

CA RIN BOS

José
Cláudio

Clarissa
Diniz

CARIMBINHOS

Esta publicação documenta um breve, porém potente, momento que guardou e continua a manter uma espécie de dupla surpresa. O primeiro dos espantos, aquele de quem acompanhava a trajetória que desde meados dos anos 1950 José Cláudio vinha desenvolvendo, amplamente dedicada ao desenho: o pasmo de perceber que, a partir dos *Carimbos*, o artista “contraditoriamente” passou – quase que exclusivamente – a pintar. O segundo sobressalto, situado décadas depois, é daqueles que nunca souberam que ele um dia não pintou, e que mesmo que pudessem imaginar que teria desenhado, improvavelmente vislumbrariam anos de experimentações em torno do gesto de carimbar. É, portanto, precisamente nesse ponto cego da trajetória de José Cláudio que se situa esta exposição, trazendo a público os seus *Carimbos* às vésperas de completarem 50 anos de sua criação.

Suas ocasionais aparições anteriores – uma exposição na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1968), algumas publicações da década de 1970 e as poucas participações em mostras coletivas – terminaram por prorrogar, até os dias de hoje, um acesso de fato significativo a esse precioso momento de sua obra. Preservado nas mapotecas de raros amigos, colecionadores e instituições, o conjunto surpreende por sua amplitude e complexidade: entre 1968 e 1972, o artista deve

LITTLE RUBBER STAMPS

This publication documents a brief, although, powerful moment that concealed and still maintains sort of a double surprise. The first surprise was the one of those who followed the trajectory of José Cláudio since the beginning of the 1950s, which was largely dedicated to drawing: the astonishment of realizing that after the *Carimbos* [*Rubber Stamps*] the artist contradictorily begins to paint – almost exclusively. The second surprise, decades later, is the stupefaction of those who didn't know that he once did not paint, and even if it was possible to consider he could have drawn, it was very improbable to imagine his years of improvisation with rubber stamps. It is, therefore, precisely in this blind spot of the trajectory of José Cláudio that this exhibition is situated, bringing his *Carimbos* to public view nearly 50 years after its creation.

His occasional previous appearances – an exhibition in the Membership Program of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (1968), some publications in the 1970s and a few participations in collective shows – contributed to postpone until nowadays a truly considerable access to this precious

moment of his art practice. Preserved in the archives of a very few friends, collectors and institutions, it forms an unexpected set of works due to its large scope and complexity: between the years 1968 and 1972, the artist may have produced at least 200 works that expanded and put in tension the reiterative character of stamping in a voluptuousness of differences and singularities of all kinds.

Despite the decades that separate us from the origin of rubber stamp art and the fury of history that propels us to imagine these works as a part of the experimentation that revolutionised visual arts and poetry in Brazil since the end of the 1940s, it is necessary to point up, as José Cláudio reveals, that the rubber stamps "happened without any deliberate intention of being avant-garde or experimentalist". They were rather a creative solution for a technical problem: in the 1960s, while working for Sudene (Superintendency for Development of the Northeast) as a draftsman, the artist had to find a quick solution to reproduce large areas of vegetation in cartographic maps. So, while he "mulled over it, [he looked] at the eraser on the table and an idea came to him, instead of doing all the drawing, to cut some symbols on the surface of the eraser and use it to stamp as fast as possible". As José Cláudio tells us, what was determinant for

ter produzido ao menos duas centenas de trabalhos que esgarçaram e tensionaram o caráter reiterativo do carimbo numa volúpia de diferenças e singularidades de todo tipo.

Em que pesem as décadas que nos separam da origem dos carimbos e o furor da história que nos impulsiona a imaginar esses trabalhos como parte das experimentações que, desde fins dos anos 1940, vinham revolucionando a poesia e as artes visuais no Brasil, é preciso pontuar que, como revela José Cláudio, os carimbos "aconteceram sem nenhuma ideia deliberada de vanguarda ou experimentalismo"¹. Foram, antes, uma saída criativa a um problema de ordem técnica: nos anos 1960, como desenhista da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), o artista precisou encontrar uma solução rápida para reproduzir grandes áreas de vegetação em plantas cartográficas. Assim, enquanto "matutava, [olhou] a borracha em cima da mesa e veio a ideia de, em lugar de ir riscando, recortar uns símbolos na borracha e sair carimbando o mais depressa possível"². Como nos conta José Cláudio, na ocasião, o que determinou a urgência foi a vinda, ao Recife, do embaixador de Israel, a quem a Sudene apresentaria as ações empreendidas pelo Projeto de Irrigação de Morada Nova (Ceará), uma iniciativa sediada no Ed. Concórdia, em Recife, e coordenada pelo Dr. Isaías Vasconcelos de Andrade:

1. José Cláudio, no texto "Quer mesmo saber?", publicado no catálogo *Pernambuco Experimental* pelo Museu de Arte do Rio – MAR, 2014.

