paint
70x70x7cm

p.42
Série “Construções”/“Constructions” series, 1989
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 70x70x10cm.

p.42
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 70x40x10cm.

p.43
A artista com seu pai/The artist with her father, Pedro Escosteguy, Brasília, 1978.

p.44
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/Canvas, wood and acrylic paint
Circa 70x70cm.

p.45
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 50x70cm.

p.45
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 70x60cm.

p.46
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 100x70cm

p.46
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 80x80cm.

p.47
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 80x80cm.

p.49
Série “Segmentos” / “Segments” series, 1984
Tela, madeira e tinta acrílica/canvas, wood and acrylic paint
Circa 100x60cm

p.50
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 80x80x10cm.

p.52
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 80x80x10cm.

p.52
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 100x70x10cm.

p.53
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 80x70x10cm.

p.53
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 80x90x10cm.

p.54
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
80x60x12cm

p.55
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
85x65x13cm

p.56
Série “Construções”/ “Constructions” series, 1989
madeira, tela e tinta acrílica em dois módulos/ wood, canvas and acrylic paint in two modules
43x40,5x10cm

p.56
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989
Madeira, tela e tinta acrílica /wood, canvas and acrylic paint
43x45x11cm

p.56
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989
Madeira e tinta acrílica/wood and acrylic paint
Circa 100x80x20cm

p.57
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira, tela e tinta acrílica/wood, canvas and acrylic paint
50x50x16cm

p.57
Série “Construções” / “Constructions” series, 1989

Madeira e tinta acrílica /wood and acrylic paint
92x53x33cm

p.58
Série “Segunda pele”/“Second skin” series, 2001

Papel machê e tinta acrílica / papier mache and acrylic paint
Circa 80x60cm

p.60
“Paisagem reconstituída”/ “Reconstituted landscape”, 1996
Papel machê, couro e tinta acrílica/papier mache, leather and acrylic paint
80x62cm

p.60
“Olho da hipocrisia”/ “Eye of hypocrisy”, 1997
Papel machê, colagem, fio de nylon e tinta acrílica/papier mache, collage, nylon and acrylic paint
80x62cm

p.61
“Paisagem da memória” / “Landscape of memory”, 1997

Papel machê, tela de arame, colagem e tinta acrílica/papier mache, wire mesh, collage and acrylic paint
70x60cm

p.62
Série “Lúdica” / “Ludic” series, 2006
Madeira, tinta acrílica e cordão/wood, acrylic paint and cord
100x70cm

p.64-65
Série “Lúdica” / “Ludic” series, 2006
Madeira, papel maché e tinta acrílica/wood, papier mache and acrylic paint
Circa 100x30x30cm

p.66
“Tears of land”, espetáculo de dança/dance piece of the Newton Moraes Dance Theatre, Toronto, Canadá, 2011
Cenário e figurino/set design and costumes

p.67
“Tears of land”, espetáculo de dança/dance piece of the Newton Moraes Dance Theatre, Toronto, Canadá, 2011

Cenário e figurino/set design and costumes
p.72
Vestido feito para o/Dress made to the Centro de Arte Cresça, Brasília, 1978

Tela de algodão cru e tinta para tecido/raw cotton canvas and fabric paint

p.73
A artista com um de seus vestidos ao lado de obra de Pedro Escosteguy na mostra “Nova Objetividade Brasileira”/The artist with one of her dresses next to a work by Pedro Escosteguy in the exhibition “Nova Objetividade Brasileira” (“New Brazilian Objectivity”), 1967

p.76
“The red tension”, 1982
tela e tinta acrílica/canvas and acrylic paint
71x90cm

p.77
“Limits of the sun”, 1981
Tela e tinta acrílica/canvas and acrylic paint
120x80cm

p.78
“Paz” / “Peace”, 2019
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
120x70cm

p.79-80
“Ralo” / “Drain”, 2019
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
120x70cm

p.80
“Caos” / “Chaos”, 2018
Tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
100x60cm

p.82
“Sorrisia I” / “Smile I”, 2019

tela, tinta acrílica e fio de nylon/canvas, acrylic paint and nylon
100x100cm

p.83
“Solidão” / “Solitude”, 2019
Tela, tinta acrílica e fio de nylon/canvas, acrylic paint and nylon
100x100cm

p.84
"Pensamentos"/"Thoughts", 2019
tela, tinta acrílica e fio plástico/canvas, acrylic paint and plastic wire
70x70cm

p.84
"Fronteiras da paz"/"Borders of peace", 2018
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
80x80cm

p.84
"Algaravias"/"Gibberishes", 2019
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
70x70cm

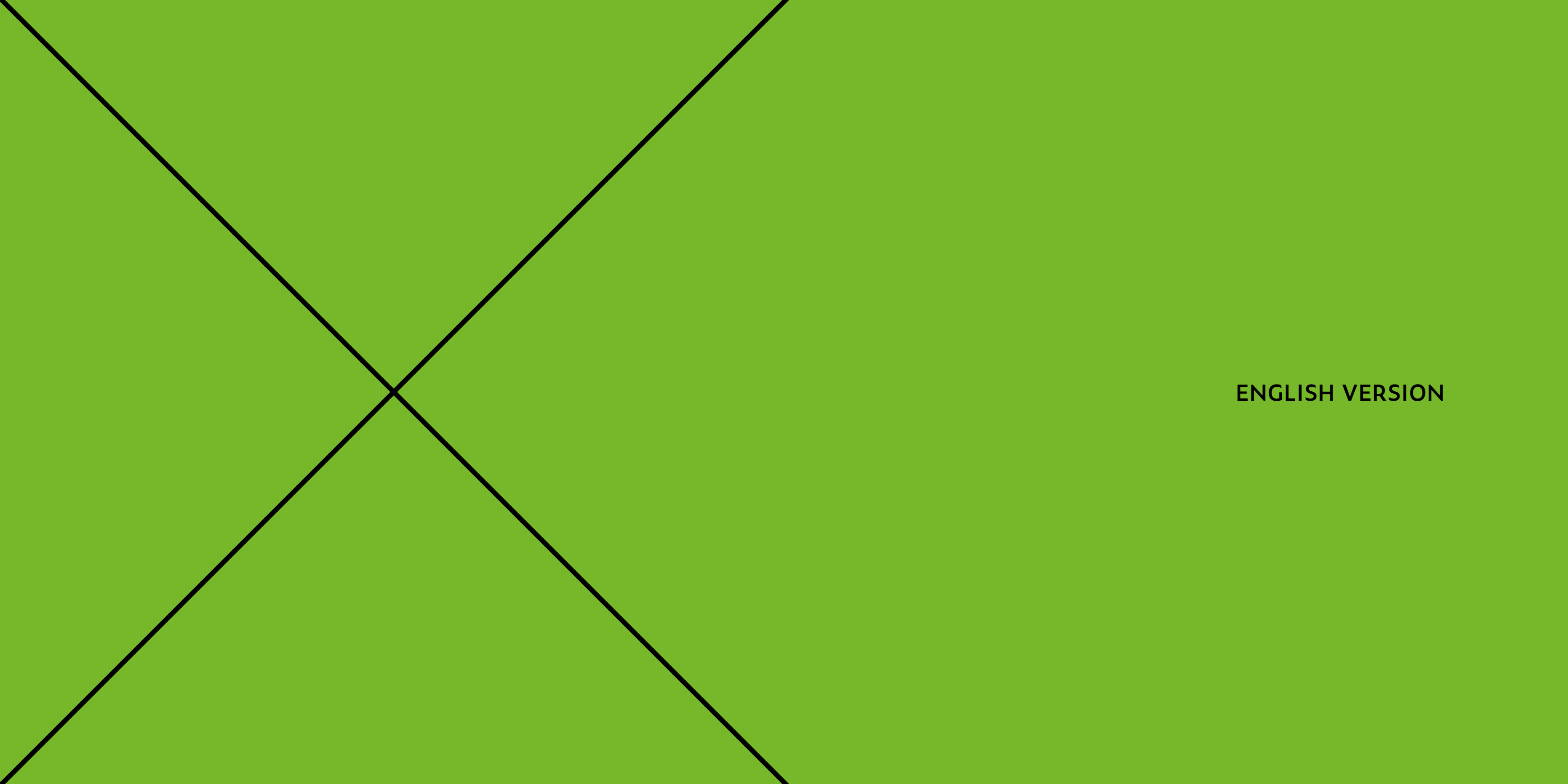
p.84
"Preto é branco/branco é preto"/"Black is white/white is black", 2018
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
80x80cm

p.85
"Escutar o sorriso"/"Listen to the smile", 2019
tela, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
70x70cm

p.85
"Haikai de Pedro Escosteguy"/"Pedro Escosteguy's haikai", 2018
Tela, tinta acrílica e colagem /canvas, acrylic paint and collage
100x60cm

p.86-87
“Sinais de alerta”/ “Alert signs”, 2019
Telas, tinta acrílica e colagem/canvas, acrylic paint and collage
Dimensões variáveis/varivable dimensions

p.88
Retrato da artista em seu ateliê/portrait of the artist on her studio, Rio de Janeiro, 2019



ENGLISH VERSION

a mural for solange

pedro escosteguy

Light channels pass through your crystal
and color sets in
– quivering loving bird –
in between fingers and dreams
deconstructing matrices

And I who know
so much of your giving
and your future comings and goings
and I who know how you strike the fog
with your fiery brushes
and traces of love:
I the one who knows
the very one who knows
forgive me if I write to you.

It’s just because it is here that I traffic
the tenderness of seeing and listening to
this sun, the sea that waves the silence
where everything rests
and the afternoon inaugurates the night
to surprise you open-eyed
at the estuaries of dawn.
Allow me to write to you.

It’s a hard task to model space
And translate it into shape
It’s a hard task to fix
enchantments
wherein existence flutters.

A hard and gentle task that one
of articulating love
between certainty and amazement.
Forgive me if I write to you
because writing is not enough, having seen
You sensing
what we still have
with that rare tool of yours
to awake mysteries

How could I not write to you
symphonic woman of active codes,
if now you call me and in your voice
ancient vowels become
verbs

Today you are the one who deciphers
chance and infinity

Others will see in you
the multiple flag
next to the wind rose compass
Let them read in the dyes
of your freedom
seeds and seeds
of profound hope.

Brasília, 1974.

foreword

raphael fonseca

The first show in which Solange took part was in 1964. Fifty-five years therefore separate that first exhibit from the present book. This publication is a kind of introduction to the production, thought and critical wealth of the artist for the public.

Among the many critical texts and newspaper articles published about her, the artist and I chose those we found more important and that address different moments of her career. We included an interview from 1979 and had a conversation specifically on her more recent work.

In addition to a text of mine on the notion of non-object and

Anti-box in the artist’s work, we invited the researcher Talita Trizoli to analyze an aspect of Solange’s production. Talita wrote an essay that deals not only with the works but focuses more specifically on the way art critics and journalists reduced her production to her gender – an equation constantly applied to many women artist in the art history of the world.

In chronological order, following the dates of texts included, the book displays works of each one of those periods and can be seen

as a discreet time line. Since Solange uses strong colors, the designers often did the same because we wanted the publication to dialogue with the works and to be seen as a living object itself, moving and changing.

We hope the publication will be seen as an access point to the research on the artist and, more than that, as a contribution to enrich studies on a group of artists who were seen as the “newest” generation of the 60s. Each one of them faced military dictatorship in his/her own way – Solange was no exception and still fights fascism.

Let’s hope other publications will come forward and other names will be acknowledged by the art history in Brazil – especially those of women artists.

an interview with solange escosteguy

raphael fonseca

Raphael Fonseca – The first exhibition you took part in was in 1964. Your most recent exhibit was earlier this year, 2019. You have 55 years of experience in preparing your works, thinking over their relation with space and how to show them to the public. What changed and what is still the same in the process in which you conceive an exhibition?

Solange Escosteguy – In 1964 I was 19. In 2019 I will be 74 years old. Maturing makes a difference and having a vision of the past too. What did not change: I am a worker of art, I believe more in transpiration than inspiration. I dive deep whenever I plan a show or whatever else I may be planning to develop. At the beginning it was all about breaking the spaces out, saying no to easel painting and looking for alternative forms for the work and how to show it. That process led me to the creation of the anti-boxes and the dresses, which were in fact living sculptures.

Today I still work on ruptures, from a critical standpoint, I use words along with geometry. Like yesterday, color is always there. An exhibition for me must have a unity of concept and the works in it have to dialogue with one another. For good or bad, technical strictness and criticism are an obsession for me.

RF- How did words become a central element in your more recent works?

SE – I always had texts in my mind. I always liked writing. Many times I opted for more poetic texts or even adopted poems from poets like Manoel de Barros whose texts I singled out in my work in the series “Ludic” of 2006. Something else: I lived and cannot ignore the political moment in 1964. It was a period of too much censorship in which each artist endeavored to find ways to do his work. Today the memories of that period are still alive and seem even more so in the episodes of censorship and obscurantism that surround us. It is impossible not to be touched by arguments that embark us in a sad voyage back in time. So I keep on playing with colors but watching out for the dangers around us.

RF- It is interesting that in the latest works words come out in a synthetic manner – it seems one believes more in the poetic power of a single word than in catch phrases. Would you comment on that?

SE – A work is not a manifesto. I see no reason for long texts. Words pop up as watch out signs...a reference to traffic signs or just the intent to open new roads for new ideas and thoughts. In difficult times, less can be more.

RF – Talking about color, when we look at the beginning of your production it is interesting to notice that it was thought for the body and later it developed into objects that Oiticica named “anti-boxes”. For a long period your production was a kind of “non-object”- quoting Ferreira Gullar. How did the transition to canvas and the more traditional format take place?

SE – In the beginning color was thought for fabrics and then came the dresses in which the body was the volume for the drawing or the drawing was thought for the movement of the body. I always liked modern ballet and the process between costume and dancers resulting in truly living sculptures. For me dresses and sculptures are linked and in a way or other they end up reinforcing each other. The artisanal effort was never a loss of time for me and, on the contrary, I think it was always a plus. Canvases came in for practical reasons, in 1980, when I moved to Washington. For the first time I did not have a woodworker to help me with cutting and assembling the objects in wood. I had to reinvent myself for the first time and started to work on cardboard, cutouts, hinges, collages, paintings assembled to be actual blueprints of the anti-boxes. From there to canvas it was just a short jump. But once you look at them the geometries were worked like flattened volumes, in quest of balance or imbalance through colors and lines. Already in Montevideo, in 1983, I took again to the empty shapes and shapes that went beyond canvas. Back in Brazil, I came back to the objects. In all these comings and goings one can see a common thread. So I do not say I will never go back to objects again. What matters is to keep on working, never mind the format. I am very curious and love experimenting and looking for new materials. (laughs) And the non-object is still alive.

RF- Since we are discussing your transition from the object to canvas, would you comment on your experiences with paper maché? It is worth noting that your work went from hard surface, like wood, to a much more malleable format that paper allows...