2. José Cláudio, em carta a Walter Zanini. Olinda, 10 de agosto de 1968. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

1. José Cláudio, in the text *Do you really want to know?*, published in the catalog *Experimental Pernambuco* (Museu de Arte do Rio – MAR, 2014).

2. José Cláudio, in a letter to Walter Zanini. Olinda, 10 de agosto de 1968. The Contemporary Art Museum of the Federal University of São Paulo Collection.

the urgency in the occasion was the arrival of Israel's ambassador in Recife, to whom Sudene would present the actions carried out by the Irrigation Project Morada Nova (Ceará), in the Ed. Concórdia, in Recife, and coordinated by Dr. Isaias Vasconcelos de Andrade: "I cut the rubbers myself with the scalpel which we used to scratch drawings on tracing paper"³, he remembers.

The rubber stamp technique – old known by José Cláudio, who carved his initials on erasers at school as a way of marking his books during the childhood –, so common in the bureaucratic environment, didn't restrict itself, although, to Sudene: "the map was ready, but I kept playing around with the little rubber stamps at home, out of pure delight"⁴. What follows are years of experimentation in which José Cláudio de- parts from his drawings to develop works that explore, through rubber stamps, aspects as diversified as linguistic signs or the graphic possibilities of a given surface pressed against paper.

Since mid of the 1950s, José Cláudio dedicated himself to big black drawings, which resulted of the superposition of ink lines, and composed a mesh of intensities and rhythms: "These black drawings are influenced by Arnaldo Pedroso d'Horta's quill drawings. He had long [1950s] since given

"Eu mesmo recortei os carimbos com o bisturi que usávamos para raspar desenho no papel vegetal"³, relembra.

A técnica do carimbo – velha conhecida de José Cláudio, que na infância talhava suas iniciais nas borrachas da escola como forma de marcar os livros de sua propriedade –, tão comum ao universo burocrático, não se restringiu, contudo, à Sudene: "o mapa ficou pronto, mas eu continuei em casa brincando com os carimbinhos por puro deleite"⁴. O que se segue são anos de experimentação nos quais José Cláudio desdobra seu desenho de então em trabalhos que exploram, a partir do carimbo, aspectos tão diversos quanto os signos linguísticos ou as possibilidades gráficas de superfícies quaisquer, prensadas sobre o papel.

Desde meados dos anos 1950, José Cláudio vinha se dedicando a grandes desenhos pretos, compostos pela sobreposição de linhas a nanquim, cuja trama ia compondo intensidades e ritmos: "Na raiz desses desenhos pretos estão os bicos-de-pena de Arnaldo Pedroso D'Horta. Há muito [década de 1950] deixara de praticar a pintura simplesmente por não ter um lugar para pintar, por ser mais dispendioso preparar telas, comprar tintas e pincéis, você pode dizer "por comodismo". (...) Em São Paulo

3. José Cláudio em depoimento à autora (2017).

4. Idem.

3. José Cláudio, statement to the author, 2017.

4. Idem.

up painting, simply because he didn't have the space to paint and preparing canvases and buying paints and brushes was expensive – you could say "out of convenience." Fair enough. In São Paulo, I staged an exhibition of drawings at the Little Club (Artists and Art Lovers Club) using Arnaldo Pedroso d'Horta's quill strokes, figures, people, animals, imaginary beasts, such as those of Marcelo Grassmann, but drawing on the folklore of the Northeast, perhaps inspired somewhat by cordel popular literature⁵. Even if surrounded by some anthropomorphism or evocating some narrative dimension, these black drawings were mostly eminently non-figurative exercises, a kind of expressive gush of that artist who despite being so young had just came out of the Ateliê Coletivo [Collective Studio] (1952-1957), where he was under the guidance of Abelardo da Hora and a communist agenda that avoided any deviation from its specific social focus: "At that time, almost every intellectual was a communist or a communist-sympathizer. [For the Ateliê Coletivo,] art had to be accessible to the masses, not the preserve of a privileged elite. Experimental art was out"⁶. In this sense, when José Cláudio went on a travel in 1955, passing through Bahia, São Paulo and Rome, he went through a big political transformation that would have fundamental aesthetic implications: "I tried to forget my

fiz uma exposição [1956] de desenhos no Clubinho, Clube dos Artistas e Amigos da Arte, usando essas tramas dos bicos-de-pena de Arnaldo Pedroso D'Horta (...) em figuras, gente, bicho, bichos inventados como fazia Marcelo Grassmann, mas algo lembrando folclore nordestino quem sabe inspirados em literatura de cordel"⁵. Ainda que permeados por algum antropomorfismo ou evocadores de dimensão narrativa, esses desenhos negros eram, em sua maioria, exercícios eminentemente não figurativos, uma espécie de jorro expressivo daquele artista que, ainda tão jovem, acabara de sair do Ateliê Coletivo (1952-1957), no qual estivera sob a orientação de Abelardo da Hora e de uma agenda comunista que evitava desvios de seu foco social específico: "Naquela época quase toda intelectualidade era comunista ou simpatizante. [Para o Ateliê Coletivo,] arte tinha que ser compreensível ao grande público e não para uma minoria privilegiada. Nada de experimentalismo"⁶. Nesse sentido, quando José Cláudio saiu em viagem em 1955, passando pela Bahia, São Paulo e Roma, ele atravessou uma grande transformação política que traria implicações estéticas fundamentais: "Procurei esquecer de mim para aprender, respirar o clima de globalização das bienais. (...) Havia um grupo de ex-comunistas que pregavam a total liberdade artística,