SE – The work with paper maché was a different experience. It came out of the need to work in smaller spaces and in silence. And then I discovered the infinity of resources the technique offered me. Since my first incursion in art had been with ceramics, I felt at ease molding with the hands something that was for me quite pleasant. I learned

how to master the material instead of working “against” it. Geometry gave way to more organic shapes. I spent some 10 years exploring the possibilities, and I gave classes too. I coordinated many workshops of paper maché in the countries I lived in during that period. It was a very enriching human experience. I know I left many little seeds along my way. And then the cycle came to an end and I went back to canvas.

RF- Tell us a little on your latest installation? here, color, words and a political views seem to come together.

SE- Good point. In that installation we have my playful spirit, color and political criticism. On the one side, a number of small frames with warnings and thoughts on the moment we live in. On the other, what I call amusement park where, with a shuttlecock, one may release energy aiming at what bothers us or gives us pleasure. With that I try to stimulate public participation and call their attention to questions we have to face which weigh differently to each one of us. As Ai Wei Wei says every artist has to have a clear sense of humanity and, for that alone, he is a political being, even though art itself does not have to be necessarily political. As my father used to say, a poet is, before everything else, someone who looks out attentively.

interview conducted in October 2019 by email

things, anti-boxes and non-objects

raphael fonseca

When we look at photos from the beginning of Solange Escosteguy’s career, we are invited to reflect on a constant topic for the artists who were experimenting with new media not only in Brazil but also in the world, during

the tumultuous 60's: the borderline between art and life. In one of those photos we see a ladder and a handrail, and towards the back the artist leaning on a windowsill seems to observe the horizon. By her side, a small box, painted in different colors and with organic shapes. We look at the photo and the question arises: was that the work of the artist or a utilitarian object.

When we see another photo, it is as if color initiated a dialogue with the former one: a black wall has three objects side by side, all of them with geometric shapes. Three squares are directly attached to the wall and divided into colored strips, like flags. At the center of each one a cube makes them escape the wall plane. On each cube black lines divide the painted colors on a shape that sticks out.

In both images the photographed objects are works of Solange Escosteguy. The second is one of the few records of her works displayed at the celebrated show of "The New Brazilian Objectivity", held in 1967 at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro – one of the most important exhibits in that period and a reference for the studies of art production in Brazil during the military dictatorship years. The other image is a portrait of the artist at her first house-atelier in Santa Tereza neighborhood, in Rio de Janeiro, between 1964 and 1965. A single element brings together and separates the photos apart: the boxes. If in one image we doubt whether it is an artistic object, in the other there are no doubts since we sense it is an exhibition. The works' format however, draws attention for its strangeness: was it a painting? A sculpture? What were those "things"?

Those works were commented in the first text written about the artist, whose author was Hélio Oiticica – one of the organizers of the abovementioned exhibit at the Modern Art Museum of Rio. An artist and theorist, he suggests a word to define that series and since it pleased Solange so much it became its title: "anti-boxes". Oiticica also suggests the word "supra-relief", i.e., a relief that comes

out the surface conformed by those works. One cannot help remembering the use of the word "relief" in the production of the artist and his own series called "Spatial relief", dated from the end of the 1950s. While his thin monochromatic reliefs hang from the ceiling and allow the public to see them from different angles and heights, the idea of volume – at least in the first "anti-boxes" – shows up in a more condensed, voluminous way, between the wall and three-dimensional space. In addition, color is treated in a different way in both works: in Escosteguy's production, shades complement or contrast one another by means of the sensuality of their temperature. Oiticica, a skilled observer, praised that aspect of her production: "(Solange) uses color in all its vibration, in a highly decorative way, which transpires her joy of living that is, I believe, the most important trait in her attitude facing creative demands.

In her response to the equation between art and life, the artist proposes therefore something that is not ready-made in the best tradition of Duchamp, nor an image that could be easily framed as painting or sculpture. We could bring closer her objects' crossroads to the famous "Theory of the non-object", a text published by Ferreira Gullar in the heat of his second exhibit of neo concrete art, in 1960, in Rio de Janeiro, in which Hélio participated as an artist. According to Gullar "...while painting, liberated from the representative intent, tends to abandon the surface and take place in space, drawing itself closer to sculpture, the latter, liberated from the figure, the basis and the mass have already little in common with what we traditionally named sculpture".

When we look at other works by Solange from those years up to the 1970s, their "non-object" character looks even more remarkable. The way photography is used to record them is unassuming, and reminds us of how other artists of the same period – such as Lygia Pape and Carlos Vergara – also availed themselves of the technique for documenting.

The "anti-boxes" were put directly on the grass, on a detail in architecture or even on the walkway of a street. The casual nature of those shots can be read philosophically and lead us to a reflection that dialogues with the words of Oiticica, Gullar and Pedro Geraldo Escosteguy, father of Solange: "her work reflects the vitality of the new and the emancipation of all currents that tried unsuccessfully, serious and concrete art". Those works – as well as any other work of art – are denied any aura; they are just things displayed over the city, things that seem to bloom organically from their spaces. Produced during the military dictatorship, those images allow us also to establish relations with the industrialist progressive political moment and with the asymmetrical power relations which can be seen poetically mirrored on the asymmetry of those wooden shapes painted in acrylic. In the end, the works are apparitions that can go without explanation to those who see them.

Those photographs bear a complexity that dialogues with the notion of the non-object and the anti-box the registers of which are not perceived in closed spaces. For their colors and multifaceted forms, the images of those works displayed in exhibits make us miss the details – particularly when the works were mounted on a wall. Remembering Ferreira Gullar's philosophical yearning, it seems that those "Anti-boxes" are more powerful whenever displayed in their phenomenological power – be it when we see them physically in front of our bodies or, as it happens here, in the records of their strange overlap in public spaces, which were built for the fruition of that body as well. That is why, I believe, the photo of a series of five of those works displayed on the street in Brasilia is so iconic: the planned city is taken by strange shapes vibrating in color, that same color that the futurist rationalism avoided in the capital city in order to transmit the supposed gravity of reinforced concrete. The specter of De Chirico painting – so vivid in the Ministries' Esplanade – fades off in the presence of the

colors brought by the hands of Solange Escosteguy.

Back to the words of Oiticica, it is up to us to watch out: Oiticica opted to call them "anti-boxes" instead of "non-boxes", for instance. It is something that looks like a utilitarian object but, in Helio's perspective, denies it at the same time: that is what the "anti" is meant for. This is an aspect which is not often commented on when one looks into the choice of using the word: what is the reason for the image of a box? An exhibition ("Open Closed: box and book in the Brazilian Art) was organized and curated by Guy Brett on this question. The critic, in a lengthy article on boxes and books in the production of artists during that same historic period in Brazil establishes a link between the semantic field of the object and contemporary events: "Why – at the moment in which the Brazilian vanguard artists were engaged in projecting art from the galleries and museums to daily life situations – were they so interested in those restricted and limited vehicles and in their links to library and archives? Maybe they felt attracted to the involved paradox itself, by the irony to be extracted from the abyss between the calm and manageable emptiness of the page or recipient, comfortably at one's reach, and the uncontrollable surrounding reality, be it the cosmos, nature or the city. The interest in the book and the box follows closely the artists' links with the organizing reasoning of geometric constructivism. After all, the box is a geometric construct."