5. José Cláudio, no texto "Quer mesmo saber?", publicado no catálogo *Pernambuco Experimental* pelo Museu de Arte do Rio – MAR, 2014.

6. Idem.

5. José Cláudio, in the text *Do you really want to know?*. Published in the catalog *Pernambuco Experimental* (Museu de Arte do Rio – MAR, 2014).

6. Idem.

past and learn, breathing in the global climate of the biennales. (...) There was a group of former communists who advocated total artistic freedom, including Lívio Abramo and the Pernambuco critic Mário Pedrosa, who were both friends of Arnaldo [Pedroso d'Horta]. Many of them were Trotskyites, a term that wasn't tarred there with the same taint of treachery as it was in Recife"⁷.

This is how José Cláudio, under the orientation of his friend Arnaldo, came to the big black drawings that founded a visual territory that would expand itself with the rubber stamps, in 1968. Accumulation ("those dark drawings seem to have sought to achieve the almost tactile sensation of the oil paint as a thick paste."⁸), planarity and decentring – the latter, until nowadays, a characteristic of his paintings – were already issues in his visual production when the artist arrived at Sudene to draw maps, consolidating an aerial view on the surface of the drawing, that besides resulting of his complete refusal of the easel painting, was also "influenced by the aerial photography work that I [He] did for Sudene"⁹. Therefore, when José Cláudio takes the little rubber stamps out of the context of the maps to experiment them at home, he immediately reproduces the same logic of planar occupation of the paper, which would soon lead him to other directions, entering

como Lívio Abramo e o crítico pernambucano Mário Pedrosa, amigos de Arnaldo [Pedroso D'Horta]. Muitos eram trotskistas, palavra que circulava no ambiente sem a conotação de "traidores" como no Recife"⁷.

Assim é que José Cláudio, sob os cuidados de seu amigo Arnaldo, chegou aos grandes desenhos pretos que fundaram um território gráfico ampliado a partir dos carimbos, em 1968. Acumulação ("aqueles desenhos pretos procuravam chegar à sensação quase tátil da pasta espessa da pintura a óleo"⁸), planaridade e decentramento – esta última, ainda hoje, uma característica de suas pinturas – já eram questões de sua produção gráfica quando o artista chegou à Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste para desenhar mapas, consolidando uma visada aérea sobre a superfície do desenho que, além de ser derivada de seu abandono total do cavalete, era também "influência dos desenhos de aerofotogrametria que fazia na Sudene"⁹. Quando, portanto, ele subtraía os carimbinhos do contexto dos mapas para experimentá-los em casa, José Cláudio imediatamente reproduzia, com eles, a mesma lógica de ocupação planar da folha, o que seria logo desdobrado para outras direções, adentrando o território do que genericamente se chamou de 'poesia visual'.

7. Idem.

8. Idem.

9. Idem.

the terrain of what was generically called 'visual poetry'.

In August 1968, soon after he began his experiences with the rubber stamps, José Cláudio wrote to Walter Zanini. In this letter, he explained the origin of the experiment at Sudene and already elaborated some theory on the singularity of his investigations in light of the work that the Grupo Carimbe [Rubber Stamp Group] was developing to that time: "(...) they used the rubber stamp as an engraving matrix, better said, a cliché (since they didn't manufacture their own rubber stamps). That is to say: a specific rubber stamp would always originate the same print. In my case, though, I cut the little rubber stamps and I modify them sometimes in the course of (a) the drawing, and I also can use the same little rubber stamp (or stamps) to compose many different drawings"¹⁰. The distinction that the artist made, was overtly corroborated by Zanini in his answering letter – "the Carimbe group (...) was more important for obligating the visitor to sit at a table and use the object. The drawings were monotone: you could take a souvenir from the exhibition. His drawings were really the result of a research, associated to chance, it's true, but deep enough to attain an unpredictable and rich semiotics"¹¹ – it indicated a consciousness subsequent to the great

Em agosto de 1968, pouco depois que começou suas experiências com os carimbos, José Cláudio escreveu a Walter Zanini. Na carta, contava da origem do experimento na Sudene ao passo que já elaborava teoricamente as singularidades de suas investigações diante do trabalho que o grupo Carimbe vinha desenvolvendo à época: "(...) eles usavam o carimbo como uma placa de gravura, ou melhor, um clichê (desde que não fabricavam eles [os] próprios carimbos). Isto é: do mesmo carimbo saía sempre a mesma estampa. No meu caso, no entanto, eu corto os carimbinhos e os modifico às vezes no próprio desenrolar do (de um) desenho, como igualmente posso usar o mesmo carimbinho (ou os mesmos) para compor vários desenhos diferentes"¹⁰. A diferenciação feita pelo artista e abertamente corroborada por Zanini em sua carta de resposta – "o grupo 'Carimbe' (...) valia mais pelo aspecto de obrigar o visitante a sentar-se numa mesa e a usar o objeto. Os desenhos eram monótonos: levava-se uma lembrança da exposição. Os seus são realmente frutos de uma pesquisa, associada ao acaso, é verdade, mas aprofundada para atingir a uma semiótica imprevista e rica"¹¹ – é indicativa de uma consciência posterior às grandes transformações que nos anos 1950 haviam, no Brasil, consolidado uma revolução no campo semântico: "tentativas de reformulação

10. José Cláudio, em carta a Walter Zanini. Olinda, 10 de agosto de 1968. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

11. Walter Zanini, em carta a José Cláudio. São Paulo, 23 de setembro de 1968. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

10. José Cláudio, in letter to Walter Zanini. Olinda, 10 August 1968. The Museu de Arte Contemporânea of USP Collection.

11. Walter Zanini, in letter to José Cláudio. São Paulo, 23 August 1968. The Museu de Arte Contemporânea of USP Collection.

transformations that took place in the 1950s in Brazil consolidating a revolution in the semantic field: "attempts to reformulate and inaugurate new poetic systems that the world poetry went through (...) [which] brought a series of substantial contributions to the Brazilian concrete poetry"¹².

As we know, while José Cláudio was dedicating himself to the black drawings, artists and poets working with concrete poetry and its developments began to experiment with other linguistic signs beyond the letter, the alphabet, the word. Meanwhile, the traditional poetry in general was concerned with the meanings of words, its interpretations and constructions. In turn, these other poems would differ from that poetry by focusing the inscription of language beyond the word. Without being tied to the language code, the poem would take place on the vast and experimental field of language, understood as an infinite process of arrangements between forms, flows and meanings, and as ways of relating these elements. As José Cláudio shows us, the poem happens with signs that do not need referents and that operate through its visual materiality as well as through playing with repetition and referents, turning them into other media and corporeities, in a process of recombination and variation that erodes – and even exhausts – the referentialities.

e inauguração de novos sistemas poéticos por que passou a poesia mundial (...) [que] trouxeram uma série de contribuições substanciais [para a] poesia concreta brasileira"¹².

Como sabemos, enquanto José Cláudio esteve dedicado aos seus desenhos pretos, artistas e poetas envolvidos com a poesia concreta e seus desdobramentos passaram a experimentar outros signos linguísticos para além da letra, do alfabeto, da palavra. Enquanto, *grosso modo*, a poesia tradicional lidava com os sentidos das palavras, suas interpretações e construções, por sua vez, esses outros poemas se diferenciariam daquela poesia por lidar com a inscrição da linguagem para além da palavra. Sem estar vinculado ao código da língua, o poema se daria no vasto e experimental campo da linguagem compreendida como processo infinito de arranjos e modos de relação entre formas, fluxos e sentidos. Como nos mostra José Cláudio, o poema acontece com signos que prescindem de referentes, e que operam tanto por sua materialidade gráfica quanto pelos jogos de repetição e recriação que vão perfazendo, transformando-se em outras linguagens e corporeidades, num processo de recombinação e variação que esgarça, e por vezes esgota, as referencialidades.

12. Álvaro de Sá e Moacy Cirne no texto "A origem do livro-poema", publicado na Revista Vozes, número 65, abril de 1971.

12. Álvaro de Sá and Moacy Cirne in the text "A origem do livro-poema". Published in *Revista Vozes*, N. 65, April 1971.

Nesse âmbito, um dos conjuntos mais expressivos produzidos por José Cláudio na virada dos anos 1970 é a série *Histórias de um carimbo*. Essas histórias – que talvez tenham ultrapassado o número de duas dezenas, algumas das quais incluídas nesta parte da exposição – são narrativas visuais que tiram partido da dimensão sígnica dos carimbos. Por meio de seu movimento, produzido no jogo entre o preenchimento e o vazio do papel, os carimbos adquirem intencionalidade e se tornam sujeitos de ações indeterminadas, porém intensas. Junto aos incontáveis poemas criados naquele período, as *Histórias de um carimbo* nos revelam um artista inquieto com a linguagem e suas implicações.

Não à toa, José Cláudio conta que estava em casa, trabalhando em seus carimbos, quando recebeu a visita de Jomard Muniz de Britto e Moacy Cirne, artistas envolvidos com o poema/processo, um dos movimentos intensamente engajados com a revolução semântica em curso desde a década anterior. Ao vê-lo produzindo, Moacy imediatamente exclamou que José Cláudio não estava criando um poema qualquer, mas “poema/processo!”, passando a integrá-lo à rede de participantes desse movimento.