The relation of Escosteguy's production with what can be considered "geometric constructivism" is clear to the point that, between the years 1970 and 1980, the artist named a series of works that were already conceived to be hung from the wall and had a less strayed energy than the "Anti-boxes" "Constructions". But the doubt remains: how much denial do those boxes bring in them. Perhaps the use of wood, perhaps for their recesses which sometimes look like holes, although they seldom are, or perhaps because they seem to hide a secret in them, when

they actually were empty objects meant for contemplation and sensorial experience that went so far as to invite the touch. Those works are "anti-boxes" in as much as they differ, for example, from "Heads"(1968) by Antonio Dias or "Hot ballot box"(1975) by Antonio Manuel. While the latter works invited people to cast a vote of sorts or to break its structure as if it were a cursed trunk, the "Anti-boxes" are still boxes that do not claim a utilitarian narrative. In contrast with almost all works commented upon by Brett and Frederico Moraes in the catalogue of "Open closed", we could say the "Anti-boxes" more than "being closed", "were never opened". Pandora will be closed in there – or maybe there is no Pandora.

In a panoramic view of Solange Escosteguy's research it is worth noticing that, parallel to that production, the artist painted fabric (panneaux) and pieces cut and painted to be worn. In the abovementioned text by Oiticica he draws attention to the necessity of a happening for Solange's wearable art. The hands that created the "Anti-boxes" are, then, the same that projected painting for the body. The colorful incarceration of her boxes goes together with the lightness and amazement of her dresses.

Later and gradually her non-objects become paintings on canvas and wood gives way to cellulose that leads to a long series of sculptures in paper maché. In the last two years, the poetic proposition the artist aimed at when she named some of her series, like "Ludic" (2006), "Tensions" (1981) or "Zones of Silence" (1993-1995), finally becomes an element of composition: words and short sentences become the leading characters of the works she has been doing since she came back to Rio. Those new works open an unusual and affection-laden dialogue with works by her father who was also one of the organizers of the New Brazilian Objectivity. At that point his words came as discrete criticism to dictatorship; nowadays, Solange's words respond to the new fascisms that have their roots in those totalitarian regimes.

To get to know the artist's research and – as I decided to do in this text – the complexity of the "Anti-boxes" from a historic distance and with the critical wealth available today is fascinating and invites us to enlarge the narratives on the history of contemporary art in Brazil. How come those works – so important that they deserved a series of written reflections on them by the time they were made – could be left aside in a research project centered solely on boxes, like the one by Guy Brett?

There are many possible answers but instead of making an overly hasty assertion on someone else's research, I will rather contribute to the dissemination of research on the artist through the organization of this book as well as to the commitment to remember and celebrate her place in the experimentation of visual arts in Brazil.

solange escosteguy's creations hélio oiticica

The often present finesse designers give to female apparel resides in adapting to the general idea that expensive and luxurious materials make clothes worth more or less depending on the case. For Solange Escosteguy, however, this luxurious refinement is not necessarily connected to the price of the material but, rather, to its plastic ideas of design and color. Solange is not bewitched by excess and the application of elaborate ornaments. Instead, the shape itself, the general cut of the fabric, stems from a single idea that extends throughout the apparel, completing itself in plasticity-filled continuous design and color. This is the consequence of the artist's innate gift for drawing, for lines, developed in each new piece with great inventiveness. Shapes

arise in a continuous fashion, topologically wrapping themselves, and then comes the unexpected: plant-like shapes that sprout from the essence of nature, almost a suggestion of tropical vegetation, often loaded with a certain dose of subjective experience, providing an odd characteristic, sometimes unusual. This is all quite subtle, however. Solange is, in fact, above all else, a painter, and, thus, her plastic conceptions are inevitably also immersed in subjectivity but always translated into plastic ideas, line, shape, color.

When creating her first objects in early 1966 (which I name anti-boxes and supra-reliefs), there was no break or discontinuity between the two activities. She goes from one to the other as if this enriched and expanded her uncontained desire of expression through color and shape, arising in each new piece with new propositions. In clothing she gives shape to an innate decorative sense, with Matissean clarity and impressive plastic robustness: the decorative color vibrates with an interior nature, often in mute shades, added to the inherent vibration of color at the origin. When she creates her first reliefs (or supra-reliefs) they become an elongation of the first activity – she aims to give a purely plastic structure to her previous ideas, which flow organically, as a necessity. In the box-relief the trapezoidal shape is as if virtually dismantled by the force of the shape–color that envelops it. The concept I have called supra-relief or anti-box arises by continuously repeating this rupture in volumes, this construction and reconstruction of volumes by shape–color continually painted over the surface causing a topological transformation. The box is relief here, but is no longer the “shape-box” because the artist is not concerned with the constructive idea of the box or its shape, but rather aims to create an ambivalence between shape–color and space and the shape–box or relief where the vision flows continuously inward, outward, from the back, from the front. To do this she uses color in all its vibrations,

in a highly decorative manner, allowing all her joy in creating to shine through, which, from my point of view, is her most important attitude in the face of creative demands. I often think of Sophie Tabuer–Arp, but what was idealism for the Swiss painter, in Solange is her inevitable tropicalism, a willingness for creation, that flows, that is transformed into strange apparel, unexpected reliefs, in truly fascinating geometry.

Her clothing, therefore, is not a mere creation of fashion or its consequence; they are creations by an artist under development and the result is extremely modern “sui–generis” wearable art, where the artist’s plastic personality shines through with great rigor, perhaps demanding from those who will wear it a strong personality as well. To present them, a mere catwalk is of no interest. Instead, a “happening” comes to play, novelty in the field, to be appreciated in their own “habitat”. In fact, in Solange’s first show at an industrial fair, the models carried boxes, in a highly original and symbolic manner. Soon after, said boxes would move on to express the main structural context of her first “supra-reliefs”. For her next shows she intends to develop the idea of a “happening show”, perhaps with the collaboration of other artists, creating special environments to value and appreciate her apparel. What is most important to keep in mind is that there is no turning off among her activities: if in one she might be able to address deeper and more universal problems (supra-reliefs, etc.), in the other (clothing) she can freely exercise what is most important for a creator artist: her creative availability, which is not relegated to an aesthetic attitude, but rather maintained, renewed, freely flowing like blood in one’s body – it is the vital impulse itself, essential for each new work that is objectively molded.

Rio de Janeiro, March 1967.

— mario barata

A mediterranean art, of sun and color, reemerges in Solange Escosteguy’s anti-boxes and craftsmanship. The boxes highlight the void with unimaginable shapes, open and hopeful. Hélio Oiticica named them with precision using the profound and mysterious anti in vogue, which fittingly breaks through the closed volume that is at the essence of boxes. Projections or three-dimensional elongations appear in some objects enriching their visuality with vibrant colors and the horizon from the land of dreams, Passárgada. This color relives in the panneaux, dresses, and pillows, invading the utilitarian with its beauty, at once and dialectically dionisiac and apolineous.

Thus the artist proceeds on her task, relentless and delicate in her work.

Rio de Janeiro, 1974.

(text written for the exhibition "Anti-boxes" at Galeria Múltipla, in Brasília)

solange escosteguy *- not only from* *paints and brushes* *does an artist live* *JOSE – jornal da* *semana inteira*

These clothings (who would have thought!) are also works of art. Who is up for wearing them?

Perhaps there is no better definition for Solange’s current work than “mobile object”. By putting aside the canvas’s stiffness and petrification, the artist gave life, shape, volume, and real consistency to the curves and colors of her imagination. These photos are proof of that: far from allowing her work to be appreciated by only a few of the crowns of the art world, Solange has found the perfect formula to place her work amidst everyone: the dress, clothing, this conventional element that must cover our bodies as a stereotype of social convention. Why not transform it into beauty and movement?