Imbuídos de espírito revolucionário, a partir de 1967 artistas de diversas partes do Brasil (em especial, do Rio de Janeiro, do Rio

In this context, one of the most expressive set of works produced by José Cláudio at the turn of the 1970s is the series *Histórias de um carimbo* [Stories of a Rubber Stamp]. These stories – that may have exceeded the number of 20, some of which are included in this section of the exhibition – are visual narratives that take advantage of rubber stamps in its dimension of sign. Through its movement, produced by the play between filling and emptiness of the paper surface, the rubber stamps gained intentionality and became subject of undetermined – however intense – action. Aside with uncountable poems created in that period, the *Stories of a Rubber Stamp* reveal the restlessness of an artist concerned with language and its implications.

Not in vain, José Cláudio tells he was home, working on his rubber stamps, when he received the visit of Jomard Muniz de Britto and Moacy Cirne, both artists involved with process/poetry, one of the movements intensely engaged with the semantic revolution going on since the past decade. When Moacy saw he working, he immediately exclaimed that José Cláudio wasn't creating just any poem, but “process/poetry!”, and started to connect him to the network of participants of this movement.

Imbued with revolutionary spirit, from 1967 artists from many regions of Brazil

(specially Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Pernambuco and Minas Gerais) constituted one of the most intense network of exchange and creation of the 1960s/1970s around the process/poetry. It wasn't about politicizing the theme, but the own existence of a poem. The poem was understood as a social body and, as such, it should engage itself with the project of a democratic society, which claimed for a non-authoritarian poetics, open to processes of reorganization co-authorship, reproducibility. In this way, the process/poetry explored the poem structure, its materiality, its functional dimension, its participatory character, its didactic range, its ways of distribution and consume.

Integrated to the process/poetry, José Cláudio produced some of the most instigating artist's books of the Brazilian art history, gathering rubber stamp art, drawing, painting, collage and print techniques. His books were constituted by events of his own creation process, without previous guidelines, incorporating chance and being open to time. As he warned in his letter to Zanini, his little rubber stamps were continuously being cut and modified, in a processual relation that is inherent to his pictorial work: "I barely or even never worry about the general and final aspect of the canvas, which is rather the documentation of this dialectics

Grande do Norte, de Pernambuco e de Minas Gerais) constituíram uma das mais intensas redes de troca e de criação dos anos 1960/1970 em torno do poema/processo. Tratava-se de politizar não o tema de um poema, mas sua própria existência. O poema era entendido como um corpo social e, como tal, deveria engajar-se com o projeto de uma sociedade democrática, que pedia uma poética não autoritária, aberta a processos de reorganização, coautoria, reproduzibilidade. Assim, o poema/processo explorou a estrutura do poema, sua materialidade, sua dimensão funcional, seu caráter participativo, seu alcance didático, seus modos de distribuição e consumo.

Abrçado pelo poema/processo, José Cláudio produziu alguns dos mais instigantes livros de artista da história da arte brasileira, articulando carimbos, desenho, pintura, colagem e técnicas de impressão. Seus livros se constituíam a partir dos acontecimentos de seu próprio processo de criação, sem roteiro prévio, incorporando acasos e abertos ao tempo. Como advertia em sua carta a Zanini, seus carimbinhos iam sendo continuamente cortados e transformados, numa relação processual que é também própria ao seu fazer pictórico: "quase não me preocupo ou de todo não me preocupo com o aspecto geral e final do quadro, sendo ele mais o registro dessa dialética de dá e toma,

enquanto pinto, das interrupções e retomadas, da continuidade no descontínuo”¹³. Além dos livros de artista, José Cláudio teve seus poemas incluídos nas publicações do movimento, bem como relidos e apropriados por outros artistas, conforme a prática da produção de versões de um mesmo poema que foi cara ao poema/processo. Para José Cláudio, sua participação no poema/processo foi, todavia, distante: “[Foi assim que] entrei no movimento arte-processo, mandavam livros para mim, saí até numa coleção seriíssima, Poetas do Modernismo, em seis volumes, do Instituto Nacional do Livro (...). Lembro com ternura do poema-processo. Gostaria de ter conhecido Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá”¹⁴.

Decerto, para o artista, tão fundamental quanto a ideia de poema era a experimentação gráfica: quando, ao final da década de 1960, surgiram os carimbos, percebe-se que seus traços e manchas a nanquim passaram a conviver com esses pequenos signos que se repetiam ritmicamente ao longo das folhas de papel. Nessa confluência entre desenho e carimbo fica evidente que, para José Cláudio, carimbar estava longe de ser um ato mecânico ou eminentemente “conceitual”, constituindo-se num pensamento gráfico abundante de possibilidades e desafios.

13. Depoimento de José Cláudio, publicado no livro *José Cláudio, vida e obra* (Recife: Relicário Produções Culturais e Editoriais, 2005).

14. José Cláudio, no texto “Quer mesmo saber?”, publicado no catálogo *Pernambuco Experimental* pelo Museu de Arte do Rio – MAR, 2014.

13. Statement by José Cláudio, published in the book *José Cláudio, vida e obra* (Recife: Relicário Produções Culturais e Editoriais, 2005).

14. José Cláudio, in the text *Do you really want to know?*. Published in the catalog *Pernambuco Experimental* (Museu de Arte do Rio – MAR, 2014).

of giving and taking while I am painting, of interruption and retaking, of continuity in discontinuity.”¹³. Beside the artist's books, José Cláudio had his poems printed in many publications of the movement, and they were also reread and appropriated by other artists, according to the process/poetry practice of producing different versions of the same poem. For José Carlos, his participation in the process/poetry was, however, distanced: “So I joined the process art movement. They sent me books. I was even included in a six-volume, very serious collection, *Modernist Poets*, published by the Ministry of Education's National Book Institute (...). I look back fondly on the process poem. I would like to have met Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá”¹⁴.

Certainly, for the artist, the graphic experimentation was as fundamental as the idea of the poem: when the rubber stamps appear by the end of the 1960s, his ink strokes and stains begin to share space with these little signs that repeat themselves rhythmically along the paper sheets. In the confluence of drawing and rubber stamp it becomes evident that, for José Cláudio, stamping was far way of being a mechanical or eminently “conceptual” act, constituting a graphic thinking full of challenges and possibilities.

The Livro de colagens, desenhos, carimbos nº 1 [Book of collages, drawings, rubber stamps n.º 1] (1970) is emblematic in this sense. Its pages combine rubber stamp art, drawings and collages forming a structure that takes advantage of the book-object logics. In that book, José Cláudio built images based on a page-to-page overlapping and subtracting relation, in which the cuts on the surface of paper guide the eye beyond its usual ordinality. The act of turning the pages transforms the images and the visual poems arranged on them, which on their turn were also constituted by appropriation through collage of magazines and letters isolated from their original words – connected to lines and other shapes and turned into signs of other nature in the book.

It is in this sense that an important amount of his set of rubber stamps isn't exclusively interested in its dimension of sign: José Cláudio dedicated himself to experiments that reflected upon the very constitution of the rubber stamp and the act of stamping. Through printing surfaces as diverse as the peel of a cajá fruit or a wooden stub, the artist went beyond the cut on the erasers, exploring images that remain latent in the matter and in the corporeities of the world. While he appropriated ordinary things, and created shapes and unsuspected material

O *Livro de colagens, desenhos, carimbos nº 1* (1970) é emblemático nesse sentido. Suas páginas combinam carimbos, desenhos e colagens numa estrutura que tira partido da lógica do objeto-livro. Nele, José Cláudio construiu imagens a partir de uma relação de sobreposição e subtração que se faz página a página, as quais receberam cortes que possibilitam que o olhar atravesse sua habitual ordinalidade. O gesto de folhear transforma as imagens e os poemas visuais ali arranjados, os quais, por sua vez, foram também constituídos na apropriação de recortes de revista e de letras desgarradas de suas palavras “de origem”, que no livro foram conectadas a linhas e a outras formas que evidenciam serem, ali, um signo de outra natureza

É nesse sentido que uma parte importante de seu conjunto de carimbos não está exclusivamente interessada na dimensão sígnica: José Cláudio se dedicou a experimentos que pensavam sobre a própria constituição do carimbo e do gesto de carimbar. Por meio da impressão de superfícies tão diversas quanto a casca de um cajá ou tocos de madeira, o artista foi além dos talhes nas borrachas para explorar as imagens que restam latentes nas matérias e corporeidades do mundo. Ao se apropriar de coisas ordinárias, fazendo emergir formas e presenças plásticas insuspeitas, José Cláudio estava também dilatando as ideias mais

presences, José Cláudio also expanded the most traditional concepts around authorship and the foundational gesture of the artist. As he pointed out in a letter to Walter Zanini, he was "always on the lookout for things that could come up in this difficult matter that is, let's say, the artistic expression"¹⁵.

Despite the artistic and political power that was being grown in the drawings and rubber stamps of the turn of the 1970s – or maybe precisely because of this creation force –, it is also in that period that José Cláudio started to paint again. In a very short period of time, oil painting takes over quills and erasers, dissipated with the life of Arnaldo Pedrosa d'Horta (1914-1973), an artist that was the greatest reference and main encouragement to José Cláudio in the field of drawing. Even though brief, those years of work would have an immediate impact on the process/poetry and on others artists. Not so remotely, they also reverberate in the graphic arts field. And, although increasing far away in time, they continue to excite our imagination and references of freedom and experimentation.