Is a dress by Solange a moving object? In a way, yes. The geometric lines, shapes, the fluttering composition of colors and lines applied over rustic fabric are the concrete proof that art is not stationary in time, and even less in the moment after its execution. The dresses, the prints created by Solange are not only pure beauty: they also substantiate the intimacy between person and work of art.

1.“My name is Solange Escosteguy. I am thirty three years old, have two sons, and have worked for sixteen years as an artist.

I was born in Porto Alegre, daughter of Pedro Geraldo and Marília Escosteguy. He is a

doctor and poet, who later also connected to Brazilian visual arts. She was a decorator.

When I was 15 I moved to Rio. Later I arrived in Paris, Milan, and Budapeste. Today I am in Brasilia but with prospects of moving around throughout my life, since I married a diplomat.

With my marriage I received a new name, Cardoso, and two cool kids: Pedro and Marcelo. And every day I am learning to be at once companion, mother, and artist. In a word, a woman.

2. Truth be told, economic and cultural conditions, schooling, have all made this learning process easy for me. I believe, however, considering the different circumstances created by these conditions, that a woman can only grow as a human being is she experiences multiple social functions – or vocations, if you will.

The problem for women around the world seems to me more related to the dignity of being human than the perpetuation of prejudice. Prejudice that, in fact, can only be understood in an economic and cultural context.

3. Speaking once again in the first person – and I have many reservations as to the validity and true scope of the confessional – I do not view my work as stealing time from my children and husband. I believe that it can, in fact, improve our being and living together. Perhaps, without my work our tiny familiar society would be affected by greater doses of anxiety and dependency. When we only view the world through someone else’s eyes perhaps we lose sight of the dimension of things and “having” quickly replaces “being”. That is why I am moved when the kids look at me as their mother, the one who does “paints” (paintings in Pedro’s three–year old speech).

4. I have had a studio outside of my home in the past. Today I work at home, which is more convenient. Despite their young age, Pedro and Marcelo never get in the way of my work. They come in and out, play or draw close

by. They look at what I do. They have their likes and dislikes. They end up connecting to what I do – to the point that more than once people have had to leave hiding the works or, at the eve of an exhibition, the removal of the objects led to intense crying...

5. I have spoken a lot about myself, yet, my work is my external dimension. Being an artist is often confused with dilettantism or hobby. I can safely say, with my relatively long professional experience, that being an artist, like any other social function, has its difficulties.

There is an always stimulating moment of creation, be it inspiration or the inevitable perspiration, necessary and constant in the attempt of expression. But there is also the need to make the work available to the public – the reason for its existence. And that is the hardest part, due to the strains and sometimes even the grievances that it entails. There are few galleries in Brazil directed by professionals and the amount of people interested in art is not that big.

Copies and trends in national art, when consagração comes from concentrated consumerism, create a distance from cultural identity in society. And additionally, the market, albeit small, is controlled by inconsequential speculation that in the end is damaging to the art, the artist, and the public.

Because of all of this it is difficult for an artist to survive and fully participate in the cultural dynamics of a nation. However, the artist is not the court jester nor the only one sacrificed in society. And it is worth it “if your soul is not small” and when our work is experienced by someone else who discovers in it their own emotion, pain, and joy.

6. And, because it is worth it, I keep at it. In 1964 I had my first exhibition with painted fabric. In 1966 I moved on to objects. Volumes made of wood dimensioned by color. In 1967 I took part of the New Brazilian Objectivity. I think that at that point I contributed to a vanguard that was just

getting started with solutions of shape in color in three dimensions.

From fabric I moved on to dresses. From prints I got the experience in design and, as a natural sequence of my work with objects, moved on to shapes, sometimes geometric, others sensorial, that recreated themselves in volume and movement in the dresses experienced by human beings.

7. Thus, I completed my language, which I continue to register and develop in clothing, pillows, sculpture-objects, jewelry, in all fields of creation that I get involved with. It might be considered a lack of imagination by some.

For me, it is the coherence of the things I believe in, experience, and identify with. A language that renews and enriches itself – like any other language – with its use. A language to recreate sensations, emotions, feelings of the world in every human being it can reach.”

Brasília, JOSÉ (Jornal de Semana Inteira). September 15–21st, 1979.

—

pedro geraldo escosteguy

Since 1964, after a number of experiences with ceramic, Solange has directed her attention towards space and color. At that time, Brazilian and international manifestations put into question the excellency of the so-called abstract propositions and that, with few variants, were reduced to mere reproduction of tachisme or to exacerbating informal proposals, based on texture, transparency, or in the complete use of the canvas in semi-automatic exercises on the easel. At the margin of trends such as Pop, Op, Conceptual Art, and graphisms, agressions to the canvas itself, and so many other manifestations of lesser importance, be it because of their excess or ease, Solange

had the prudence and intuition of realizing that her research would take place at the center of her work, it would be the nucleus that would support her creative spirit.

First at the Bahia Biennial in 1965 and then as a participant of the New Brazilian Objectivity, she used the volumetric simplicity of boxes, and on their surface she drew with defined pigments altering their neutral architecture. Thus, in addition to the coldness of the medium employed, she added a second nature to it, with a dynamic characteristic, notably wealthier, and additionally recovered the chromatic phenomenon in a highly potent geometric outline, as had already been addressed by others in the development of abstract art. The collaboration with Oiticica/ Her contribution was so striking that Oiticica, in lack of a better expression for this type of development, the so-called named them anti-boxes. Oiticica realized what was manifested in those experiences, but detained himself with certain excess in the residues of the medium almost destroyed by the vigor of the path obtained.

These two experiences that I consider fundamental in Solange’s work unveiled a path for her and, certainly, a conviction. Living for several years in European art centers it would have been very easy to substitute the first ideas in her project for dozens of other suggestions that were growing and were vanguard, fed by the theory of information.

If, in fact, the Mec-art, the wild art, the new realists or the pictural guerilla presented numerous possibilities to the young artists emerging, there was also an evident confrontation with the hippy phenomenon, the living dangerously, psychedelic art, among other behaviors alienating from the difficult reality.

Dialectically, dramatically isolated resistance groups should be replaced/subsist groups who would and take on the legitimacy of constructive events of a contemporary art adjusted to the interests in integration in all

facets of modernity. Solange’s creativity is stated as an authentic component of these groups, not only technically instrumentalized, but also detaining an anti-discourse vision, that provides for direct communication of a sensorial nature.

Her experiences go through painting on paper and cloth, exercising the human body as a possibility of expression that is compatible with the sensitivity of active generations, and return to wood, enriched by the results obtained.

A poet, she does not use words to express herself. But with profound knowledge of the mysteries of composition, she is able to distinguish and connect her personality traits in her plastic path, manipulating these secrets.

She did not use scientific calculations that would make her art cold, but as an alchemist of color she used black and white to attain the essential contrasting tones to reach the target she had been developing for years. And so, after such varied manifestations, it is in the articulation and disarticulation of the support that she would find the plenitude of her objectives.

With wood she invents volumes that agitate themselves with intentional unbalance and now synthesizes her straight painting. Little is left of the classic laws of composition, because her work consists in the restitution towards an informal balance of sorts, growing among volumes that are apparently incompatible with said balance, but where lines of attraction and repulsion circulate and find harmony.

Unlike older artists, she does not work with a single center of equilibrium, but rather, with the tension that comes from multiple centers that function in the totality of the composition.

Each construction, as are called her new pieces of work, has its equilibrium centers distributed in the first plane and additionally in the posterior planes of that same conception, in an absolutely new labor

process, these equilibrium centers unify in the work itself and in the space surrounding it and to which it is integrated with great naturality.