Clarissa Diniz
curator

tradicionais em torno da autoria e do gesto fundador do artista. Como advertiu em carta a Walter Zanini, estava "atento a ver o que é que as coisas podem render em matéria dessa coisa difícil que é, digamos, a expressão artística"¹⁵.

A despeito de toda a potência plástica e política que vinha sendo gestada nos desenhos e nos carimbos daquela virada para os anos 1970 – ou, talvez, precisamente por essa força de criação –, foi também nesse período que José Cláudio retomou a pintura. Em pouco tempo, a tinta a óleo se imporia sobre o nanquim dos bicos de pena e das borrachas, dissipados junto com a vida de Arnaldo Pedrosa D'Horta (1914-1973), artista que fora a grande referência e o principal estímulo de José Cláudio no território do desenho. Ainda que breves, aqueles anos de trabalho repercutiram imediatamente nos artistas do poema/processo e da arte. Nem tão remotamente, reverberaram também no campo das artes gráficas. E, embora cada vez mais distantes no tempo, continuaram excitando nossos imaginários e nossas referências de liberdade e de experimentação.

15. José Cláudio, em carta a Walter Zanini. Olinda, 10 de agosto de 1968. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP.

15. José Cláudio, in a letter to Walter Zanini. Olinda, 10 August 1968. The Museu de Arte Contemporânea of USP Collection.

ARTISTA [ARTIST]

José Cláudio

CURADORIA [CURATOR]

Clarissa Diniz

PRODUÇÃO EXECUTIVA [EXECUTIVE
PRODUCTION]

Barbara Collier (Belúrica produções)

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO
[PRODUCTION ASSISTANCE]

Luiz Guimarães (Moire produção
cultural)

TEXTOS [TEXTS]

Clarissa Diniz

Fernanda Porto

Paulo Bruscky

REVISÃO E TRADUÇÃO [REVISION
AND TRANSLATION]

Marília Palmeira

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Zoludesign

EXPOGRAFIA [EXHIBITION DESIGN]

Eduardo Souza (Art.Monta)

MUSEOLOGIA [CONSERVATION]

Camila Santos

RESTAURO [RESTORATION]

Suzana Omena

FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]

Aurélio Velho

Thales Leite (obras do acervo
do Museu de Arte do Rio – MAR)

IMAGENS PP. 77-88

Raíza Bruscky (Arquivo Instituto
Paulo Bruscky)

IMAGENS PP. 96-97

**Arquivo Histórico Museu de Arte
Contemporânea da Universidade
de São Paulo**

SEGURO [INSURANCE]

Affinité

EMPRESTADORES [LENDERS]

Coleção José Cláudio

Arquivo Instituto Paulo Bruscky

Coleção Thomaz Lobo

Coleção Daniel Maranhão

Coleção José Luiz Passos

APOIO [SUPPORT]

Affinité

**Companhia Editora
de Pernambuco – Cepe**

Fundação Gilberto Freyre – FGF

**Museu de Arte Moderna Aloisio
Magalhães – Mamam**

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Alcione Silva

Arnaldo Pedroso d'Horta

Beth da Matta

Bruna Pedrosa

Cristiane Mabel

Daniel Maranhão

Elizabeth Ithamar

Fernanda Ferrario

Fernanda Porto

**Fundação do Patrimônio Histórico
e Artístico de Pernambuco – Fundarpe**

**Fundo Pernambucano de Incentivo
à Cultura – Funcultura**

Galeria Base

Glauber Barros

Gustavo Albuquerque

Jamille Barbosa

Jomard Muniz de Britto

José Luiz Passos

Leonice Ferreira da Silva

Lorena Taulla

Marcio Mota

Moacir dos Anjos

Moacy Cirne

**Museu de Arte Contemporânea
– MAC USP**

Museu de Arte do Rio – MAR

Natalia Ribeiro

Olímpio Costa

Paulo Bruscky

Paulo Herkenhoff

Raíza Bruscky

Rebeka Monita

Ricardo Leitão

Silvia Tereza

Thomaz Lobo

Wilton de Souza

Yuri Brusky

Ziel Ebrahim

Este catálogo homenageia Eduardo Souza (1975–2018), colaborador desta exposição. Sua generosidade, inteligência e dedicação aos vários modos de interlocução criadora nos acompanharão para sempre. Saudades.

This catalog honors Eduardo Souza (1975–2018), collaborator of this exhibition. His generosity, intelligence and dedication to the various modes of creative interlocution will be with us forever. Miss you.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Acácia Coutinho CRB 1498

D583c Diniz, C.

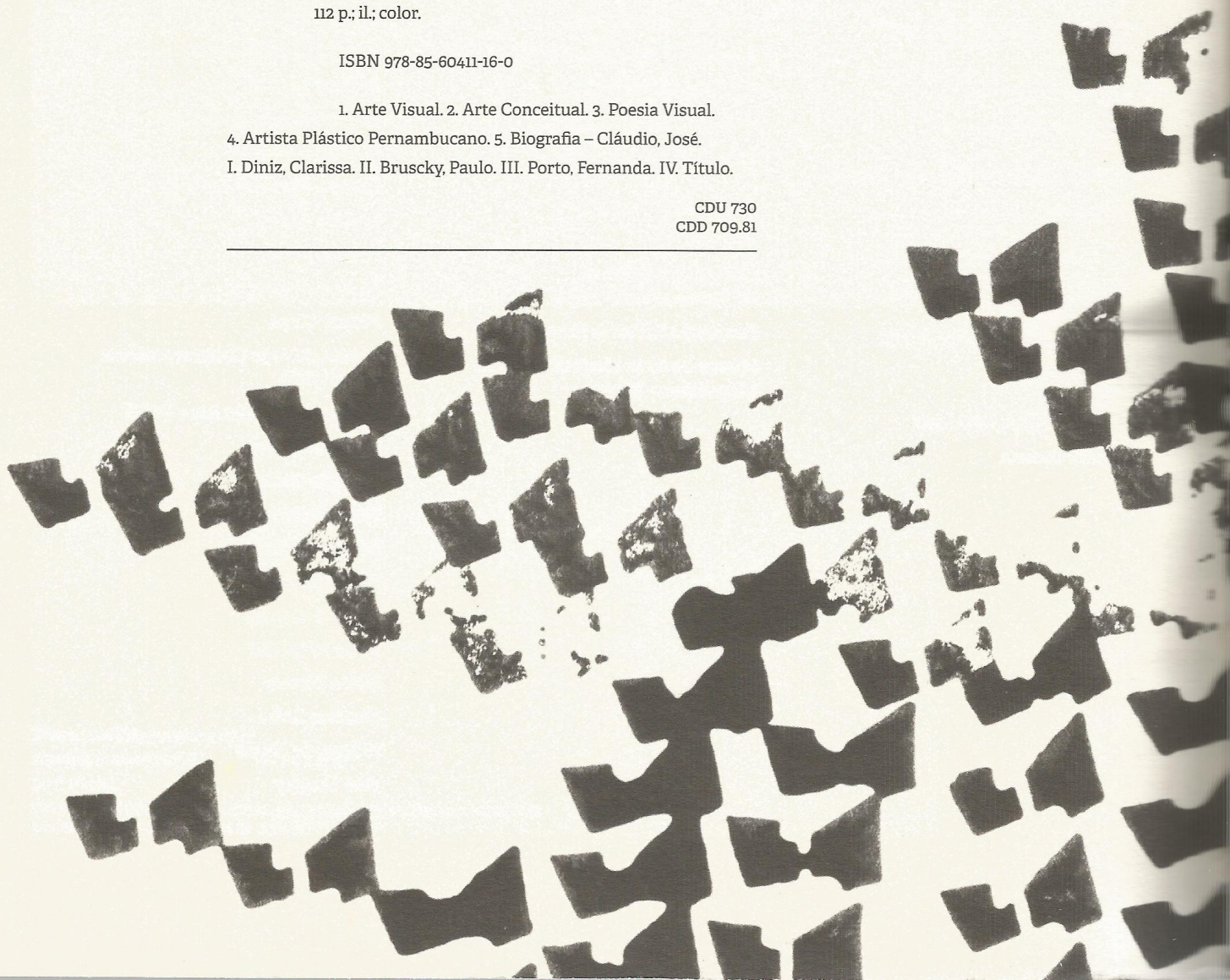
Carimbos: José Cláudio / Clarissa Diniz. – Recife:
Zoludesign, 2018.
112 p.; il.; color.

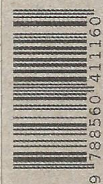
ISBN 978-85-60411-16-0

1. Arte Visual. 2. Arte Conceitual. 3. Poesia Visual.
4. Artista Plástico Pernambucano. 5. Biografia – Cláudio, José.
I. Diniz, Clarissa. II. Bruscky, Paulo. III. Porto, Fernanda. IV. Título.

CDU 730
CDD 709.81

Este catálogo foi produzido entre setembro de 2017 e julho de 2018. As fontes utilizadas foram: *Adelle*, desenhada por José Scaglione & Veronika Burian em 2009 e comissionada pela TypeTogether; e *Prequel*, desenvolvida por Philip Trautmann e publicada pela Phitradesign. Impresso sobre papel pólen soft 80 g/m² (miolo) e duplex 250 g/m² (capa) com tiragem de 600 exemplares.





APOIO CULTURAL

[*affinité*]

MAMAM
MUSEU
DE ARTE
MODERNA
DE RECIFE

RECIFE
PREFEITURA DA CIDADE

CePe
CENTRO DE
ESTUDOS
PERNAMBUCOS

INCENTIVO

FUNCULTURA

FUNDARPE
FUNDAÇÃO
DE CULTURA
DE RECIFE

SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco
JUNTOS, FAZEMOS MAIS.