Any text on composition will state that oblique lines determine instability and irritation in the psyche. In Solange’s constructions, that have a mental horizon, oblique perspectives, empty spaces, the dimension or weight of each segment is united in a spatial iso-dynamic center, discernible only mathematically, and its discovery sustains the Construction as a resting totality.

I must note that it is not an excess of stoicism: in this set where no color, volume, line, or empty space transgride the project of the Construction, the contradictions of modern life are easily mirrored. Comparable to a well accomplished poem where no word is superfluous and nothing can be removed, each Construction made by Solange is a defined block of sensitivity and expression. Conceptional art by excellency, her work reflects the vitality of the new and the emancipation of all currents that tried unsuccessfully, serious and concrete art.

Rio de Janeiro, 1970's.

chromatic glow and formal freedom

alicia haber

Not only does abstract art present us with interesting possibilities and combinations of shapes and colors, but it is also a vehicle to communicate an array of world visiones. Through what is apparently no more than plastic searches, the sensitive receptor is able to perceive diverse allusions.

In the face of Solange Escosteguy’s object-paintings the attentive spectator discovers

a constant search to vitalize geometry by employing vast chromatic range with non-traditional structures. Likewise, an exuberance of color is found along with a freedom to handle shapes, two constants in the Brazilian artist’s production. These formal characteristics transmit an existential preference for the dynamic, signaling towards the importance of energy and movement in the contemporary world, and indicate the complexities and fractures of modern life.

Along with Ligia Clark, Valdemar Cordeiro, Rubens Gershman, Luis Gonzaga, Roberto Magalhães, Glauco Rodrigues, Gastão Manuel Henrique, Helio Oiticica, and Antonio Dias, member of the Brazilian vanguard movement “New Objectivity” that caused a rupture in the art scene of Rio de Janeiro during the 1960s, Escosteguy and her companions and colleagues gave great importance to this communicative facet created by them.

When rejecting the regularity, reductionism, and minimalism unique to certain abstract and geometric formulations and opting for intense and varied color and a dynamic geometry, the perceptive spectator senses that they are transmitting their experiential attraction towards vitalism and making certain traits of contemporary society evident – the constant changes, the definition of new behaviors, the rupture from traditional models.

In the “Fragments” series exhibited at MAC there is a predominance of actively strong visuals, heterogeneous spaces, an intense use of asymmetrical dispositions, a game of correspondence and opposition, spatial effects obtained through transparency and contrast of color, and the perpetual integration of space in her work.

The obliquity, the multi directions and power in the shapes that seem to overcome the limits of the pieces and continue in their spatial surroundings, the polyfocalism that creates multiple points of visual interest, the formal tensions that are essential elements of the way she lays out surfaces, dynamism, discontinuity, confrontation and

interconnections that refer to the intricate facets of the current world.

Her propositions are not limited to these formal traits or connotations. Conquering space is without a doubt important for Escosteguy, sometimes showing a hole, a void; other times destructuring the base into two segments united by a third shape allowing the air to penetrate the composition; in other cases she materializes the sensation of spatial continuity with elements that go beyond the boundaries of the painting, and in others the configuration of several planes provides interesting spatial effects. Thus, Escosteguy communicates her vital relation to her surroundings, the importance of the existential connection between man and space, and her interest in modern research that challenges traditional notions of time and space. Color is generously employed according to multiple chromatic schemes and also transmits Escosteguy’s energetic vision. In some severe and pure structures she only uses two or three colors uniformly placed, while in others she uses transparencies and greater chromatic freedom, dissociating shape and color, and often overlapping colors, often leading to vibrating optical sensations that make her compositions even more dynamic.

In the MAC exhibit this Brazilian artist, who also successfully works with paintings and objects, shows the possibilities of expression and communication.

Montevideo, Uruguay, El País, October 9th, 1984. (original version in Spanish)

in the name of clarity

marcus lontra

Solange Escosteguy

If Ana and Jeannette tell us stories from the 1980s, Solange Escosteguy presents us other moments, other adventures. Gaúcha (from the state of Rio Grande do Sul), Solange has lived in Rio de Janeiro, Paris, and Budapeste. Her reliefs reveal a dense production accomplished by a mature artist fully in control of the means and conceptual instruments that are at the foundation of her work.

Solange began her artistic trajectory in Rio de Janeiro with a group of young artists who gathered at the Museum of Modern Art and produced the exhibition Opinion 65, milestone of the decade.

Influenced by a healthy interaction with Hélio Oiticica, Solange’s reliefs become concrete in irregular space, in three dimensions, disregarding the regular limits of a painting. To better understand Solange’s production in this aspect it would be important to read H.O.’s “The Great Labyrinth”, where the masterful artist and theoretician talks of the death of the painting as the only possible salvation for the act of painting.

Within this ideology, Solange creates beautiful impressive reliefs, enabling her work to dialigue with its surrounding space, refusing any representational criterion. Undoubtedly, there is also some evident reference to pop-art. However, I believe that the true foundation of her production lies in the research of the 1950s, the concrete and neo-concrete artists and, going further back, in Malevitch’s Soviet suprematism and Piet Mondrian’s Dutch neoplasticism. What the artist aims for is clarity, objectivity, structuring her work within the postulates of post-Manet modern art.

Profoundly graphic, Solange’s work is guided by the line, within a universe of geometric abstraction close to the research by Abelardo Zaluar, by Wanda Pimentel. In her work there is no space for allegory, for investing in subjectivity or thematic importance. Solange creates pieces of work that intend to create a dialogue about the unique situation of being, of art, in the world. It requires a situation, a clarity, a reason. Cildo Meireles, an important Brazilian artist, once declared that the nationalistic issue in art, this Brazilianness, “wasn’t really an issue, but, rather, an urge”.

Following that reasoning, one could state that regionalism is the caricature of this urge. Solange, a modern and enlightened artist, knows that cubism had already deconstructed the topic in 1907. Geometric, she wants herself in the world, she searches for an order to justify and guide her actions in art. She certainly agrees with American critic Harold Rosenberg who, on the matter of nationalism in art, says that “it is the revolt of geography against history”. Solange guides and builds, in a pursuit for clarity. A multimedia artist, she is not imprisoned by technique. Every material in an instrument for discussion in her aesthetic language.

Solange Escosteguy

April 28th, 1989.

The complete article is titled "Women in the break of a creative explosion" and the author also discusses the work of Ana Miguel and Jeannette Priolli.

interferences

Fernando López Lage

Solange Escosteguy

Since 1966 Solange Escosteguy has been producing objects in which shape and color are topics that translate her ideas about different interferences in space. The work presented has a unique characteristic,

somewhere between the plant world and zoomorphic, as if rising from nature or interior landscapes. The body could be what causes movement in the work; paper, the malleable material, gives the artist this option and translates movement. Her strategy is that of a sculptor: the projection of shadows is always important, balance, and interference in space – in this case, the walls of an exhibition hall.

Also in the exhibition are the works in fabric, silk chiffon painted with wax, gutta, and paint, with a more functional characteristic. Fabric designed to be exhibited over the body, interacting with the surroundings. Solange Escosteguy never found the relation between the fashion industry and her work.

These fabrics or the dresses made with them (where the geometric design matters more than the cut) have more of an anthropological and artistic connection. The artist conceives them as timeless pieces of art.

Pierre Bordieu says in “Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste” that “the constant transformation in fashion is part of the objective transaction between the logic of internal struggles in the production where they are organized according to the opposition between expensive and (relatively) cheap, and the classic and practical...”. Far from the classist parameters of clothing as an exclusive tasteful object, Solange Escosteguy uses the body of her occasional models as indispensable shapes for the gears in her system. In 1967 she had a show set in Hélio Oiticica’s “Tropicália”: the meaning of “happening” invaded her dresses and the geometry once again structured her object-clothing, her wearable art.

The trajectory of this exhibit is a path through a silent zone: a vital impulse that is translated in shape, color, and movement.

Solange Escosteguy

Text related to the exhibition "A segunda pele" at the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro, 2001.

beyond the object

Edgard Telles Ribeiro

Solange Escosteguy

“Happy is he who, like Ulysses, has made a beautiful voyage.”, says the poet. A few days ago I too traveled – through the work of Solange Escosteguy, a trip through time and space. Guided by the artist, who does not say much and, with her pauses, challenges the visitor to establish their own connections with her paintings and objects, I revisited pieces from the 1960s, during the early stages of her career, and went on, taking my time, in the winding coming and goings of rooms, halls, and corridors, following the artist’s trajectory to date. The first feeling that stuck with me, and perhaps the most important, was noticing the internal coherence in her work, despite the numerous mutations the objects experienced through time, from boxes to kites, from paintings to sculptures, in all sorts of sizes and shapes.

At the risk of issuing an opinion based on the most fragile of perceptions, the second impression was noticing the existence, in more recent works, of a curious roundabout the work did around itself, as if, after almost forty years of slow evolution, the objects and paintings in some measure returned to their origins, and like Ulysses, enriched by numerous travels.

Solange Escosteguy produced mostly objects. She works mainly with wood or paper maché. According to their shape or volume the objects are hung on walls or causally laid on the ground. Irrespective of its nature, however, the artist is always concerned with its shape (“the shape takes over the work” she often says, “not the other way around”). Thanks to that the work has an additional possibility, allowing for its (invisible) continuation [in space]. This occurs because the work that is essentially intuitive almost always provides opportunity for a partnership the spectator might wish to make with the artist, if they are willing. (The spectator of

Solange’s work can allow themselves many luxuries except one: passiveness). Her work demands engagement, reflection, opening up to mystery, without which emotions are lost and the enchantment fades off.

In this sense, her objects, almost always hollow, represent shapes that freely interfere in specific spaces. From the works made of wood in the 1960s, with pieces that fit into one another, to the works filled with a geometry of pure color (an intuitive geometry, never preconceived), what is at stake is always space, real or imaginary. And both in the work and its occasional shadows, space is what makes us think.

Space feeding into thought... a space taken over by reliefs (“without relief there is no break in the structure”, insists the artist), thus inviting thought to glide over the work, contemplating it, taking it to other directions. To the extent that, pointing to some of her more recent work, with loose wires on the surface (as if the work itself was being sewn), the artist comments: “In these new spaces, in these living colors fixtures, I am, essentially, tacking my thoughts”. Like the needleworkers of yore, with their equally fluid imagination that surpassed the dimensions of their beautiful and precious work.

Solange Escosteguy

Text related to the exhibition "Além do objeto" at Casa Thomas Jefferson, in Brasília, 2006.

a quiet young girl who works silently

Talita Trizoli

Solange Escosteguy

There are certain questions often asked and left unanswered for a long time. One of them, several, in fact, relates to the almost essential links of the feminine with certain universes and behaviors such as the worlds of fashion, decoration, and the protocols of care, docility and submission. When, exactly, did femininity become a synonym for silence and diminutives? Is it possible to think about that imperative duality, of feminine and masculine, beyond the traditional definitions?

Those links between genders and social conventions are century old constructs. Very effectively they make us lose sight of the strategies employed in the making of those rites and contracts of subjectivism, as authors such as Butler¹, Scott², Carneiro³, among others, have demonstrated. Inhabiting those universes that are defined as naturally belonging to a certain gender, may mean corroborating those values or, depending on the used procedures and the subjects involved, a method of internal interference. What I would essentially like to say is that the adjectives one tries to stick to the subjects do not necessarily reflect the reality of their existence and, now and then, one has to diplomatically negotiate those agglutinations.

Solange Escosteguy

¹ BUTLER, Judith. Problems of gender: feminism and subversion of identity. Translation by Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

² SCOTT, Joan Wallach. “Gender: a useful category of historical analyses”. In: Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press, 1969.

³ CARNEIRO, Sueli. The construction of the other as a non-being as a fundament to being. PHD thesis in Education. University of São Paulo, 2005.

In this sense, it is interesting to note the differences between the production of some women artists and the criticism made on their work. Quite often the productions do not necessarily mobilize a vocabulary connected to the spectrum of femininity, and, regardless of that, there is a compulsory adherence between the gender of the artist and her work based upon qualities and adjectives that were a mere sketch. Let us take for example the sentence used for title of this essay: “A quiet young girl who works silently”. It was written by the journalist Martha Alencar⁴ in a news report on the artist Solange Escosteguy. It is a crushing assertion on the personality of the young artist, to the point of reducing the whole production to that set of feminine qualities: moderation, shyness, and quietness. But is the production of Solange made out solely of silence? In her own words: “There are different types of silence: the silence of affection many times more needed than words: the painful silence of hospitals; the silence of nature...⁵

Let’s synthesize: the artist, who is from Rio Grande do Sul, was rather young when she entered the circuit of expositions and sales in the Brazilian art world of the 60s. Daughter of the artist, poet and physician Pedro Escosteguy (1916–1989), Solange spent her childhood in Porto Alegre and had her first contact with work in an atelier not with her father, a cultural activist, but, in fact, in the interior design school of her mother, Marília, more precisely with ceramic classes taught at the studio. It is from this first experience that the basic vocabulary of the artist stems from, with an abstract character and indigenous references⁶ that would reverberate

4 ALENCAR, Martha. “A quiet young girl who works silently” in the Young Newspaper. Rio de Janeiro. Personal archive of the artist.

5 WAHR, Andrea R. “About Silence” in Revista Vivienda y Decoración. Santiago del Chile. December 16 1995, page 29.

6 The studies I did with primitive pottery gave me plenty of suggestions for forms, I did my best to

in different ways in her artistic production as well as in the fashion design pieces and projects, which received considerable attention from the media in the second half of the 60’s.

Anchored in a logic of geometrical abstraction, a double propeller for the decorative pattern of the ceramics and the production of concrete extraction, the composite structure of Solange’s pieces follow a narrative of an organizational impulse of forms, where movement and color hold the same constitutive importance of the pieces. They are flattened volumes of color, saturated, with clear links to the pop vocabulary. They divide space with trapezoids, rectangles, rectilinear lines that cross and curve themselves in order to design spaces and bodies – yes, bodies, for the same visual narrative applied to the paintings and the many objects constructed by the artist by then found its way onto the fabrics of the dresses, jumpsuits and other pieces modeled by her.⁷ There is in that production from that period an economy of resources which intercross and complement themselves: the lines in the textiles delimit bodies and movements while the colors become volumes – the same again apply to the anti-boxes, leading to pieces that transit from the mundane object to the sculpture, pieces that pictorially expand in space.

free myself from the signs of indigenous influence and further enrich the lines, looking for a support which could help me balancing contrasting shades.” In LIMA, Marisa Alves de. “The art of Solange is fashion”in Cruzeiro Internacional. Rio de Janeiro: edition 13, August 1st 1965, page 41.(free translation by the organizer)

7 “She jumps from one thing to the other as if that could enrich and expand her determination of expressing herself through color and forms that pop up in each new work in new propositions.”Unknown author. “The tridimensional sense in Solange Escosteguy”in Jornal de Brasília, October 1st 1971, page 17.

For the artist there is no separation between clothing and sculpture, even though the art system insists on such delimitations: “I commit myself to art and craftwork with the same enthusiasm. I feel my work in both maintain an inflexible unity. From the same perspective maybe that in both of them I endeavor to work out my expression.⁸

And there we have the neuralgic point of Solange’s production: the works by the artist belong to two worlds which have been historically kept apart but that have converging points on numerous moments. In the consolidation and delimitation of artistic fields one can say grosso modo that we go from a manufacturing regime, organized by family and affection relations as it was the case in the Craft Corporation, to more rigid structures of formation and standardization of artistic practice such as those in Schools and Art Academies.⁹ Our attention is drawn to the extent of the distance forcefully established between the so-called applied arts and fine arts. Those categories which see themselves as distinct, albeit intertwined in the formal and thematic scopes numerous times, are symptoms of a social rearrangement of the work and the bodies, and enable the understanding the social places assigned to their agents.

Oddly it is in that standardization of categories of life that we can notice a gradual and pervert process of – collision between craft work devaluation and conceptual disqualification of femininity, either by means of the pivotal valuation of the idea of genius,

8 MENEGALE, Galba. “Anti-box, art of Solange” in Diario de Brasilia, September 20 1974, unknown page.

9 For further information on the process of consolidation of the system of arts by spaces of formation, see GOLDSTEIN, Carl. Teaching academy. Academies and schools from Vasari to Albers. Cambridge. Cambridge University Press. 1996; PEVSNER, Nicolau. The art academies. São Paulo. Companhia das Letras, 2005.

or by institutional vetoes to the access to formation¹⁰ – both of them articulated by Deus ex machina justifications¹¹ that make it more difficult to question them.

Bearing in mind the intricacies and entanglements in the relations between the so-called fine arts and applied arts is possible to think of the double play the work by Escosteguy does which enhances the difficulties critics experience in dealing with those grey areas. Although the artist has works formally settled in the universes of painting and sculpture, in a clear dialogue with the artistic strands and esthetic agendas of her times besides being inserted in the art milieu be it for her family relations, be it for her temporary relation and marriage to the artist Antonio Dias, the media insists in categorizing her rather as a fashion designer instead of an artist, as if she could not simultaneously inhabit those two worlds. Or even worse when they refer to her simply as daughter or wife¹², using for a long time

10 NOCHIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In Art and Sexual Politics, New York: Macmillan Publishing Co., 1973.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti “Embroidery and transgression: gender questions in the art of Rosana Paulino and Rosana Palazyan” in Revista Proa. Campinas: number 2, volume 1, 2010. Available at “http://www.ifch.unicamp.br/proa Access on November 2 2019.

11 The Latin expression adapted from the Greek *apó mēkhanés theós* and largely used in theater refers to the emergence in a narrative of a divinity to solve impossible questions. The expression, employed here in an ironic key, refers to the divine explanation of genius in which the subject blessed with gifts performs deeds beyond mundane condition, hence human. Traditionally in that narrative the subject was of male gender and Caucasian.

12 In many instances news coverage on Solange Escosteguy did not hesitate in linking her production to that of her then husband or to her father, not only as references to professional network but mainly in a subjection tone. I single out the

a paternalistic jargon¹³ to comment on her production, ignoring the connections between art and textile in her work.

There is an easy common place, apparently painless, in establishing “natural” links between the work of women artists and the notions of femininity. However can Solange’s work be considered feminine? Can a square or a trapezoidal shape be symbolically related to the social conception of woman? What we can affirm here is that there is clearly an awkward relation of critics and artists who transit between sectors in the cultural field, and this is not something unique of Escosteguy’s career – particularly if we consider that of Sonia Delaunay – but is almost solely dependent on gender.

Perhaps it was precisely addressing that rather unwanted exclusivity of gender that the artist managed to articulate circulation places for her works that would face more difficulty of access if there were not one negotiated with the social places of femininity. In Escosteguy’s trajectory it becomes clear when you assess the career of the artist and designer that traditional denominations of femininity aren’t necessarily

following excerpt: “A pop couple that lives and paints for today. Antonio and his goatee. Solange and her childish face...Antonio talks. Solange smiles. Antonio paints pop. Solange paints pop. One to be seen. The other to be worn (and seen).”Unknown author. “Antonio Dias. The pop solution”. Revista de Domingo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: July 10 1966.

13 See the following excerpts of an article on the artist: “Artist children, they don’t have them yet because they are (Solange and Antonio) just married but soon babies will come, for sure because Solange, as a good *gaúcha* is accustomed to large families...) She works in ceramics too. As for the canvas, much less and very carefully since the young girl do not want to fall very far short from Antonio Dias”. Unknown author. “The abstract dresses by Solange” in Correio da Manhã, Caderno Feminino, Rio de Janeiro: August 7 1966, page 2.

a problem but are pieces in the strategy to ensure the existence of her production in the world, making the balance hang to the side needed by the contingent demand, in the same manner the shapes hang on the surface required by her creations. At the end of the day, what made a difference and matters is the materialization of those shapes – gender gives way.

Dedico este livro ao Afonso, companheiro de vida, parceiro de filhos e cúmplice na vida. Agradeço por tudo que vivemos juntos. Como nos versos de Mario Benedetti, "y en la calle codo a codo / somos mucho más que dos (...) somos pareja".

I dedicate this book to Afonso, life companion and true partner with our children. Thank you for everything we have lived together. As Benedetti says, "y en la calle codo a codo / somos mucho más que dos (...) somos pareja".

© 2019 Solange Escosteguy
© 2019 Portas Design
© Fotos/Photographs, Texto/Text, Design,
Traduções/Translations: os autores/the authors
ISBN 978-85-68624-02-9



ESCOSTEGUY
ARTES PLÁSTICAS

ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION

Raphael Fonseca e/and Solange Escosteguy

TEXTOS INÉDITOS | NEW ESSAYS

Raphael Fonseca e/and Talita Trizoli

TEXTOS HISTÓRICOS | HISTORICAL TEXTS

Hélio Oiticica, Mario Barata, Pedro Geraldo Escosteguy, Alicia Haber, Marcus Lontra, Fernando López Lage e/and Edgard Telles Ribeiro

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY

Acervo da artista/artist's archive [p. 1; 10-11; 16-23; 27; 30-31; 34; 37; 39; 42-53; 58-60; 76-77], Acervo Projeto Hélio Oiticica e Itaú Cultural/Projeto Hélio Oiticica's Archive and Itaú Cultural [p. 27], Alexandre Barata [p. 28-29], Cylla von Tierdermann [p. 66-67], João Paulo Barbosa [p. 36; 40; 60-65], Marília Figueiredo [capa; p. 4-5; 12-13; 26; 32; 56; 78-85; 88], Marisa Alves de Lima [p. 37; 73], Rafael Salim [p. 33; 54-56; 57; 72], Thomas Scheier [28-29]

PROJETO GRÁFICO E PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC DESIGN AND ART PRODUCTION

Portas Design [Karla Portas, Roberta Portas]

TRADUÇÃO | TRANSLATION

Mariana Escosteguy

REVISÃO | PROOFREADING

Breno de Faria

TRATAMENTO DE IMAGENS | PHOTO EDITING

Edição da Imagem

EDITORIA | PUBLISHER

Portas Design

COORDENADORA | COORDINATOR

Roberta Portas

TIPOGRAFIA | TYPEFACE

Zeitung

PAPEL | PAPER

Munken Lynx

IMPRESSÃO | PRINT

Ipsis

